

Steven Naifeh
y Gregory White Smith

T
E
O
D
O
R
Z
A

La vida

lectulandia

Van Gogh trabajó como marchante de arte con escaso éxito, intentó convertirse en predicador, hizo incursiones como ilustrador de revistas y, por último, tuvo una carrera de pintor tan brillante como corta. Cuando murió en Francia a los 37 años sus cuadros se amontonaban, sin que casi nadie los mirase, en los armarios, desvanes y habitaciones de sus parientes, amigos y acreedores. Sin embargo, en su breve y tempestuosa vida, Vincent van Gogh había cambiado el curso del arte occidental para siempre. Trabajando con la plena colaboración del Museo Van Gogh de Ámsterdam, Steven Naifeh y Gregory White Smith, ganadores del Premio Pulitzer por su biografía de Jackson Pollock, han tenido acceso a materiales inéditos, incluyendo correspondencia familiar hasta ahora desconocida, para recrear, con increíble viveza y una sorprendente precisión psicológica, la extraordinaria vida del pintor. Los autores arrojan nueva luz sobre muchos de los aspectos inexplorados de la existencia de Van Gogh: su permanente lucha para encontrar su lugar en el mundo, su intensa relación con su hermano Theo, su errática y tumultuosa vida sentimental y sus ataques de depresión y problemas mentales. Ofrecen además un convincente e inesperado relato sobre las circunstancias de su muerte que da un vuelco a las teorías manejadas hasta ahora. Esta monumental biografía es, sin duda, el retrato definitivo de uno de los grandes genios de la historia del arte.

Lectulandia

Steven Naifeh & Gregory White Smith

Van Gogh. La vida

ePub r1.0

Titivillus 11.12.16

Título original: *Van Gogh. The Life*

Steven Naifeh & Gregory White Smith, 2011

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

Imagen de cubierta: Vincent van Gogh, Autorretrato, 1887, 41 x 33 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam / Vincent Van Gogh Foundation

© De los mapas: David Lindroth, Inc. 2011

Frontispicio: John Peter Russell, Retrato de Vincent van Gogh, 1886

Queremos mostrar nuestro agradecimiento por el permiso para reproducir materiales previamente publicados a:

Ton de Brouwer: Extractos de Van Gogh en Nuenen, 2.^a ed., por Ton de Brouwer (Venlo, Países Bajos: Van Spijk, 1998). Reproducido con permiso de Ton de Brouwer, fundador de Vincent en Nuenen, www.vgvn.nl

Fuller Technical Publications: Extractos de Vincent and Theo van Gogh: A Dual Biography, por Jan Hulsker, editado por James M. Miller (Ann Arbor, MI: Fuller Technical Publications, 1990). Reproducido con permiso de Fuller Technical Publications

Hachette Book Group: Extractos de The Complete Letters of Vincent van Gogh, traducido al inglés por Johanna Bonger, originalmente publicado por The New York Graphic Society y después por Little, Brown & Co. (2.^a ed. 1978, 3.^a impr. 1988). Reproducido con permiso de Hachette Book Group

Rizzoli International Publications, Inc.: Extractos de Van Gogh: A Retrospective, editado por Susan A. Stein (Nueva York: Hugh Lauter Levin Associates, 1986). Reproducido con permiso de Rizzoli International Publications, Inc., 300 Park Avenue South, Nueva York, NY 10010, www.rizzoliusa.com

Thames and Hudson Ltd.: Extractos de Taine's Notes on England, por Hippolyte Taine, traducido al inglés por Edward Hyams (Londres: Thames and Hudson, 1957). Reproducido con permiso de Thames and Hudson Ltd., Londres

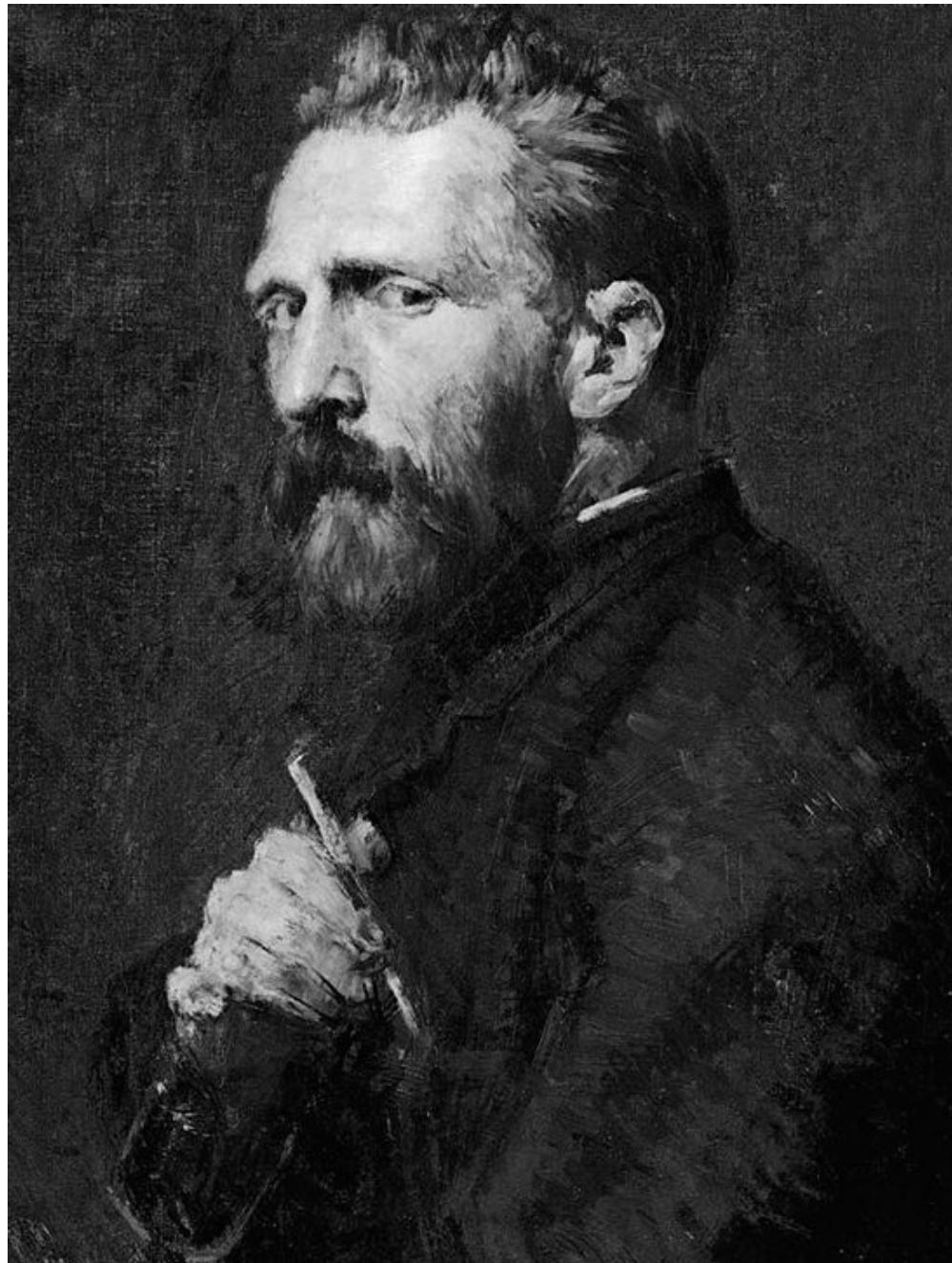
Ken Wilkie: Extractos de In Search of Van Gogh, por Ken Wilkie (Roseville, CA: Prima Books, 1991). Las citas en el texto atribuidas a Enid Dove-Meadows, Piet van Hoorn, la baronesa Bonger y Madame Baize fueron realizadas a Ken Wilkie. Reproducido con permiso de Ken Wilkie

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Vincent



© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Dedicamos este libro con agradecimiento a nuestras madres, Marion Naifeh y Kathryn White Smith, las primeras en enseñarnos a disfrutar del arte, y a todos los artistas de The Juilliard School, que tantas alegrías nos han dado en la vida.

STEVEN NAIFEH
GREGORY WHITE SMITH

LISTADO DE ILUSTRACIONES

-
- John Peter Russell, *Retrato de Vincent van Gogh*, 1886
- Autorretratos*, 1887
- Jardín de una casa de baños*, agosto, 1888
- Vincent van Gogh a los 13 años
- Anna Carbentus
- El mercado de Zundert
- Las hermanas y hermanos de Vincent: Anna, Theo, Lies, Cor y Wil
- El granero y la casa de la granja*, febrero, 1864
- Theo van Gogh a los 13 años
- Vincent van Gogh en las escaleras del colegio de Tilburg
- Theodorus (*Dorus*) van Gogh
- El tío Cent van Gogh
- La iglesia de Zundert
- H. G. Tersteeg
- Galería Goupil. La Haya
- Ursula y Eugenie Loyer
- Vicaría e iglesia de Etten*, abril, 1876
- Ary Scheffer, *Christus consolator*, 1836-1837
- Iglesias de Petersham y Turnham Green*, noviembre, 1876
- Scheffersplein. La plaza del mercado de Dordrecht
- El contralmirante Johannes van Gogh (el tío Jan)
- La cueva de Macpela*, mayo, 1877
- El Café Au Charbonnage*, noviembre, 1878
- La mina de carbón de Marcasse. Pozo n.º 7
- Mineros en la nieve al amanecer*, agosto, 1880
- Vincent van Gogh a los 18 años
- Anthon Ridder van Rappard
- El sembrador (según Millet)*, abril, 1881
- Anthon van Rappard, *Passievaart (paisaje junto a Seppe)*, junio, 1881
- Pantano con nenúfares*, junio, 1881
- Kee Vos-Stricker y su hijo Jan, *circa* 1881
- Molinos cerca de Dordrecht*, agosto, 1881
- Asno con carro*, octubre, 1881
- Anton Mauve, 1878
- Calle levantada con cavadores*, abril, 1882
- Mujer sentada sobre un cesto con la cabeza entre las manos*, marzo, 1883

Tristeza, abril, 1882

Patio del carpintero y lavadero, mayo, 1882

Cuna, julio, 1882

Luke Fildes, *Grupo espera la admisión en un hospicio*, 1874

Hubert von Herkomer, *La última revisión: domingo en el hospital de Chelsea* (detalle), 1871

Anciano con bastón, septiembre-noviembre, 1882 y *Anciano con levita*, septiembre-diciembre, 1882

Hombre agotado, noviembre, 1882

Mujeres mineras, noviembre, 1882

Reparto de sopa en un comedor público, marzo, 1883

La senda de la playa, julio, 1883

Paisaje con troncos de roble negro, octubre, 1883

Paisaje en Drenthe, septiembre-octubre, 1883

Hombre tirando de un rastrillo, octubre, 1883

Jean-Léon Gérôme, *El prisionero*, 1861

La rectoría de Nuenen

Tejedor, 1884

El martín pescador, marzo, 1883

Abedules desmochados, marzo, 1883

Margot Begemann

Jozef Israëls, *Familia campesina sentada a la mesa*, 1882

Cabeza de mujer, 1884-1885

Los comedores de patatas, abril, 1885

Léon Lhermitte, *La moisson (La cosecha)*, 1883

Cabeza de mujer, marzo, 1885

El Rijksmuseum de Ámsterdam recién terminado, en 1885

La vieja torre de la iglesia de Nuenen, junio-julio, 1885

Naturaleza muerta con biblia, octubre, 1885

Pareja bailando, diciembre, 1885

La sala de las escayolas de la Academia de Amberes

Desnudo femenino de pie (visto desde un lateral), enero, 1886

Calavera con cigarrillo encendido, enero-febrero, 1886

Autorretrato con sombrero de paja, 1887

Autorretrato, 1887; *Autorretrato con sombrero de fieltro gris*, 1886-87; y *Autorretrato con sombrero de paja*, 1887

El estudio de Fernand Cormon (*circa* 1885)

John Peter Russell, *Retrato de Vincent van Gogh*, 1886

Jean-Baptiste Corot, *Agostina*, 1866

Johanna Bonger, 1888

Lucien Pissarro, *Vincent y Theo van Gogh*, 1887

Henri de Toulouse-Lautrec, *Retrato de Émile Bernard*, 1886

Henri de Toulouse-Lautrec, *Retrato de Vincent van Gogh*, 1887

Calco de la portada del Paris Illustré, julio-diciembre, 1887 y *Cortesana al estilo de Eisen*, octubre-noviembre, 1887

El camino a Tarascón, julio, 1888

Puente levadizo y dama con sombrilla, mayo, 1888

La Casa Amarilla de Arlés

La Place Lamartine de Arlés

Calle de Saintes-Maries, junio, 1888

Paisaje con tren en la región de Montmajour, julio, 1888

Zuavo sentado, junio, 1888

Cosecha de trigo en Arlés, 1888

Sembrador a la puesta de sol, agosto, 1888

Retrato del cartero Joseph Roulin, agosto, 1888

Jardín público con valla, abril, 1888

Retrato de Milliet, teniente segundo de los zuavos, septiembre, 1888

Paul Gauguin, 1891

Les Alyscamps, Arlés

Paul Gauguin, *Madame Ginoux (Estudio para Café nocturno)*, 1888

La pequeña Marcelle Roulin, diciembre, 1888

Luke Fildes, *La silla vacía (Colina de Gad, 9 de junio, 1870)*, 1870

Paul Gauguin, *Vincent van Gogh pintando girasoles*, noviembre, 1888

Retrato del doctor Félix Rey, enero, 1889

Autorretrato con oreja vendada, enero, 1889

Meijer de Haan, *Boceto de Theo van Gogh*, 1888

Celda de aislamiento en el hospital de Arlés

El patio del hospital de Arlés, abril, 1889

Sala del hospital de Arlés, abril, 1889

Asilo de Saint-Paul-de-Mausole, Saint-Rémy

Baños del asilo de Saint-Paul-de-Mausole

Olivos en un paisaje de montaña, junio, 1889

Cipreses, junio, 1889

Noche estrellada, junio, 1889

Adrien Lavielle al estilo de Jean-François Millet, *La siesta*, 1873

Olivar, junio, 1889

El jardín de Saint-Paul-de-Mausole, noviembre, 1889

Jo con su hijo Vincent, 1890

El doctor Paul Gachet

Marguerite Gachet al piano, junio, 1890

La familia Ravoux ante el hostal Ravoux

Cabeza de un joven con sombrero de ala ancha (probablemente René Secrétan), junio-julio, 1890

Raíces y troncos, julio, 1890

Jardín de Daubigny, julio, 1890

La habitación de Vincent en el hostal Ravoux

Theo van Gogh, 1890

Tumbas de Vincent y Theo van Gogh en Auvers

LÁMINAS EN COLOR

Vista del mar en Scheveningen, agosto, 1882

Dos mujeres en el páramo, octubre, 1883

Cabeza de mujer, marzo, 1885

Los comedores de patatas, abril-mayo, 1885

La vieja torre de la iglesia de Nuenen («El camposanto de los campesinos»), mayo-junio, 1885

Cesta de patatas, septiembre, 1885

Naturaleza muerta con biblia, octubre, 1885

Un par de zapatos, a comienzos de 1887

Torso de Venus, junio, 1886

En el café: Agostina Segatori en Le Tambourin, enero-marzo, 1887

Botella y plato con cítrico, febrero-marzo, 1887

Vista desde el piso de Theo, marzo-abril, 1887

Huerto de verduras en Montmartre: La colina Montmartre, junio-julio, 1887

Interior de un restaurante, junio-julio, 1887

«Fritillaries» en un tarro de cobre, abril-mayo, 1887

Autorretrato, primavera, 1887

Campo de trigo con perdiz, junio-julio, 1887

Autorretrato con sombrero de paja, agosto-septiembre, 1887

Ciruelo en flor al estilo de Hiroshige, octubre-noviembre, 1887

Retrato de Père Tanguy, 1887

Autorretrato como pintor, diciembre de 1887-febrero de 1888

Melocotonero rosa en flor (con reminiscencias de Mauve), marzo, 1888

Lavanderas en el puente Langlois de Arlés, marzo, 1888

La cosecha, junio, 1888

Barcas de pesca en la playa en Saintes-Maries-de-la-Mer, finales de junio, 1888

El zuavo, junio, 1888

La mousmé sentada, julio, 1888

Retrato del cartero Joseph Roulin, principios de agosto, 1888

Retrato de Patience Escalier, agosto, 1888

Naturaleza muerta: jarrón con adelfas y libros, agosto, 1888

La terraza del café en la Place du Forum de Arlés, de noche, septiembre, 1888

Café de noche en la Place Lamartine de Arlés, septiembre, 1888

La Casa Amarilla («La calle»), septiembre, 1888

Noche estrellada sobre el Ródano, septiembre, 1888

Autorretrato (Dedicado a Paul Gauguin), septiembre, 1888

Retrato de la madre del artista, octubre, 1888

Jardín público con pareja y abeto azul: El jardín del poeta III, octubre, 1888

Diligencia de Tarascón, octubre, 1888

La arlesiana: Madame Ginoux con libros, noviembre de 1888 (o mayo de 1889)

Madame Roulin meciendo la cuna (La nana), enero, 1889

La silla de Vincent con su pipa, diciembre, 1888

Silla de Gauguin, diciembre, 1888

Autorretrato con oreja vendada y pipa, enero, 1889

Naturaleza muerta: jarrón con quince girasoles, agosto, 1888

Lirios, mayo, 1889

Noche estrellada, junio, 1889

Cipreses, 1889

Troncos con hiedra (Maleza), julio, 1889

Autorretrato, septiembre, 1889

La habitación, principios de septiembre, 1889

El sembrador, noviembre, 1888

Campos de trigo con una segadora, principios de septiembre, 1889

Retrato de Trabuc, empleado del hospital Saint-Paul, septiembre, 1889

Árboles del jardín del hospital Saint-Paul, octubre, 1889

Recogida de la aceituna, diciembre, 1889

Mediodía: descanso después del trabajo (al estilo de Millet), enero, 1890

Barranco de Les Peirolets, octubre, 1889

Flor de almendro, febrero, 1890

Lirios, mayo, 1890

La iglesia de Auvers, junio, 1890

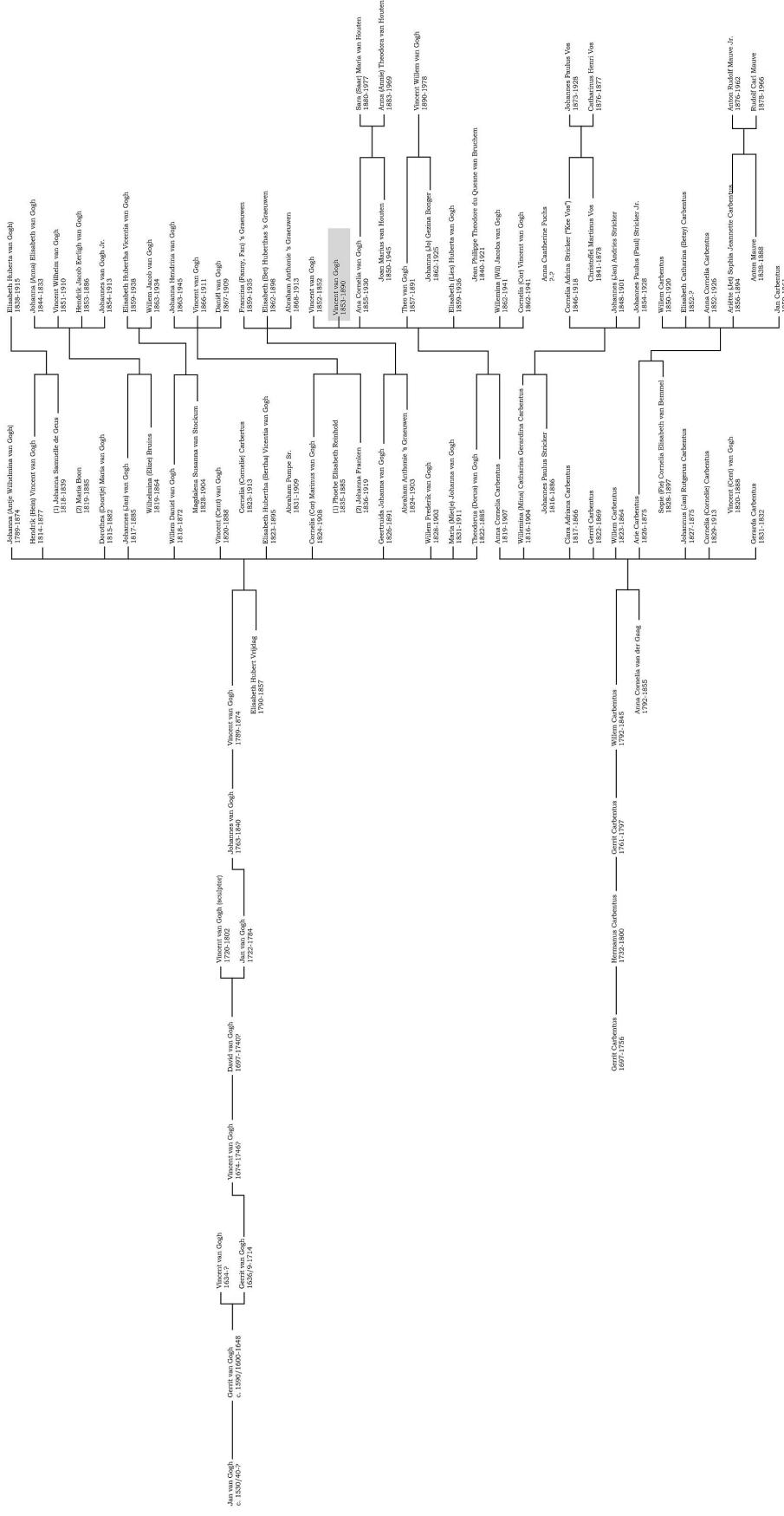
Retrato del doctor Gachet, junio, 1890

Jardín de Daubigny, julio, 1890

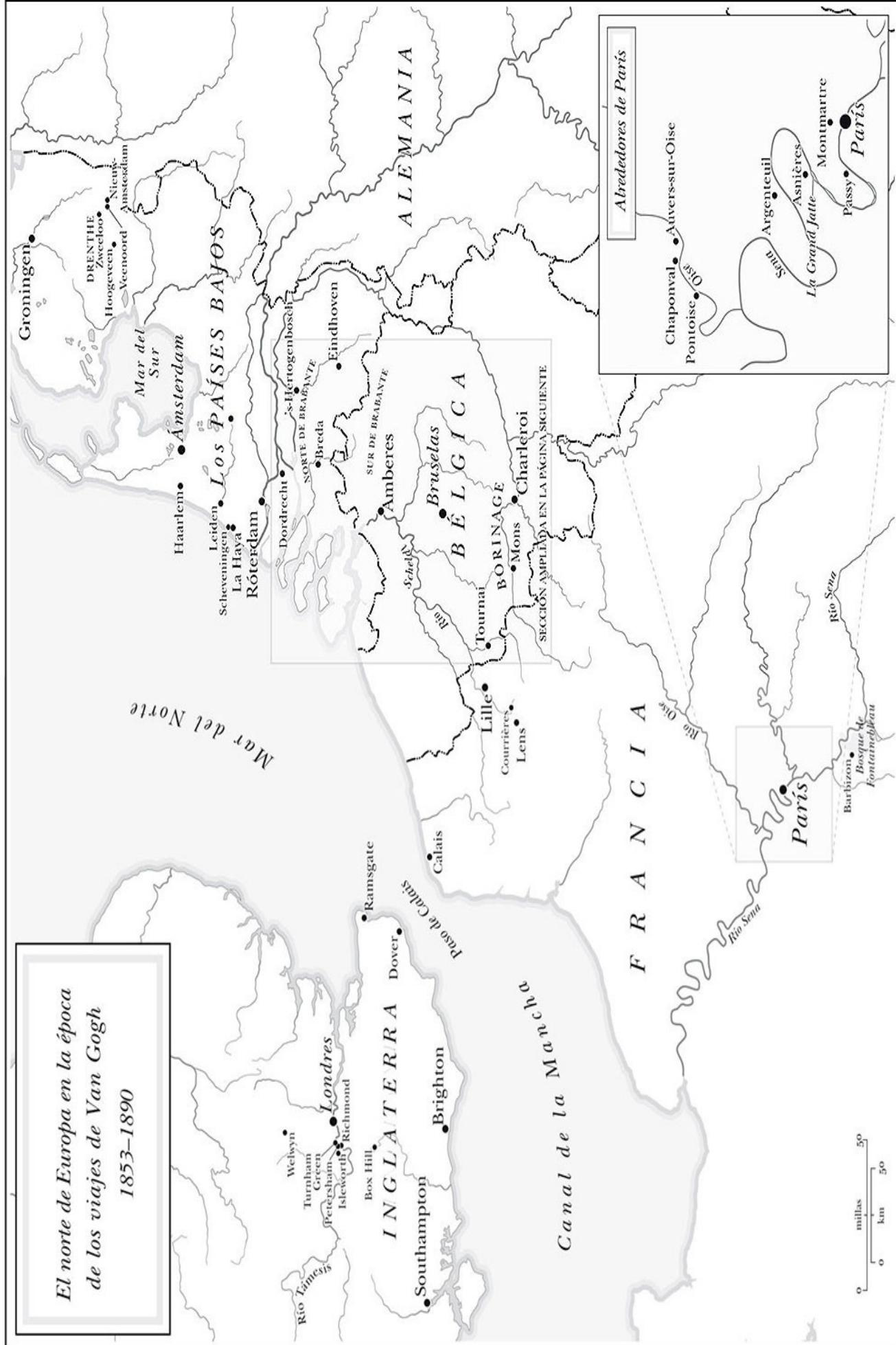
Raíces de árbol, julio, 1890

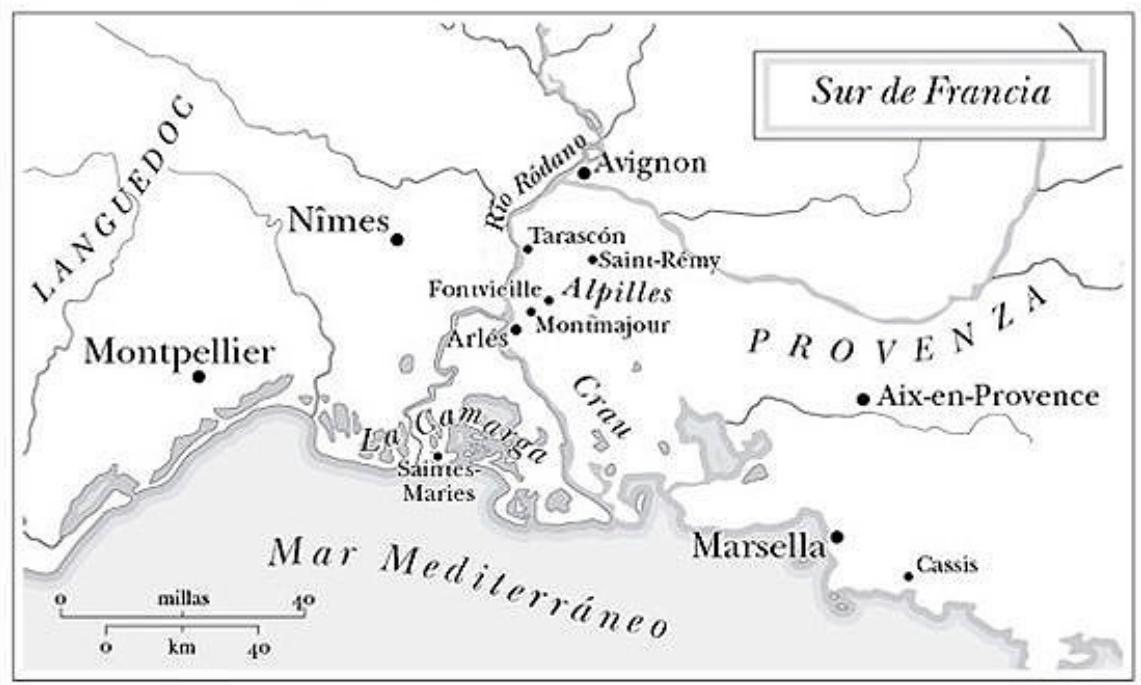
Campo de trigo con cuervos, julio, 1890

Árbol genealógico de las familias Van Gogh y Carbentus



Árbol genealógico completo en www.vangoghbiography.com.





VAN GOGH



Autorretratos, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 1887, 31,5 x 24,5 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

PRÓLOGO

UN CORAZÓN DE FANÁTICO

Theo imaginó lo peor. La nota sólo decía que Vincent se «había herido». Mientras corría hacia la estación para coger el siguiente tren a Auvers, su mente se proyectaba hacia atrás y hacia delante. La última vez que recibió un mensaje así era un telegrama de Paul Gauguin informándole de que Vincent estaba «gravemente enfermo». Cuando Theo llegó a la ciudad meridional de Arlés encontró a su hermano en la sala de infecciosos de un hospital con la oreja vendada y la cabeza ida.

¿Qué le esperaría al bajarse del tren esta vez?

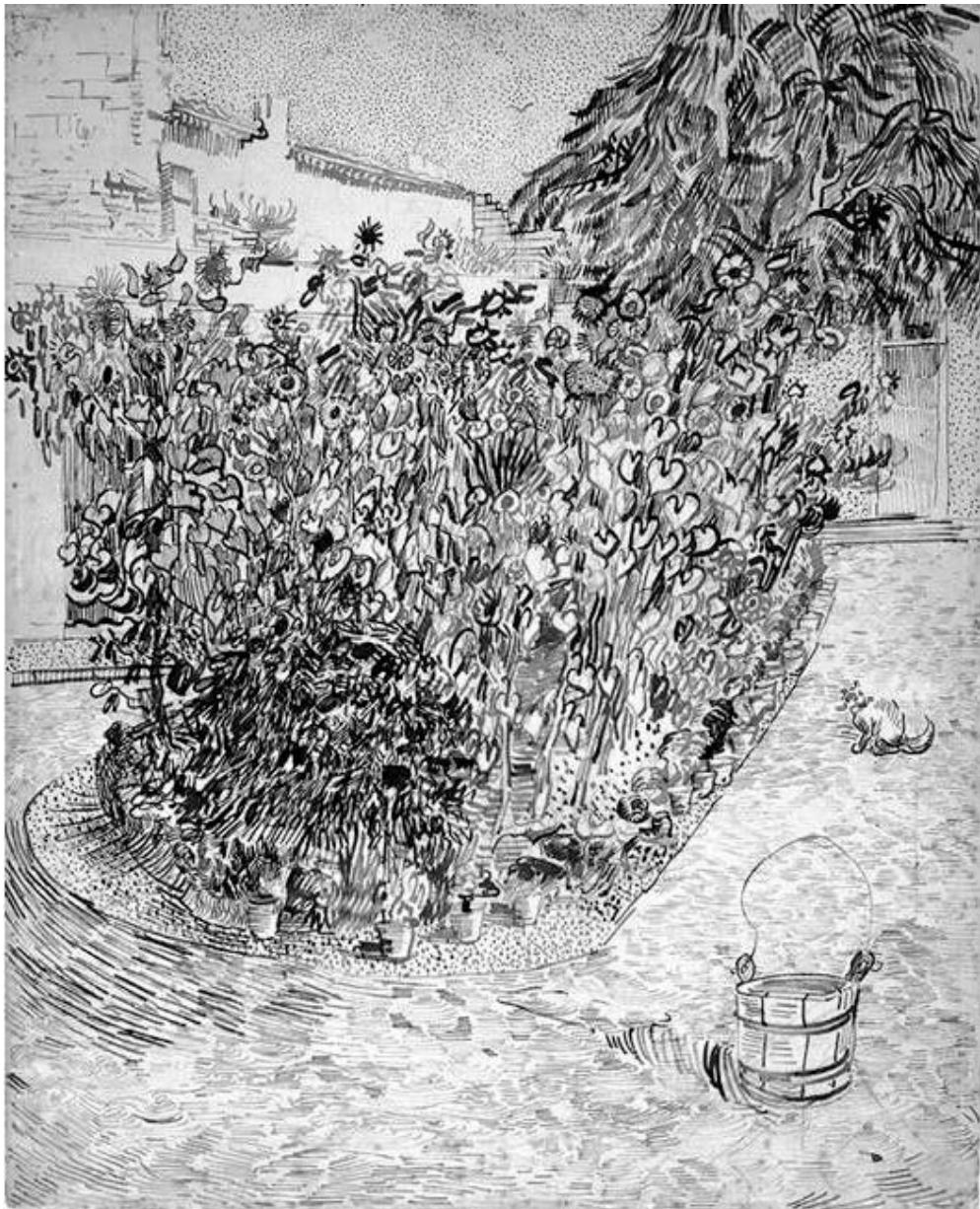
En circunstancias como éstas, frecuentes en su vida, Theo solía recordar al Vincent de su infancia y juventud: un hermano mayor apasionado e inquieto, pero también un bromista gamberro, sensible ante el dolor ajeno y dotado de una curiosidad infinita. De niños, hacían excursiones por los campos y los bosques cercanos al pueblo holandés de Zundert, donde ambos habían nacido, y fue Vincent el que le enseñó a apreciar la belleza y el misterio de la naturaleza. En invierno su hermano le llevaba a patinar sobre hielo y a montar en trineo. En verano Vincent le enseñaba a hacer castillos con la arena de los senderos. En la misa de los domingos y cuando se reunían en casa en torno al piano del salón, cantaba con una voz clara y firme. En la habitación que compartían ambos hermanos en la buhardilla, Vincent hablaba hasta altas horas de la noche, lo que creó entre ellos un vínculo que los demás hermanos calificaban irónicamente de «veneración». Theo no sólo lo reconocería décadas más tarde, sino que puntualizó que era auténtica «adoración».

Ése era el Vincent con quien Theo se había criado: un líder aventurero, que le inspiraba tanto como le regañaba; un entusiasta con una cultura enciclopédica, un crítico socarrón, un compañero de juegos con una visión del mundo apasionante. ¿Cómo era posible que Vincent, su Vincent de siempre, se hubiera convertido en un ser tan atormentado?

Theo creía saber la respuesta: Vincent era víctima de su propio fanatismo. «Tiene una forma de hablar que hace que la gente le adore o le odie nada más oírle», explicaba. «Nada ni nadie le es indiferente». Cuando ya todos sus familiares y amigos habían superado las vehemencias y manías de la juventud, Vincent las seguía considerando ineludibles. Su vida se regía por pasiones titánicas, indomables. «¡Soy un fanático!», declaró Vincent en 1881. «Tengo una enorme fuerza interior... Es un fuego que no debo apagar sino avivar». Buscar escarabajos en la orilla del arroyo de Zundert, colecciónar y catalogar grabados, predicar el evangelio cristiano, leer febrilmente a Shakespeare y Balzac o aprender a combinar los colores... todo lo hacía con la urgencia e ingenuidad de un niño. Hasta el periódico lo leía con el mismo furor.

Los arrebatos de entusiasmo convirtieron al niño impetuoso en un ser rebelde, torturado, alienado del mundo, exiliado de su familia, enemigo de sí mismo. Nadie conocía como Theo, seguidor de la torturada trayectoria de su hermano a través de casi un millar de cartas, las implacables exigencias que Vincent se imponía a sí mismo y a los demás, y los infinitos problemas que le había dado esta forma de ser. Nadie sabía mejor que Theo el alto precio que Vincent pagaba por ello: la tremenda soledad en la que vivía y el constante fracaso en su ajuste de cuentas con la vida, tan implacable como contraproducente. Pero también sabía mejor que nadie lo inútil que era advertirle del peligro. «Me indigna que la gente me diga que es peligroso salir al mar», replicó a Theo en una ocasión en la que quiso entrometerse, «para ponerse a salvo hay que llegar al corazón del peligro», le explicó.

¿Acaso era sorprendente que un corazón fanático crease un arte fanático? Theo estaba al tanto de los rumores que corrían sobre su hermano: «*C'est un fou*», decían. Es decir, le consideraban un loco. Hacía un año y medio, incluso antes del incidente de Arlés, la gente consideraba que el arte de su hermano era obra de un demente. Un crítico calificaba sus formas distorsionadas y colores brillantes como «el producto de una mente enferma». El propio Theo llevaba años intentando, en vano, domesticar los excesos del pincel de su hermano. ¡Si no usara tanta pintura y no la aplicara tan rápidamente! ¡Si se calmara y no creara a un ritmo tan violento! («A veces trabajo excesivamente deprisa», contestaba Vincent, «¿acaso es un defecto? No puedo evitarlo»). Los coleccionistas quieren cuadros hechos con esmero y bien acabados, le repetía Theo una y otra vez. Nadie compra una interminable sucesión de estudios febriles y convulsos: lo que Vincent llamaba «cuadros repletos de pintura».



Jardín de una casa de baños, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, agosto de 1888, 61 x 49 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Mientras Theo se iba acercando al lugar donde se había producido la última catástrofe, cada bandazo del tren parecía recordarle el desprecio y el ridículo que Vincent llevaba años soportando. Theo había negado durante mucho tiempo que su hermano estuviera loco, por orgullo familiar y cariño hacia él. En su opinión, Vincent era sencillamente «un hombre excepcional», una especie de Quijote que luchaba contra los molinos de viento; un excéntrico bienintencionado, no un loco. Lo sucedido en Arlés, sin embargo, le impidió seguir utilizando ese argumento. «Muchos pintores se han vuelto locos, pero han creado verdadero arte», escribiría Theo tiempo después. «La genialidad vaga por senderos inescrutables».

Nadie había vagado por senderos más misteriosos que Vincent. Había empezado como marchante de arte de escaso éxito, optó por el disparatado intento de hacerse sacerdote al sentir una inconstante vocación de misionero, hizo una incursión en la

ilustración de revistas y, por último, tuvo una carrera de pintor tan brillante como corta. En ninguna de estas actividades se plasmaba de un modo tan espectacular el corazón volcánico y desafiante de Vincent como en el ingente número de cuadros que se iban amontonando, sin que casi nadie los mirase, en los armarios, desvanes y habitaciones de sus parientes, amigos y acreedores.

En opinión de Theo, había que conocer bien ese corazón y todas las lágrimas que habían brotado de él para entender hasta qué punto el arte de su hermano era producto de su interior. Era lo que replicaba a todos aquéllos que rechazaban la pintura de Vincent (la mayoría) afirmando que no era más que el lamento de un pobre desgraciado. Theo insistía en que sólo conociendo a Vincent «desde dentro» cabía ver su arte como él lo veía o, mejor dicho, como él lo sentía. Pocos meses antes de aquel triste viaje en tren, Theo había mandado una carta de agradecimiento al primer crítico que se atrevió a alabar el arte de su hermano: «Ha logrado usted leer los cuadros y, al hacerlo, ha conseguido ver al hombre que hay detrás».

A finales del siglo XIX, el mundo del arte había empezado a relacionar, como el propio Theo, la biografía de los artistas con sus obras. El pionero en exigir un arte «de carne y hueso», en el que pintor y pintura se fundieran, fue Émile Zola. «Lo que yo busco ante todo en un cuadro es a la persona», escribió Zola. Pero nadie más convencido de la importancia de la biografía del artista que el propio Vincent. «Es muy bello lo que dice [Zola] sobre el arte», escribía en 1885: «Lo que busco en la obra de arte, lo que amo, es a la persona... al artista». Nadie se interesaba más por las biografías de los artistas que Vincent van Gogh. Las colecciónaba en todos los formatos, desde el libro voluminoso hasta la leyenda, el cotilleo o la anécdota humorística. Tomando a Zola al pie de la letra examinaba cada cuadro, buscando indicios del «hombre tras el cuadro». A comienzos de su carrera como artista, en 1881, le dijo a un amigo: «En general, pero sobre todo en el caso de los artistas, me fijo tanto en el hombre que crea la obra como en la obra en sí».

Para Vincent, su arte daba testimonio de su vida y era más sincero y revelador («profundo, infinitamente profundo») que la riada de cartas que siempre lo acompañaban. Plasmaba en su pintura, o eso creía él, tanto los momentos de «serenidad y alegría» como los de abatimiento y desesperación: cada desgarro se convertía en una desgarradora imagen, cada cuadro en un autorretrato. «Quiero pintar lo que siento», decía, «y sentir lo que pinto».

Mantuvo esta convicción hasta el día de su muerte (pocas horas después de que Theo llegara a Auvers). Pensaba que nadie podría entender su pintura sin conocer la historia de su vida: «Yo soy mi obra», afirmó.

PRIMERA PARTE

LOS AÑOS DE JUVENTUD, 1853-1880



VINCENT VAN GOGH a los 13 años
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

CAPÍTULO 1

PRESAS Y DIQUES

De las miles de historias que Vincent leyó vorazmente durante toda su vida, hubo una que se grabó en su imaginación: *La historia de una madre*, de Hans Christian Andersen. Cuando se juntaba con otros niños les contaba, una y otra vez, la terrible historia de una madre que prefiere dejar morir a su hijo antes que exponerle a una vida infeliz. Vincent se sabía el cuento de memoria y lo contaba en varios idiomas, incluido el inglés, que hablaba con fuerte acento holandés. Como él era un ser profundamente infeliz que se buscaba constantemente a sí mismo en el arte y la literatura, el cuento de Andersen sobre un amor maternal fracasado le impresionaba profundamente y de ahí que, llevado por la nostalgia y el dolor, lo contara obsesivamente.

Anna, la madre de Vincent, nunca le entendió. Las excentricidades de su hijo mayor, que afloraron cuando Vincent aún era pequeño, chocaban frontalmente con sus ideas convencionales. Era una mujer de escasa intuición, incapaz de apreciar la inteligente curiosidad de Vincent, al que consideraba un chico terco y cruel, con unas ocurrencias tan extrañas como absurdas. Con el paso del tiempo fue perdiendo la escasa simpatía que sentía por él. Al final, la incomprendición se convirtió en desesperación, la desesperación en vergüenza y la vergüenza en indignación. Cuando Vincent se hizo mayor, su madre ya le daba por perdido, tachaba sus ambiciones religiosas y artísticas de «bobadas inútiles» y comparaba su vida errante con una muerte en la familia. Le acusaba de haber hecho sufrir a sus padres conscientemente. Tras deshacerse de todas las pertenencias de Vincent que quedaban en la casa, tiraba sistemáticamente a la basura cualquier cuadro o dibujo que se dejara su hijo y despreció abiertamente todas las obras que él le fue regalando.

Cuando la señora Van Gogh murió, entre sus cosas sólo se hallaron algunas de las cartas y cuadros que Vincent le había enviado. En los últimos años de vida de su hijo (al que sobrevivió diecisiete años) le fue escribiendo cada vez menos y, cuando le internaron en un hospital mental, ni siquiera fue a verle, pese a la frecuencia con la que visitaba a otros miembros de la familia. Anna no se retractó, ni cambió su veredicto de que el arte de Vincent era «ridículo», cuando su hijo el pintor por fin alcanzó póstumamente la fama. Vincent nunca comprendió el rechazo de su madre. A veces arremetía indignado contra ella, llamándola «mujer sin corazón» y afirmando que su amor por él «se había agriado». En otras ocasiones se culpaba a sí mismo de ser «un hombre raro y molesto, que sólo sabía hacer sufrir a los demás». Pese a todo, él nunca dejó de intentar que su madre le diera su aprobación. Hacia el final de su vida Vincent hizo un retrato de Anna (basado en una fotografía) y le añadió un poema que incluía esta triste pregunta: «La doncella que añora mi alma, ¿quién ha de ser, /

pese a su hiriente desprecio y su frío desdén?».

Anna Cornelia Carbentus se casó con el reverendo Theodorus un claro día de mayo del año 1851 en La Haya, sede de la monarquía holandesa y, según algunos, «el sitio más agradable del mundo».

El día de la boda, la familia de Anna cubrió de pétalos el camino que iban a recorrer los novios, adornando cada recoveco con guirnaldas de hojas y flores. La novia salió de la casa de los Carbentus en Prinsengracht, camino de la Kloosterkerk, una iglesia del siglo xv que parecía un joyero plantado sobre una avenida flanqueada de tilos, rodeada de las magníficas mansiones del centro de la ciudad. El coche que llevaba a la novia recorría calles que eran la envidia de un continente infecto: los cristales recién lavados de las ventanas, las puertas, recién pintadas o barnizadas, los pulidos tiestos de cobre de los escalones, las doradas campanas de las iglesias.

Los idílicos días en estos lugares paradisiacos suscitaron gratitud y miedo a su pérdida en Anna Carbentus, que era consciente de que las cosas no siempre habían sido así, ni en su familia ni en su país.

En 1697, la suerte del clan de los Carbentus pendía de un hilo: Gerrit Carbentus era el único miembro de la familia que había logrado salir con vida de los últimos ciento cincuenta años de guerras, inundaciones, incendios y plagas. Los predecesores de Gerrit se habían visto envueltos en la colosal sangría de la guerra de los Ochenta Años, una revuelta de las diecisiete provincias de los Países Bajos contra sus crueles gobernantes españoles. Todo comenzó en 1568, según un testimonio, cuando los protestantes de La Haya y otras ciudades se rebelaron, dando lugar a «un cataclismo de furia y destrucción». Ataban a los rebeldes unos a otros y los tiraban por las ventanas, los ahogaban, decapitaban o quemaban vivos. La Inquisición española condenó a todos los hombres, mujeres y niños de Holanda, unos tres millones, a morir como herejes.



ANNA CARBENTUS

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Durante ochenta años, el plácido paisaje holandés fue un campo de batalla: ejército contra ejército, religión contra religión, clase contra clase, mesnada contra mesnada, vecino contra vecino, fe contra fe. Un viajero vio en Haarlem «muchos ahorcados en las ramas de los árboles, en las horcas de las plazas y otras zonas de la ciudad». Había casas quemadas, cuerpos calcinados y caminos cubiertos de cadáveres por todas partes.

La mayor amenaza para la familia Carbentus, sin embargo, no era ni la guerra ni aquellos paroxismos de furia popular. Como muchos de sus paisanos, Gerrit Carbentus pasó toda la vida al borde de la extinción por inundación. Así había sido

desde el final de la Edad de Hielo, cuando la laguna de la desembocadura del Rin empezó a llenarse del rico lodo irresistible para los primeros colonos. Con el tiempo, los pobladores construyeron diques para contener el mar y canales para drenar los pantanos que había tras los diques. En los siglos XVI y XVII, cuando la invención del molino permitió drenar zonas enormes, comenzó la recuperación de terreno a gran escala. Entre 1590 y 1740, los comerciantes holandeses se convirtieron en los amos del comercio mundial y establecieron poderosas colonias en los hemisferios más remotos, mientras los artistas y científicos holandeses dieron lugar a una Edad de Oro capaz de rivalizar con el Renacimiento italiano, y se añadieron más de 1200 kilómetros cuadrados a la superficie de Holanda, incrementando su tierra fértil en casi un tercio.

Pero era imposible contener el mar. Tras mil años de esfuerzos (y en algunos casos a causa de ellos), las inundaciones eran tan inevitables como la muerte. Con una frecuencia tan terrorífica como impredecible, el mar cubría los diques, o los diques sucumbían bajo las olas, o ambas cosas a la vez, mientras una tromba de agua avanzaba tierra adentro, anegando los campos. En ocasiones el mar se abría como si quisiera reclamar la tierra, que desaparecía bajo su húmedo manto. En una sola noche de 1530 se perdieron veinte pueblos en el abismo marino, quedando visibles solo los campanarios de las iglesias y los cuerpos muertos del ganado que flotaban en el agua.

Aquella precariedad dio a Gerrit Carbentus, como a todos sus paisanos, una aguda intuición, similar a la sagacidad de un marinero, que le permitía averiguar la inminencia del desastre. La batalla contra el mar se cobró miles de vidas durante las dos últimas décadas del siglo XVII. Una de ellas fue la del tío de Gerrit Carbentus, que se ahogó en el río Lek, siguiendo así los pasos del padre de Gerrit, de su madre, de sus hermanos, de sus sobrinas y sobrinos, de su primera esposa y de toda la familia de ésta. Todas estas muertes tuvieron lugar antes de que Gerrit cumpliera los treinta años.

Gerrit Carbentus nació al final de una etapa de levantamientos populares; su nieto, también llamado Gerrit, llegó al mundo al iniciarse otro ciclo de rebeldía. A mitad del siglo XVIII el continente europeo se vio sacudido por una oleada de reivindicaciones sociales (elecciones libres, sufragio universal, abolición de los impuestos injustificados) que, unidas a la mentalidad idealista de la Ilustración, crearon una corriente tan imparable como una guerra o una inundación.

Sólo era cuestión de tiempo que el fervor revolucionario afectara a la familia Carbentus. Cuando las tropas de la nueva República Francesa entraron en Holanda en 1795, se suponía que era para liberarla, pero lo que hicieron fue conquistarla. Instauraron un sistema de vigilancia militar con soldados en cada casa, incluida la de los Carbentus, y confiscaron objetos privados, como las monedas de oro y plata de la familia materna de Vincent. En consecuencia, el comercio se hundió, los beneficios desaparecieron, los negocios cerraron y los precios se dispararon. Gerrit Carbentus, un guarnicionero con tres hijos, se quedó sin trabajo. Pero lo peor estaba por llegar.

El 23 de enero de 1797 Gerrit salió temprano de su casa de La Haya para cumplir un encargo en un pueblo vecino. A las siete de la tarde lo encontraron moribundo en el arcén de la carretera de Rijswijk, donde lo habían dejado tras robarle y golpearlo. La familia lo trasladó a su casa, adonde llegó cadáver. Su madre «lo abrazó con desesperación, llorando desconsolada sobre su cuerpo», según la crónica familiar de la familia Carbentus, un diario mantenido durante varias generaciones. «Así llegó a su fin nuestro querido hijo, un milagro por derecho propio».

Gerrit Carbentus dejaba una esposa embarazada y tres hijos pequeños. Uno de ellos, que entonces tenía cinco años, era Willem, el abuelo del pintor Vincent Willem van Gogh.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, mientras retrocedía la marea napoleónica, los holandeses recobraron sus fuerzas y levantaron de nuevo los diques de la nación. Se temía tanto volver a caer en la vorágine que se impuso la moderación por doquier: en política, en religión, en las artes y en las ciencias. «El miedo a la revolución fomentó una fuerte tendencia reaccionaria», escribía un cronista. «La arrogancia y el orgullo nacional» fueron los sentimientos característicos de aquel periodo.

Cuando su país empezaba a resurgir de entre las sombras de la rebelión y el descontento, Willem Carbentus intentaba recomponer los escombros de una vida asolada por la tragedia. Tras casarse a los veintitrés años, tuvo nueve hijos en doce años sin que su esposa sufriese ningún aborto, algo sorprendente por aquel entonces. La estabilidad política y el orgullo nacional suscitaron un repentino interés por todo lo holandés, que se tradujo en una creciente demanda de libros relacionados con el tema. Tanto en Ámsterdam como en los pueblos más pequeños se formaron grupos para promocionar lecturas de todo tipo, desde los clásicos hasta manuales de instrucción. Para aprovechar la oportunidad, Willem decidió adaptar su talento como guarnicionero al arte de la encuadernación y abrió un taller en la Spuistraat, el barrio más comercial de La Haya. A lo largo de las tres décadas siguientes creó un próspero negocio, e instaló a su numerosa familia en las habitaciones que había encima de la tienda. En 1840, cuando el gobierno tuvo que encuadernar la última versión de la controvertida Constitución, recurrió a Willem Carbentus, que, a partir de entonces, se anunció como el «Encuadernador de la Casa Real».

Recuperarse a través de la moderación y la conformidad era una buena solución para el país, pero no para todos sus habitantes. Clara, la segunda hija de Willem, padecía epilepsia, término que por entonces definía un lúgubre universo de sufrimiento mental y emocional. Nunca llegó a casarse; vivió en el limbo de una negación impuesta por la dignidad familiar, sin que nadie hablara abiertamente de una enfermedad que su sobrino, el pintor Vincent van Gogh, reconocería muchos años después. Otro de los hijos de Willem, Johannus, «no siguió el camino habitual en la vida», según escribió su hermana crípticamente, y acabó suicidándose. Al final sucumbió hasta el propio Willem, pese al éxito que había tenido. En 1845, a los

cincuenta y tres años, murió de «una enfermedad mental» como explica la crónica familiar, honestamente, en este caso.

Debido a las extrañas vicisitudes de sus hermanos, Anna, la hija mediana de Willem, creció con la idea de que la vida era una experiencia oscura y temible. En todas partes parecía haber peligros que amenazaban con volver a sumir a la familia en un caos apenas superado, como si fuera un pueblo engullido dramáticamente por el mar en cuestión de segundos. El resultado fue una infancia marcada por el miedo, el pesimismo y la noción de que tanto la vida como la felicidad eran dos bienes precarios en los que no se podía confiar. Según escribió la propia Anna, su mundo era «un lugar lleno de disgustos y preocupaciones» donde, como todo era una «constante decepción», sólo los necios se atrevían a tener «grandes ilusiones» en la vida. Lo único que se podía hacer era «aprender a aguantarlo todo», decía, pero «teniendo en cuenta que nadie es perfecto», que «los sueños nunca se cumplen del todo» y que hay que querer a los demás «pese a sus defectos». En el seno del caos general, la naturaleza humana era especialmente traicionera y la locura estaba siempre al acecho. «Si hiciéramos todo lo que se nos pasa por la cabeza sin que nadie nos pudiera ver ni regañar, ¿no nos apartaríamos cada vez más de la senda correcta?».

Esta negatividad acompañó a Anna hasta su madurez. Desprovista de todo atisbo de humor en sus relaciones con la familia y amigos, era una mujer dada a la melancolía que se preocupaba incesantemente por nimiedades sin importancia, viendo en cualquier asunto un riesgo o una decepción. No había amores duraderos; los seres queridos solían morirse. Cuando su marido la dejaba sola, por breve que fuera su ausencia, se atormentaba pensando que él había muerto. En el relato que escribió sobre su boda, Anna explica que mientras adornaba la casa con flores antes de la ceremonia y después, incluso cuando salió en carro a dar un paseo por los bosques, no podía dejar de pensar en un pariente enfermo que no había podido ir. «Los días de la boda», dice a modo de conclusión, «fueron muy tristes».

Anna se mantenía siempre ocupada para contener a las fuerzas oscuras. Aprendió a hacer punto cuando era casi una niña y durante el resto de su vida manejó las agujas a una «velocidad impresionante», según la crónica familiar. Escribía a un ritmo «infatigable» y sus cartas, de sintaxis atropellada y llenas de glosas, parecen una huida desesperada hacia ninguna parte, como el resto de su vida. También tocaba el piano. Y leía «porque es entretenido» y «despeja las preocupaciones». Como madre le obsesionaba que sus hijos supieran distraerse, cosa que les recomendaba hacer siempre que tenía ocasión. «Haz un esfuerzo para mantener la mente ocupada en otras cosas», les aconsejaba como remedio contra «el desánimo». (Aquella fue una lección que su hijo Vincent, probablemente el artista más depresivo, frenético y productivo de la historia, tal vez aprendiera demasiado bien). Cuando todas estas técnicas fallaban, Anna se ponía a limpiar con ahínco. «La querida Mamá está ocupada limpiando», escribía su marido, haciéndonos dudar de la eficacia de las demás estrategias, «pero está pendiente de todo y todo la preocupa».

Las inquietas manos de Anna también se dedicaron al arte. Junto a su hermana Cornelia aprendió a dibujar y pintar con acuarelas, pasatiempos que había comenzado a practicar la naciente burguesía para ocupar el tiempo de ocio y alardear de tenerlo.

Anna, que había sido una niña miedosa, sentía una atracción natural por la religión.

Con el tiempo, al irse multiplicando las adversidades y desgracias, Anna buscó refugio en la religión con creciente desespero. Cualquier pequeña complicación o traslado de sus hijos la inducía a proclamar un piadoso discurso. Desde los exámenes del colegio hasta los intentos de conseguir trabajo, cada crisis motivaba el correspondiente sermón invocando «la bondad de Dios» o «el perdón del Señor». «Que el buen Dios te ayude a seguir siendo honrado», escribió a su hijo Theo con motivo de un ascenso. Invocabía a Dios para que protegiera a sus hijos de todo, desde las tentaciones sexuales hasta el mal tiempo, el insomnio o los acreedores. Pero ante todo invocaba al Altísimo para que la protegiera de las fuerzas malignas que albergaba en su interior. Sus inagotables argumentos, tan parecidos a las obsesivas variaciones de Vincent sobre asuntos laicos y religiosos, muestran una falta de confianza imposible de remediar. Pese a la reiterada insistencia en el gran consuelo que le aportaba su fe, esos tercos conjuros fueron lo más cerca que Anna (igual que su hijo Vincent) llegó a estar de obtener serenidad a través de la religión.

Anna procuraba pisar terreno seguro en todos los aspectos de su vida, no sólo en cuestiones religiosas. Por lo tanto, no fue ninguna sorpresa que cuando cumplió treinta años, en 1849, y seguía soltera, experimentara la urgente necesidad de encontrar marido. Todos sus hermanos, salvo la epiléptica Clara, el problemático Johannus y su hermana menor, Cornelia, ya se habían casado. La única de sus primas que había esperado más que ella para pasar por el altar (hasta los treinta y un años), acabó casándose con un viudo, la suerte habitual de las mujeres que esperaban demasiado. Anna, una mujer formal, poco dada a las bromas, de aspecto corriente y con la peculiaridad de ser pelirroja, parecía destinada a un destino aún peor: la soltería.

El golpe demoledor llegó en marzo de 1850, cuando su hermana Cornelia, diez años más joven, anunció que se casaba con un próspero impresor de La Haya llamado Van Gogh. Vivía encima de su galería del barrio de la Spuistraat, cerca de la tienda de los Carbentus, y, como Cornelia, tenía un hermano que aún no se había casado: un sacerdote de veintiocho años llamado Theodorus^[1]. A los tres meses la familia organizó un encuentro entre Theodorus y Anna. Dorus, como lo llamaba su familia, era un hombre menudo y guapo, con «un rostro de rasgos nobles» y un pelo rubio oscuro que ya plateaba. Al contrario que su sociable hermano, era callado y tímido. Vivía en Groot Zundert, un pequeño pueblo próximo a la frontera belga, lejos de la elegancia cortesana de La Haya, donde vivía la familia real. Pero todo eso carecía de importancia. La familia era aceptable, las alternativas impensables. Él parecía tan dispuesto como ella a llegar a un acuerdo. Al poco de conocerse anunciaron su

compromiso de boda.

El 21 de mayo de 1851, Theodorus van Gogh y Anna Carbentus se casaron en la Kloosterkerk. Tras la ceremonia, los recién casados salieron hacia Groot Zundert, una región católica al sur de Holanda. Anna describiría después su estado de ánimo la víspera de la boda: «A la novia le preocupaba el asunto de su futuro hogar».

CAPÍTULO 2

UN VIGÍA EN EL BREZAL

A una persona acostumbrada a la elegancia señorial de La Haya, el pueblo de Zundert debía de parecerle un erial. De hecho, en su mayor parte lo era. Más de la mitad del municipio, que abarcaba varios kilómetros en torno al centro urbano de Groot Zundert («Gran Zundert», para diferenciarlo del cercano Klein Zundert, o «Pequeño Zundert»), consistía en un pantano y un brezal, es decir, una gigantesca extensión de hierba y maleza, casi sin árboles, azotada por el viento, donde jamás había llegado un arado ni una azada. Salvo algún pastor que pasaba por allí con su rebaño de ovejas o los campesinos que recogían turba o cortaban brezo (para hacer cepillos y pinceles), nada quebraba el profundo silencio que pendía sobre aquel horizonte baldío. Los cronistas de la época llamaban a la zona «el territorio virgen».

La gran carretera construida por Napoleón, el Napoleonsweg, era el único nexo del pueblo de Groot Zundert con el mundo. Flanqueada por una doble hilera de robles y hayas que parecía extenderse hasta el infinito en actitud marcial, por la carretera circulaba todo el comercio procedente de Bélgica y destinado a los negocios locales que rodeaban el polvoriento pueblecillo: las posadas, las tabernas, los establos y las tiendas próximas a la famosa vía (por la que había pasado hasta el mismísimo emperador), que casi superaban en número a las ciento veintiséis casas que acogían a los mil doscientos habitantes del municipio.

La actividad comercial convertía a Zundert en un lugar desproporcionadamente sucio y caótico. En la temporada de fiestas, cuando llegó el matrimonio Van Gogh, las abundantes posadas y tabernas de la plaza del pueblo (el Markt) estaban atestadas de hombres jóvenes dedicados a beber, cantar, bailar y, a veces, pelearse. Las parrandas en sitios públicos, al estilo de los cuadros de Brueghel, eran algo común en las ferias populares de la comarca (en la que, por cierto, nació Brueghel), donde los excesos con el alcohol, la zafiedad y el desprecio a las normas sociales y la decencia confirmaban todos los estereotipos del tosco carácter holandés que aborrecía la sociedad culta de centros urbanos como Ámsterdam o La Haya.

Pero las zonas de Groot Zundert alejadas de la carretera permanecían casi ajenas a las idas y venidas de los comerciantes. Cuando Anna llegó en 1851, casi cuatro décadas después de Waterloo, el Napoleonsweg era el único camino pavimentado de la localidad, y las pequeñas destilerías caseras y talleres de marroquinería eran los únicos negocios que había. La mayoría de los campesinos apenas producían lo suficiente para alimentar a sus propias familias (a base de patatas, sobre todo) y seguían arando los campos con bueyes. La «cosecha» más comercial de Zundert era la fina arena blanca que se recogía en sus campos baldíos, usada en toda Holanda para lijar los muebles y los suelos, a los que proporcionaba una tersura única. La

mayoría de las casas del pueblo tenían una única habitación que la familia compartía con el ganado, y la gente corriente vestía la misma ropa durante todo el año. Las gentes de las ciudades ricas del norte iban a Zundert atraídas por su único recurso abundante aparte de la arena: la mano de obra barata.

Para una holandesa que sepreciaba de serlo como Anna van Gogh, Zundert no era sólo un pueblo rural empobrecido, sino que ni siquiera era del todo holandés. Durante siglos, Zundert y los municipios circundantes habían vinculado su identidad y liderazgo a los territorios del sur (Bruselas y Roma) y no a las ciudades-estado septentrionales de la república holandesa. Junto a buena parte del norte de Bélgica, los municipios del sur de Holanda pertenecían a Brabante, un ducado medieval que tuvo su edad dorada en los siglos XIII y XIV, cuando fue perdiendo poder y sus fronteras se desvanecieron entre los variables imperios de sus países vecinos. En 1581, cuando los holandeses se independizaron de España, Brabante se separó de su vecino del norte, generando un abismo económico, político y, sobre todo, religioso, que jamás se pudo superar. Como región mayoritariamente católica y monárquica, se mantuvo siempre en el bando contrario durante los sanguinarios sucesos que tuvieron lugar en los siglos XVI y XVII por aquella zona.

Incluso tras la derrota de Napoleón en Waterloo, en 1815, cuando Bélgica se unió a las veteranas provincias holandesas para formar el Reino Unido de los Países Bajos, seguía habiendo motivos de fricción. A los ciudadanos de Brabante les ofendía la hegemonía política y económica del norte, por lo que rechazaban su predominio cultural e incluso su idioma. Los norteños, por su parte, desdeñaban a los sureños por considerarlos necios, supersticiosos y poco de fiar. En 1830, cuando los belgas se separaron de los Países Bajos y se proclamaron un país independiente, las hostilidades se hicieron patentes. Los paisanos del Brabante situado en la parte holandesa de la frontera se aliaron con los del lado belga y, durante casi una década, muchos holandeses temieron que el tercio más meridional del país se rebelara.

En 1839 un tratado partió Brabante por la mitad, con efectos devastadores en zonas fronterizas como Zundert. Granjas y familias quedaron divididas, numerosas carreteras acabaron cortadas y varias parroquias perdieron la comunicación con sus iglesias habituales. El gobierno holandés de La Haya administraba Zundert y sus municipios limítrofes como si fuera territorio enemigo ocupado.

La revuelta belga y la subsiguiente «ocupación» sólo sirvieron para aumentar las graves desavenencias entre católicos y protestantes. Durante dos siglos los ejércitos habían recorrido los arenosos brezales de Zundert, imponiendo una religión y acosando a la otra. Cuando las fuerzas católicas se acercaban desde el sur, o las protestantes desde el norte, congregaciones enteras recogían sus pertenencias y se marchaban. Se saqueaban las iglesias del bando contrario y se confiscaban sus bienes. Pero cuando cambiaban las tornas, llegaban los nuevos gobernantes, se recuperaban las iglesias perdidas, se saldaban las cuentas pendientes y se imponían nuevas leyes a los herejes.

Tras el último combate, durante la revuelta belga, los católicos rompieron las ventanas de la pequeña iglesia de Groot Zundert y los protestantes tardaron en regresar. Cuando llegó el matrimonio Van Gogh, veinte años después, la congregación sólo contaba con cincuenta y seis miembros, procedentes de un pequeño grupo de familias; la comunidad de protestantes se veía superada en una proporción de treinta a uno por el destacamento de los fervientes papistas del brezal. Los protestantes, que temían las aviesas intenciones de sus adversarios, procuraban evitar todo conflicto con unas autoridades católicas que boicoteaban los negocios de los protestantes y llamaban a su religión despectivamente «la fe del invasor».



El Markt, la plaza mayor de Zundert. En el centro, la rectoría, donde nació VINCENT

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

El nuevo hogar de Anna, la casa parroquial de Zundert, estaba en el centro del Markt, en el meollo del tenso ambiente fronterizo.

Prácticamente todo lo que pasaba en Zundert ocurría en el Markt: los criados bromearan y charlaban junto al pozo de agua; los funcionarios hacían sus negocios rodeados de un tremendo alboroto; las diligencias y los coches de correo entraban en la plaza y cambiaban de tiro en las grandes cuadras cercanas. El domingo se leían las noticias en voz alta desde la escalera del Ayuntamiento, justo enfrente de la casa del párroco. Por el Markt pasaban tantos carros y carretas que los inquilinos de las casas tenían que tener las ventanas cerradas para que no entrara el polvo que levantaban los caballos. Cuando llovía, las zonas no pavimentadas de la plaza se convertían en lodazales intransitables.

La rectoría era de principios del siglo XVII y estaba discreta y escasamente amueblada. En sus dos siglos y medio de existencia habían vivido en ella una larga sucesión de familias de sacerdotes que la habían ido agrandando sin hacer mejoras. Estaba flanqueada por casas más grandes y tenía una estrecha fachada de ladrillo desde cuyo interior se veía una bonita vista de la plaza. La puerta daba a un pasillo largo, oscuro y angosto que comunicaba la sala delantera, usada en las fiestas religiosas, con la sombría habitación trasera donde la familia hacía la vida. El pasillo terminaba en una pequeña cocina, tras la cual había un aseo y un almacén, todo en una progresión continua, prácticamente desprovista de luz. En una esquina del almacén estaba la puerta del único retrete de toda la casa. Anna, al contrario que la mayoría de los habitantes de Zundert, no tenía que salir de casa para ir al baño.

Aceptando con optimismo sus nuevas circunstancias, Anna escribió a su familia de La Haya contándoles que la casa parroquial era un «sitio campestre» donde se podía disfrutar de la bucólica sencillez de una vida rural. Pero sus bonitas palabras no podían disfrazar la verdad: tras una prolongada soltería en el entorno agradable y organizado de La Haya había llegado a un pueblo fronterizo marcado por la tensión religiosa, en una región inhóspita y desconocida, rodeada de gentes que en su mayoría recelaban de ella, de las que no se fiaba y cuyo dialecto apenas entendía. No podía disimular su soledad por mucho que lo intentara. Incapaz de pasear por las calles de la ciudad sin compañía, invitaba a una sucesión de familiares a quedarse en su casa y, al acabar el verano, pasaba una larga temporada en La Haya. Al ir perdiendo todas las ventajas de su vida anterior, hubo algo que cobró una importancia enorme en su escala de valores: la respetabilidad. Siempre había respetado las convenciones. Pero ahora, sometida a una disciplina militar impuesta por el aislamiento y la hostilidad, las normas cobraron un nuevo significado. Su primer mandamiento era que las esposas de los párracos, como todas las esposas, tuvieran niños, muchos niños. Las familias de diez hijos o más eran algo corriente. El nuevo imperativo estratégico y religioso era asegurar la supervivencia de la ciudad para legársela a la siguiente generación y Anna van Gogh iba con retraso. Cuando volvió a La Haya a finales del verano les anunció orgullosamente «la llegada de un nuevo miembro de la familia, con la ayuda de Dios».

El 30 de marzo de 1852, Anna dio a luz a un hijo muerto. *Levenloos*, es decir, «sin vida», fue lo que anotó el secretario del Ayuntamiento en el registro, junto a la fecha de nacimiento; el bebé no tenía nombre, sólo fue el «n.^o 29». No había prácticamente ninguna familia en Zundert, ni en toda Holanda, rica o pobre, que se hubiera librado de uno de los designios de Dios más misteriosos. La familia Carbentus era una familia media y sus crónicas familiares estaban llenas de muertes infantiles y bebés que no llegaban a tener nombre.

En otros tiempos, no se solían celebrar funerales por la muerte de un niño y el «nacimiento» de un bebé muerto apenas se mencionaba. La nueva burguesía, sin embargo, no despreciaba ninguna oportunidad para reafirmarse y exhibirse. El luto por un niño inocente era algo que llamaba especialmente la atención del público. Un escritor holandés lo calificó como «el más hiriente y profundo de todos los sufrimientos». Los abundantes poemarios dedicados al asunto tenían un enorme éxito. Novelas como *La tienda de antigüedades*, de Dickens, con la muerte de la pequeña Nell en su cama, cautivaron a toda una generación. Cuando Anna tuvo que enterrar a su hijo, quiso ostentar todos los símbolos de la nueva moda. Mandó cavar una tumba en el pequeño cementerio protestante junto a la iglesia (la primera fosa infantil de aquel camposanto) y cubrirla con una hermosa lápida, lo suficientemente grande como para grabar en ella una cita bíblica procedente de uno de los poemarios más célebres de aquel entonces: «Dejad que los niños vengan a mí...». La lápida lleva inscrito el año, 1852, y en lugar de los nombres de los atribulados padres, el del

niño muerto: «Vincent van Gogh».

Para Anna, elegir los nombres de sus hijos no era una cuestión de gusto. Como todo lo demás en su vida, estaba sometido a estrictas normas. De ahí que ya estuviera decidido de antemano cuando nació el segundo hijo de Anna, el 30 de marzo de 1853, que llevaría los nombres de sus abuelos: Vincent y Willem.

Quiso la casualidad que Vincent Willem van Gogh naciera exactamente un año después que el niño enterrado bajo una lápida con el nombre de Vincent van Gogh, hecho que resulta más interesante para los especialistas que para el propio matrimonio Van Gogh. Anna se dedicó, con la disciplina de un reloj, a producir una familia numerosa. En 1855, casi dos años después del nacimiento de Vincent Willem, nació una niña, Anna Cornelia. A los dos años, en 1857, llegó un hijo, Theodorus. Y dos años después (1859), otra hija, Elisabeth. En 1862, una tercera hija, Willemina. Finalmente, cinco años más tarde (1867), a los cuarenta y siete años, Anna tuvo a su último hijo, Cornelius Vincent. El asunto de la natalidad estaba tan programado que seis de sus siete hijos cumplían años entre mediados de marzo y mediados de mayo; tres de ellos nacieron en mayo, dos de ellos con un día de diferencia (además de los dos Vincent nacidos el mismo día).

Ésta era la familia de Anna van Gogh. Durante los veinte años que vivió en Zundert dedicó buena parte de su energía, toda su maniática pulcritud y todo su apocado conformismo a la educación de sus seis hijos. «Lo que nos forma primero es la familia», escribió, «y después, el mundo».



Las hermanas y hermanos de VINCENT. en el sentido de las agujas del reloj, empezando por la esquina superior izquierda: ANNA, THEO, LIES, COR y WIL

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Al centrarse por completo en su vida familiar, Anna no sólo cumplía con sus deberes conyugales como esposa y protestante, también respetaba las convenciones de su clase social, que había inaugurado lo que los historiadores llamarían «el advenimiento de la familia triunfante». Los hijos dejaron de ser adultos en potencia para convertirse en seres con una valiosa vida propia. Se empezó a hablar de la «divina juventud» y de la paternidad como una «vocación sagrada», pero había que mantener a los menores «a buen recaudo de las calamidades de la sociedad», advertía uno de los manuales pedagógicos más célebres. «Una juventud reprimida no se compensa por muchos años que se viva», era otro consejo aparentemente

contradicitorio. Como era la nueva obsesión de la clase media, había centenares de manuales semejantes y el número de novelas era aún mayor. El contenido básico de esos libros no era ajeno a Anna: el mundo es un lugar turbulento y peligroso, la familia nuestro único refugio.

Anna inculcó esta mentalidad basada en el miedo y el aislamiento a todos sus hijos. No era una persona cariñosa ni efusiva, pero suplía esta carencia con una implacable campaña verbal, que era una parte esencial de la rutina diaria. En ella recalca la importancia de los nexos familiares, invocaba los deberes filiales, proclamaba el amor paterno y recordaba los sacrificios que había que hacer por los hijos. No era ya que su familia fuera extraordinariamente feliz, según les decía, sino que «una feliz vida familiar» era fundamental para conseguir la felicidad. Sin ella el futuro constaría de «soledad e incertidumbre». Defendía el principio de unidad (lo que un historiador llamaría el «totalitarismo familiar»), omnipresente en la literatura de la época, con tiernas escenas de devoción paterno-filial copiosamente regadas de lagrimones irreprimibles. «No podemos vivir el uno sin el otro», escribió Anna a su hijo Theo, que entonces tenía diecisiete años, «nos queremos tanto que no podemos estar separados o evitar contarnos todos nuestros secretos».

El claustrofóbico entorno de la casa parroquial («un ambiente intenso y extraño», según un testigo) era el caldo de cultivo perfecto para la campaña de Anna. Sus hijos crecieron aferrándose a la familia, como náufragos asidos a una balsa. «¡Ay! No me quiero ni imaginar lo que pasaría si uno de nosotros se tuviera que marchar», escribió a los dieciséis años Elisabeth, a la que todos llamaban Lies. «Creo que tenemos que estar todos juntos, que formamos parte de un mismo todo. [...] Si ahora faltara uno de nosotros, estoy convencida de que se rompería la unidad». La ausencia de cualquier miembro de la familia, tanto si se trataba de un aislamiento voluntario como de una separación física, suscitaba una angustia generalizada. En cambio, cuando se reunían, todos lloraban de alegría y consideraban tan benéficos estos encuentros como para curarles de sus enfermedades.

Con el tiempo, cuando la separación se hizo inevitable, todos los hijos de Anna sufrieron el síndrome de la separación. Se escribían un sinfín de cartas (no sólo Vincent), en lo que constituía un extraordinario esfuerzo para mantener el vínculo familiar. Durante toda su vida adulta, los hermanos Van Gogh pasaron por etapas de una «nostalgia inexplicable», según un parente político. En esos momentos desconfiaban del mundo y preferían la vida certera y organizada que hallaban en los libros a la impredecible realidad que los rodeaba. Una de las grandes alegrías de su vida eran las reuniones familiares en la casa parroquial, y a todos les aterraba la idea de que los apartaran de esa felicidad. «Nuestro apego y cariño a la familia es tan grande», escribiría Vincent años después, «que nuestro corazón se eleva y alzamos los ojos al cielo mientras rogamos: “Señor, no permitas que esté apartado de ellos mucho tiempo”».

No nos puede sorprender que uno de los libros que más impresionaron al joven

Vincent van Gogh fuese *Der schweizerische Robinson* [El Robinsón suizo], la historia de la familia de un párroco que naufraga en una isla desierta de los trópicos, por lo que han de confiar completamente unos en otros para sobrevivir en un mundo hostil.

Anna van Gogh respondió al reto de su rústica vida en el campo imponiendo a los miembros de su familia, con igual fervor que a sí misma, el rigor de la normalidad.

Todos los días, la madre, el padre, los niños y la institutriz salían a andar por el pueblo y sus alrededores; un recorrido que incluía prados, jardines y calles polvorrientas. Anna tenía la convicción de que estos paseos no sólo mejoraban la salud de su familia («el color y el brillo de la piel»), sino que también rejuvenecían el ánimo. El ritual diario servía tanto para exhibir el estatus burgués de la familia (la clase trabajadora no podía tomarse una hora libre al día), como para imprimir en todos el glorioso sello de la Madre Naturaleza.

Además, Anna plantó un jardín. El jardín familiar es una de las instituciones holandesas más antiguas, no sólo por lo fértil de la tierra, sino también porque las hortalizas estaban exentas de los impuestos feudales. Para la burguesía del siglo XIX, que había superado con creces la agricultura de subsistencia, los jardines floridos eran un símbolo de ocio y prosperidad. Anna mantuvo durante toda su vida que «cuidar un jardín y ver crecer las flores» era esencial para la salud y la felicidad.

El jardín que había en Zundert, detrás del granero de la rectoría, era mucho más grande que los que Anna había visto en La Haya de joven. Largo y estrecho, como toda la propiedad, el jardín, flanqueado por una ordenada hilera de hayas, estaba en pendiente sobre los campos de centeno y trigo que se extendían a sus pies.

Anna recurrió al jardín para educar a sus hijos en los «significados» de la naturaleza. El ciclo de las estaciones no reflejaba sólo el ciclo de la vida; el florecimiento y marchitarse de ciertas plantas marcaba las transiciones; las violetas simbolizaban la valentía, la primavera y la juventud; la hiedra era promesa de vida en invierno y de resurrección. La esperanza podía nacer de la desesperación «como las flores secas caen del árbol, permitiendo que broten vigorosas plantas llenas de vida», escribiría Vincent años más tarde. Los árboles, sobre todo sus raíces, contienen la promesa de vida tras la muerte. (Karr mantenía que ciertos árboles, como el ciprés, «crecen más hermosos y robustos en los cementerios que en ningún otro lugar»). En el jardín de Anna, el sol era el «buen Dios» cuya luz daba vida a las plantas al igual que traía «la paz a nuestros corazones», y las estrellas eran enviadas del sol y símbolo de su promesa de regresar por la mañana para «convertir en luz la oscuridad».

Todo este simbolismo que Vincent acabaría transformando en pintura, contenido en la mitología cristiana, el arte y la literatura, procedía de las lecciones que aprendió de pequeño en el jardín de su madre.

Los Van Gogh comían en el mismo lugar donde transcurría su rutina familiar: el cuarto trasero de la casa parroquial. Anna abordaba el asunto de la nutrición con el

el mismo convencionalismo que todo en su vida. Una alimentación moderada y regular se consideraba crucial para la buena salud y para la entereza moral. Pero, al contar con dos chicas que la ayudaban a guisar en la pequeña cocina, Anna podía satisfacer sus aspiraciones burguesas con platos más elaborados, sobre todo los domingos. Si la cena era el momento elegido para el culto diario a la glorificación familiar, el domingo era, por así decirlo, la misa mayor. Aquellas extravagantes cenas privadas compuestas de cuatro y cinco platos impresionaron profundamente a todos sus hijos, sobre todo a Vincent, cuya eterna obsesión con la comida, salpicada con esporádicos intervalos de inanición, expresaba sus turbulentas relaciones familiares.

Después de cenar se reunían todos alrededor del horno de la cocina para llevar a cabo otro ritual colectivo: el repaso de la historia familiar. El padre Dorus, que estaba «bien informado sobre estos asuntos», según su hija Lies, les contaba las hazañas de sus ilustres antepasados, que habían servido al país a lo largo de su convulso pasado. Aquel relato de grandes pretéritas consolaba a Anna de su aislamiento rural, pues la religaba con la clase social y la cultura que había dejado atrás. Como la mayoría de los miembros de su generación, Anna y Dorus añoraban los momentos gloriosos de la historia de Holanda, sobre todo la Edad de Oro del siglo XVII, cuando las ciudades-Estado de la costa dominaban los océanos del mundo, financiaban un imperio y eran líderes de la civilización occidental en lo referente a las artes y las ciencias. Aquellas lecciones de historia en la cocina transmitieron a los jóvenes de la familia no sólo la fascinación por la leyenda, sino también la añoranza de aquel paraíso perdido.

Todos los hijos de Anna y Dorus heredaron esta nostalgia por el pasado de su país y su familia. Pero ninguno de ellos percibía ese tirón agridulce con tanta fuerza como su hijo mayor, Vincent, que acabaría describiéndose a sí mismo como «un ser fascinado por fragmentos del pasado». De mayor leería con pasión libros de historia y novelas históricas, pues, a sus ojos, el pasado siempre era mejor y más puro que su propio tiempo. En todas las disciplinas, desde la literatura hasta la arquitectura, lamentaba que se hubieran perdido las virtudes de los viejos tiempos («días difíciles pero nobles») y que las hubieran sustituido los defectos del presente, una época tan mediocre como «carente de sentimientos».

En cuanto a las bellas artes, Vincent se veía a sí mismo como el defensor de los artistas abandonados, de las temáticas arcaicas y los movimientos extintos. En sus comentarios sobre la creación y los creadores de su propia época abundan las lamentaciones, los exabruptos reaccionarios y las loas melancólicas a los paraísos terrenales del arte, todo tristemente desaparecido. Como su madre, sufría por la huidiza evanescencia de la felicidad («el veloz paso de las cosas en la vida moderna») y sólo confiaba en la capacidad de la memoria para captarla y apresarla. A lo largo de su vida, recordaría una y otra vez los lugares y acontecimientos de su pasado, repasando las alegrías perdidas con un empeño rayano en la locura. Sufría arrebatos nostálgicos que en ocasiones le paralizaban durante semanas, hasta el punto de que a determinados recuerdos llegó a concederles el poder mágico de los mitos. «Hay

momentos en la vida en los que todo, incluso lo que cada uno llevamos dentro, parece estar lleno de paz», escribiría años después. «De repente nuestra vida entera parece un agradable paseo por el bosque, pero no siempre es así».

En la casa parroquial, todas las noches acababan igual: con un libro. Pero aquello no era un acto de solipsismo literario que cada uno hiciera por su cuenta. La lectura en voz alta unía a la familia, apartándolos del analfabetismo rural que caracterizaba al entorno católico en el que vivían. Anna y Dorus se leían en voz alta uno al otro y a sus hijos; los hermanos mayores leían en voz alta a los menores; y, con el tiempo, los hijos leerían a los padres. La lectura en voz alta se empleaba para consolar a los enfermos y distraer a los afligidos, pero también para aprender y para entretenerte. Bajo la sombra del tejadillo del jardín o junto a una lámpara de aceite, leer era (y siempre sería) la luz reconfortante de la unidad familiar. Años después de haberse marchado de casa, los hermanos seguían intercambiando y recomendándose libros unos a otros, como si ninguna lectura fuera completa hasta que la hubieran hecho todos.

Los niños de la familia Van Gogh llegaron al mundo de la literatura oficial por dos vías: la poesía y los cuentos infantiles. La poesía, aprendida de memoria y recitada, era el método preferido para enseñar a los niños a ser buenas personas, creyentes y obedientes. En la casa parroquial un cuento infantil sólo podía ser de un autor: Hans Christian Andersen. Cuando Anna empezó a formar su familia, *El patito feo*, *La princesa y el guisante*, *El traje del emperador* y *La sirenita* ya eran famosos en el mundo entero. Al no ser explícitamente cristianos ni torpemente didácticos, los cuentos de Andersen daban una perspectiva de la infancia distinta, más caprichosa que la propia de la época victoriana. A los censores de la rectoría se les pasó por alto la sutil llamada a la insurrección de unos relatos que mostraban la debilidad humana y a menudo acababan mal.

Las lecturas de Vincent acabarían abarcando un espectro mucho más amplio que el autorizado por sus padres. Pero aquellas primeras incursiones sirvieron para marcar su trayectoria. Leía a una velocidad demoníaca, consumiendo libros a un ritmo frenético que mantuvo casi hasta el día de su muerte. Comenzaba con un libro de un autor y, en pocas semanas, había devorado su obra entera. Debió de apreciar su temprano encuentro con la poesía, pues se aprendió de memoria gruesos libros de poemas que copiaba durante días meticulosamente y sin errores en cuadernos, para luego salpicar sus cartas con ellos. También conservó su amor por Hans Christian Andersen, cuyo mundo imaginario de plantas antropomórficas y abstracciones personificadas, de sentimientos exagerados e imágenes epigramáticas, dejaron una clara impronta en la imaginación de Vincent. Décadas después diría que los cuentos de Andersen eran «gloriosos... por su belleza y verosimilitud».

Las vacaciones en la casa parroquial eran una buena ocasión para practicar la solidaridad familiar y superar el aislamiento y la adversidad.

En el largo calendario de festividades no había ninguna comparable a la Navidad. Desde el 5 de diciembre, la víspera de san Nicolás, cuando iba a su casa uno de sus tíos disfrazado de Sinterklaas^[2], cargado de caramelos y regalos, hasta el 26 de diciembre, Día de las Cajas^[3], los Van Gogh celebraban la unión mística de la Sagrada Familia y de la suya propia.

Todas las Navidades, al calor del horno de la cocina, la familia terminaba la lectura de uno de los cinco libros navideños de Dickens. Vincent conservó dos de ellos en la memoria durante el resto de sus días: «Un cuento de Navidad» y «El hechizado», que releía casi todos los años, entusiasmado con las apariciones diabólicas, los niños perseguidos y la magia reparadora del cariño familiar y el espíritu navideño. «Siempre me parece estar leyéndolos por primera vez», decía. En los últimos días de su vida, el relato de Dickens sobre un hombre perseguido por los recuerdos y privado del cariño materno le inquietaría hasta un punto que jamás pudo imaginar cuando se lo leían en voz alta en la cocina de Zundert. Lo que aprendió entonces, y que recordaría con creciente tristeza al ir pasando los años, era que existía un nexo indisoluble entre la familia y la Navidad. «En mi opinión», dice Redlaw, el atormentado Scrooge de «El hechizado», «el nacimiento de nuestro Señor es también el nacimiento de todo lo que me da alegría, tristeza y placer».

Para sobrevivir como miembros de una minoría religiosa, los hijos de Anna debían ser tan disciplinados como los soldados de un puesto fronterizo. Todas las miradas estaban pendientes de ellos, tanto las benevolentes como las hostiles. En la casa parroquial había una palabra que regía todo: el deber. «El deber por encima de todas las cosas», les advertía Anna.

Estas exhortaciones reflejaban el peso de siglos de adoctrinamiento calvinista y necesidad holandesa. «El deber nunca es pecado», había clamado Calvino, lo que tenía un significado especial para los habitantes de una zona amenazada por las inundaciones.

El primero de los deberes era mantener la posición social de la familia.

Cuando Anna Carbentus cambió su soltería de clase media alta en La Haya por su vida como esposa de un párroco de Zundert, un prestigioso historiador de la época escribió: «No hay ningún país europeo [...] cuyas gentes tengan mayor conciencia social [que Holanda], en relación a su modo de vida, el círculo al que pertenecen y la categoría en la que pueden considerarse incluidos». La movilidad social era prácticamente imposible y estaba muy mal vista. El empobrecimiento producía pánico, salvo a los que ya no podían caer más bajo. En un periodo de profundas diferencias sociales entre los habitantes de las ciudades y los del campo, un traslado a

una zona rural como Zundert amenazaba la posición social.

El párroco y su esposa eran el meollo de la diminuta élite de Zundert. Los clérigos como Dorus van Gogh llevaban siglos definiendo los principios morales e intelectuales del país, y la Iglesia era un buen mecanismo de ascenso social (el otro era hacerse a la mar). Dorus ganaba un sueldo modesto, pero gozaba de todos los privilegios de su estatus (casa, doncella, dos cocineras, jardinero, coche de caballos), lo que los hacía parecer más ricos de lo que eran. Los paseos a media mañana servían para realzar esa ilusión: Dorus con la chistera y sus hijos con la niñera. Aquellos símbolos de estatus servían para acolchar el descenso social que Zundert representaba para Anna, que se aferraba a ellos tenazmente. «No tenemos dinero», decía, «pero conservamos nuestro buen nombre».

Para proteger ese buen nombre, Anna inculcó a sus hijos el deber de relacionarse con «gente culta y adecuada». Prácticamente todo el éxito y la felicidad que se podían obtener en la vida procedían, en su opinión, de las relaciones adecuadas. En cambio, las malas compañías, sólo conducían al fracaso y el pecado. Nunca dejó de animarlos a mezclarse con «gente prudente», advirtiéndolos sobre los peligros de asociarse con «quienes no pertenecen a nuestra clase social». Cacareaba de placer cuando «una buena familia» invitaba a su casa a alguno de sus hijos, a los que daba instrucciones detalladas sobre el modo de cultivar las relaciones sociales.

El «círculo bien» de Zundert estaba compuesto por varias familias elegantes que veraneaban en aquella zona y por un puñado de empresarios protestantes. Anna no dejaba a sus hijos salir de ese estrecho círculo. Por encima sólo estaban las familias católicas; por debajo, la clase trabajadora de Zundert, las gentes que llenaban el Markt (con sus odiosas ferias comerciales) y cuya compañía, tanto si eran protestantes como católicos, era el primer escalón hacia las malas costumbres. «Es mejor relacionarse con la alta sociedad», aconsejaba, «pues la gente de clase baja cae más fácilmente en la tentación».

Lejos del círculo de esta élite estaba la masa sucia de trabajadores y campesinos sin rostro, sin nombre o propiedades; un grupo que carecía de la conciencia de la importancia de la educación. En opinión de la clase social a la que pertenecía Anna, este grupo era «ganado humano», obstinadamente ignorante e inmoral, carente de dones humanos como la sensibilidad y la imaginación, e indiferente a la muerte. «Aman y sufren como seres extenuados y sólo se alimentan de patatas», informaba un manual de pedagogía que leía el matrimonio Van Gogh. «Sus sentimientos son comparables a su intelecto, ya que no han rebasado la enseñanza primaria».

A fin de que no traspasaran las barreras sociales, los niños Van Gogh tenían prohibido jugar en la calle. De ahí que pasaran la mayor parte del día encerrados en casa o en el jardín, como si estuvieran en una isla, sin más compañía que la de sus hermanos.

Anna, dada a equilibrar lo positivo con lo negativo en su tenebrosa concepción del mundo, recurrió a la superstición a la hora de valorar su papel de capitana de la

nave parroquial. Tras una buena etapa siempre venía «una desgracia» recordaba a sus hijos; los «problemas y las preocupaciones» iban seguidos de «bienestar y esperanza». En casa de los Van Gogh no se vivía un solo instante de felicidad sin que Anna les recordara su inevitable coste, es decir, su «lado oscuro». Sufrir, sin embargo, estaba prohibido. «Quien domina sus pasiones y está en posesión de sí mismo es feliz», aseguraba la matriarca de la familia.

Los niños Van Gogh se criaron en un mundo desprovisto de sentimientos, algo así como un mundo en blanco y negro donde cualquier tipo de exceso (el orgullo y la pasión por una parte, la autoinculpación y la indiferencia por otro) se equilibraba y compensaba para lograr *degelijkheid*; un mundo en el que todo lo positivo se contrarrestaba con lo negativo, en el que la alabanza se atemperaba con la expectación, el ánimo con el presagio, el entusiasmo con la prudencia. Al abandonar la isla parroquial, todos los hijos de Anna experimentaron una explosión de sentimientos totalmente nuevos de los que no sabían defenderse. Enfrentados a una crisis emocional, todos eran asombrosamente insensibles o torpes, lo que, en algunos casos, dio resultados catastróficos.

Deber, Decencia, Moderación. Éstos eran los tres pilares de una vida feliz (o los tres principios básicos de la conducta moral) sin los que no se podía «ser una persona normal», advertía Anna. No cumplirlos era ofender a la religión, la jerarquía y el orden social. Era una vergüenza para la familia, o incluso peor. La literatura de la época rebosaba de advertencias sobre la desgracia social a la que podía llevar la «mala vida». El propio Dorus tenía un sobrino cuya vergonzosa conducta llevó a su madre viuda a un forzoso exilio en el que «murió tras muchos sufrimientos», según el cronista de la familia, «arrojando una oscura sombra sobre la casa».

Aterrados ante la posibilidad de repetir experiencias como ésa, Anna y Dorus criaron a sus hijos en un ambiente donde se vivía pendiente de todo posible peligro y el amor estaba sujeto a las contingencias. Un paso equivocado podía acabar en «la senda del error», como la llamaba Dorus, con nefastas consecuencias para todos. El temor a equivocarse pendía sobre la familia «como un nubarrón», según el diario familiar, y lastró a todos los hijos con una sensación de culpa que conservarían muchos años después de haberse marchado de casa. «¡Cuánto hay que querer a papá y a mamá!», escribiría sin ambages uno de los hermanos a otro. «No estoy, ni mucho menos, a su altura».

En Año Nuevo, los niños Van Gogh se reunían para rezar. «Líbranos de culparnos en exceso», rogaban. Nadie rezaba con más fervor que Vincent, el mayor.

CAPÍTULO 3

UN NIÑO EXTRAÑO

Un visitante que se hubiera aproximado a la parroquia de Zundert en la década de 1850, podría haber visto un pequeño rostro asomado a las ventanas del segundo piso observando la actividad del mercado. Hubiera sido difícil no fijarse en el cabello de gruesos rizos rojizos. Era una cara extraña, oblonga, de frente alta y barbilla prominente, mejillas regordetas, ojos saltones y nariz ancha. El labio inferior formaba un puchero permanente. La mayoría de los visitantes sólo hubieran vislumbrado brevemente a Vincent, el esquivo hijo del predicador.

Todo el que le conocía veía lo mucho que se parecía a su madre: el mismo pelo rojo, los mismos rasgos grandes, el mismo rostro compacto. Tenía muchas pecas y pequeños ojos de un pálido y variable azul verdoso. Podían ser escrutadores en un momento dado y parecer vacíos al siguiente. Cuando conocía a extraños se mostraba reticente y avergonzado. Tendía a bajar la cabeza y a moverse nerviosamente. Mientras su madre ofrecía té con pastas a las visitas, comentando las últimas novedades sobre la familia real de La Haya, Vincent procuraba salir de la habitación para volver a su puesto ante la ventana de la buhardilla y reanudar cualquier actividad solitaria. La mayoría de las visitas tenían la impresión de que era un «chico extraño».

Los que le observaban más de cerca o le conocían mejor, tal vez notaran la existencia de similitudes entre la correcta madre y su extraño hijo, similitudes que iban más allá de sus ojos azules o cabellos cobrizos. Él compartía su lastimera visión de la vida, así como su mirada suspicaz, su gusto por las comodidades y refinamientos, los arreglos florales, la decoración del hogar y, más tarde en la vida, los pinceles, plumas, papel y pinturas. Él absorbía su obsesión por las prerrogativas de rango y estatus así como sus rígidas expectativas en relación a sí misma y los demás, basadas en estereotipos de clase y origen. A pesar de sus nerviosos modales y su conducta antisocial, era tan galante y capaz de lanzar indirectas como ella; de hecho, ya era un poco esnob. Al igual que su madre, tenía una implacable capacidad para sentirse solo y preocupado, lo que le convertía en un niño ansioso; en realidad, apenas parecía un niño.



El granero y la casa de la granja, febrero de 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 20 x 27 cm
David Brooks (www.vggallery.com)

Compartía la frenética necesidad de actividad de su madre. Desde el momento en que ella le enseñó a escribir, sus manos nunca pararon, como tampoco las de ella. Aprendió a mover un lápiz sobre el papel mucho antes de que supiera lo que significaban las marcas que estaba copiando. Para él escribir nunca perdió el placer de la caligrafía pura. Al igual que su madre, escribía a una velocidad endiablada, como si la pereza fuera su mayor enemigo («no hacer nada es hacer mal», advertía) y el vacío, el mayor de los horrores. ¿Hay algo más «miserable» que «una vida de inactividad»?, preguntaba. «Haz cosas o muérete».

Sus laboriosas manos siguieron a las de su madre hasta el arte. Anna quería para sus hijos la misma refinada educación de la que había disfrutado ella, todo un reto en un lugar como Zundert. Una parte fundamental de esa educación era el contacto con las bellas artes. Sus hijas aprendieron a tocar el piano como ella. Todo el mundo daba clases de canto y Anna enseñó a todos a dibujar, empezando por Vincent, no como si se tratara de una diversión infantil, sino como si fuera una actividad artística. Puede que, durante un tiempo, ella realizara sus propias obras de aficionada, convirtiéndose en un ejemplo para su hijo mientras le enseñaba. En algún momento visitaron Zundert las hermanas Bakhuyzen, unas amigas artistas de Anna que vivían en La

Haya, y las tres empezaron a realizar esbozos juntas.

Puede que Vincent anduviera jugando por ahí esos días, pero en general seguía los pasos artísticos de su madre. Al igual que en el caso de la poesía, empezó copiando. Utilizando cuadernos de dibujo para principiantes, creó sus primeras imágenes con esmero, entre ellas la escena de una granja que pintara para el cumpleaños de su padre en febrero de 1864. Anna daba sus propias obras a Vincent para que trazara los contornos y las coloreara; eran sobre todo flores en los decorativos ramos que tanto le gustaban. En alguna ocasión cogió lápiz y papel y salió para intentar recrear su propio mundo. Uno de sus primeros modelos fue el gato negro de la familia, al que pintó trepando por un manzano sin hojas. Pero era un dibujante pésimo y destruyó frustrado el esbozo poco después de terminarlo. Según su madre nunca, mientras vivió en la parroquia, volvió a hacer un esbozo a mano alzada. Más tarde, Vincent rechazaría todas las obras de su infancia con dos palabras, «pequeños rasguños», afirmando que «el arte sólo es auténtico y real cuando la sensibilidad del artista evoluciona y madura».

Vincent estaba muy apgado a su madre. Más tarde, a lo largo de su vida, confesaría que la vista de una madre con su hijo «humedecía» sus ojos y «derretía su corazón». Toda actividad o imagen que asociara a la maternidad, los arreglos florales, la costura, el mecer una cuna, o incluso sentarse junto al fuego, siempre dejó su impronta tanto en su vida como en su arte. Se aferró a un afecto maternal infantil y a sus símbolos hasta bien entrada la veintena, y cada cierto tiempo tenía la imperiosa necesidad de ganar o recuperar el favor de su madre. Sentía un gran afecto por las figuras maternales y un inmenso deseo de desempeñar el papel de madre en las vidas de los demás. Dos años antes de su muerte, cuando pintó un retrato de su madre «tal y como la recuerdo», pintó a la vez un autorretrato utilizando exactamente la misma paleta de colores.

A pesar de este especial apego, o quizá debido a la inevitable decepción que conllevó, Vincent se fue convirtiendo en un niño cada vez más violento y escandaloso. El proceso se inició pronto con ataques de ira tan significativos que merecieron una mención especial en la historia de la familia. Distraído por unos de esos «insopportables» arranques, la abuela paterna de Vincent (que había criado once hijos propios) le dio un coscorrón y le echó de la habitación. Años después la misma Anna se quejaría: «Nunca estuve más ocupada que cuando sólo teníamos a Vincent». Encontramos críticas similares en recopilaciones familiares que, por otra parte, son bastiones de la circunspección. Dicen que era «obstinado», «incivil», «voluntarioso», «difícil de tratar», «extraño», «se comportaba de forma extravagante» y tenía un «temperamento difícil». Sesenta años después, hasta la criada de la familia recordaba claramente lo «problemático» y «dado a llevar la contraria» que había sido Vincent de niño, afirmando que era el «niño menos agradable» de la familia Van Gogh.

Era ruidoso y pendenciero y «nunca tomaba nota de lo que el mundo denomina “modales”», según un miembro de la familia. Solía escaparse para no tomar parte en

las salidas que organizaba su madre (para visitar a otras distinguidas familias de la zona) y pasaba la mayor parte del tiempo con las criadas (con las que compartía la buhardilla de la casa parroquial). De hecho, gran parte de la mala conducta de Vincent parecía dirigida directamente contra su madre, tan consciente de su clase y amante del orden. Cuando alabó un pequeño elefante de barro que había hecho, Vincent lo tiró al suelo. Anna y Dorus intentaron castigar a su hijo, algo en lo que coinciden todas las crónicas familiares. A Vincent le castigaron más veces y con más severidad que a cualquiera de sus otros hijos. Pero sin efecto alguno. «Es como si se comportara mal apostando para crear problemas», se quejaba su padre, «es una vejación para nuestras almas».

Vincent, por su parte, se fue sintiendo cada vez más frustrado, alienado y rechazado, un cúmulo de sentimientos que determinaron su vida posterior como la pía resignación determinó la de sus padres. «La familia», decía años después de dejar Zundert, «es una combinación fatal de intereses opuestos; cada cual se enfrenta a los demás y dos o más miembros sólo comparten opinión cuando se trata de aliarse para oponerse a otro miembro».

Aunque siguió cerrando filas con su familia y cumpliendo los rituales prescritos con fervor, Vincent intentaba evitarlos. Le llamaba la naturaleza. Comparada con la claustrofobia física y emocional de la casa parroquial, los campos y brezales circundantes ejercían un atractivo irresistible sobre él. Desde muy pequeño, Vincent salía a pasear más allá del almiar, pasaba ante el pozo que recogía el agua de lluvia para beber, bajaba la colina, pasaba ante el tendedero donde se secaba la ropa de la familia, atravesaba la verja del jardín y paseaba por los campos de los alrededores. La mayoría de las granjas de Zundert eran relativamente pequeñas, pero a los niños de la familia Van Gogh, encerrados en un angosto jardín, el mar de campos de centeno y maíz que rodeaba a la ciudad les parecía inmenso: «la tierra del deseo», la llamaban.

Vincent seguía la senda que atravesaba los prados hasta alcanzar una vaguada arenosa, la Grote Beek, donde siempre fluía agua fresca, hasta en el día más caluroso del verano. Sus pies dejaban huellas en la arena fina y húmeda. A veces sus padres llegaban hasta allí en sus paseos diarios, aunque los niños tenían prohibido acercarse al agua. Sin embargo, Vincent iba más lejos. Andaba hacia el sur y el oeste donde los campos cultivados se fundían en el bosque; kilómetros y kilómetros de pantanos arenosos de brezales y aulagas, tierras bajas húmedas repletas de juncos y pinos enanos.

Puede que fuera durante esos paseos por los inmensos y desiertos pantanos cuando Vincent descubriera la luz especial y el cielo de su país natal: esa combinación única de humedad marina y nubes algodonosas que los artistas admiraban desde hacía siglos. «El país más armonioso», decía un pintor estadounidense de paso por Holanda en 1887, «tiene un cielo del turquesa más puro y un sol suave que sumerge todo en una luz amarillo azafrán».

Aparte de por el cielo y la luz, los holandeses eran famosos por su curiosidad y

capacidad de observación (fueron los inventores tanto del telescopio como el microscopio). Los ventosos pantanos de Zundert permitían a Vincent ejercer todos sus poderes de observación. La meticulosa atención que había desarrollado copiando los dibujos de su madre se centró en los diseños de Dios. Se sumergió profundamente en las bellas y efímeras escenas de la vida del brezal: el florecer de las flores silvestres, las labores de un insecto, un pájaro construyendo un nido. «Pasaba los días scrutando y estudiando la vida del sotobosque», recordaría su hermana Lies. Se sentaba en uno de los bancos de arena de la Grote Beek y pasaba horas observando a los chinches de agua. Seguía el vuelo de las alondras desde la torre de la iglesia hasta los campos de maíz donde construían sus nidos entre el centeno. Era capaz de atravesar los campos de grano sin «romper ni un solo tallo», observaba Lies y podía quedarse «durante horas junto a un nido, simplemente mirando. Su mente parecía hecha para observar y pensar». Años más tarde, Vincent escribiría a Theo: «Compartimos nuestro interés por observar tras las candilejas. [...] Puede que se deba a nuestra infancia en Brabante».

Sin embargo, incluso en esas excursiones solitarias, Vincent hallaba la forma de desafiar y provocar a sus padres.

Anna y Dorus van Gogh también eran amantes de la naturaleza, pero lo eran de esa forma cómoda y consoladora tan típica de la clase ociosa del siglo XIX. «En la naturaleza hallarás un amigo muy agradable con mucha conversación», prometía uno de sus libros favoritos, «si la cultivas en la intimidad». Habían pasado su luna de miel en Haarlemmerhout, un bosque de quinientos años repleto de pájaros, flores silvestres y aguas curativas. En Zundert andaban por las sendas de los valles y se mostraban mutuamente escenas pintorescas: una formación de nubes, el reflejo de los árboles en un estanque, los juegos de luz sobre el agua. Hacían un alto en su vida cotidiana para contemplar la puesta de sol y, en ocasiones, buscaban los lugares desde donde se apreciaba mejor. Gustaban de la unión mística entre naturaleza y religión: defendían la popular creencia victoriana de que la belleza natural vibraba con los «elevados tonos» de lo eterno y calificaban a la apreciación de la naturaleza de «culto».

Sin embargo, nada de lo anterior explicaba o justificaba las largas desapariciones a solas de Vincent, en todas las estaciones, hiciera el tiempo que hiciese. Para disgusto de sus padres, parecía agradarle especialmente andar por ahí de noche bajo la tormenta. Tampoco permanecía en el valle o en los pequeños jardines del pueblo. Vagaba por los caminos adentrándose en lugares dejados de la mano de Dios donde no se aventuraría a ir ninguna persona decente, donde sólo había campesinos ocupándose de la turba o recogiendo brezo, puede que algún pastor con sus ovejas. Una vez acabó cerca de Kalmthout, una ciudad a casi diez kilómetros al otro lado de la frontera belga, en un camino que sólo frecuentaban los contrabandistas, y volvió a casa a altas horas de la noche con la ropa manchada y los zapatos rotos y llenos de barro.

Pero lo más preocupante de todo es que quisiera ir solo. A Anna no le gustaba la

soledad en ninguna de sus formas. En un libro para padres de la época se advertía que las salidas por el campo debían supervisarse, no fuera a ser «que los jóvenes desaparecieran en el bosque y hallaran todo tipo de cosas capaces de intoxicar su imaginación». Pero Vincent pasaba cada vez más tiempo dedicado a estos paseos solitarios por el campo y menos jugando con otros niños o haciendo visitas. Sus compañeros de colegio le recuerdan como «ido» y «distante», un niño que «tenía poco en común con los demás críos». Uno de ellos dijo: «Vincent andaba por ahí solo la mayor parte del tiempo, paseaba durante horas [...] y se alejaba mucho del pueblo».

También se aislabía del resto de la parroquia.

Teniendo en cuenta lo mucho que amó durante toda su vida a los bebés y niños pequeños, Vincent debió de haber disfrutado en casa durante los años de Zundert, al menos al principio, cuando había muchos en la parroquia. Compartía las habitaciones del ático con ellos, jugaban juntos, les leía y, sin duda, cumpliría otras funciones paternas mientras las relaciones con sus padres se iban deteriorando. Pero a medida que sus hermanos fueron creciendo y asumiendo su propia personalidad adulta, los sentimientos cálidos se fueron evaporando. Anna, su hermana mayor, cada vez se parecía más a su madre y actuaba incluso como ella: carente de humor, temperamental y fría (uno de sus hermanos la apodaba «el polo norte»). Su hermana Lies era seis años más pequeña y empezaba a convertirse en una chica frágil y obsesionada con la poesía cuando la adolescencia de Vincent empezó a perturbar la paz de la casa. Lies amaba la música y la naturaleza y sus nostálgicas cartas están repletas de quejosos «¡ah!» y llorosas observaciones sobre la unidad familiar. Lies nunca perdonó a Vincent del todo por haber puesto en peligro esa unidad. La menor de las hermanas, Willemina (Wil) nació cuando Vincent tenía nueve años, en la época más tensa de la parroquia. Para él, la niña pequeña que correteaba entre sus piernas era el único espíritu afín a él entre sus hermanas. Wil era una niña seria y cumplidora que más tarde desarrollaría ambiciones artísticas e intelectuales y se convertiría en la única de las hermanas capaz de apreciar el arte de Vincent.

Su hermano Theo fue el compañero del alma de Vincent por aquellos años. Nació en 1857, un mes después de que Vincent cumpliera los cuatro años, y llegó en el momento oportuno. Era el primer hermano por el que Vincent pudo sentir una auténtica devoción fraterna. Los dos jugaban juntos y eran inseparables. Vincent enseñó a Theo habilidades de chico como jugar a las canicas o construir castillos de arena. En invierno patinaban, iban en trineo y jugaban a juegos de mesa junto al fuego. En verano jugaban al «tú la llevas» y otros «pequeños y divertidos juegos» que Vincent inventaba para distraer a su hermano.

En una familia que, por otra parte, racionaba las muestras de cariño, Theo devolvía a Vincent sus atenciones con un cariño que rayaba en la devoción, según dijo su hermana Lies. Creía que Vincent era «mucho más que un ser humano normal». Décadas más tarde, Theo recordaría en sus cartas: «Le adoraba por encima

de todo». Los hermanos compartieron desde muy pequeños un dormitorio del segundo piso y, probablemente, la cama. En la privacidad de su buhardilla, cuyas paredes estaban forradas de un papel azul que recordaría vívidamente el resto de su vida, Vincent empezó a ensayar su retórica, una retórica rápida y energética, para convencer a su adorado hermano.

Pero, por mucho que lo intentara, Vincent no logró que Theo se convirtiera en la misma persona que él. A medida que pasaban los años se iban pareciendo menos. Theo tenía la complejión fina de su padre y sus delicados rasgos, mientras que el cuerpo y el rostro de Vincent se hicieron más fuertes y duros con la edad. Theo era rubio y Vincent tenía los cabellos de un rojo intenso. Tenían los mismos ojos claros, pero en el fino rostro de Theo parecían soñadores, no penetrantes. Theo no tenía la constitución de hierro de su hermano. De niño enfermaba con frecuencia, como el resto de los hermanos Van Gogh y al revés que Vincent. Sufría mucho con el frío y tenía enfermedades crónicas.

Pero lo que distinguía a los hermanos era su disposición. Mientras que Vincent era oscuro y suspicaz, Theo era brillante y gregario. Vincent era tímido y Theo cálido, como su padre. Según Lies, «un alma amable desde que nació». Vincent daba vueltas a las cosas y Theo siempre estaba alegre y encantado incluso ante la adversidad, según su padre. Era tan alegre que cuando oía cantar a los pájaros tenía «a silbar con ellos». Con su buen aspecto y cálida disposición, Theo gustaba de la compañía de los demás. Los mismos compañeros de colegio que recuerdan a Vincent como una persona temperamental y solitaria, hablan de su hermano menor (Ted, le llamaban ellos) comentando su buena disposición para el juego y lo parlanchín que era. Según la criada de la familia, Vincent era «extraño» mientras que Theo era «normal».



THEO VAN GOGH a los trece años
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En casa, al contrario que su hermano, Theo aceptaba gustosamente sus deberes. Se convirtió en una gran ayuda para su madre tanto en la cocina como en el jardín. Anna le llamaba «mi ángel Theo». Era extraordinariamente empático y muy sensible a la opinión de los demás. Hizo de mediador décadas antes de que Vincent pusiera a prueba sus límites en el desempeño de ese papel. «¿No te parece que deberíamos intentar agradar a todo el mundo?», decía Theo, expresando un sentimiento muy poco propio de Vincent. También Dorus reconocía las cualidades únicas de su tocayo y decidió emprender una campaña de educación que mantuvo hasta su muerte. Luego se referiría a Theo como nuestro «orgullo y alegría» y le escribiría con cariño: «Has

sido como un brote de primavera para nosotros».

La especial relación que mantenían los hermanos no pudo sobrevivir a estas marcadas diferencias. A medida que Vincent se hundía más y más en el aislamiento, la estrella de Theo empezaba a brillar en el seno de la familia. («Querido Theo», escribiría su madre después, «que sepas que eres nuestra posesión más preciada»). A medida que su hermano se alejaba, Vincent intentaba implicarle en su conspiración contra sus padres, algo que volvería a intentar más de una vez en los años siguientes, aunque sin éxito. Discutían agriamente en disputas regidas por esos estándares argumentativos que les imponían en la escuela y darían color a todas sus riñas en el futuro. («¡No estoy equivocado, lo estás tú!». «¡Retira eso!»). Su padre se dio cuenta del empeoramiento de las relaciones entre ellos; los comparaba con Jacob y Esaú, invocando el relato bíblico de un hermano pequeño que usurpaba el lugar de su hermano mayor, arrebatándole sus derechos de nacimiento.

Cuando llegaron a la adolescencia, Vincent ya había emprendido sus solitarios paseos por los campos y la relación entre los hermanos había cambiado. Cada vez que se deslizaba fuera de las verjas del jardín pasaba junto a sus hermanos sin saludarlos, como éstos recordarían más tarde. No contestaba ni a Theo cuando éste le preguntaba si podía acompañarle. «Sus hermanos y hermanas eran como extraños para él», dijo Lies, «[era] un extraño hasta para sí mismo».

Lo que definió la infancia de Vincent van Gogh fue la soledad. «Mi juventud fue triste, fría y estéril», escribiría después. Cada vez más alienado de sus padres, hermanos e incluso de sus compañeros de clase y de Theo, buscaba con mayor frecuencia el bálsamo de la naturaleza, proclamando con sus ausencias lo que nunca diría en palabras: «Voy a refrescarme, a rejuvenecerme en la naturaleza». Como siempre, halló en la literatura ejemplos que confirmaban su forma de ver el mundo. Empezó a leer a autores románticos como Heinrich Heine, Johann Uhland y, sobre todo, el belga Henri Conscience. «Caí en el abismo de la desesperación más profunda», escribió Conscience en un pasaje que se convirtió en uno de los favoritos de Vincent, «de manera que pasé tres meses en los pantanos [...] donde el alma, en presencia de la inmaculada creación de Dios, se libera del yugo de las convenciones, olvida a la sociedad y afloja sus vínculos con la fuerza de una juventud renovada».

Sin embargo, al igual que los románticos a los que admiraba, Vincent no sólo hallaba consuelo en la naturaleza, sino también peligro. Uno se podía perder en la inmensidad y sentirse pequeño: tanto inspirado como sobrecogido. Para Vincent la naturaleza siempre tendría una doble vertiente: le consolaba en su soledad pero le recordaba su alienación en un mundo donde existía un vínculo muy estrecho entre la naturaleza y la familia. ¿Estaba solo en la creación o únicamente experimentaba abandono? A lo largo de su vida, buscaría este consuelo con cierta regularidad. Se sumergía en la naturaleza salvaje sólo para constatar que allí también reinaba la soledad y acabar volviendo al mundo en busca de la compañía humana que le eludiera durante toda su infancia, incluso en el seno de su propia familia.

Para llenar el vacío, Vincent empezó a colecciónar cosas incongruentes, una actividad que mantendría durante toda su vida de vagabundo. Como si intentara capturar y llevarse a casa la compañía que hallaba en la naturaleza, empezó a colecciónar y clasificar flores silvestres que crecían junto al estanque y en los prados. Recurrió a sus conocimientos sobre pájaros salvajes para empezar a colecciónar sus huevos y, cuando los pájaros emigraban hacia el sur, recogía sus nidos. Los insectos se convirtieron en una pasión arrolladora, la primera de muchas. Los cazaba en el estanque y los arbustos que crecían junto a éste con una red para cazar mariposas; luego los guardaba en un bote y los llevaba a la parroquia, donde sus hermanas chillaban de terror a la vista de sus trofeos.

En su habitación de la buhardilla, Vincent inició una actividad obsesiva y solitaria, dedicando tardes enteras a estudiar y clasificar sus colecciones. Identificaba las flores silvestres y apuntaba el lugar donde crecían las especies más raras. Analizaba las diferencias entre los nidos de los tordos y los de los mirlos, gorriones y carrizos. («Pájaros como los carrizos y la oropéndola también son artistas», concluía). Fabricó pequeñas cajas para guardar su colección de insectos. Las forraba con papel y fijaba los insectos en cada una con un alfiler para colocar después una etiqueta con su nombre en latín en cada caja, «unos nombres horriblemente largos», recordaría luego su hermana Lies, «pero Vincent se los sabía todos».

Un lluvioso día de octubre de 1864, Dorus y Anna van Gogh metieron a su solitario hijo en un carro amarillo y le llevaron a unos veinte kilómetros hacia el norte, hasta la ciudad de Zevenbergen. Allí, en los escalones de un internado se despidieron del niño de once años que era Vincent por entonces y se fueron.

Los esfuerzos de Anna y Dorus por educar a su hijo mayor en Zundert acabaron en frustración y fracaso. Cuando Vincent tenía siete años, le habían llevado a la escuela pública que había al otro lado del mercado que estaba delante de la casa parroquial. Según un padre enojado, antes de que se construyera esta escuela, la educación en Zundert era prácticamente inexistente, como en todo Brabante. La mayoría de las familias del lugar ni se molestaban en enviar a sus hijos a la escuela y el analfabetismo era muy elevado. La única alternativa eran las escuelas privadas, donde imperaba el catolicismo y el calendario escolar se adaptaba a las fiestas y épocas de cosecha.

Pero Anna consideraba que la educación era uno de los privilegios y deberes de su clase, como pasear o vestir bien, una manifestación de estatus y una preparación para moverse con éxito en los círculos selectos. Anna y Dorus tenían razones para creer que a Vincent le iría bien en la escuela. Era inteligente, estaba preparado y probablemente ya supiera leer y escribir a los siete años. Pero su tozudez chocó en seguida con el afán de disciplina del maestro Jan Dirks, conocido por dar capones a sus alumnos más recalcitrantes. Un compañero recuerda que «Vincent siempre se

metía en líos y le castigaban de vez en cuando», una evolución que sin duda contribuyó a su alienación crónica.

Anna y Dorus hicieron todo lo posible para lograr que su hijo tuviera una educación mínima: tuvo profesores particulares, tutores e incluso fue a escuelas de verano, pero nada daba resultado. A finales de octubre de 1861, cuatro meses antes del segundo año de colegio de Vincent, le sacaron de la escuela pública de Zundert. En vez de imbuirle disciplina, la experiencia sólo había agudizado su aberrante conducta. Emergió de esta breve exposición más hosco e incivil que antes. Anna culpaba al colegio: «El trato con los niños campesinos», diría después, había «apaletado» a su hijo. Los chicos católicos de clase baja y el católico maestro Dirks eran «malas compañías», decía, y llegó a la conclusión de que tenían la culpa de la conducta cada vez más rebelde de Vincent.

Durante los tres años siguientes, Vincent frustró todo intento de sus padres de enseñarle en casa. Haciendo caso omiso del gasto, contrataron una institutriz y la instalaron en el segundo piso. Dorus, que daba clases a diario a los niños protestantes de la zona (y que también había aprendido en su propia casa), fijó el plan de estudios. Vincent pasaba parte del día en el estudio que tenía su padre en el ático aprendiendo lecciones grises de los ministros poetas (los favoritos de Dorus), que ya no formaban parte de la educación de los niños holandeses en otros lugares. Pero ni el paciente pastor pudo con su díscolo hijo mucho tiempo. En 1864 decidió enviarle a un internado.

El colegio Provily estaba en una calle estrecha que discurrecía entre el Ayuntamiento y la iglesia protestante de Zevenbergen. El Zandweg era una calle repleta de mansiones mucho más elegantes que nada de lo que se vía en Zundert. Ninguna resultaba más sofisticada que la que ostentaba en la puerta el número A40. Paneles de vidrio esmaltado coronaban la puerta principal y las grandes ventanas del primer piso. La fachada era de ladrillo con algo de piedra, un material de construcción raro en Zundert; sillares y pilastras de piedra, guirnaldas de flores y frutas pétreas así como un balcón del mismo material decoraban la fachada. Seis cabezas de león pendían de una cornisa. Cuando Anna y Dorus dejaron a su hijo en el vestíbulo del colegio, estaban seguros de haberle colocado en el buen camino por fin.

En el nuevo hogar palatino de Vincent, abundante personal intentaba cubrir las necesidades de un puñado de estudiantes: veintiún chicos y trece niñas, hijos e hijas de protestantes destacados de todo Brabante, funcionarios del gobierno, terratenientes y prósperos comerciantes locales, así como propietarios de molinos. Junto al fundador de sesenta y cuatro años, Jan Provily, su esposa Christina y su hijo Pieter, había dos jefes de estudio y cuatro profesores ayudantes, así como una gobernanta importada de Londres. El colegio ofrecía gran variedad de cursos de primaria y secundaria. Y todo esto tenía, evidentemente, un precio. Puede que, al ser clérigo, Dorus recibiera un trato especial, pero cada florín gastado en Vincent era un sacrificio para el párroco con familia numerosa de una congregación empobrecida.

Pero Vincent se sintió abandonado. En el mismo momento en que sus padres se fueron en el carro, le embargó la soledad. Durante el resto de su vida recordaría esa despedida en la puerta del colegio como una piedra de toque emocional, el paradigma de las despedidas entre lágrimas. «Estaba en los escalones de la puerta de entrada al colegio Provily», escribiría a Theo doce años más tarde, «veía el carro amarillo desaparecer por el camino, mojado por la lluvia, y unos cuantos árboles a cada lado del camino». En aquel momento, el sentimentalismo no le impidió extraer las conclusiones obvias. Tras once años de exhortaciones a la unidad familiar, le habían expulsado de la isla que era la parroquia. Años después compararía su estancia en Zevenbergen con la de Cristo en el Jardín de Getsemaní, gritando para que su padre fuera a rescatarle.

Los dos años que pasó en el colegio Provily no hicieron más que confirmar sus más oscuros temores. Nada podía haber afectado más a un niño sensible con hábitos solitarios que la exposición emocional a un internado. Tampoco ayudaba que Vincent tuviera once años y fuera el estudiante más joven del colegio. Era el recién llegado pelirrojo, con acento de campo, mal carácter y modales extraños. Se sumergió en una melancolía preadolescente. Al final de sus días compararía sus años en el colegio Provily con su estancia en un sanatorio mental. «Todo me era tan ajeno como me resulta ahora», escribiría desde el manicomio de Saint-Rémy, «volví a sentirme ese niño de doce años del internado».

Vincent inició una feroz campaña, como haría el resto de su vida, para acabar con su exilio. Pocas semanas después, Dorus volvió al colegio para consolar y calmar a su infeliz hijo. «Rodeé con mis brazos el cuello de mi padre», escribiría Vincent después, describiendo el lacrimógeno encuentro, «en ese momento ambos sentimos que teníamos un Padre en los cielos». Pero Dorus no llevó a su hijo de vuelta a Zundert. Vincent hubo de esperar hasta la Navidad para volver a ver a su familia. Más de una década después, su hermana Lies recordaría vívidamente su alegría cuando volvió a la parroquia para pasar las vacaciones. «¿Recuerdas cuando Vincent volvió a casa de Zevenbergen?», escribió a Theo en 1875. «¡Qué días tan hermosos aquéllos! ¡Nunca volvimos a pasar tan buenos ratos juntos!».

Pero Vincent hubo de volver a los leones de piedra del Zandweg. A lo largo de los dos años siguientes, Dorus hizo algunas visitas a Vincent y éste volvió a Zundert con ocasión de ciertas celebraciones familiares. En el verano de 1866, sus padres cedieron tras recibir una andanada de cartas repletas de nostalgia en las que Vincent volcó toda su energía para expresar su dolorosa soledad (lo que se convertiría en un patrón en el futuro). Por fin le permitieron abandonar su cárcel del palacio de Zevenbergen.

Pero no le permitieron volver a casa.

No está claro por qué Anna y Dorus decidieron matricular a su difícil hijo en la Rijksschool Willem II de Tilburg, aún más lejos de su hogar. Probablemente, al igual

que en el caso de Zevenbergen, Dorus lograra matricularle en ese colegio gracias a sus contactos familiares. Parece que el dinero también fue un factor importante. Al contrario que Provily, Tilburg contaba con una Escuela Superior Burguesa (ESB), instituciones educativas subvencionadas por el Estado al amparo de una nueva ley que fomentaba la educación pública para difundir los valores de la burguesía.

A pesar de ser más barata, la escuela de Tilburg era aún más impresionante que la mansión del Zandweg. En 1864, el rey de Holanda había donado un palacio con sus jardines a la ciudad para crear una escuela secundaria. El edificio en sí era la pesadilla de los internos. Era una estructura extraña con torreones en las esquinas y almenas que le daban más aspecto de prisión que de palacio. Al ser una nueva ESB había atraído a muchos distinguidos profesores. Como la mayoría enseñaban a tiempo parcial, se ofrecían multitud de cursos, desde astronomía hasta zoología, y la escuela era famosa en Leiden, Utrecht y Ámsterdam.

Pero nada de esto impresionaba a Vincent. Tanto Zevenberg como Tilburg sólo eran diferentes extensiones de su exilio. Cada vez se fue escondiendo más en su caparazón y volcaba su amargura en sus tareas escolares (luego la volcaría en el arte). Aunque afirmaba «no haber aprendido absolutamente nada en Zevenberg», le admitieron en Tilburg sin que tuviera que aprobar el programa preparatorio que se exigía a la mayoría de los postulantes. Cuando empezaron las clases, el 3 de septiembre de 1866, el cargado plan de estudios del colegio absorbió su increíble energía con largas horas de clases de holandés, alemán, inglés, francés, álgebra, historia, geografía, botánica, zoología, geometría y deporte. Las clases de deporte las daba un sargento de infantería e incluían instrucción general y en el manejo de armas. Pero cuando marchaba por la Willemsplein ante el colegio-castillo, con el arma de cadete que le había suministrado el Estado al hombro, soñaba con la Grote Beek, los insectos del brezal y los nidos de alondra ocultos entre el centeno.

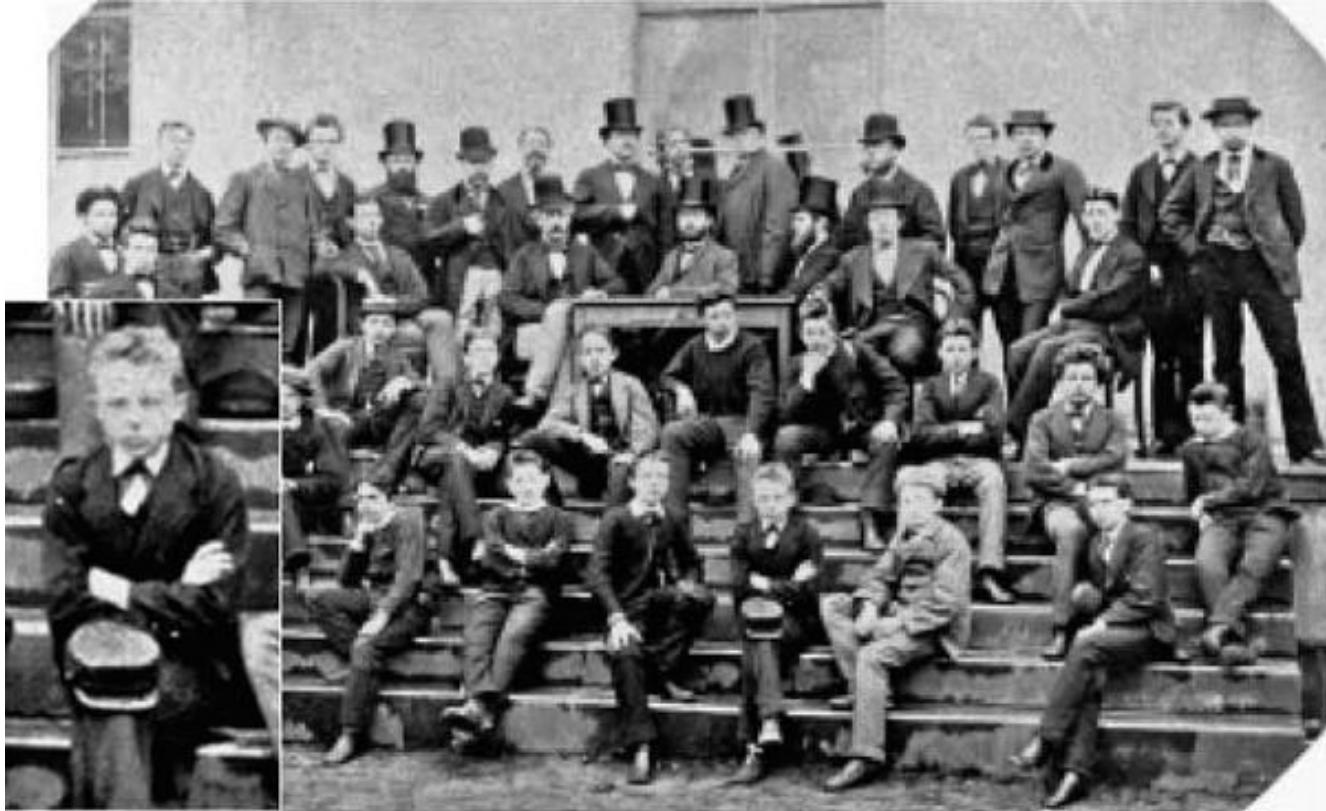
La experiencia de Tilburg parece haber transcurrido en un estado de absentismo mental. En toda una vida de correspondencia nunca mencionó su estancia allí. Mientras la mayoría de sus compañeros trabajaban sin cesar, Vincent llenaba sus horas de soledad memorizando poesía en francés, inglés y alemán. En julio de 1867, sacó las cuartas mejores notas de su clase, lo que le permitió subir de nivel. Pero los éxitos en los estudios no parece que acabaran con su drama interior.

Los pocos compañeros que tuvo Vincent durante ese año seguramente encajaban en la descripción de lo que Anna calificaba como «buenas compañías», pero ninguno de ellos parecía proclive a tratar amistad con el extraño chico de campo que permanecía encerrado en su mutismo. Todos menos uno habían crecido en la zona de Tilburg y todos vivían con sus familias. Cuando sonaba la campana a la hora de salida, Vincent era el único que iba entre la lluvia y la niebla a una casa que no era la suya. La familia que le había acogido, los Hannick, le trataban todo lo bien que cabía esperar de una pareja de cincuenta y muchos años con un hijo de trece que siempre estaba de mal humor. Vincent no habló de ellos en su vida.

Carente de apoyo emocional, su espíritu se iba hundiendo más y más en los sentimientos contradictorios, la nostalgia y el resentimiento. La distancia que le separaba de Zundert, el doble que desde Zevenberg, redujo el número de visitas y viajes a casa. Una vez llegó a la estación de tren de Breda y el carrojue amarillo no apareció, como ocurría a veces. Tuvo que andar hasta la parroquia, un paseo de más de tres horas. Las raras veces que iba de vacaciones veía poco a sus hermanos, pues pasaba el tiempo fuera de las verjas del jardín de la parroquia o embebido en la lectura.

Pero en cuanto volvía al colegio, le embargaba la nostalgia y volvía a sentirse un exiliado. Era un ciclo duro y amargo que las visitas a casa, con sus inevitables despedidas, agravaban. En una foto tomada en la escuela por aquellos años, Vincent está sentado en la primera fila, las piernas y brazos cruzados con fuerza, los hombros echados hacia delante y el cuerpo inclinado como para protegerse. Una capa militar pende sobre sus piernas. Se ve a otros estudiantes más relajados, estirados, con las piernas abiertas, echados hacia atrás y mirando distraídamente hacia un lado. Pero Vincent, con sus mejillas hundidas y un puchero perpetuo, la postura y las oscuras miradas que dirige a la cámara, parece espiar al mundo desde un reducto escondido y solitario.

En marzo de 1868, semanas antes de su decimoquinto cumpleaños y dos meses antes del fin del curso, Vincent salió andando del colegio de Tilburg.



VINCENT VAN GOGH en las escaleras de la escuela de Tilburg
© Vincents Tekenkloakaal, Tilburg/Koning Willem II College, Tilburg

Tal vez hiciera a pie todo el camino hasta Zundert (siete horas), en vez de coger el tren. De ser así habría sido el primero de los muchos paseos que daría en su vida para castigarse en momentos decisivos. No sabemos qué recibimiento le dispensaron cuando apareció ante la puerta con sus maletas en la mano. No tenía ninguna excusa convincente que ofrecer a sus padres. Por mucho que éstos lamentaran el dinero invertido en su educación, las tasas, el internado, los viajes y la vergüenza que su fracaso acarrearía sobre la familia, no lograron conmover a Vincent. Había logrado lo que quería: estaba en casa.

Durante los dieciséis meses siguientes, Vincent se aferró a su vida de la parroquia, una fantasía consoladora aumentada por la presencia de un nuevo bebé: su hermano Cor, de un año de edad. Sobreponiéndose a los sentimientos de culpa que le suscitaba cada nuevo mes sin hacer nada, hizo oídos sordos a toda sugerencia sobre el futuro y prefería pasar sus días en la Grote Beek, en el brezal y en su santuario del ático. Tenía un tío rico, que era marchante de arte de La Haya y probablemente le ofreciera un empleo. Si lo hizo, Vincent se negó a aceptarlo ya que prefería sus actividades solitarias.

Sin duda sabía que el tema de su futuro y los reproches que suscitaría no podía dilatarse *sine die*. Por mucha determinación que manifestara al recorrer el brezal o por más que intentara perderse en un libro o en sus colecciones, antes o después

tendría que hacer frente a las frustradas expectativas de su familia, sobre todo de su padre.

CAPÍTULO 4

DIOS Y EL DINERO

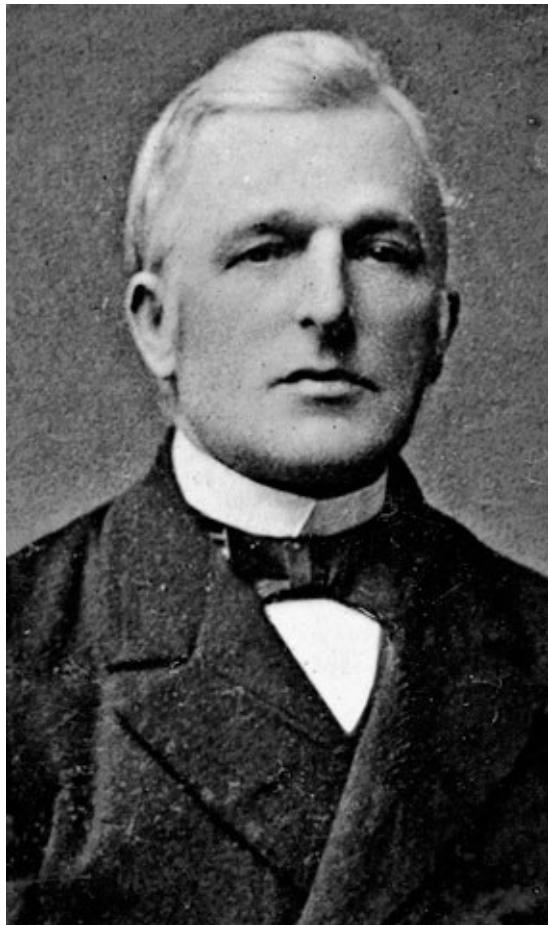
Cada domingo, la familia Van Gogh se vestía de negro y recorría solemnemente el camino que conducía desde la casa parroquial de Zundert hasta la cercana iglesia. Allí se sentaban en un lugar especial ante el alto y estrecho santuario. Desde su punto de observación, a los pies del púlpito, Vincent contemplaba la ceremonia. Las cuerdas del armonio ponían en pie a los cuarenta o cincuenta fieles. Cuando empezaba a sonar la música entraban los diáconos con sus largos abrigos negros y rostros contritos, midiendo cada uno de sus pasos. Por último aparecía el pastor.

Era un hombre bajito y ligero en el que apenas se fijaría nadie. La luz se reflejaba en su pelo plateado y su rostro reverberaba entre sus negros ropajes, la uve invertida de su cuello duro semejaba una flecha.

Entonces ascendía al púlpito.

Como estaba a bastante altura y rodeado de altos parapetos de madera tallada, apenas había espacio para un hombre; parecía una caja ricamente decorada que se abría lo suficiente como para revelar su precioso contenido. Cada domingo, Dorus van Gogh ascendía ceremoniosamente sus empinadas escaleras. Vincent estaba sentado tan cerca, que tenía que inclinar la cabeza hacia atrás para ver subir a su padre.

Desde su posición, Dorus dirigía el servicio y anunciaba cada himno, levantando la mano para que empezara la música y dirigiendo a la congregación en sus oraciones y cánticos. Para sus sermones, el alma del servicio religioso, recurrió a un holandés culto que rara vez se oía en las profundidades provincianas de Brabante. Sus homilías eran muy convencionales, y la pequeña iglesia debía de reverberar con el extremismo histriónico de la retórica victoriana: las declamaciones, las variaciones exageradas tanto en ritmo como en tono, las cadencias melodramáticas, las rápidas repeticiones y el atronador clímax. Su cuerpo hablaba un lenguaje de gestos. Cada vez que movía el brazo o apuntaba a la congregación con el dedo, sus anchas mangas revoloteaban reforzando sus palabras.



THEODORUS (DORUS) VAN GOGH

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Dorus van Gogh no era sólo el mediador ante Dios de los protestantes de Zundert: era su líder. Al contrario que en las parroquias de otras regiones del país, Dorus era un pastor tanto espiritual como temporal para el pequeño grupo de pioneros protestantes en su puesto de avanzada de los brezales. Los miembros de la congregación no mantenían contacto alguno con los católicos de los alrededores y la parroquia era tanto un centro espiritual como un club social. En el salón de los Van Gogh se impartían clases o se recibían visitas informales casi todos los días de la semana.

Dorus no sólo actuaba como líder de su comunidad, sino también como embajador ante la comunidad católica. Su misión no era convertir a los papistas de Zundert, sino negarles la hegemonía en esa disputada región. Vincent vio a su padre entre los notables del lugar en todas las celebraciones públicas, junto a los cargos electos, al igual que su homónimo católico. Cuando se hacían colectas públicas para recaudar fondos de ayuda para las víctimas de las inundaciones, Dorus asumía un papel preponderante, logrando las mayores aportaciones florín a florín. Estas apariciones en público, al igual que sus paseos diarios por la ciudad con su sombrero de copa, demostraban a los católicos que los protestantes no se iban a marchar.

En el caso de los parroquianos que vivían en lugares aislados, en granjas o

pequeñas aldeas desperdigadas por toda la región, Dorus desempeñaba un papel aún más importante. Estos pioneros religiosos tenían prohibido interactuar con sus vecinos católicos y dependían de las visitas semanales del pastor, no sólo para garantizarse el favor divino, sino también algo más importante: el sustento. Las malas cosechas y las plagas habían acabado con los ingresos de las familias de las zonas rurales. Aquellos granjeros que ya vivían al nivel de subsistencia se vieron obligados a recurrir a la caridad de la Iglesia. Dorus van Gogh administraba sus escasos fondos, de manera que gozaba de un poder de vida y muerte sobre su rebaño. Cuando Vincent acompañaba a su padre en sus viajes por el campo, veía cómo le daban las gracias con reverencia, cayendo de rodillas.

Como lo que estaba en juego era la supervivencia misma, Dorus pasaba por alto importantes aspectos de la doctrina religiosa. En lugares tan apartados como Zundert, lo importante era la entereza de los hombres y la fertilidad de las mujeres, no la pureza doctrinal. «Sabemos que hablar de religión y moralidad es secundario», escribía Anna van Gogh. El hecho de que en la parroquia trabajaran luteranos, menonitas y arminianos, expresaba el ecumenismo pragmático del párroco. Pero si a Dorus el dogma le importaba poco, la disciplina lo era todo para él. Una ausencia injustificada en la misa dominical suponía una airada visita del párroco a la semana siguiente.

En la casa parroquial, el papel de líder espiritual de Dorus se solapaba perfectamente con el de padre. Los Van Gogh vivían en una eterna misa dominical. El salón principal estaba lleno de armarios que contenían cálices, biblias, libros de himnos y salterios. Había una estatua de Cristo y una cruz con rosas en el vestíbulo. Los niños Van Gogh oían la inconfundible voz de iglesia de su padre todos los días, sermoneando, alabando o leyendo la Biblia. Su eco resonaba en el santuario del salón y reverberaba por toda la casa. Cada noche, a la hora de cenar, oían la misma voz rezando: «Únenos, Señor, estrechamente, y permite que nuestro amor hacia ti estreche esos lazos aún más».

Cuando no estaba sermoneando o rezando, Dorus permanecía alejado de su creciente familia. Melancólico y solitario, pasaba largas horas en su estudio del ático leyendo y preparando sus sermones con el gato por única compañía. En la soledad se permitía ciertos placeres, fumaba pipas y puros y probaba todo tipo de licores. Sus horas de reclusión iban seguidas de «estimulantes paseos a buen ritmo», que consideraba «alimento para la mente». Cuando estaba enfermo, lo que ocurría a menudo, se volvía aún más silencioso y retraído, pues pensaba: «Si no me quejo acabará antes». En estas etapas de autoconfinamiento se acababa aburriendo y adquiriendo manías, y se negaba a comer, convencido de que el ayuno apresuraría su recuperación.

Como la mayoría de los padres de su generación, Dorus se consideraba similar a Dios en su casa, donde ejercía los poderes de éste. Desde su punto de vista no podía haber disensiones ni entre los parroquianos ni en el seno de su propia familia, de

manera que reforzaba la unidad familiar al igual que la de la congregación, con una implacable vehemencia. Cuando se cuestionaba su autoridad, la autoridad de Dios, experimentaba «violentas pasiones» e ira. Vincent aprendió rápidamente que ofender a su padre era ofender a Dios. «El amor con el que se honra a un padre», decía Dorus, «es el mismo amor que bendice al mundo». Si se ofendía a un amor se ofendía al otro, rechazar a uno implicaba rechazar a ambos. Cuando más tarde en su vida Vincent buscó la absolución de sus pecados, tendía a confundir a su padre con el Padre y no obtenía el perdón de ninguno de los dos.

Pero había otro Dorus van Gogh que, más que ejercer una autoridad papal, recurría a la persuasión y a amables ruegos para mantener a sus hijos en el buen camino. Este Dorus no «sospechaba» ni «juzgaba», sólo apoyaba y daba ánimos. Este Dorus pedía perdón cuando hería sus sentimientos y corría a su dormitorio cuando enfermaban. Este Dorus afirmaba: «Mi meta en la vida es [...] vivir con y *para* nuestros niños».

Vincent tenía dos padres porque, por entonces, la paternidad estaba en crisis. A mediados del siglo XIX, el reto a la autoridad, tanto temporal como espiritual, que supuso la Revolución Francesa estaba afectando al corazón del contrato social: la familia. La tradicional figura del patriarca que gobernaba a su familia como «los dioses en el monte Olimpo» se había convertido en una reliquia más del Antiguo Régimen, según se afirmaba en los libros educativos de la época sobre la paternidad. Se creía que la familia moderna debía ser democrática, como el Estado moderno, y estar basada en respeto mutuo, no en la jerarquía y el temor. Los padres habrían de bajarse de sus tronos y púlpitos e «implicarse más en la vida de sus hijos», se aconsejaba, teniendo más en cuenta las opiniones de estos últimos. En definitiva, el padre había de ser «un amigo para su hijo».

Dorus van Gogh aprendió bien estas lecciones. «Sabes que tienes un padre pero me gustaría ser como un hermano para ti», escribiría a su hijo Theo, de diecinueve años.

Dorus fue abriéndose camino a través de las crisis infantiles de Vincent dividido entre el patriarca que exigía la parroquia de Zundert y el padre moderno que esperaba hallar en él su clase social. Decía respetar la «libertad» de sus hijos, pero los acusaba continuamente de ser un desastre y llenar de preocupaciones y tristeza la vida de sus padres.

Para un niño solitario lleno de necesidades era una trampa irresistible. Vincent emulaba a la remota figura que subía al púlpito cada domingo. Adoptó la misma forma retórica de hablar y la visión metafórica del mundo de Dorus, expresando el mismo retraimiento emocional en público. En privado, diseccionaba sus sentimientos con el mismo enloquecido racionalismo. Se acercaba al mundo exterior con la misma suspicacia que su padre, siempre a la defensiva. Trataba a los que le retaban con la misma implacable falta de flexibilidad y reaccionaba ante faltas leves con idéntica ira paranoica. La controversión del hijo era un reflejo de la tendencia a la reclusión del

padre, y su carácter meditabundo, de la melancolía paterna. Vincent ayunaba como su padre para expiar sus faltas. Cuando reunía colecciones y, más tarde, cuando pintaba, imitaba las largas horas de actividad solitaria de Dorus en su estudio. Al ver cómo su padre consolaba a los necesitados y los desgraciados, que le daban la bienvenida por lo que les proporcionaba, Vincent se formó una imagen crucial para su vida adulta: la imagen que guiaría todas sus ambiciones en la vida y el arte. «¡Qué glorioso debe de ser haber vivido una vida como la de Pa!», dijo en una ocasión.

Pero al final del camino que recorría Vincent para obtener la bendición de su padre estaba el otro Dorus, el juez inflexible. Un hombre que consideraba que la alegría era «fruto de una fe infantil», debía de creer que un hijo extraño como Vincent estaba fuera del alcance del favor divino. Para un hombre que creía que «uno se hace una persona conociendo gente», la introversión de Vincent era una marca indeleble de marginalidad. Para un padre que urgía a sus hijos a «trabajar más y más en pro de la unidad familiar», las continuas desavenencias con Vincent eran un insulto permanente. A un hombre que exhortaba permanentemente a sus hijos a «tomarse interés en la vida», el tenaz aislamiento de Vincent en la escuela, e incluso en la parroquia, debía de parecerle un rechazo a la vida misma.

En una infancia definida casi exclusivamente por la familia, sólo había otra persona capaz de competir por la emulación de Vincent: su tío y marchante de arte, Vincent van Gogh.

Algunos de sus parientes se visitaban más a menudo entre sí o habían llevado vidas más pintorescas (su tío Jan había dado la vuelta al mundo en barco y había luchado en las Indias Orientales). Pero *Oom* [tío] Cent tenía todo el derecho a ocupar un lugar destacado en el mundo de Vincent. En primer lugar, estaba casado con la hermana menor de Anna Carbentus, Cornelia, lo que había estrechado los vínculos familiares entre los Van Gogh y los Carbentus. En segundo lugar, por razones que siguen siendo un misterio, su esposa y él no lograron tener hijos. Esta combinación de factores convertía a Cent casi en un padre alternativo para la familia de su hermano. El joven Vincent, su homónimo, fue lo más cercano a un hijo (y heredero) que Cent tuvo nunca.

En los primeros años de vida de Vincent, el tío Cent vivía en La Haya y visitaba Zundert con cierta frecuencia. Los hermanos Dorus y Cent sólo se llevaban dos años. Se parecían físicamente; tenían la misma complexión delgada y el mismo pelo entre rubio y rojizo. Pero las similitudes acababan ahí. El padre Dorus era duro y carecía de sentido del humor, el tío Cent era divertido y de charla fácil. Dorus citaba la Biblia, Cent contaba cuentos. Se habían casado con dos hermanas que eran tan distintas entre sí como lo eran ellos. La madre, Anna, fruncía el ceño y regañaba, mientras que la tía Cornelia volcaba sobre los hijos de su hermana toda la atención de una mujer que ha sido la pequeña de la familia y no tiene perspectiva alguna de tener un hijo propio.



El tío CENT VAN GOGH
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pero la mayor diferencia, la que permeaba todas las demás, era el dinero. El tío Cent era rico. Vestía impecablemente, al igual que su mujer. Sus historias estaban repletas de reyes, reinas y barones del comercio, no de granjeros o tenderos. Vivía en una gran casa de ciudad en La Haya, no en una pequeña parroquia de campo. Cuando Vincent tenía nueve años, Cent se mudó a París, y habitó una sucesión de villas y grandes pisos que estaban constantemente en boca de toda la familia. Mientras su padre no salía casi nunca de la estéril isla de Zundert, el tío Cent recorría el mundo. A través de cartas que sus padres leían orgullosamente en alta voz, Vincent siguió a su tío por las antiguas ciudades de Italia, las montañas de Suiza (Vincent creció deseando ver montañas) y las playas del sur de Francia. Cent pasaba los inviernos en La Riviera y en Navidad mandaba felicitaciones a la helada casa parroquial desde un

país «precioso» donde crecían frutas exóticas que en Holanda sólo se cultivaban en invernaderos.

¿Cómo era posible que estos dos hermanos, que se parecían tanto, hubieran acabado viviendo vidas tan diferentes? Vincent debió de preguntarse cómo habrían podido salir dos hombres tan distintos de una misma familia.

En cuarenta años de sermones, Dorus van Gogh había predicado miles de imágenes, versos y paráolas. Pero había una que tenía un significado especial para él: la del sembrador. «Porque lo que un hombre siembre, eso recogerá», predicaba san Pablo a los gálatas. Para Dorus, las palabras de Pablo eran mucho más que una llamada a la búsqueda de recompensas espirituales en vez de placeres terrenales. Contaba a los granjeros de Zundert, que trabajaban en sus arenosos campos, que el sembrador es un símbolo de la resistencia contra la adversidad. Su tarea de Sísifo, como la de ellos, demostraba el poder de la perseverancia para remontar cualquier obstáculo u obtener cualquier triunfo. «Pensad en todos los campos rechazados por gentes miopes», predicaba Dorus, «que al final, gracias al duro trabajo del sembrador, acabaron dando buen fruto».

Si la historia del sembrador tenía un significado especial para Dorus van Gogh era porque la había vivido.

La infancia de Dorus había sido una lucha. Según la cronista de la familia, su hermana Mieje, Theodorus había sido un «bebé enfermizo» desde el mismo momento de su nacimiento, en 1822. Dorus nunca fue un niño sano y fuerte y no anduvo hasta los dos años. Siempre fue bajito y delgado. Era el séptimo de once hijos, el quinto de seis varones y apenas conocía a sus padres. Había heredado la «apariencia fina y delicada» de su padre pero no su rápida inteligencia. Sus modestos éxitos académicos fueron el resultado de su aplicación, no de sus aptitudes. Se decía que era «pulcro» y diligente, «un buen trabajador» que empezaba a estudiar todos los días a las cinco de la mañana.

Dorus quería ser médico, tal vez por lo frágil de su salud durante la infancia. En 1840, Medicina era una carrera ideal para el hijo de un párroco con deseos de ascender socialmente, gran capacidad de trabajo y cierto deseo de enriquecerse haciendo el bien. Incluso pensó en enrolarse para servir en las Indias Orientales (donde estaba su hermano Jan por aquel entonces), de forma que podría haber conseguido una beca para estudiar Medicina gratis. Pero cuando su padre volcó sobre él sus ambiciones frustradas no supo reaccionar.

El ministerio religioso no era algo obvio para Dorus. Al igual que su hermano Cent, disfrutaba de esos placeres mundanos contra los que san Pablo advertía a los gálatas. Más tarde, Dorus, citando a uno de sus poetas favoritos, hablaba de su juventud en términos de lascivia, comparándola con «un campo de trigo, delicioso y bello, aullando, retorciéndose e hinchándose bajo el viento matutino». Reconocía que

sus años de estudiante estuvieron repletos de «interacciones íntimas» y «locuras». Años después, cuando sus hijos empezaron a luchar contra las tentaciones de la carne, Dorus admitiría: «Yo pasé por lo mismo incluso más joven».

La vida universitaria en Utrecht se le antojaba solitaria y extraña. Pero era lo que le había deparado el destino y estaba decidido a que arrojara frutos por estéril y absurdo que pudiera parecer. «Me alegro de haber decidido hacerme ministro de Dios», escribiría poco después de su llegada, «es una profesión bellísima». Estudió tanto que cayó enfermo en varias ocasiones. Un año casi muere.

En la Holanda de mediados del siglo XIX sólo alguien muy resoluto podría calificar al ministerio religioso de «bellísima profesión». De hecho, en 1840, la Iglesia Reformada Holandesa estaba revuelta. Tanto la revolución como la ciencia habían desgajado a la teología de sus raíces en la Verdad revelada. Cinco años antes, un teólogo alemán había puesto una bomba bajo los sillares de la cristiandad occidental al publicar *Das Leben Jesu* [La vida de Jesús], un libro en el que se analizaba la Biblia en tanto que documento histórico y a Cristo como un hombre mortal.

Cuando Dorus inició sus estudios, el largo monopolio que el clero había ejercido sobre las ideas en Holanda, tocaba a su fin. Las nuevas y poderosas clases burguesas exigían una religión menos punitiva y más acomodaticia, una religión *moderna* que les permitiera disfrutar del favor de Dios sin renunciar a su recién adquirida prosperidad. En respuesta había surgido un nuevo tipo de protestantismo holandés. Se autodenominaba Movimiento de Groningen (por la ciudad del norte de Holanda donde enseñaba la mayoría de sus fieles) y defendía el humanismo cristiano de Erasmo. No sólo rechazaban los viejos dogmas, sino incluso la noción de dogma en sí. Afirmaban basarse en algo nuevo, en una nueva visión de Cristo que tenía en cuenta tanto al Jesús histórico (para saber cómo vivió en la tierra hace mil ochocientos años) como al espiritual que vino para «hacer a la humanidad más similar a Dios». Como contrapartida a *Das Leben Jesu*, que pretendía acabar con el mito de Cristo, los de Groningen revivieron la *Imitatio Christi* de Thomas Kempis, un vademécum del siglo XV que describe las enseñanzas de Cristo para guiar al fiel por una vida cristiana. «Haz uso de los bienes temporales pero desea cosas eternas», advierte Cristo en la *Imitatio*, confirmando que hasta un hombre rico podría recibir la bendición del cielo mientras estuviera «unido a Cristo» en su corazón.



La iglesia de Zundert

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Hasta su propia familia reconocía que Dorus no tenía talento para la oratoria. Sus sermones eran largos, embrollaba los temas, y estaban repletos de la pedagogía del Movimiento de Groningen; eran similares a la letra con la que los escribía, «fina pero ilegible», según diría su hijo Theo. Además, su voz no era fuerte, se confundía y se perdía. Durante uno de sus primeros sermones intentó aclararse la garganta con un caramelo y, según un testigo, lo que dijo fue tan ininteligible que la congregación temió «que le ocurriera algo en los órganos del habla».

Sin embargo, Dorus perseveró. Finalmente, en enero de 1849 y tras tres años de rechazos, le ofrecieron un puesto en un pueblo lejano, cerca de la frontera con Bélgica, denominado Zundert. El ministro saliente decía que su congregación era «campo arado». De hecho, un sembrador tenaz no hubiera podido dar con un suelo menos fértil. La cronista de la familia exageraba cuando describió el nuevo puesto de Dorus como el «puesto ideal», citando un poema popular sobre una parroquia rural de los pantanos. En realidad, Zundert no guardaba parecido alguno con la visión romántica del poema, pues sólo había un pequeño grupo de protestantes en medio de católicos hostiles. Ningún exceso de entusiasmo familiar podía ocultar del hecho de que la congregación de Zundert, cuya misma existencia pendía de un hilo, representaba el nivel más bajo de la Iglesia Reformada Holandesa. «Mi rebaño ha sido pequeño desde el principio», decía Dorus pesaroso, «y no ha crecido

apreciablemente en los dos siglos y medio que han transcurrido desde entonces».

El futuro parecía aún menos prometedor. Una sucesión de devastadoras plagas atacaron las cosechas de patatas y muchos granjeros se quedaron sin nada. Incapaces de alimentar a sus familias a veces durante semanas, comían el pienso de las vacas cuando lo tenían. Hubo muchas muertes en la pequeña congregación debido a las fiebres tifoideas que mataron a católicos y protestantes por igual, provocando el descenso de la población a la mitad en tan sólo una década.

Éste era el poco prometedor terreno donde Dorus empezó a arar en abril de 1849. Fue todo un ejemplo de fe en el futuro cuando contrajo matrimonio con su novia, Anna Carbentus, de La Haya. Recaudó dinero entre los protestantes ricos y compró un órgano. Con el espíritu de solidaridad característico de la Sociedad para la Prosperidad, llegó a un acuerdo con un fabricante de alfombras de Breda que proporcionó ruecas a las viudas de la congregación y les pagaba un salario por el hilo que producían. Aunque eran tiempos duros, blindó los subsidios de la Iglesia, una ingrata tarea que exigía echar a los granjeros de sus tierras, mediante el uso de la fuerza si era necesario, y que a menudo tuvo consecuencias catastróficas.

Arar y sembrar eran más que metáforas para Dorus van Gogh. Al igual que su padre, trabajó la tierra de Brabante de todas las formas posibles, excepto con sus manos. Como administrador local de la Sociedad, buscaba granjas y tierras de labor que comprar, valoraba el suelo, el drenaje, los pastos, y negociaba con los aparceros. Enseñaba a los granjeros a drenar la tierra y a arar, les decía qué sembrar y cuándo y los obligaba a abonar (fundamental en los suelos arenosos de Zundert). Era un administrador exigente que evaluaba a los granjeros por su habilidad, diligencia, conducta y pulcritud. ¿Su mujer era indiscreta, desordenada o estúpida? ¿Tenía demasiados hijos que no podía alimentar o poco ganado para el abono? A los que lo hacían bien, Dorus los protegía lo mejor que sabía de los tormentos de la pobreza y las deudas. Exponía sus casos ante la administración de la Sociedad, los «Caballeros de Breda», como los denominaba, afirmando que la Iglesia estaba especialmente obligada «con el puñado de sus miembros que vivían allí, en las barricadas».

Pero hasta los soldados de las barricadas han de pasar por el Juicio Final. La Iglesia holandesa era un terrateniente comprensivo, pero ni su paciencia ni sus libros de contabilidad eran infinitamente flexibles. Cuando un granjero moría y su mujer no era capaz de hacer frente a sus obligaciones, Dorus la echaba y vendía las posesiones familiares en una subasta pública. Ni siquiera las familias de las víctimas del tifus estuvieron exentas de este peligro. Una viuda afirmó que la expulsión no le dejaría otra forma de alimentar a sus cinco hijos que la prostitución. Pero los «caballeros» no se dejaban conmover. Cuando el fabricante de alfombras se quejó de la mala calidad del hilo que producían las viudas del programa de ayuda de Dorus, lo cerraron. No se esperaba que los soldados y viudas dieran beneficios, pero sí que fueran capaces de mantenerse. En caso contrario, la ayuda de la Iglesia podía interpretarse como caridad lo que, según el alcalde de Zundert, «no hacía sino alimentar la pereza de la gente».

En asuntos de Dios y de dinero, la base, el irreductible núcleo del éxito holandés era la autosuficiencia. Ahí, a ese nivel elemental, era donde se encontraban las ambiciones materiales y espirituales de los holandeses. No bastaban ni la piedad ni las obras piadosas en este mundo o en el siguiente. «El pan nuestro de cada día» había que ganarlo con el sudor de la frente. No podía haber éxito espiritual donde no había un mínimo de éxito material.

Ésta fue la lección que Dorus enseñó a sus aparceros y a su hijo Vincent: «Ayúdanos ayudándote a ti mismo». Sin autosuficiencia no se podía exigir respeto. «Asegúrate de poder ser independiente», escribió Theo van Gogh a su hermano menor Cor, «pues ser dependiente es una desgracia para uno mismo y para los demás». Décadas después, cuando Vincent observaba trabajar a un sembrador a través de las ventanas con barrotes del sanatorio mental de Saint-Rémy (al que inmortalizaría en un cuadro), no pudo evitar deploar la pereza y el desperdicio que contemplaba. En una carta que enviara a su familia, culpaba al granjero por vivir de la caridad en una tierra fértil. «Las granjas de por aquí producirían el triple», escribía, «si abonaran bien la tierra».

Para Vincent, como para Dorus, nada existía en el vacío temporal, ni la naturaleza, ni la religión, ni el arte. Todo y todos habían de triunfar en *este* mundo si querían tener éxito en el siguiente.

Mientras Dorus van Gogh perpetuaba el servicio a Dios de sus progenitores, Cent se dedicó a la otra ocupación tradicional de la familia: ganar dinero. Tras dos años en La Haya, su vida de soltero atrajo la atención de sus padres. «No les gustaban muchas cosas», escribe la cronista de la familia. Al parecer, dejó la casa y el empleo de su disoluto primo a instancia de sus padres y, en 1841, abrió una tienda de pinturas y otros suministros para artistas en la Spuistraat, a pocas manzanas.

A mediados de la década de 1840, la pequeña tienda de Cent se convirtió en uno de los pocos lugares de La Haya que vendía reproducciones impresas de obras de arte. En 1846 su negocio iba viento en popa. En mayo de ese año, Cent viajó a París para visitar al hombre que suministraba muchas de las litografías no sólo a él, sino a toda Europa: Adolphe Goupil. El alto y almidonado francés se parecía al delgado holandés de suaves modales, cuya juventud le sorprendió. Goupil también había empezado joven. A partir de una pequeña tienda del bulevar Montmartre que abriera en 1827, había creado un imperio de imágenes: un monopolio vertical que incluía no sólo tiendas en París, sino asimismo sucursales en Londres y una agencia en Nueva York. Poseía un enorme edificio donde trabajaban los grabadores e impresores que abastecían sus tiendas y otras, como la de Cent van Gogh, por toda Europa. Vendía miles de litografías y grabados en todo formato concebible, a distintos precios y sobre todo tipo de temáticas.

Cent volvió de su viaje a París, decidido a prosperar, el mismo año en el que

Dorus empezó a postular como clérigo (1846). Cent van Gogh quería hacerse realmente rico. Acabó con sus días frívolos de *flâneur*, se casó muy tarde, a los treinta años, con Cornelia Carbentus, la hija menor de otro comerciante de éxito de La Haya, el encuadernador Gerrit Carbentus. Cuando descubrió que su esposa era estéril, la integró alegremente en el negocio para mantenerla ocupada (algo que siempre preocupaba a un Cent volcado en el dinero).

Con una energía que desafía a su frágil salud y una habilidad empresarial que estaba a la altura de la de su mentor francés (un amigo le describió como un hombre de negocios cuidadoso [...] astuto [...] calculador), Cent buscó el éxito de Goupil en Holanda bajo el lema: «Se puede vender cualquier cosa».

El dios holandés del comercio sonreía ante los esfuerzos de Cent. En 1848, una nueva revolución en Francia, unida a la rápida construcción del ferrocarril y a la adrenalina suministrada por el imperio colonial, sacudió la economía del continente. Al parecer, todo el mundo quería arte. Animado por el éxito de su hermano, Hein van Gogh empezó a vender grabados en su librería de Róterdam y, en 1849, Cor, el hermano más joven, puso una tienda de libros y grabados en Ámsterdam, donde también hizo fortuna aprovechando el momento. A finales de la década, la pequeña tienda que Cent había abierto en la Spuistraat tenía un nuevo nombre: Internationale Kunsthändel Van Gogh, y el nombre de Van Gogh se había convertido en sinónimo del mercado del arte en Holanda y el extranjero.

Debido a la gran prosperidad y expansión de su negocio, era inevitable que Cent tuviera que competir, antes o después, con Adolphe Goupil o asociarse con él. En febrero de 1861, quince años después de su primer encuentro, ambos hombres se sentaron en el inmenso *hôtel* de la rue Chaptal, el nuevo cuartel general de Goupil en París, y firmaron un acuerdo de asociación. En esos años habían cambiado muchas cosas. Goupil había prosperado aún más que Cent gracias al *boom* de la década anterior. La enorme casa del número 9 de la rue Chaptal era el símbolo de ese éxito. Cinco pisos de piedra caliza construidos al estilo imperio del que el barón Haussmann estaba revistiendo París. Tenía galerías dignas de un rey, estudios para sus mejores artistas, imprentas y un *appartement* para visitantes distinguidos.

Era un gran negocio para el hijo de cuarenta años de un vicario de Brabante. Aunque técnicamente se creara una sociedad (Goupil controlaba el 40 por ciento de las acciones, su socio Léon Boussod, un 30 por ciento y Cent, el 30 por ciento restante), el acuerdo eximía a Cent de las tareas de gestión y le permitía llevar una vida de ocio, privilegio e influencias que le catapultaba directamente al seno de la aristocracia de la nueva era.

A finales de ese año, la tienda de la Spuistraat se trasladó a una nueva y sumuosa central en el concurrido Plaats y volvió a cambiar de nombre: Goupil & Cie. Pocos meses después de la inauguración, Cent y su esposa dejaron La Haya y se mudaron al gran *appartement* de Goupil en París.

Siguió viajando como embajador del imperio internacional de Goupil. Cuando las

reproducciones de la compañía ganaron una medalla de oro en la Exposición Universal de 1867, Cent presentó una copia de las imágenes ganadoras al rey de las Holandas, Guillermo III. Cuando la reina Victoria decidió comprar pinturas, fue Cent van Gogh el que viajó al castillo de Balmoral representando al ducado Goupil. Su frágil salud le impidió visitar la sucursal más nueva de la compañía, la de Nueva York. Cuando el negocio o la familia le obligaban a volver a Holanda, recibía a la gente en su nueva tienda del Plaats, que los lugareños seguían denominando «la Casa Van Gogh». En 1863 convenció a sus nuevos socios para abrir una sucursal en Bruselas y nombró gerente a su hermano Hein.

Cent se dedicaba cada vez más a disfrutar del ocio y sus riquezas. En 1865, encontró un palacete en la avenida Malakoff, junto a los nuevos bulevares de Haussmann y el paseo más distinguido de la ciudad, la Avenue l'Impératrice. Estaba a medio camino entre el Arco de Triunfo y el Bois de Boulogne. Desde la nueva casa de Cent se divisaba la *tour du lac*: la procesión diaria de la «gente bien» de París.

Pero ni siquiera París era agradable en todas las épocas del año. En el invierno de 1867-1868 Cent se fue al sur, como haría su sobrino exactamente veinte años después, en busca de un hogar para el invierno y una solución a los problemas respiratorios que enturbiaban cada vez más su brillante vida. Encontró lo que quería en la pequeña ciudad vacacional de Menton, junto a Niza, desde la que se divisaban las aguas de la Costa Azul. En las dos décadas siguientes, Cornelia y él pasarían allí casi todos los inviernos. Estaban tan a gusto con el servicio de los grandes hoteles de la ciudad que nunca pensaron en comprarse una casa.

Cent pasaba los veranos en su tierra natal. En Prinsenhage, un rico enclave a las afueras de Breda, construyó una espléndida villa, tan sólida como el Ayuntamiento de Zundert pero más grande. Tenía un enorme jardín estilo inglés, un conservatorio, establos, una casita para el cochero y lo último en accesorios aristocráticos: una galería de cuadros. Huize Mertersem fue mucho más allá de las casas de la antigua aristocracia que le dijeron que imitara.

En noviembre de 1867, demasiado frágil y envejecido para sus cuarenta y siete años, Cent recibió los más altos honores que concedía su país. El rey Guillermo III, descendiente de los príncipes de Orange, otorgó a Vincent van Gogh la Orden de Caballería de Eikenkroon.

Cuatro meses después de este suceso, su sobrino homónimo Vincent dejaba la escuela de Tilburg y volvía, desgraciado y desafiante, a la vicaría de Zundert. Para sus padres el contraste no pudo haber sido mayor. Si Vincent no podía llevar dignamente el nombre de la familia y su propósito de servir a Dios (y era cada vez más evidente que no podría), lo único capaz de salvar el honor de la familia era que honrara su nombre comercial.

El propio Vincent estaba indeciso. «Tenía que elegir una profesión», escribiría

más tarde refiriéndose a esta época, «pero no sabía cuál». Pasó el resto del año (1868) en una parálisis contumaz («moverse es tan horrible», llegó a decir) y se aferraba a la familiar casa parroquial de la que sus padres se empeñaban en echarle. Paseó por los pantanos, recogió insectos y siguió con sus colecciones en la buhardilla, haciendo caso omiso de lo embarazoso que empezaba a resultar que los parroquianos y la gente del pueblo cuchichearan sobre el extraño e indolente hijo del párroco.

Cada éxito de su tío Cent acrecentaba las expectativas y la impaciencia. Con cada distinción, crecía el legado de su tío sin hijos, que durante mucho tiempo se supuso de Vincent por derecho, y la negativa de Vincent a hacerse cargo resultaba cada vez más extraña. Cent estaba dispuesto a mostrarse generoso con su familia. El tema se suscitó un año antes de que Vincent escapara, cuando el gerente de la sede de La Haya murió repentinamente y Cent dio el puesto a un enérgico empleado de veintitrés años de otra familia. Era un nombramiento que enviaba un mensaje claro a todos menos, aparentemente, a Vincent. El tío Cent estaba dispuesto a elevar rápidamente y con decisión al primer joven Van Gogh que demostraría ser digno de ello.

Finalmente, en julio de 1869, dieciséis meses después de dejar el colegio, Vincent cedió. No sabemos si fue debido a la vergüenza o a la intervención del propio Cent, que podía ser muy persuasivo (y que visitó Zundert con frecuencia en esos meses); probablemente ni el mismo Vincent lo supiera. Para asegurarse de que a su recalcitrante e impredecible hijo no se le ocurriera ideas de última hora, Dorus le acompañó en su viaje en tren a La Haya. Allí, el 30 de julio, registró a Vincent, que acababa de cumplir los dieciséis años, como «oficinista» en Goupil & Cie y le dio su bendición con una mezcla de ánimo, admonición y aprehensión.

CAPÍTULO 5

EL CAMINO A RIJSWIJK

Cuando la suerte estuvo echada, Vincent se dedicó en cuerpo y alma a su nueva vida. Como si quisiera redimirse de los años de aislamiento y los meses de indolencia, adoptó su nuevo papel con la fiera determinación que caracterizaría todas sus empresas. De la noche a la mañana, el joven provinciano basto, de zapatos remendados y armado con una red llena de insectos, se transformó en el aprendiz de una casa comercial en ascenso, un cosmopolita en la ciudad más cosmopolita de todas las ciudades holandesas. Se hizo con el fondo de armario de un joven caballero (calcetines blancos, sombrero de panamá) y ya no pasaba los domingos en la Grote Beek sino con otras personas elegantes en la playa de Scheveningen, un centro vacacional cercano en las costas del mar del Norte. En el trabajo adoptó el papel de *protegé* del eminente fundador de la firma, el tío Cent, haciendo gala de cierto orgullo por compartir su nombre.

Si Vincent necesitaba un modelo que emular, o vislumbrar lo que le depararía el futuro, sólo tenía que mirar a su jefe, Hermanus Gijsbertus Tersteeg (conocido como H. G.). Guapo, trabajador y de aspecto solemne, a pesar de tener sólo veinticuatro años, Tersteeg era un nuevo tipo de hombre. Había alcanzado la cima de su profesión muy joven y no como el resto, a través de los contactos familiares, sino a la forma moderna: por sus propios méritos. Cuando era aprendiz en una librería de Ámsterdam, Tersteeg demostró poseer un pragmatismo exento de sentimentalismos y ese equilibrio tan apreciado por los holandeses. Vestía bien y tenía una memoria excepcional, se fijaba en los detalles y hacía gala de unos modales «refinados» con los que se ganó rápidamente la confianza de Cent van Gogh que, sin duda, veía algo de sí mismo en este joven afable, agudo e inteligente. A los seis años de haber comenzado a trabajar, Tersteeg fue ascendido a gerente del buque insignia de la compañía.

El nuevo jefe se mostró especialmente solícito con el empleado más novato de la firma. Invitaba a Vincent a tomar café en el apartamento que había sobre la tienda y que compartía con su joven esposa, Maria, y su pequeña hija Betsy. Vincent le admiraba. Como Vincent, Tersteeg leía vorazmente en varios idiomas. Era un líder de la animada comunidad literaria de La Haya y le encantaba hablar de libros, «irradiaba poesía», según Vincent, que le escuchaba con gusto. «Me impresionó mucho», recordaría Vincent después, «creía que era de una especie superior».



H. G. TERSTEEG
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Con Tersteeg como modelo, Vincent se puso a trabajar. «Estoy muy ocupado y me alegro», escribió a Theo, «es lo que quiero». Pasaba la mayor parte del tiempo sin contacto con el público, en el almacén donde se hacía la mayoría de los negocios y se gestionaban los pedidos de grabados que constituyan la mayor parte de los ingresos de la compañía. Tras localizar las imágenes solicitadas en el enorme inventario, las montaba y envolvía cuidadosamente, dejándolas listas para enviar. A veces ayudaba a embalar un cuadro en la sala de embalaje o atendía a un cliente en la tienda de pinturas y materiales (lo único que quedaba del negocio original de Cent).

La compañía era todo un «gran almacén del arte» que incluía un estudio de restauración, un taller de enmarcado e incluso un departamento de subastas, y los servicios del aprendiz podían requerirse en cualquiera de ellos. En la suntuosa galería pública de la firma siempre había exposiciones que precisaban de alguien que colgara y descolgara los cuadros o los mostrara a un posible cliente. Tersteeg (como Cent) tenía poco personal para mantener bajos los costes. Vincent era uno de los dos aprendices de servicio y la mayoría de los días trabajaba desde el amanecer hasta la noche, sábados incluidos. Evidentemente, había más empleados (ubicuos e invisibles en esa época) para realizar tareas serviles como limpiar y barrer. Pero en un día ajetreado un aprendiz como Vincent podía verse haciendo cualquier cosa, desde

limpiando el polvo a un cuadro hasta arreglando los escaparates.

Entusiasmado con su trabajo, Vincent desarrolló un interés febril y súbito por un tema que no le había llamado la atención hasta entonces: el arte. «Devoraba» libros sobre artistas, historia del arte y colecciones de arte de Holanda y otros lugares. Leyó con fruición las últimas revistas de arte que circulaban ampliamente por la culta comunidad internacional de La Haya. Visitaba a menudo la Mauritshuis que contenía la colección pictórica real holandesa, situada a pocos pasos del Plaats, con sus paredes repletas de pinturas de la Edad de Oro, como la *Vista de Delft* de Vermeer o la *Lección de anatomía* de Rembrandt. Peregrinó a Ámsterdam para ver *El alegre bebedor* de Frans Hals y, sobre todo, la *Ronda nocturna* de Rembrandt, a Bruselas para ver las joyas de los grandes «primitivos» flamencos (que era como Vincent denominada a pintores como Jan van Eyck y Hans Memling) y a Amberes para ver a Rubens. «Ve a los museos tanto como puedas», aconsejaba Vincent a su hermano, «es bueno saber de los pintores antiguos».

También estudiaba a los pintores «nuevos», es decir, a artistas holandeses contemporáneos como Andreas Schelfhout y Cornelis Springer, el favorito de su tío. No los contemplaba sólo en las paredes de Goupil, sino también en otras galerías, en locales de arte y «bazares» donde se exponían entre antigüedades y baratijas. Otro de sus lugares favoritos era el recién inaugurado Museo de Arte Moderno (Museum van Moderne Kunst) situado a pocas manzanas de donde se hospedaba.

Probablemente fuera en alguno de esos lugares donde Vincent descubrió los primeros signos de la revolución que estaba a punto de tener lugar en el arte. Aquí y allá entre molinos, paisajes, barcos en medio de tormentas e idílicas escenas de patinadores que habían dominado el arte holandés desde hacía más de un siglo, halló algunas pinturas, sobre todo paisajes, con formas vagas, pinceladas sueltas, colores apagados y luz velada; cuadros que no tenían nada que ver con las obras precisas y detallistas de intensos colores que las rodeaban. Para el ojo poco experto de Vincent, al igual que para muchos otros, seguramente parecerían inacabadas. Pero poco tiempo después Tersteeg empezó a comprarlos, y los artistas que los pintaban iban a adquirir sus útiles de pintura a la tienda de Goupil, donde se encontraban con el aprendiz famoso por su nombre. En los primeros años de la década de 1870 Vincent vio las obras de Jozef Israëls, Jacob Maris, Hendrik Willem Mesdag, Jan Weissenbruch y Anton Mauve, y es probable que los conociera personalmente. Todos pintaban al nuevo estilo que pronto se llamaría la Escuela de La Haya y que libraría al arte holandés de las ataduras de la Edad de Oro.

Sin duda Vincent oiría historias sobre el nuevo movimiento: todos hundían sus raíces en los paisajes del campo holandés; todos daban gran importancia a la pintura al aire libre y al nuevo mandato de captar la «impresión virginal de la naturaleza» que artistas como Israëls habían aprendido en un lejano pueblo de Francia denominado Barbizon. A Vincent le hubiera gustado llenar las ya repletas paredes de su *musée imaginaire* con las obras de los «nuevos» pintores holandeses y sus primos franceses

como Camille Corot y Charles Jacque, pero Tersteeg empezó tanteando cuidadosamente el mercado.

Sin embargo pasaría una década hasta que los pintores de Barbizon hallaran su lugar en las paredes de Goupil. Y, puesto que se estaba a las puertas de una revolución en el arte holandés, nadie prestaba atención al grupo de pintores franceses que habían imprimido a las lecciones de Barbizon sobre la luz y las impresiones una dirección muy diferente. En el otoño de 1871, la llegada a Holanda de un joven pintor francés de nombre Claude Monet pasó desapercibida en el Plaats.

Vincent asistía al nacimiento de un nuevo movimiento artístico y donde más aprendía de él era en los almacenes de Goupil, gracias al caleidoscopio de imágenes que pasaban a diario por su mesa, ya fueran grabados, tallas de madera, aguafuertes, litografías, daguerrotipos, fotografías, álbumes de artistas, revistas y libros ilustrados, catálogos, monografías o publicaciones especiales. Goupil había aprendido a vender imágenes en todos los mercados, y cuando un cuadro se hacía famoso vendía sus reproducciones en litografías. Las imágenes populares se reproducían en todos los tamaños y colores, había diversas calidades y precios y, a veces, incluso vendían el original.

El resultado era una explosión de imágenes: desde las ricas y detalladas fantasías históricas de Paul Delaroche hasta los iconos domésticos de Hugues Merle; desde los claroscuros de Rembrandt que representan imágenes bíblicas hasta las devotas imágenes de Cristo de Ary Scheffer (imágenes que definirían a Cristo durante más de un siglo); de las commovedoras pastorcillas de Bouguereau a las seductoras orientales de Gérôme; de las impresionantes escenas de batallas hasta escenas sentimentales de campesinos italianos; de los románticos canales de Venecia a visiones nostálgicas de la Holanda del siglo XVII; de cazas de tigre en África a sesiones del Parlamento británico. Desde gente jugando a las cartas a grandes batallas navales; de las magnolias del Nuevo Mundo a las palmeras egipcias; de los bisontes de las praderas norteamericanas a imágenes de la reina Victoria sentada en su trono. Todas pasaban ante la insaciable vista de Vincent. «Espolean la imaginación», dijo un observador refiriéndose al enorme catálogo de imágenes de Goupil, «cuando las ves emprendes un viaje con tu imaginación, sueñas con aventuras y con pintar».

Vincent procuraba mirar las imágenes con ojo de vendedor. De hecho, durante el resto de su vida rara vez eligió una obra o a un artista para criticarle. No se ahogaba en este mar de imágenes, sino que espoleaban su entusiasmo. «Admira todo lo que puedas», decía a Theo por esos años, «la mayoría de la gente no admira lo suficiente». Cuando intentó hacer una lista de sus «favoritos», ésta adquirió proporciones imposibles, sesenta nombres de artistas entre famosos y desconocidos. Había románticos holandeses, orientalistas franceses, paisajistas suizos, pintores belgas de campesinos, prerrafaelitas británicos, miembros de la escuela de La Haya, recién llegados al movimiento de Barbizon, y favoritos de los Salons. «Y luego están los grandes maestros, podría seguir y seguir», decía exasperado. Hubo de pasar una

década antes de que Vincent desarrollara cierto gusto por pinturas algo veladas, sátiras españolas e italianas de la vida de la corte de la época. «Esas brillantes plumas de pavo real», recordaría con cierta sensación de culpabilidad en 1882, «me parecían espléndidas».

Por un momento pareció que Vincent había encontrado su lugar en el mundo, que había abandonado las frustraciones de su juventud cuando dejó sus botes de muestras y su red. De alguna forma, los años de soledad autoimpuesta y la rabia le habían dotado de las habilidades perfectas para desempeñar su trabajo. Aplicaba la capacidad de observación y clasificación, que había refinado fijándose en los nidos de pájaros y las patas de los insectos, a los sutiles *degradés* de los grabados modernos, y sabía diferenciar entre los distintos estilos en los que un artista realizaba sus grabados sobre un mismo tema. Tenía una capacidad ilimitada para colecciónar y clasificar lo que, unido a su excelente memoria, le ayudaba a hacerse cargo de todo: de las imágenes del departamento de pintura y hasta del enorme inventario de materiales de la tienda. Puso el mismo meticuloso cuidado que había desarrollado con su colección de insectos en la sala de embalaje y las salas de exposiciones.

Vincent era un clasificador nato y veía rápidamente las conexiones entre imágenes, no sólo en lo referente al estilo o al artista, sino también en lo relativo a los materiales y cosas intangibles como el estado de ánimo o el «peso» (decía que una pintura de Mesdag parecía «pesada» junto a una de Corot). Llamó la atención de amigos y clientes sobre los nuevos cuadernos de dibujo, libros en blanco donde se podían pegar tus imágenes favoritas. «La ventaja es que las puedes clasificar como quieras», explicaba. Empezó una colección de imágenes propia (con los italianos de las «plumas de pavo real») que iría engrosando y reclasificando el resto de su vida, aplicando nociones de orden y contexto cada vez más sutiles.

No sabemos si fue por su entusiasmo y conocimientos o gracias a sus relaciones familiares, pero Vincent empezó en seguida a tratar directamente con el público que pasaba por la lujosa galería en forma de salón de Goupil. Las paredes estaban repletas de cuadros con marcos caros y los caballeros con sombreros de copa se sentaban en divanes turcos. En pocos años, Vincent empezó a tratar con algunos de los mejores clientes de la firma. Demostró tener un instinto natural para el valor y lo raro, la moda y la demanda y no cuestionaba el imperativo de vender. En 1873, participaba en los viajes anuales a Bruselas, Amberes, Ámsterdam y otros lugares para visitar clientes y mostrarles las *nouveautées*: las últimas adquisiciones del catálogo de Goupil. Aprendió contabilidad. Vincent se sentía tan a gusto en su nuevo papel que les dijo a sus padres que nunca tendría que buscar otro empleo.



Galería de Goupil, La Haya
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pero no había éxito ni promesa de éxito que colmara su soledad. Una década más tarde, Vincent recordaría sus primeros años en La Haya como una época «desgraciada». Tal vez, al principio, culpara de su infelicidad al trauma de una partida que siempre temió. «Puede que empezar sea lo más difícil de todo», advertía a Theo cuando éste dejó el hogar paterno para ponerse a trabajar en 1873. «Sé muy bien lo raro que te debes sentir». Pero dos años después no tuvo más remedio que reconocer que el problema iba más allá. A pesar de las distracciones de la ciudad, a pesar de contar con una comunidad y relacionarse con mucha gente, a pesar de las largas horas de duro trabajo, Vincent seguía sintiéndose tan aislado como en los lejanos pantanos de Zundert.

En el trabajo se exigía tanto a los pocos empleados que socializar hubiera sido difícil incluso para una persona sociable. Los dos únicos aprendices, Vincent y Teunus van Iterson, no podían faltar a la vez. No cabe duda de que las relaciones familiares de Vincent, que su tío ponía de relieve con frecuentes visitas a la firma, le habrían separado del resto de los empleados de no haberlo hecho su extraña e irritable personalidad. Por aquel entonces Cent, enfermizo y frustrado, se había convertido en un supervisor opresivo y gruñón. Cada vez que se iba a París o a La Riviera, Tersteeg

y los demás respiraban aliviados.

En el invierno de 1870, Cent fue víctima de una enfermedad que casi resulta fatal y Tersteeg asumió pleno control en el Plaats. Su actitud hacia el sobrino de su jefe cambió instantáneamente. Al suave y digno Tersteeg le habían preocupado desde el principio los extraños y burdos modales de Vincent, que atribuía al hecho de que se hubiera criado en el campo (el padre de Vincent no resistía, a sus ojos, la comparación con Cent). Empezó a mostrarle su desdén, a hablarle en tono airado y a denigrarle astutamente. Vincent reaccionaba con la misma ambivalencia que desplegaba ante su padre: se mostraba tímido y deferente ante su jefe. «Mantenía mis distancias», recordaría mientras el rechazo abría una herida que nunca sanaría.

A medida que se aproximaban las Navidades de 1870, tras un año y medio en La Haya, Vincent seguía siendo desgraciado. Vivía en la casa, cerca de la firma, en la que vivían todos los miembros de la familia propietaria, los Rooses, junto a algunos huéspedes de su edad (entre ellos el otro aprendiz, Iterson). Pero al parecer nadie le ofreció su compañía. Volvió a sus antiguos hábitos solitarios, pues prefería dar paseos por el campo circundante a participar en las fiestas sobre patines que daban sus compañeros de casa. Tanto sus padres como el tío Cent se quejaban amargamente de que Vincent no hubiera sabido rodearse de «las compañías adecuadas» durante esos años en La Haya, a pesar de las múltiples oportunidades de las que gozó y lo mucho que se le animó a hacerlo. Pero salir requería dinero y el miserable sueldo de Vincent ni siquiera cubría su alojamiento y comida en casa de los Rooses; su padre ponía lo que faltaba. Más tarde describiría su situación como de «pobreza total». El viaje en tren a Zundert era caro y siempre cabía la posibilidad de que Tersteeg anulara sus vacaciones de Navidad (como hizo más de una vez), porque las fiestas eran una de las épocas de más trabajo en el negocio.

En noviembre de 1870 llegaron devastadoras noticias de casa: la familia se iba de Zundert. Tras veintidós años, Dorus había obtenido un puesto en Helvoirt, a unos cuarenta kilómetros al este de Breda, donde había otra congregación de Brabante en declive que necesitaba un sembrador tenaz. La familia Van Gogh celebró sus últimas Navidades en Zundert ese año. En febrero de 1871 habían dejado la parroquia, el jardín, el estanque y los brezales para siempre.

El cambio sumergió a Vincent en una oleada de nostalgia y recurrió a su único aliado: Theo.

Al principio, sus intentos por acercarse al hermano que en tiempos le adorara fracasaron. Los amigos de Theo en Helvoirt, hijos de la familia *junker* que había convencido a Dorus y Anna para que dejaran Zundert, veían en Vincent lo que todo el mundo: un joven «extraño» y «difícil» que «no valía para nada». Cuando iba de visita se reían de él a sus espaldas. Años después recordaban que Theo compartía por entonces la mala opinión que tenían de él. «Lo decía en voz alta», dijo uno de ellos, «no estaban muy unidos».

Entonces, en agosto de 1872, probablemente gracias a la intercesión de Vincent,

Theo fue a visitarle a La Haya. Tenía quince años, más o menos la edad de Vincent cuando se fue de casa. Se quedó un tiempo, el suficiente como para que Vincent se acostumbrara a su compañía. Fueron a la Mauritshuis, donde Vincent pudo hacer gala de sus increíbles y recién adquiridos conocimientos. Pero la mayor parte del tiempo se limitaron a pasear. Un día decidieron ir a la playa de Scheveningen. Vincent no eligió la ruta que pasaba por el bulevar de moda lleno de villas, sino una senda secreta y serpenteante a través de los bosques. (Los llamaba «mis bosques»). Otro día fueron en la dirección contraria: hacia el este, hacia Rijswijk, probablemente para asistir a alguna celebración familiar.

Los dos hermanos andaban por el camino de sirga que recorría el dique junto al canal de Rijswijk. A veces pasaba una barca de vela. En los días sin viento, la gente y los caballos seguían usando el camino de sirga para transportar sus cargas. Iban hasta un molino del siglo XVII que drenaba los pastos que había al otro lado del dique. Una noria de agua de seis metros de altura realizaba aún esta labor de Sísifo. Por la ventana que había en la base, el molinero vendía arenques y leche de vaca a un céntimo el vaso. Bebieron y fueron andando hasta una casa junto al canal donde se daba una fiesta. Se sentaron juntos en el patio trasero mientras los invitados posaban para una foto: Theo estuvo obedientemente quieto durante el largo tiempo de exposición, Vincent tan inquieto como los niños de la primera fila.

Este paseo hasta Rijswijk, al igual que la despedida bajo la lluvia en Zevenbergen, adquirió un significado mítico para Vincent. Años después recordaría con dolorosa nostalgia «esos tiempos de antaño cuando [...] anduvimos juntos por el camino a Rijswijk y bebimos leche en el molino». Afirmaba que el recuerdo de aquel día era uno «de los más hermosos» que atesoraba y lamentaba «no haber sido capaz de plasmar en papel lo que sentía». Durante el resto de su vida hablaría de ese día como de un «Edén» de simpatía, un momento perfecto que habían compartido los dos hermanos, «convertidos en uno... sintiendo creyendo y pensando lo mismo». Da igual que fuera verdad o no (no sabemos si Theo había cambiado de opinión sobre Vincent). Solo en el trabajo, marginado por sus padres, expulsado del hogar de su infancia, Vincent necesitaba creer que al fin había encontrado un compañero.

Rijswijk fue un patrón que no varió en toda su vida: nostalgia como antídoto contra la soledad, el pasado como remedio para el presente. Inmediatamente después de la marcha de Theo, Vincent empezó a escribirle: «Waarde Theo [Querido Theo], Te eché mucho de menos los primeros días, se me hacía raro no encontrarte cuando volvía a casa por las tardes». Fue el principio de una correspondencia que acabaría convirtiéndose en uno de los grandes documentos de la experiencia humana.

Uno de los temas de los que debieron hablar en el camino a Rijswijk fue, sin duda, el de las mujeres. Charlarían sobre todo de una guapa chica rubia llamada Caroline Haanebeek, que también asistió a la fiesta ese día. Vincent se había topado con ella

entre la densa masa de parientes Van Gogh y Carbentus de La Haya. La relación era lo suficientemente estrecha como para utilizar apodos, pero no lo bastante como para albergar aspiraciones románticas. El padre de Caroline, Carl Adolph Haanebeek, regentaba un próspero negocio y vivía en una casa grande en la ciudad, a la vuelta de la Spuistraat, donde habían vivido mucho tiempo tanto los Van Gogh como los Carbentus. Todo lo cual hizo latir más deprisa el corazón burgués de Anna. «Es una gente muy buena y de principios», decía refiriéndose a los Haanebeek, y animaba a su hijo a frecuentarlos. «Asociarte con gente así es muy conveniente para tu evolución futura».

Vincent no necesitaba que su madre le alentara para que le gustase la chica de diecinueve años. Ella era todo lo que el joven aprendiz no era: abierta, alegre y nada vergonzosa. Adoraba la música, no los terribles himnos de salón de la sociedad culta, sino canciones populares alegres como *Riez, riez mes jeunes amours*, canciones que, ya sólo por estar en francés, rozaban los límites de lo inapropiado. Le gustaba relacionarse y trataba a los hombres de una forma directa que debía tomarse como flirteo en la encorsetada sociedad de La Haya. Hasta Dorus van Gogh habló de su encanto: «la flor más delicada», la llamaba con aprobación. De hecho, llevaba flores silvestres en el pelo el día que la familia se reunió en las orillas del canal de Rijswijk.

Puede que Vincent llevara algún tiempo soñando con Caroline desde la lejanía. Sus posteriores y crípticas referencias hablan de un enorme amor platónico. Describe su pasión como «intelectual», no «física». «Una mitad de mí jugaba a estar enamorado», escribía, «y la otra lo estaba realmente». Si alguna vez llegó a declararle su amor, Caroline no oiría una suave voz romántica, sino la voz insistente y beligerante con la que Vincent siempre intentaba doblegar las pasiones de los demás y las propias. Era la voz de una desesperación solitaria. «Sólo quería dar», recordaba, «sin pedir nada a cambio». No sabemos si Vincent le declaró su amor o no, pero, en cualquier caso, no fue correspondido. Cuando Theo y él llegaron a la fiesta ese día, debían de saber que Caroline pensaba casarse con su primo Willem van Stockum. Puede que incluso anunciaran el compromiso durante la fiesta. En la foto de grupo está junto a Willem y levanta juguetona su mano hacia la cámara, como si estuviera mostrando un anillo.

La reacción de Vincent fue muy clara: «Si no puedo tener una buena mujer, tendré una mala», dijo a Theo, «prefiero estar con una puta a vivir solo». Llevado más por la soledad que por la libido («mis pasiones físicas eran muy débiles por entonces», como confesaría luego), empezó a frequentar a una serie de prostitutas.

No costaba mucho encontrarlas en La Haya. A pocas manzanas del almacén de Goupil, en un barrio de casas medievales de madera denominado el Geest, Vincent encontraba cualquier cosa que buscara, salvo afecto genuino. A pesar de que una oleada de reformas en las décadas de 1860 y 1870 había obligado a los burdeles a registrarse y a las prostitutas a pasar por exámenes médicos regulares, el antiguo negocio del sexo florecía en las calles. Por cada burdel que se cerraba, debido a las

cargas impuestas por la nueva regulación, abría una cervecería o salón de fumadores que ofrecía «compañía femenina». Más tarde, cuando Theo se mudó a La Haya, Vincent le aconsejó que no frecuentara esos lugares «a menos que no puedas hacer otra cosa; por una vez no importa».

Vincent empezó a visitar el Geest ya en la primavera de 1872, cuando a los diecinueve años se internó por primera vez en su vida en las calles y caminos oscuros que había entre los almacenes del puerto en busca de una intimidad que no hallaba en otra parte. Los burdeles solían ser su primera parada en una ciudad nueva. A veces sólo iba a sentarse, a beber algo, a jugar a las cartas o a charlar, «sobre la vida, los problemas, las desgracias, todo», decía. Cuando el propietario del burdel le echaba se quedaba en la entrada y observaba a los clientes que iban y venían. Cuando lo admitían, se contagiaba del áspero humor con el que sus patronos visitaban los burdeles y competía en insinuaciones subidas de tono con los mejores de ellos. Sin embargo, sus relaciones con «esas mujeres tan malditas y condenadas» siempre estuvieron marcadas por la empatía y la reticencia que da la necesidad. Confesaba sentir «un afecto especial» hacia ellas y aconsejó sabiamente a Theo que sólo se relacionara con aquellas prostitutas «por las que fuera capaz de sentir algo».

Más tarde Vincent recordaría que, tras unos primeros años miserables, su vida en La Haya fue mucho más feliz en torno a 1872. Pero la combinación de un corazón vulnerable y unos recursos limitados redundarían en problemas. Sólo podemos inferir la naturaleza de esos problemas, pero fueron lo suficientemente serios como para que Vincent dijera temer la reacción de sus padres y le «acometiera un ataque de pánico». En su desesperación buscó la ayuda de su joven jefe, Tersteeg, que respondió con total franqueza: Vincent tendría que dejar la actividad prohibida, seguramente un lío amoroso, o más de uno. Si seguía con el asunto estaría incumpliendo las obligaciones que tenía para con su familia. Al parecer, Tersteeg le advirtió que la familia podría incapacitarle. Incluso una década después, Vincent sentía la respuesta de Tersteeg como una amarga traición y escribió, «nunca he dejado de lamentar haber intentado discutir el asunto con él».

En Navidades, el «asunto» llegó a oídos de los Van Gogh. Vincent siempre sospechó que el responsable había sido Tersteeg. «Estoy casi seguro», escribiría años después, «de que hace mucho tiempo dijo cosas sobre mí que contribuyeron enormemente a dar una mala imagen de mi persona». Tanto si le delató Tersteeg como si no, las malas noticias tuvieron unas consecuencias devastadoras. La capacidad profesional de Vincent ya había suscitado dudas al más alto nivel. En octubre de 1872, la cronista de la familia, la hermana del tío Cent, anotaba las observaciones que expresara éste personalmente sobre su sobrino Vincent, «a veces parece que se adaptará bien», escribía, «y luego, lo contrario».

Cuando se enteraron de esas dudas en la parroquia de Helvoirt se dispararon todas las alarmas. Tenían menos dinero que nunca y la perspectiva de hacerse cargo de nuevo del mantenimiento de Vincent, unida a la posibilidad de que su vuelta los

avergonzara ante su nueva comunidad, convirtió en una prioridad que Vincent conservara su empleo.

Mientras, la correspondencia entre Vincent y sus padres se limitaba más y más a asuntos desagradables. Dorus enviaba avalanchas de inspiradas cartas admonitorias a su díscolo hijo, junto a poemas y panfletos, y le urgía a luchar contra sí mismo, a «confesar sus debilidades» y a «apartar a su corazón de la senda del pecado». Puede que los consejos de su padre llevaran a Vincent a tomar clases de estudios bíblicos que no le interesaban. Había dicho a los demás huéspedes de los Rooses que era ateo. Desafiando las exigencias de su padre, que deseaba que reconociera su culpa y se arrepintiera, buscó consuelo en la literatura burguesa laica.

La estrategia general de la batalla se había fijado. Debieron de ser unas Navidades amargas y llenas de rencor, las primeras de muchas, pues Vincent y sus padres reanudaron su antiguo antagonismo. El día de Año Nuevo estaba en casa de los Rooses, en La Haya, cuando otro huésped le vio junto a la chimenea «tirando con calma a las llamas, una a una, las páginas de un libro religioso que le había dado su padre».

La primera víctima de esta revolución en la vida de Vincent fue su hermano Theo. La situación financiera de Helvoirt era insostenible. No sólo era evidente que Vincent perdería su empleo, también se arriesgaba a sacar un número bajo en el sorteo de reclutamiento cuando cumplió veinte años, en marzo de 1873. Dorus no tendría más remedio que dejarle marchar a pelear en una revuelta colonial en Sumatra, una vergüenza inexpresable y el fin de toda posibilidad de futuro, o comprar su libertad, un gasto inasumible. La familia necesitaba otra fuente de ingresos y el único capaz de suministrársela era Theo. Tras mucho discutir, Dorus y Cent le encontraron un empleo de aprendiz, como el de Vincent, en la sucursal de Goupil en Bruselas. Theo se resistió al principio. Al contrario que a su hermano mayor, le gustaba estudiar y no quería dejar a sus amigos de Helvoirt. Pero el deber era lo primero. «Dios te ha dado este empleo», le dijo Dorus. A principios de enero de 1873, con sólo quince años, Theo cogió un tren a Bruselas y empezó a trabajar.

Anna y Dorus instaron al nuevo empleado de Goupil a «ser tan listo como Vincent». Pero, tras las candilejas, hacían todo lo posible para evitar que Theo siguiera los malos pasos de su hermano. Le buscaron alojamiento en casa de un pastor que le daba las clases de Confirmación y le incluyó en un «grupo juvenil» para que se relacionara con la gente adecuada en su tiempo libre (como salvaguarda contra las malas influencias). Le animaban a asistir a la iglesia, a obedecer a su jefe, a comer bien, sobre todo carne («para hacerse fuerte»). Le dieron consejos relacionados, sobre todo, con las aventuras sexuales y la laxitud religiosa, las dos trampas en las que había caído Vincent. «Recuerda siempre tus principios», escribía Dorus, «la felicidad sólo se encuentra en la prosperidad y la fe».

A pesar de que al principio se sentía muy solo e insatisfecho con su vida en Bruselas, Theo prosperó allí. En un mes, el gerente de la compañía, Tobias Victor Schmidt, mandaba informes sobre lo maravillosamente bien que se había adaptado Theo al negocio del arte y le auguraba grandes éxitos. Dorus felicitó a su hijo por haber empezado tan bien y le llamaba «valiente», todo un halago proveniente del tenaz sembrador. Theo aprendió contabilidad y estudiaba francés por las noches. El gerente Schmidt estaba tan contento con su nuevo aprendiz que le invitó a mudarse al apartamento que ocupaba justo encima de la firma. Todos notaron la diferencia que había entre su situación y la de Vincent. «Lo estás haciendo tan bien», escribió su madre, «comparado con Vincent».

Probablemente fuera Vincent el que animara a su hermano a unirse a él en el mercado del arte, aunque no tan pronto y, desde luego, no desde tan lejos. Sin embargo, la decisión de enviarle a Bruselas pilló a Vincent por sorpresa. «¡Qué buenas noticias me escribe padre!», escribió a Theo en torno a la Nochevieja de 1873, «te deseo suerte de todo corazón». Pronto la alegría superó a la sorpresa. «Me alegro mucho de que trabajemos para la misma firma», escribió unas semanas después. Con el tiempo, Vincent llegaría a pensar que estaba ante la consumación de la relación que los hermanos habían forjado en La Haya el verano anterior. «Aún tenemos mucho de que hablar», escribió eufórico. Reafirmando su solidaridad fraterna, ahogó a su hermano en una avalancha de consejos, instrucciones y ánimos. Le consoló cuando se sentía solo al principio, pues percibía en la soledad de éste los ecos de la suya propia. Le felicitaba por sus éxitos y lamentaba que sus días fueran ese infierno que era la jornada de un aprendiz. Hablaba de artistas y le pedía una y otra vez que le contara qué cuadros veía y cuáles le gustaban más.

Vincent creía que el nuevo puesto de Theo haría realidad la promesa hecha en el camino a Rijswijk: dos hermanos «unidos en uno solo... sintiendo, pensando y creyendo lo mismo». Esta idea llenó a Vincent de energía y empezó el nuevo año con renovado entusiasmo. Hizo viajes de negocios, visitó clientes y no perdió ni una sola ocasión de ver cuadros.

Pero la decisión estaba tomada: Vincent habría de abandonar La Haya.

Probablemente Cent y Tersteeg llegaran a esa conclusión en Navidades, cuando solían planificar el año siguiente. Dorus, que nunca dudaba en intervenir ante los «caballeros» cuando estaba en juego el futuro de sus hijos, debió de conocer esta decisión. A finales de enero, Tersteeg informó a Vincent de que le transferirían «probablemente pronto» a la sucursal de Goupil en Londres. Nadie consignó las razones que explicaban este traslado. Aparentemente Vincent las desconocía o, al menos, no quiso contárselas a su hermano. «Han decidido que debo marcharme», fue todo lo que dijo.

No cabía negar la relación entre su mala conducta y su traslado. Si seguía por ese camino acabaría desacreditando a su familia, poniendo en entredicho su nombre e incluso arriesgando el negocio familiar. Puede que hubiera otros factores que

contribuyeran a la adopción de esta decisión. Las malas relaciones entre Vincent y sus padres debieron dar que pensar a Cent sobre el sobrino que llevaba su nombre. En una fotografía tomada en diciembre Vincent aparece desaliñado y enojado, todo lo contrario que su vivaz y pulcro tío y su gregario hermano menor.

Pero despedirle no era una opción. Avergonzaría a la familia y cargaría aún más la delicada situación financiera de Dorus. También sería desperdiciar sus increíbles conocimientos del enorme inventario de imágenes de Goupil. De ahí que el traslado a Londres pareciera perfecto (era un ejemplo de la forma en que Tersteeg hacía las cosas): la sucursal de Londres sólo se dedicaba a la venta al por mayor y no tenía galería de exposiciones. Como sólo vendería a marchantes (no a clientes directamente), Vincent tendría un contacto limitado con el público y sólo se relacionaría con ingleses. «Le mandaron a Londres», recordaría su hermana, «para ver si le resultaba más sencillo relacionarse con los ingleses».

Pero en una compañía dedicada a la venta, donde las habilidades como vendedor determinaban los ascensos y el éxito, apenas se podía ocultar que el traslado era una vergüenza. La familia lo intentó y en cuanto se tomó la decisión, todos se dedicaron a ocultar la verdad. A principios de año, incluso antes de saber que sería trasladado, Vincent obtuvo un sustancioso aumento de sueldo, de modo que no necesitara ayuda de casa, y un mes de sueldo como incentivo, cincuenta florines que dio a su padre como se esperaba que hiciera. Anna se mostró «sorprendida» cuando supo la noticia pero, en todo caso, siempre habló del tema como de una promoción. Dorus, que probablemente conociera toda la verdad, se aferraba a su fe en la «bendición y guía de Dios», aunque luego confesara amargamente: «No sabría decir qué es lo mejor». Tersteeg consumó la conspiración de negación de los hechos con una carta de recomendación. «Da los mejores informes de tu hermano», escribió Dorus a Theo, «dice que le echará mucho de menos y que admiradores, compradores, pintores y todos los que pasaban por la firma querían que les atendiera Vincent». Escribía que no le cabía duda alguna de que tenía una gran carrera por delante.

Pero nada de lo que dijera podía engañar o consolar a Vincent. La noticia del traslado era tan amarga que tardó más de un mes en informar a su protegido de Bruselas de ello. «Supongo que has oído que me voy a Londres», informó por fin a mediados de marzo, más de un mes después de que Theo oyera la noticia, «siento mucho dejar este lugar». Empezó a fumar en pipa, el bálsamo de su padre contra la melancolía, y aconsejaba a Theo que hiciera lo mismo. «Es un remedio contra la tristeza al que recurro de vez en cuando», escribía. Se hizo el valiente para no preocupar a su hermano advirtiéndole de que no se «tomara a malas las cosas» y decía a su madre: «Quiero disfrutar de todo y enfrentarme a lo que sea». Pero su tristeza se acrecentó cuando adelantaron su traslado. Originalmente el viaje estaba previsto para el verano, pero luego le dijeron que sería «antes», como si Cent y Tersteeg no pudieran esperar a perderle de vista. Al principio hablaron de mandarle directamente a Londres, luego a Londres vía París. Los detalles no se fijaron hasta la

semana antes del viaje: cogería un tren a París el 12 de mayo.

Los meses de incertidumbre estuvieron plagados de un miedo persistente a la nostalgia que Vincent anticipaba. «Probablemente tenga que vivir solo», especulaba tristemente, «ni te imaginas lo mucho que siento tener que marcharme». Daba paseos por la ciudad y los campos circundantes con un bloc de dibujo, memorizando su «hogar» antes de abandonarlo. Hizo rápidos esbozos a lápiz, que luego acabó cuidadosamente con pluma y sombras al carboncillo antes de regalárselos a sus padres y hermano. No cabe duda de que estos rituales le ayudaron mucho: uno de los dibujos mostraba la calle de la firma Goupil, otro un canal y un camino de sirga como el que habían recorrido Theo y él aquel día camino a Rijswijk; un tercero mostraba una carretera con un carroj en la distancia, alejándose como se alejó el coche de su padre de Zevenbergen.

Vincent siguió trabajando tras unas breves vacaciones que le concedieron por Pascua, hasta dos días antes de su marcha. Luego embaló su único baúl (dejando muchas cosas atrás, como si pensara en un pronto regreso) y viajó a Helvoirt para despedirse de su familia. Sin embargo, no hallaría consuelo allí. De la parroquia de sus recuerdos sólo quedaba una leve sombra. Su hermana Anna estaba en un internado y Theo en Bruselas. Halló a su padre aplastado bajo el peso de todo tipo de preocupaciones. La peor pesadilla de Dorus se había hecho realidad: Vincent había sacado un número bajo en el sorteo de reclutamiento y el párroco había tenido que hurgar en sus vacíos bolsillos para pagar 625 florines, casi un año de salario, a fin de que un sustituto peleara en lugar de su hijo.

Por una extraña coincidencia, el domingo que Vincent pasó en Helvoirt era el día del santo Job, en el que se honraba al sufriente patriarca del Antiguo Testamento. Dorus sacó tiempo para tener una breve charla con su hijo. Anna sólo preguntó: «¿Dejaste todo ordenado al irte?», y pareció sorprendida cuando Vincent se emocionó y no pudo responder.

CAPÍTULO 6

EL EXILIO

En 1873, Londres era la mayor ciudad del mundo. Con cuatro millones y medio de habitantes era el doble de grande que París y cuarenta y cinco veces mayor que La Haya. Un crítico de la época habla de una «inmensa mancha negra» en medio del campo y de la pesadilla de todo cartógrafo, estrechas calles que se cruzan en multitud de puntos. En su hospedaje de La Haya, Vincent estaba a pocos minutos de pastos vírgenes. En Londres, un viaje al campo requería «de varios días y taxis», según un visitante. Henry James dijo que Londres le había apabullado cuando llegó cuatro años atrás. Vincent había visto otras ciudades: Ámsterdam, Bruselas e incluso París. Pero nada en esas breves excursiones había preparado al chico de campo de Brabante para lo que James denominara «la inconcebible inmensidad» de la capital del mundo.

Si las calles de La Haya hervían de ordenadas actividades, las de Londres eran un caos. El primer día se presentó en el trabajo en la sucursal de Goupil de Southampton Street, junto al Strand. Para llegar hasta allí Vincent hubo de sumergirse en una gran marea de humanidad que nunca hubiera podido imaginar. Las calles estaban tan transitadas que se podía cruzar la calle sin tocar el suelo con los pies. Largas columnas de peatones llenaban las aceras, los puentes y plazas, sobre todo al caer la tarde. De vez en cuando interrumpían la marcha de estas columnas mendigos, limpiabotas, prostitutas, mimos, barrenderos, niños descalzos girando ruedas de carretas por un penique y buhoneros vendiendo todo tipo de mercancías o servicios, gritando en un lenguaje del que no habían oído hablar en los colegios de Holanda.

Pero nada chocó más a Vincent que la porquería. Comparada con La Haya, con sus ventanas brillantes y prístinas calles, Londres era un gigantesco pozo séptico. John Ruskin hablaba de «esa gran ciudad podrida que exuda veneno por todos sus poros». Una capa de negro y graso hollín lo cubría todo, desde las fachadas victorianas de la firma en Southampton Street a la catedral de St. Paul y el Museo Británico. Sobre todo en verano, cuando llegó Vincent, emanaba olor a orines de todas las alcantarillas de la ciudad, de modo que los ricos se iban al campo y el resto se daba a la bebida. Apabullado por una ciudad en la que cada vez era más difícil vivir, Vincent, como todos los recién llegados, buscó refugio en ese sustituto de la vida en el campo que eran los suburbios. Cuando llegó, la ciudad estaba rodeada de «villas», casas idénticas ordenadas en hileras interminables. En una de esas nuevas comunidades (probablemente en el sureste, en torno a Greenwich), halló Vincent una casa de huéspedes. Dijo que la vecindad era tan «pacífica y tranquila que casi consigues olvidar que estás en Londres». La casa era de un moderno estilo gótico y tenía un «hermoso jardín» delantero. Era lo suficientemente grande como para dar cabida a la dueña, sus dos hijas y cuatro huéspedes. A cambio de este facsímil de vida

de campo, Vincent tenía que salir hacia la oficina a las seis y media de la mañana. Iba a pie hasta uno de los muelles del Támesis y pasaba una hora en un pequeño vapor; luego tenía que abrirse camino hasta el umbral de Goupil por entre las multitudes.

Incluso en la ciudad gravitaba hacia los espacios verdes. «Hay hermosos parques por todas partes», escribió a Theo. En las pausas para comer y después del trabajo, iba a esos fragmentos de campo y disfrutaba de su paz y de la soledad relativa que brindaban. Hyde Park, con sus viejos árboles, verdes prados y estanques de patos, le gustaba especialmente porque le permitía imaginar que estaba en la orilla de la Grote Beek.

Escarmentado por su expulsión de La Haya, Vincent intentó empezar de nuevo. Con la voz furiosa de sus padres y tío resonando, sin duda, en sus oídos, empezó su etapa londinense intentando relacionarse lo más posible. Fue Cent en persona el que desencadenó el proceso al invitar a Vincent a cenar con algunos de los clientes londinenses más destacados de Goupil. Pasó un sábado «glorioso» recorriendo el Támesis en barca con sus colegas de la galería. También dijo haber pasado «tardes agradables»^[4] con los demás huéspedes de la casa donde vivía, un campechano trío de alemanes que tocaban el piano en el salón, cantaban y daban largos paseos por el campo los fines de semana.

En junio, el nuevo jefe de Vincent, Carl Obach, invitó a su empleado mejor relacionado a una excursión dominguera a Box Hill, un empinado risco de caliza al sur de la ciudad. En los días claros, se divisaba desde esas ventosas alturas todo el sureste de Inglaterra, con Londres a un lado y el Canal al otro. Era una vista que demostraba a Vincent topográficamente lo lejos que estaba de su tierra natal, tan llana, de la que le habían echado. «El campo es bonito aquí», escribía a Theo, «pero muy distinto al de Holanda».

Vincent tranquilizó a sus padres notificándoles que había vuelto a la iglesia. Para demostrarlo les mandó un pequeño dibujo a plumín de la Iglesia Reformada Holandesa de Londres: Austin Friars. Pero puede que la noticia mejor recibida en Helvoirt fuera que Vincent usaba sombrero de copa. «En Londres nadie va sin sombrero», alardeaba Anna.

Vincent hacía todo lo posible por introducirse en la clase social a la que su madre aspiraba para él. Los informó de su visita a Rotten Row, la senda para caballos bordeada de árboles de Hyde Park, donde paseaban los jinetes de Londres vestidos con sus mejores galas y luciendo los mejores equipos. «Una de las imágenes más elegantes que he tenido ocasión de ver», escribió Vincent. Sus gustos artísticos empezaron a guiarse por nuevas necesidades. Tras cuatro años sin utilizar su ojo crítico más que para obtener ventajas comerciales, se fijó en artistas británicos. Sólo dos de ellos merecieron su atención: George Boughton y John Everett Millais, ambos pintores con gran éxito comercial y, por consiguiente, de gustos convencionales (de

hecho Boughton tenía un contrato con Goupil). Dio su aquiescencia a algún artista más admirando su toque sentimental, sus recursos visuales y su «valor monetario», es decir evaluando si sus obras eran vendibles.

No le interesaban en absoluto las nuevas imágenes controvertidas en clave de realismo socialista: madres sin hogar, corrillos de pobres, bebés abandonados y viudas dolientes. Todas las obras que mencionaba en sus cartas a casa celebraban el estilo de vida y los valores que fundamentaban las ventas de Goupil y las expectativas de los Van Gogh: una joven pareja moderna en un momento de intimidad en el gabinete (*La luna de miel*); una joven madre bien vestida llevando a su hijo amorosamente a la iglesia (*El bautismo*); dos jóvenes mujeres en sofisticados trajes de gala subiendo por una gran escalera para compartir un secreto (*Devonshire House*). Según Vincent, imágenes como éstas mostraban «la vida moderna como es en realidad».

Fue a la exposición de verano de la Royal Academy, pero salió de allí de muy mal humor, riéndose de algunas obras concretas y desdeñando el arte inglés en general «por insulso y malo». Entre las perspectivas comerciales de Vincent no estaban las tallas de madera producidas en masa de las que hablaban con fruición *The Graphic* y *The Illustrated London News*: una revolución que se estaba produciendo en la puerta de al lado, en el Strand. Todas las semanas se mezclaba entre la multitud que se aglomeraba en torno a las imprentas para echar un vistazo a las nuevas ediciones. Pero las sencillas imágenes en blanco y negro que vio en los escaparates le parecieron «bastante malas», admitiría después. «No me gustaron en absoluto».

Tras dar una vuelta por la National Gallery, sólo comentó un paisaje holandés que vio. Los «espléndidos» Constables que viera en la galería de Dulwich sólo le recordaron a sus artistas favoritos de Barbizon. Lo único que pareció conmoverle realmente fue una exposición itinerante de conocidos artistas belgas («fue un auténtico placer ver esos cuadros belgas», escribió) y pedía, impaciente, novedades a Theo sobre el Salón de París.

Pero nada cayó en saco roto. Los cuadros de Leonardo y Rafael de la National Gallery, los Gainsborough y Van Dyke de Dulwich, los Turner del museo de South Kensington (antecesor del Victoria & Albert Museum) habían quedado registrados en la ilimitada memoria-museo de Vincent, de donde los rescataría, a veces con una minuciosidad sorprendente, años más tarde. Las «burdas» ilustraciones de revistas de mendigos y huérfanos de *The Graphic*, por ejemplo, se convertirían en una obsesión una década después. Por entonces, la única imagen que captaba la imaginación de Vincent era un cuadro de Boughton en el que aparecía un joven caballero paseando por la casa familiar con una mujer que parece su madre. Se llamaba *El heredero*; le gustaba tanto que hizo un esbozo y lo mandó a casa.

Aunque Vincent buscaba la reconciliación, cada vez se alienaba más; todo le recordaba a casa. Si daba un paseo dominguero le invadía la nostalgia por los paseos de los domingos en La Haya. La casa donde vivía le recordaba a la de los Rooses.

«No los olvido», escribía, «me gustaría mucho pasar una tarde con ellos». Colgó de las paredes de su cuarto exactamente las mismas imágenes que tenía en La Haya. Esperaba ansiosamente noticias de casa y pedía relatos de todas las vacaciones familiares. El pronóstico de buen tiempo desataba su nostalgia. «Habéis debido tener días buenos en casa», escribía, «¡cómo me gustaría veros a todos otra vez!».

Sus primeros intentos de relacionarse fueron un fracaso. Sus compañeros de los primeros días, incluido Carl Obach, el gerente, desaparecieron rápidamente de su correspondencia. En parte se debía a la lengua: el mismo Vincent admitía que entendía el inglés mucho mejor de lo que lo hablaba. Nada más llegar, se reía afirmando que el loro de su casera hablaba mejor inglés que él. Pero aunque su alemán era mejor, sus compañeros de casa también le abandonaron. A sus padres, siempre preocupados por su introspección, les dijo que los evitaba él y no ellos a él, «gastan demasiado», explicaba.

Pero lo cierto es que ocurría algo más. Los viejos hábitos de aislamiento se recrudecían. «Nunca me sentí en mi elemento allí», escribiría refiriéndose a su etapa de Londres. Al igual que en La Haya, esquivaba a las multitudes (y por lo tanto, no vio los típicos lugares turísticos como la Torre de Londres o el Museo de Cera). Cada vez pasaba más tiempo en actividades solitarias. «Doy paseos, leo y escribo cartas». Un antiguo compañero de la oficina de La Haya que le visitó en agosto le halló lleno de «desencanto hacia el mundo» (*Weltschmerz*); dijo que padecía una «enorme soledad». Años después Vincent diría que en Londres se había sentido «seco, duro [...] endurecido en vez de sensible [...] hacia las necesidades de la gente». A sus padres les preocupaban estas cartas «reflexivas» y volvieron a adoptar la palabra «extraño» para expresar su preocupación.

En vez de romper las barreras que le mantenían solo y aislado, el trabajo de Vincent las apuntalaba. Como sólo recibía pedidos al por mayor, echaba de menos su variado trabajo de La Haya. «Esta sucursal no es tan interesante como la de allí», se quejaba a Theo. No tenía galería, escaparates ni carteles. Los únicos clientes a los que veía Vincent eran los marchantes y sus acólitos, siempre con prisas en una ciudad donde todo funcionaba deprisa. No tenían tiempo para hablar de arte. Tampoco había tienda de materiales de pintura donde los artistas pudieran dar vueltas, indicarse novedades o cotillear. En el almacén había mucho trabajo (se fabricaban más de cien grabados al día), pero el *stock* era limitado y a Vincent no le gustaban las imágenes que pasaban por su mesa. «Es difícil hallar buenas pinturas», se quejaba a Theo. Todo le recordaba su destierro del mundo vivo del arte del continente. «Dime sobre todo qué tipo de pintura has visto últimamente», pedía a su hermano, «háblame de los nuevos grabados y litografías que publicáis. Dime todo lo que sepas de estos asuntos porque no veo nada así por aquí».

Cada día de tedio mortal (lo llamaba «vida de negociante») era un reproche, un recordatorio de los caminos que había dejado atrás, de las oportunidades perdidas. «Las cosas ya no me parecen tan bonitas como al principio», escribió en el primero

de sus muchos ataques de arrepentimiento. «Puede que sea mi culpa». Plasmaba la esperanza de que alguna vez, «más adelante, pueda ser de alguna utilidad». Pero, por entonces ya debía de ser consciente de que había perdido su lugar en la fila. Su situación en Londres le condujo a una pérdida de autoconfianza y le produjo un creciente sentimiento de vergüenza. Sentía temor reverencial ante su nuevo héroe, George Boughton, y no «osaba dirigirle la palabra» si se cruzaban. Cuando el pintor holandés Matthijs Maris visitó las oficinas de Goupil, Vincent estaba demasiado avergonzado como para abrir la boca.

Si la lengua exacerbaba su aislamiento, el dinero aumentaba su sensación de culpa, y así sería el resto de su vida. Aunque casi le habían doblado el salario cuando se fue de La Haya, apenas bastaba para cubrir sus gastos. Dejó de coger el vapor para ahorrar algunos centavos y hacía a pie todo el camino, cruzando el Támesis por uno de los puentes. Empezó a buscar un alojamiento más barato. Sus cartas a casa estaban repletas de promesas de economizar y exagerados *mea culpa* por gastos menores que traicionaban la existencia de una sensación de culpa más profunda. Sus padres escribían que pasaban penurias económicas en Helvoirt y exigían el sacrificio de sus hijos. «Intentaremos vivir con menos», escribía Anna, «y seremos felices si podemos dar por bien invertido el dinero que hemos invertido en ti; es el mejor interés que cabe esperar».

En agosto la nostalgia, el aislamiento y los reproches que se hacía a sí mismo degeneraron en melancolía.

Buscando una salida al abatimiento que amenazaba con apoderarse de él, Vincent inició una correspondencia íntima con la recién casada Caroline Haanebeek. Como era habitual en él, la inundó de halagadoras y sugerentes imágenes (poemas y grabados) de jóvenes damas rubias y granjeras en poses coquetas. Copió un poema de John Keats sobre una dama de cabellos largos y brillantes y le recomendó otro del mismo poeta, más largo, y ligeramente erótico. Le mandó un extracto del popular manual amoroso francés *L'amour* de Jules Michelet, en el que se describe a un hombre perseguido por el retrato de una mujer que «me robó el corazón, tan ingenua, tan honesta... Esta mujer siempre ha estado en mis pensamientos». Invocaba su relación pasada en un lenguaje más propio de amantes separados que de amigos distantes, y le recomendaba que leyera *Evangeline* de Longfellow, la historia de un joven acadio al que separan de su auténtico amor.

¿Qué pensaba obtener Vincent seduciendo a la feliz casada Caroline con palabras e imágenes? Fue el primero de sus inútiles intentos de remodelar los corazones por medio de la persuasión. Demuestra que tenía a crear apegos imaginarios y también a qué extremos podía llevarle esta tendencia. Revela asimismo que había empezado a encontrar consuelo, es decir, una suerte de mediación entre la realidad hostil y sus aspiraciones a la felicidad, en la literatura y el arte. Habló a Caroline de su búsqueda de «una patria... un pequeño lugar en el mundo donde estamos llamados a quedarnos. Aún no he llegado a él pero lo busco y puede que hasta lo encuentre».

En el otoño de 1873, los padres de Vincent oyeron hablar a su hijo mayor de Londres en un nuevo tono. «Sus cartas son alegres», decía Dorus sorprendido. Pero la razón no era Caroline Haanebeek que había rechazado su extraño cortejo.

Vincent había encontrado una nueva familia.

En los diecisiete años que le quedaban de vida, Vincent intentaría vincularse a otras familias a medida que se alejaba más de la suya propia. Lo intentó en La Haya, cultivando la devoción de la pequeña Betsy Tersteeg en la confianza de hacerse un hueco en la unida familia de su jefe. Tal vez lo intentara una vez más en Londres con su nuevo jefe, Obach, a cuya mujer e hijos visitaba Vincent en su casa. Con el paso del tiempo se fijaría en familias incompletas: familias que habían perdido a un padre y esposo, o que nunca lo habían tenido, lo que dejaba un hueco que pensaba que podría llenar más fácilmente. Familias en las que, para variar, pudiera sentirse acogido.

Vincent debió de pensar que Ursula Loyer y su hija Eugenie eran una familia de ese tipo. Se hospedó en el número 87 de Hackford Road en Brixton, donde madre e hija dirigían una pequeña escuela para niños. El alquiler era barato y estaba más cerca de la oficina (tardaba menos de una hora). Desde el principio, Vincent debió de considerar a la viuda de cincuenta y tantos años y a su hija de diecinueve espíritus afines: heridas, errantes, en busca de una «patria». Hasta el mismo apellido Loyer parecía desarraigado, una hermosa palabra francesa (*lua-ye*) desplazada por la agria pronunciación inglesa (*lo-ye*).

Vincent veía a Ursula y Eugenie a través de la bruma de su relato sentimental. En vez de una casera marchita y su testaruda hija (nunca escribió ni una palabra sobre ellas a Theo), Vincent veía una valiente familia saliendo adelante en tiempos de grandes penurias. «Nunca oí hablar ni soñé con el tipo de amor que se prodigan», escribió a su hermana Anna. Desde el mismo momento en que se instaló en su pequeña habitación del tercer piso, Vincent sintió que su amorosa y deshecha familia acogía inmediatamente al fragmento suelto que constituía él. «Tengo el dormitorio que siempre he soñado», escribía comparando su nuevo aposento con el de la casa parroquial de Zundert. Sólo faltaba una cosa para que se cumpliera su sueño. Instaba a Theo a que se uniera a él: «¡Ay, viejo, me apetece tanto que vengas!».

Hallaba recuerdos de su infancia a cada momento. En el jardín donde las Loyer cultivaban flores y vegetales, en las colecciones de mariposas y huevos de pájaro que llenaban la casa; en el ajetreo diario de niños entrando y saliendo de clase. Hizo dibujos de su nuevo hogar que regaló tanto a su nueva familia como a la antigua. En las Navidades de 1873 ayudó a decorar la casa y las celebró «a la inglesa», con budín y villancicos. Pasó las primeras Navidades fuera de casa sin experimentar la nostalgia

que le atenazaría después toda su vida. «Espero que hayas pasado tan buenas Navidades como yo», escribió a Theo.

Envalentonado por esta nueva sensación de pertenencia, Vincent empezó el nuevo año decidido a reclamar su lugar en el seno de su propia familia. Escribía regularmente a casa y siempre en tono alegre. Se aplicó en el trabajo con una diligencia de la que se supo hasta en París (y por lo tanto, en Helvoirt). Cuando le subieron el sueldo en Año Nuevo mandó tanto dinero a casa que sus padres se preguntaron preocupados si no estaría pasando penurias él. Incluso retomó el contacto con su antiguo jefe, H. G. Tersteeg, y su familia.



URSULA y EUGENIE LOYER

© Colección de la señora Kathleen Eugenie Maynard/Ken Wilkie. Foto cortesía de Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

La pieza maestra de su nueva campaña de rehabilitación era un plan para llevar a su hermana Anna a Inglaterra. Si encontraba para ella un puesto de gobernanta en una familia inglesa, aliviaría las presiones económicas de la parroquia y obtendría de nuevo el favor de sus padres. En enero empezó a plantear a sus progenitores las ventajas de la empresa. Estando Anna allí se le abrirían más puertas y podría mejorar su inglés. Puso anuncios en los periódicos, seleccionó los puestos posibles y escribió cartas pidiendo información. Incluso se ofreció a volver a casa y a acompañar a su hermana en el viaje por mar. «Querido Vincent», escribió su madre, «tan dispuesto a ayudar».

A Anna le hablaba de otras cosas, apelando a su corazón de adolescente. Le hablaba de la cálida bienvenida que le dispensarían las Loyer, tan distinta a la fría formalidad del internado. Serían para ella una segunda familia como lo eran para él.

Vincent y Eugenie eran «como hermano y hermana» y Anna «también debería considerarse hermana suya». «Sé amable con ella, hazlo por mí», resumía su postura. Ursula escribió a Anna una cálida carta afirmando que podía considerar Hackford Road «como su propia casa» e invitándola a unirse a la fiesta de compromiso de Eugenie con «un joven bueno que sabrá apreciarla».

Lastrados por sus necesidades de dinero, los padres de Vincent tuvieron que dar su consentimiento. En junio se acordó que Vincent iría a Helvoirt a buscar a Anna y llevarla a Inglaterra, donde la ayudaría a encontrar trabajo (y la mantendría mientras). Vincent estaba feliz. «Va a venir nuestra Anna», escribía a Theo, «será maravilloso para mí. Es demasiado bueno para ser verdad».

Pero cuando parecía que Vincent iba a ocupar, por fin, el lugar que le correspondía, comprobó que el puesto ya estaba ocupado. En noviembre, seis meses después del traslado de Vincent, habían transferido a Theo a La Haya. Ocupó la habitación de Vincent y se hizo cargo de la mayoría de las obligaciones de su hermano en la firma. El gerente Tersteeg invitaba a Theo a tomar café para ilustrarle igual que había hecho con Vincent.

El contraste entre los dos hermanos no podía haber sido mayor. Con su buen aspecto y sus suaves modales, Theo encajó sin esfuerzo en la compañía. Los clientes decían que tenía «tacto» y era «atento», dos cosas que nunca dijeron de Vincent. Theo no sólo se parecía más a su famoso tío que Vincent, sino que también había heredado el «pico de oro» de Cent. A los diecisésis años, Theo ya sabía cómo tratar a los clientes. Según un testigo, «los ayudaba a elegir mejor, pero de manera que siempre pensaban que habían elegido solos». Pronto se ganó las alabanzas no sólo de su exigente jefe («¡Qué bien encajas en este negocio!», decía Tersteeg maravillado), sino también de su tío Cent, que lo controlaba todo y no estaba dispuesto a oír «ni una sola palabra» en contra de *este* sobrino.

Tras las decepciones de Vincent, los éxitos de Theo se celebraron en la parroquia de Helvoirt con alivio y alegría. No sólo había renovado la esperanza de dotar a Cent de un heredero, sino que a los diecisiete años había alcanzado una autosuficiencia que a Vincent le había costado años alcanzar. «Es un privilegio que estés ganando ya tanto dinero», escribía Dorus, «¡eso significa algo!». En La Haya, Theo cumplía con las obligaciones familiares que Vincent tendía a ignorar. Los padres, conmovidos con su ejemplo, le llenaron de gratitud y ánimo, dispensándole su favor incondicional. «¡Cuídate, sé siempre nuestra alegría y nuestra corona!», le escribían.

En junio, cuando Vincent volvió a Helvoirt para acompañar a Anna hasta Inglaterra, la relación entre los hermanos se había enfriado. Tampoco dispensaron a Vincent el cálido recibimiento que esperaba. En vez de entusiasmo por su nueva vida y familia halló suspicacia. Puede que la culpa fuera de su hermana Anna. Sus intentos por atraerla hablándole de cariño le salieron por la culata. Casamentera incansable, Anna empezó a tejer su red de fantasías de escolar en cuanto recibió la primera carta sobre las Loyer. Pocos días después de que Vincent le advirtiera: «Viejilla, no debes

creer que hay algo más de lo que he escrito», Anna especulaba con Theo sobre si no habría algo más que «cariño de hermanos» entre Vincent y Eugenie. Por mucho que Vincent lo negara y le pidiera que no hablara de ello en casa, Anna debió de difundir el rumor de un romance incipiente a sus padres y a Theo. Las posteriores «enmiendas» y las afirmaciones de que Eugenie iba a prometerse a otro hombre crearon ansiedad y asombro en la casa parroquial, donde siempre dudaban de los motivos de Vincent y hasta donde puede que hubieran llegado las noticias de su cortejo epistolar a Caroline Haanebeek.

Como siempre, los Van Gogh culparon a las malas compañías de Vincent. Las historias contradictorias sobre la disponibilidad de Eugenie dejaban en mal lugar a su madre, a quien Anna la llamaba desdeñosamente «la anciana señora». ¿Qué tipo de madre expondría la reputación de su hija a esas dañinas ambigüedades? La misma falta de estructura que tanto atraía a Vincent de la familia Foyer les parecía a sus padres preocupantemente «antinatural». «No es una familia corriente», advirtió Anna a Theo. Dorus, por supuesto, ponía en tela de juicio todo lo que oliera a inmoralidad francesa. La posibilidad de que Eugenie fuera una «hija del amor» debió de encender sus mayores temores. Se quejaban de que la casa de Hackford Road ocultaba demasiados secretos y les preocupaba que las Loyer «no estuvieran haciendo ningún bien a Vincent».

Cuanto más insistía Vincent en lo feliz que le hacía su nueva familia a la que calificaba de «maravillosa, una forma de escapar de los problemas de la vida», más temían sus padres hallarse ante una de las extrañas «ilusiones de su hijo de las que siempre salía escaldado». A Anna no le gustaban nada las descripciones que hacía Vincent de un cariño familiar lejos de casa. Su entusiasmo con las relaciones entre «hermano y hermana» y su tendencia a tratar a estas distantes extrañas como a miembros de la familia no tenían cabida en el mundo de Anna, donde los vínculos familiares eran únicos e intocables. Dorus compartía el punto de vista de su mujer.

Y entonces apareció Theo.

Las noticias de su triunfo le habían precedido en Helvoirt. A mediados de junio le había recibido la reina Sofía de los Países Bajos, que hizo una visita al Plaats. Poco después, el tío Cent le había presentado a un rey de otro tipo: Adolphe Goupil. El tiempo y talento de Theo estaban tan solicitados que casi tuvo que cancelar su viaje a Helvoirt para ver a Vincent. La reunión entre los dos hermanos fue, tras un año de ausencia, cortés todo lo más. Al parecer sólo hablaron del negocio. Cuando Theo volvió a La Haya a la mañana siguiente, Vincent, en un arranque de despecho, se negó a acompañarle.

Cuanto más desconfiaba su familia de él y más lo marginaba, mayor distancia ponía Vincent. Pasó la mayor parte del tiempo en Helvoirt rellenando un pequeño bloc con «fotos» de su vida en Londres. Cuando Theo se fue, prosiguió su labor de autodocumentación. Dibujó la casa parroquial de Helvoirt y regaló el dibujo a sus hermanas Lies y Wil. Para sus padres hizo un enorme dibujo de la vista desde su

ventana de Hackford Road, una imagen pensada para tranquilizarlos sobre la visita de Anna, para reafirmar que su futuro estaba allí o para ambas cosas. En un tono de voz que no oía hacía mucho tiempo, su madre le dio su aprobación afirmando que el dibujo era un pasatiempo digno. «Todos nos alegramos», escribió a Theo, «es un bonito don que puede serle de utilidad».

Vincent se resistía a irse, como siempre que abandonaba el hogar. A medida que se acercaba la fecha del viaje, se fue volviendo más irritable y sintiéndose más alienado. Cuando salió el tema de Londres, sólo se quejó de la niebla. «No era él mismo», se lamentaba Anna a Theo. Dorus, físicamente enfermo tras la muerte de su padre en mayo, desapareció de las habitaciones comunes y se sumergió en la reclusión que tanto le gustaba. Vincent apenas le vio durante la última semana de su visita. Aunque ya había retrasado el viaje diez días, escribió a su jefe en el último momento pidiéndole más tiempo. También canceló un viaje a La Haya para ver a su hermano y utilizó el tiempo ganado en dibujar sin descanso, como si una última imagen pudiera ablandar los corazones que parecían estar en su contra.

Pero nada funcionó. Su campaña había fracasado. Cuando Vincent y su hermana salieron de la estación de Helvoirt el 14 de julio, sus padres consideraban a Anna la salvación de Vincent y no al revés.

Menos de un mes después de volver a Londres, Vincent abandonó la casa de Hackford Road sin que sepamos por qué. Retomó su amistosa relación con las Loyer cuando volvió de Helvoirt. Ursula y Eugenie abrazaron a Anna. «Son buena gente», escribió ésta a sus padres, «intentan facilitarnos las cosas todo lo que pueden». Al principio, Vincent estaba feliz de contar con la compañía de su hermana. «No te puedes ni imaginar lo agradable que es estar aquí juntos», escribió a Theo. Anna le acompañaba parte del camino al trabajo todas las mañanas y luego tocaba el piano en el salón de las Loyer. Le visitaba en su lugar de trabajo y cenaba con su jefe Obach. Los fines de semana visitaban museos y hacían picnics en los parques. Vincent aprendió a nadar.

¿Qué acabó con este breve idilio de verano? A falta de otra explicación, sus padres vieron confirmados sus temores más oscuros. «Parece que las cosas no iban tan bien entre las Loyer», escribió Dorus, «me alegro, porque no me hacía mucha gracia tenerlos allí». «Me alegro de que ya no estén ahí», decía Anna, «la vida real no es como nos la imaginamos». Años después surgiría la leyenda familiar de un amor no correspondido. En su primer relato al respecto, Johanna Bonger, futura esposa de Theo, especulaba con la posibilidad de que Vincent se hubiera enamorado de Eugenie Loyer, una historia que aunaba el romanticismo de colegiala de Anna con el de Bonger y ha suscitado un mar de especulaciones entre los biógrafos de Vincent. «Hizo lo que pudo para que ella rompiera su compromiso», escribía Bonger, «pero fracasó». Según Bonger fue su primera gran pena, la que cambio a Vincent para

siempre, la que le hizo, en palabras de quien más publicidad ha dado a su relato, Irving Stone, «sensible al dolor de los demás».

No cabe duda de que la realidad era a la vez más prosaica y más profunda. La familia de repuesto de Hackford Road no podía durar mucho. Vincent apenas conocía a su hermana Anna, a la que la adolescencia había transformado en una chica de diecinueve años suspicaz y regañona. Y, lo que era más importante, ella no le conocía a él. Tras semanas de buscar un empleo sin éxito, las perspectivas de que Anna encontrara trabajo disminuyeron. «Creo que va a ser muy difícil», explicaba Vincent a Theo, «me dicen en todas partes que es muy joven». Como había prometido mantener a su hermana hasta que encontrara trabajo, Vincent estaba en la ruina cuando tuvo que pagar el alquiler de agosto, de por sí un momento del año de especial volatilidad en su vida. La combinación de su sensación de culpa, las exigencias de Anna y el temperamento explosivo de Eugenie hicieron inevitable la separación.

El 15 de agosto Vincent halló un nuevo alojamiento a poco más de un kilómetro de distancia. Así acabó el año de su vida que pasó con las Loyer, el primero de los grandes apegos que acabaron en rupturas súbitas y traumáticas cuando las familias sustitutas demostraban no poder cumplir su función sanadora. «Se hace ilusiones sobre la gente», escribió Anna en su único comentario sobre el mes que pasó con Vincent y las Loyer. «Cuando no están a la altura de sus apresurados juicios, se decepciona tanto que se convierten en ramilletes de flores mustias para él».

Sea como fuere, la expulsión (o huida) de la casa de Hackford Road le provocó una de las largas depresiones que padecería toda su vida. Pocos días después, Anna encontró trabajo en Welwyn, una pequeña ciudad a cinco horas de tren de Londres y se fue de su nuevo alojamiento en Kennington Road. Vincent se encontró solo por primera vez en un año y recuperó rápidamente sus hábitos infantiles de aislamiento y melancólica meditación. Dejó de dibujar y volvió a buscar consuelo en la literatura y el arte. Comía poco y descuidaba su aspecto. Abandonó todo contacto social y no prestaba a su trabajo toda la atención que debiera, lo que le valió una reprimenda desde un lugar tan lejano como Prinsenhage, donde el tío Cent escribía que «le gustaría que Vincent se relacionara con otras personas». Su madre añadía: «Es necesario para su futuro». Como si quisiera castigar a su vieja familia por sus fracasos con la nueva, dejó de escribir a casa. «Nos duele que no nos escriba», se dolía Dorus en sus cartas a Theo, «demuestra que no está bien de ánimo».

En Londres no había brezales a los que pudiera escapar. Pero la ciudad ofrecía distracciones y consuelos que no cabía encontrar en la Grote Beek y una vida salvaje más variada y extraña. Sobre todo de noche, tras sus largas jornadas de trabajo, Vincent «se entretenía por ahí en las calles oscuras», como luego confesaría a un amigo.

Socialmente inepto, anhelando contacto humano y desprovisto hacia tiempo de cualquier tipo de reparo, Vincent se dio cuenta de que vivía en la capital de la

compañía de pago. Más de ochenta mil prostitutas, la mayoría adolescentes, se ofrecían en una ciudad donde se permitía la prostitución a partir de los doce años. En las zonas de Londres por las que se movía Vincent abundaban las oportunidades. «No puedes dar ni veinte pasos sin chocarte al menos con veinte viandantes», se quejaba un visitante que paseaba por el Strand. Controlaban el negocio los tres mil burdeles oficiales así como más o menos la misma cantidad de cafés, salones para fumadores, salas de baile y «hostales» que ofrecían la misma mercancía. Además había grupos de prostitutas que se ofrecían en ciertas zonas como Oxford Street, St. James Square o el Covent Garden, lugares que estaban a un paseo de las oficinas de Goupil. Acosaban a los transeúntes con un descaro que ponía nerviosos a los incautos. Se las llamaba de muchas formas: feas, ciprianas, hermanas caídas, *lorettes*, putas, prostitutas y criaturas degradadas.

Vincent las llamaba «chicas que aman mucho».

En una carta que escribiera a Theo en agosto, Vincent le hablaba orgulloso de su nueva vida en Londres: «La virginidad del alma y la impureza del cuerpo *pueden* ir unidas». Y dicho lo anterior, Vincent empezó a maniobrar para acabar con su exilio. Si nunca iba a recuperar el amor de sus padres, al menos podría reclamar el apoyo de su hermano. Y ¿qué mejor forma de hacerlo que ponerle los dientes largos con la lujuria?

Vincent sabía, sin duda, que Dorus había librado una dura batalla contra los ángeles oscuros de Theo desde que se había ido de casa a los quince años. La gran ciudad de Bruselas estaba llena de tentaciones, pero ni siquiera su traslado a La Haya (probablemente a instancias de su padre), una ciudad mucho más tranquila, acabó con las admoniciones que llegaban desde Helvoirt. «Mantente en guardia», «mantente lejos de las rocas», «que no te conozcan por pasarte el día en la calle», todo eran advertencias en clave contra el sexo. Cuando un amor no correspondido hizo que Theo buscara sexo en las oscuras calles del Geest, Vincent vio su oportunidad.

Mientras Dorus le exigía propiedad y pureza, Vincent predicaba la tolerancia con los placeres de la carne. «Hay que dejar salir al animal que llevamos dentro», explicaba. Si Dorus aconsejaba a Theo crear un almanaque bíblico y empezar cada mañana con un versículo apropiado, Vincent contraatacaba con sus propias lecciones de la Biblia: «Tú juzgas atendiendo a la carne, yo no juzgo a nadie» y «Quien esté libre de culpa que arroje la primera piedra». Aconsejaba a Theo que se mantuviera firme ante su padre («defiende tus propias ideas») y, en vez de a Cristo, citaba a Jules Michelet, autor de ese otro evangelio del corazón humano, *L'amour*. Mientras Dorus intentaba aterrorizar a Theo con horribles visiones de las «salvajadas que sucedían en la ciudad», Vincent le tentaba con imágenes como *Margarita en la fuente*, la idea de Goethe de lo que es una virgen indefensa ante la tentación.

Los apasionados argumentos de Vincent se convirtieron en seguida en un asalto obsesivo a su hermano menor, el primero de los muchos en años venideros. La defensa de la libertad sexual sólo era el pilar. Sus exhortaciones también se referían a

sentimientos como el amor, el apego, la melancolía y la nostalgia, los temas que más le preocupaban en una fase de profunda alienación. Su deseo de convencer era tan intenso que las cartas no le bastaban. A principios de 1875, compró un álbum para Theo y empezó a llenarlo de largas transcripciones de las obras de diversos autores en una letra pequeña, limpia y sin tachaduras. Cuando acabó con el primer álbum, compró otro que también llenó copiando textos hasta altas horas de la noche a la luz del gas.

En octubre, los problemas entre Vincent y sus padres se hicieron públicos. Llevaba casi dos meses sin escribir a casa, una ruptura con las obligaciones familiares sin precedentes. Cuando ni siquiera escribió para felicitar a su hermano por su cumpleaños en septiembre, ya no cabía duda de que se trataba de un silencio hostil. «Vincent no escribe, ni siquiera en fechas señaladas», decía Anna. «¡Oh, Theo, no sabes lo que nos duele!». Al no tener noticias, sus padres esperaban lo peor. Tenían una docena de teorías sobre lo que podía ir mal: puede que no se alimentara bien, que no saliera lo suficiente (tendría que mezclarse más con la «gente bien»), que pasara mucho tiempo solo y el aire de Londres tuviera «efectos nocivos» para él. Incluso sugerían que, por improbable que pareciera, tal vez debiera leer más («para ocupar la mente en otras cosas»). Les preocupaba que hubiera dejado de ir a la iglesia y Anna le acusaba de «no colaborar» con los designios de Dios para su felicidad.

Cuando llegó octubre y Vincent seguía en silencio, sus especulaciones se volvieron más oscuras, pues pensaron, por primera vez que sepamos, en la posibilidad de que sus problemas fueran más profundos. «Pobre muchacho», escribían, «no se facilita las cosas [...] Uno se siente muy desgraciado cuando no está satisfecho consigo mismo». Cuando el tío Cent visitó Helvoirt en algún momento de septiembre, Dorus y Anna volcaron sobre él toda su ansiedad. Poco después, Vincent recibía una notificación de los «caballeros» de Goupil en la que se le informaba de que le transferían temporalmente a París.

Vincent se puso furioso por la intrusión. Escribió una airada carta en la que rompía con todas las convenciones de eufemismo, represión de sentimientos negativos y fe en la infalibilidad paterna. Acusó a su padre, sobre todo, de interferir en su vida, una acusación que Dorus sólo pudo negar en voz baja. «No hablé con tu tío de eso [el traslado a París]», insistía, «fue él quien lo sugirió». Lo cierto era que Dorus se había reunido con Cent y su socio Léon Boussod, justo dos semanas antes de que se anunciara el traslado, y había informado a Theo de ello incluso antes de que lo supiera Vincent. Vincent intentó creer los argumentos de su padre, que le decía que el tío Cent quería que trabajara en la «central» y se familiarizara con las tiendas de París. Pero seguía furioso, lo que confirmaba que existían resentimientos anteriores y más profundos. En vez de ir a despedirse de su hermana a Welwyn, le mandó una escueta nota pidiéndole que le devolviera su maleta. Se negó a dar a sus padres su dirección de París o a notificarles qué día viajaba, obligándolos a recabar esa información a través de Theo.

Vincent cogió un barco a Francia el 26 de octubre. En Helvoirt, Anna y Dorus asumieron su típica actitud de espera. «No queremos desesperarnos», decían. Rezaban fervientemente para que «Dios nos devuelva a Vincent tras este traslado, se encuentre a sí mismo y pueda volver a ser feliz». Sin embargo, en los momentos más oscuros, mientras entraba el invierno y Vincent mantenía su silencio, toda la familia empezó a imaginar lo inimaginable. A su hermana Lies le preocupaba que Vincent «nunca volviera a ser el mismo» y predecía: «Pasará mucho tiempo antes de que volvamos a verle». Dorus consideraba «antinatural» el comportamiento de su hijo y advertía de que «no podía tener consecuencias positivas». Anna fue la más dura de todos, «se ha retirado del mundo y de la sociedad», escribía, «pretende no conocernos, es un extraño».

A medida que se aproximaban las Navidades, Vincent volvió a experimentar nostalgia de su familia y rompió su silencio. Sus padres respondieron de forma amable, diciendo que la tormenta se había debido a «la depresión» y empezaron a planear una reunión familiar. El trabajo y el tiempo retrasaron a Vincent, que hizo un dramático viaje de última hora desde París para llegar en una Nochebuena de cuento. «¡Qué bella estaba Helvoirt esa noche, con las luces de la calle, las campanas sonando y los chopos cubiertos de nieve!», recordaría más tarde. Volvió a casa en un coche abierto, en una noche estrellada de luna llena, y esa imagen pronto se convertiría en otro de los talismanes favoritos de Vincent, así de rápido había girado la rueda de la vida desde que se fuera amargado a Londres pocos meses antes.

Volvió a Inglaterra en enero dedicándose de nuevo a estudiar y a sus obligaciones. Sus cartas, tras seis meses de silencio, expresan su alegría por la apertura de una galería (inaugurada mientras estaba en París) y la perspectiva de vender cuadros, no sólo grabados. «La galería está lista y es muy hermosa», escribía a Theo, «tenemos algunas pinturas espléndidas». También escribió cartas agradables a sus padres, «cartas llenas de ambición». Anna vio a Vincent en Londres e informó a sus padres de que «tenía muy buen aspecto», comía bien y cuidaba su atuendo.

No se le olvidó el cumpleaños de su padre en febrero (se le había olvidado el de su madre), y sus felicitaciones estaban llenas de «profundas emociones», como Dorus no pudo dejar de apreciar. Vincent mandó a sus padres dinero de regalo para que pudieran contratar un fotógrafo y enviar fotos a sus hijos. El plan no estaba pensado sólo para aliviar su escasez de fotos y fomentar su intercambio familiar, sino que marca asimismo ese inicio del interés de Vincent por el retrato que le llevaría hasta las últimas fronteras de la expresión artística.

En marzo, intentó convencer en vano a sus jefes de Goupil para que transfirieran a Theo a Londres y poder estar juntos. «¡Cómo me gustaría tenerte aquí conmigo!», escribía con determinación, «debemos lograrlo algún día».

Pero Vincent y su familia no escaparían tan fácilmente a su pasado. El anuncio de

Dorus de que tenía que pagar el último plazo de la cantidad necesaria para librar a Vincent de las levas oscureció las buenas Navidades que habían pasado juntos, pues volvió a sumir a la familia en la penuria económica. Su hermana Lies afirmó que su padre hizo oídos sordos a las amables palabras de Vincent y a sus «ideas puras» cuando pasó por casa. «Si padre le hubiera escuchado por una vez en su vida», se lamentaba Lies, «tendría una idea muy distinta de Vincent». Vincent dejó de lado la ardiente dedicación a su familia de Año Nuevo y volvió a castigar a sus padres con cartas erráticas enviadas a intervalos irregulares.

El nuevo entusiasmo desplegado por Vincent en su trabajo no podía ocultar los problemas que le habían acosado desde La Haya, su falta de habilidades sociales o su carácter nada dado a las ventas. A medida que se acercaba la exposición inaugural de la nueva galería, el gerente Obach era más consciente de sus defectos. La relación entre ambos llegó a ser tan mala que puede que discutieran en público (Vincent hablaría pestes después del «materialismo» de Obach y de su estrechez de miras, diciendo que «no estaba bien de la cabeza»). De nuevo empezaron a circular rumores por Goupil sobre la incapacidad de Vincent, quejas que reconocía negando la mayor: «No soy lo que mucha gente cree que soy».

A mediados de mayo, pocos días antes de la inauguración de la nueva galería, Vincent se enteró de que debía viajar a París inmediatamente. Le dijeron de nuevo que se trataba de un traslado «temporal», pero el mensaje estaba claro. Los «caballeros» habían perdido su confianza en él. No se le podía encomendar un puesto de responsabilidad, le reemplazaría un aprendiz inglés y no volvería jamás.

En Helvoirt, sus padres imaginaban lo peor. «Espero que esto no le haga demasiado daño», temía Dorus. A Theo le preocupaba que, «nadie cercano a Vincent siente la menor simpatía por él, nadie sabe lo que pasa en su corazón, nadie confía en él, a pesar de sus buenas intenciones». ¿Cómo reaccionaría un hombre con la «sensibilidad» de su hermano ante un contratiempo como éste?

Por fin llegó una carta de París. Dorus dijo que era una carta «extraña» sin explicar por qué. Puede que fuera la carta en la que Vincent incluyera un poema, «L'exile», que tradujo al holandés para sus padres:

*De qué sirve exiliarle
de una orilla a otra...
Es el hijo desolado
de una patria bien amada.
Démosle una patria
una patria
al pobre en el exilio.*

Tras leer la carta, Dorus sugirió esperanzado que tal vez el calor y el esfuerzo hubieran «hiperestimulado» a Vincent. Pero tampoco supo excluir una posibilidad peor. «Entre nosotros», escribió a Theo, «creo que padece una enfermedad del cuerpo o del alma».

CAPÍTULO 7

LA IMITACIÓN DE CRISTO

En París había un gran alboroto. Corría el invierno de 1875 y un grupo de jóvenes pintores rebeldes que se autodenominaban la Société Anonyme, y cuyos enemigos les habían colgado todo tipo de etiquetas displicentes como «impresionalistas», «impresionistas» y «lunáticos», criticaban ferozmente el mundo del arte. Afirmaban ver el mundo de otra manera y defendían que sus brillantes colores y pinceladas sueltas captaban las imágenes de forma más científica, de manera que «ni el físico más astuto era capaz de hallar fallo alguno en sus análisis», afirmaba uno de los pocos críticos que los apoyó. Decían pintar la «luz» y rechazaban el tradicional uso de sombras oscuras para iluminar los objetos. Afirmaban que sus alegres y esponjosas pinturas eran como «pequeños fragmentos de un espejo de la vida universal», meras «impressiones».

Cuando alguien decía que el impresionismo era la «nueva tendencia artística», se mofaba la mayor parte del mundo del arte, compuesto por académicos, aún inmersos en el Renacimiento, dedicados al dibujo y el modelado. Al servicio de la hegemonía comercial del Salón, decían que las nuevas obras eran «crímenes», «absurdos» y «manchas de barro» y acusaban a radicales como Claude Monet de «hacer la guerra a la belleza». En los indignados editoriales de las revistas se comparaban estas nuevas obras con las realizadas por «un mono al que se suministran pinturas»; las calificaban de «mera locura» y, según *Le Figaro*, eran un «espectáculo aterrador».

La tormenta estalló en marzo de 1875. Un grupo de pintores, con una urgente necesidad de dinero (entre ellos Monet y Renoir), vendieron algunas de sus controvertidas obras a la mayor casa de subastas de la ciudad, el Hôtel Drouot. El suceso casi suscita un levantamiento. Los espectadores insultaban a los nuevos artistas y sus cuadros, burlándose de cada obra que se subastaba. Cuando se vendía alguna por poco dinero (cincuenta francos se pagaron por un paisaje de Monet) gritaban escarnios. «¡Pujo por el marco!», gritaba uno. El subastador temía acabar en un manicomio por culpa de la multitud desenfrenada. «Nos trataron como a imbéciles», recordaba. Las cosas se pusieron tan feas que los organizadores tuvieron que llamar a la policía para evitar que el acto se convirtiera en una batalla campal.

Dos meses después Vincent llegó a París.

Por entonces la tormenta se había apoderado de cada esquina del aislado mundo del arte plagado de cotilleos. Los jóvenes artistas y empleados de las galerías que llenaban las *brasseries* de Montmartre, donde Vincent alquiló un apartamento, no hablaban de otra cosa. Los pintores que estaban en el ojo del huracán se reunían todas las noches en los cafés, primero en el Guerbois, después en el Nouvelle-Athènes, a pocas manzanas de la galería de Goupil en la Rue Chantal, donde trabajaba Vincent.

Renoir plantaba su caballete para pintar a las parejas que bailaban el vals bajo los árboles que veteaban la luz en el Moulin de la Galette, cerca del apartamento de Vincent. Muchas noches se veía a Degas, con su bloc de dibujo, en los *music halls* y clubs nocturnos que había a pocos minutos a pie del apartamento de Vincent, o en alguno de los locales baratos frecuentados por jóvenes bailarinas. Para ir a Goupil, Vincent tenía que pasar por delante de los estudios de Renoir y Manet. Cuando el Salón de 1875 rechazó una obra de Manet, éste invitó al público a ir a su estudio a verla: fueron miles de personas. Cerca de las oficinas de Goupil, en la Avenue de l'Opéra, ¿quién podía dejar de ver los carteles de la galería Durand-Ruel que invitaban al público a echar un vistazo a las últimas y escandalosas obras de los impresionistas: el extraño e informal retrato que hiciera Degas de un día de trabajo, *Una lonja de algodón en Nueva Orleans*, y la increíble imagen que pintara Monet de su esposa vestida con un kimono rojo brillante? En junio, Vincent visitó el lugar donde se celebró la infame subasta y tuvo lugar la subsiguiente debacle, el Hôtel Drouot, cerca de las oficinas de Goupil en el bulevar Montmartre. En uno de sus muchos paseos por esta zona, debió de cruzarse con un joven corredor de bolsa (y uno de los primeros coleccionistas de arte impresionista) llamado Paul Gauguin, que trabajaba en la cercana Bolsa y dedicaba su tiempo libre a la pintura.

Pero nada de esto afectaba a Vincent. A pesar de las controversias que estallaban a su alrededor, aunque participara en los debates a la hora de comer y en los bares, a pesar de las indignadas diatribas y apasionadas defensas que publicaban las revistas, a pesar del furor, por no hablar de las asombrosas e inquietantes imágenes, Vincent nunca mencionó ni una sola palabra sobre el impresionismo o sus defensores en todo el tiempo que pasó en París. Una década después, cuando su hermano intentó captar su interés por el «nuevo arte», sólo respondió: «No he visto absolutamente nada de ellos». «Por lo que me cuentas del “impresionismo”», decía en 1884, poniendo el poco conocido término entre comillas, «no tengo realmente claro de qué se trata».

¿Dónde estaba Vincent? ¿Pudo haber ignorado la guerra de palabras e imágenes que se desarrollaba en las galerías donde trabajaba, en los cafés donde comía, leyendo los periódicos que leía y andando por todas las calles que andaba? ¿Cómo había podido vivir tan desconectado de todo? La respuesta era tan sencilla como la «extraña» carta que escribiera a sus padres tras llegar a París: Vincent había descubierto la religión.

Todos los jueves por la tarde y un domingo sí y otro no, los peregrinos abarrotaban el Metropolitan Tabernacle del sur de Londres. Llegaban a miles bloqueando las calles en todas direcciones. Llenaban el cavernoso auditorio del *music hall* hasta que la multitud rebosaba y se dispersaba por el patio y más allá, hasta donde alcanzaba el sonido. Llegaban de todas partes, de Londres, del campo e incluso de lugares tan lejanos como California o Australia. Casi todos eran nuevos ricos: oficinistas y

comerciantes, burócratas y amas de casa, la burguesía alienada que intentaba escapar del opresivo realismo ramplón de la vida moderna. A unos los guiaba el fervor, a otros la desilusión, algunos iban por curiosidad. Pero todos iban por una razón: para escuchar predicar a Charles Haddon Spurgeon.

Entre los peregrinos del invierno de 1874-1875 había un holandés solitario: Vincent van Gogh.

Tras dejar a las Loyer, Vincent se había instalado en una casa de huéspedes que estaba a pocas manzanas del inmenso pórtico corintio del templo de Spurgeon. El predicador baptista tenía subyugada a toda Inglaterra (se rumoreaba que hasta la reina Victoria asistía a los servicios de incógnito). Spurgeon era el centro de la atención pública desde hacía mucho tiempo. Había pasado de ser un «niño predicador» a los veinte a ser un magnate religioso a los cuarenta. Su imperio incluía una universidad, un orfanato y muchas publicaciones. Pero el secreto de su éxito estaba en la representación que realizaba, tres veces por semana, en el enorme escenario que había construido en Newington. Spurgeon predicaba desde una plataforma del tamaño de un *ring* de boxeo situada en medio de un mar de adoradores de más de cuatro mil fieles. Hacía promesas de redención, decía ser capaz de «elevar a los hombres más degradados» y de «llevar alegría donde había pesar».

Era un hombre corpulento con un ancho rostro cubierto por la barba. Spurgeon se movía por el escenario ofreciendo lo que denominaba «sentido común» con la facilidad y la animación de un tío querido. Hablaba de la deidad con una familiaridad que chocaba a muchos. Predicaba la «auténtica humanidad» de Cristo. «Sentidle como si fuera de la familia», decía, «huesos de vuestros huesos, carne de vuestra carne». Apilaba metáfora sobre metáfora utilizando las mismas paráboles sobre las semillas de mostaza y las «ovejas perdidas» a las que recurría el padre de Vincent. Hablaba a menudo de las familias y afirmaba que Cristo era el paradigma del amor paterno incondicional. Utilizaba el ejemplo de su propia juventud desperdiciada para demostrar que nadie estaba excluido del perdón del Padre o del suyo propio.

Era un mensaje que sintonizaba a la perfección con la juventud llena de autorreproches y veleidades que se encontraba lejos de casa.

Mientras, en su pequeña habitación junto a Kennington Road, Vincent emprendió otro peregrinaje, un peregrinaje interior por el único país en el que se sentía totalmente a gusto: los libros. Era la «era del consejo», como la ha denominado el historiador Peter Gay, una época en la que los «burgueses angustiados», que buscaban dónde esconderse de las revueltas sociales, científicas y económicas del siglo, se volcaron en los libros para «re-encantar su mundo». Vincent era uno de ellos. «Estoy leyendo muchísimo», escribió a Theo. Tenía sed de conocimientos y, como se sentía ajeno a las fuentes de la fe de su infancia, buscaba en todas direcciones: en colecciones de poesía y filosofía, en guías de la naturaleza y libros de autoayuda, en las novelas de George Eliot y los romances tontos, en pesados tomos de historia y en las últimas locuras editoriales; también recurría a biografías en busca de nuevas

fuentes de misterio en un mundo cada vez más literal.

En París se sumergió en un paroxismo de piedad. Leía fervientemente la Biblia todas las noches y llenaba sus cartas de su sabiduría. Se impuso una autodisciplina monástica, levantándose al alba y acostándose temprano (contraviniendo hábitos muy arraigados). Resumió su día a Theo aludiendo al antiguo lema monástico *ora et labora*. Evitaba los placeres de la carne y adquirió un nuevo interés, más sacramental, por el pan («el báculo de la vida»), con cuyo exclusivo consumo se castigaría en el porvenir. Escribía a un ritmo frenético e inundó a su familia y amigos con cartas exhortatorias repletas de citas de las Escrituras, himnos, versos inspiradores y aforismos homiléticos. Fue tan abundante su producción que llegó a extrañar hasta al propio Dorus. «Vincent parece siempre tan serio», se quejaba a Theo. Dorus desconfiaba de los excesos y su hijo no vivía su nueva pasión con el ardor de un hombre que abraza a nuevos ángeles, sino con la desesperación de quien huye de los demonios. «Esta mañana he oído un sermón muy hermoso», escribía Vincent a Theo en septiembre. «Olvídate de lo que ha quedado atrás», decía el predicador, «vive más de la esperanza que de los recuerdos».

Pero la persona que percibió mejor la fuerza del entusiasmo de Vincent ese otoño no fue Theo ni ningún otro Van Gogh. Fue su compañero de casa, Harry Gladwell.

Vincent conoció al joven inglés en las oficinas de Goupil de la Rue Chaptal adonde le había mandado su padre, un marchante de arte, como a tantos otros aprendices de Goupil. Era muy provinciano, su francés era malo y tenía orejas de soplillo. Gladwell era una figura casi cómica en la cosmopolita París. «Al principio todo el mundo se reía de él», decía Vincent, «hasta yo». Pero la religión los unió. En octubre no sólo vivían en la misma casa de huéspedes, sino que ambos eran discípulos. Leían la Biblia en voz alta todas las noches y pretendían sabérsela «de cabo a rabo», según Vincent. Cada domingo visitaban todas las iglesias que podían. Salían por la mañana temprano y volvían a última hora de la noche. Vincent predicaba con fervor la *Imitatio* de Kempis a su nuevo compañero^[5]. Le reprochaba que, a sus dieciocho años, echara tanto de menos a su familia, una violación de las instrucciones de Kempis de retirarse del mundo y buscar la soledad. La estrecha relación entre Gladwell y su padre suscitaba especialmente las iras de Vincent, que la calificaba de «idolatría, no amor» y la consideraba «peligrosa» e «incompleta». Según Kempis, el amor paterno había de estar marcado por la tristeza y el arrepentimiento, insistía Vincent, al menos en esta vida.

Pero cuando se trataba de Harry Gladwell, Vincent ignoraba las advertencias de Kempis de «cerrar la puerta» a los vínculos emocionales. Hacía tanto tiempo que anhelaba compañía que el extraño Gladwell era como un espejo para él, así como una pizarra en blanco sobre la que escribir. Fue extendiendo sus lecturas nocturnas e incluyendo en ellas sus poemas favoritos (una muestra de intimidad sólo digna de la

familia). Supervisaba los hábitos alimenticios de Gladwell y le introdujo en los misterios de las colecciones de imágenes, guiándole por los museos y mostrándole las pinturas que más le gustaban. El antipático Gladwell, que tenía la edad de Theo, aceptó agradecido el papel de joven y maleable hermano al que Theo había renunciado hacía tiempo. Todas las mañanas iba a la habitación de Vincent a despertarle y le preparaba el desayuno. Iban por ahí y cenaban los dos junto a la pequeña estufa de la habitación de Vincent («nuestra habitación», según Vincent); también daban largos paseos por las calles de París. «Me gustaría volver a pasear con Harry al atardecer junto al Sena», recordaría Vincent con ternura años después, «echo de menos esos ojos marrones suyos que brillaban como ningunos otros».

La emoción de la amistad le era bastante ajena y, junto a su nueva piedad, era más importante que cualquier otra cosa. Más que las turbulencias que sacudían el mundo del arte, más que las insurrecciones que planeaban los jóvenes artistas en las *brasseries*, más que las monsergas de los tradicionalistas en las editoriales. Mientras el mundo del arte de París se burlaba de las escenas fluviales de Monet y Renoir a los que criticaba sin piedad, Vincent permanecía en su «cabina» (en sus propias palabras) de Montmartre con su joven acólito, leyendo la Biblia y siguiendo el ejemplo del Cristo de Kempis: «No pongas tu corazón en las cosas que ves, ama lo que no ves».

Pero Vincent no era capaz de plasmar en imágenes su vicaria vida, al igual que era incapaz de resistirse al bálsamo de la compañía de Gladwell. En cambio, puso el arte al servicio de su nueva obsesión. El año anterior ya había estado añadiendo imágenes religiosas a sus colecciones favoritas. Se desplazó hasta el Museo Británico en agosto de 1874 para ver uno de los dibujos de Rembrandt sobre la vida de Cristo. A lo largo del invierno, su peregrinación le llevó de Spurgeon a Michelet, Carlyle y Renan, de modo que la galería de imágenes de sus paredes mostraba cierta progresión. Quitó escenas de mujeres provocativas y vida burguesa y colgó otras bíblicas, de bautizos, héroes religiosos y ceremonias pías. La idea de la divinidad de la naturaleza de Carlyle dio lugar a una serie de imágenes de serenos amaneceres, brillantes atardeceres, cielos turbulentos y nubes bajas (sobre todo del paisajista francés George Michel), que hablaban de un vínculo entre naturaleza y religión que nunca se rompería.

De la naturaleza divina de Carlyle pasó al Cristo triunfante de Renan. En una exposición de uno de los paisajistas de Barbizon más emotivos, Camille Corot, Vincent eligió un cuadro, *El jardín de los olivos*. En una exposición de viejos maestros se decidió por *El descendimiento de la cruz* de Rembrandt y, de entre los numerosísimos cuadros del Louvre y las galerías de Luxemburgo, recomendó a Theo que viera *La cena de Emaús* de Rembrandt, otra escena de la vida de Jesús. En septiembre mandó a su madre dos grabados por su cumpleaños, *Viernes Santo* y *San Agustín*. Pocos meses después de su llegada a París había añadido a las imágenes de la pared de su cuarto una escena de la Natividad, el retrato de un monje y un grabado titulado *La imitación de Jesucristo*.

Las obsesiones trascendentales de Vincent empezaron a causarle problemas en el trabajo. El entusiasmo con el que había empezado a trabajar en mayo se disipó rápidamente cuando se enteró en junio de que no volvería a Londres como esperaba y deseaba. Su devoción cristiana debió de compensar la decepción, pero no le ayudó a hacer amigos (fuera de Gladwell) entre sus compañeros de la Rue Chaptal. Nada podía haber encajado peor en el bastión del comercialismo cosmopolita de Adolphe Goupil que *La imitación de Cristo* de Kempis con su exhortación al desapego y el ascetismo. ¿Qué podían hacer los compañeros aprendices de Vincent, hijos de comerciantes en periodo de entrenamiento, con la observación de Kempis: «No halagues a los ricos ni deseas estar en presencia de aquéllos que son importantes a los ojos del mundo»? Si Vincent intentó convertirlos, como sin duda hizo, debió de escuchar la misma impaciente observación que oyera de labios de su tío Cent: «No sé nada de asuntos sobrenaturales».

Más tarde, Vincent describiría despectivamente su trabajo en la sala de exposiciones de Goupil como de «entretenimiento para los visitantes», resintiendo tanto las exigencias sociales que implicaba como sus escasas ventas. No tenía aspecto de vendedor y su apariencia hosca, mirada inquieta y modales desmañados, debían de resaltar mucho más en la Rue Chaptal que en el Plaats. Las damas de París que iban a comprar arte al palacete de piedra del arte de salón de Goupil le llamaban *ce Hollandais rustre* (el rudo holandés) y se envaraban con desdén cuando las recibía. No las trataba como a clientes a las que halagar, sino como a novicios a los que había que educar (en su nueva fe) o, en su caso, como a filisteos a los que convenía castigar. La «estupidez» de algunos clientes le «exasperaba», según un testigo. Y cuando alguien quería comprar algo affirmando «*C'est la mode*», mostraba asombro e ira. Los clientes se indignaban porque un «extraño» empleado «se atreviera a poner en duda su gusto». Ante este tipo de enfrentamientos, Kempis exigía honestidad de palabra y obra, lo que pudo haber acentuado la testarudez natural de Vincent. En más de una ocasión su *impolitesse* alarmó tanto a sus superiores que hubieron de adoptar medidas disciplinarias porque daba mal ejemplo a sus compañeros.

Para empeorar las cosas, la incitación de Kempis a abrazar a los «simples y humildes» empujó el gusto artístico de Vincent en direcciones contradictorias y cada vez más idiosincrásicas. Desarrolló una obsesión especial por las oscuras y sombrías obras del artista holandés Matthijs Maris, un excomunero que vivía en Montmartre, cerca de la casa de huéspedes de Vincent. También era un hijo renegado de la burguesía. En tiempos había trabajado en Goupil y pintado en el mismo estilo convencional que sus exitosos hermanos artistas Jacob y Willem. Pero había dado la espalda a todo eso. Decía que sus cuadros anteriores eran «chapuzas» y empezó a pintar en un inquietante estilo simbolista, adoptando la vida de un exiliado y recluso. Cuando Vincent defendió el «genio» de Maris ante sus padres, éstos reaccionaron con recelo: «Está muy obsesionado con las pinturas de colores sombríos de Maris», se lamentaba Dorus. «Preferiría que quisiera expresarse de una forma más vivaz y

energica, en un estilo de colores más fuertes y brillantes».

A pesar de lo cerca que vivían, Vincent nunca fue a visitar a Maris el misántropo. Pero lo importante es que creía haber dado con un espíritu afín. Compartían el mismo interés por lo trascendente, la misma historia de alienación y rebeldía ante sus familias, la misma trayectoria de excentricidad, rechazo y reclusión. En algún momento de ese otoño, Vincent inició un álbum de poesía para el anciano. Invocaba a Kempis en la primera entradilla: «Cuando te sientes un extraño en todo lugar», escribió, «es una gran suerte contar con un amigo del alma».

La combinación entre las lecciones de Kempis, el ejemplo de Maris y los múltiples problemas que no dejaban de surgir en Goupil, fueron reestructurando gradualmente el mundo de Vincent. Dejó de lado viejas actitudes, no sólo en relación a la profesión de su tío, sino también respecto de la salud y la vida en general. La profunda antipatía que desarrolló hacia la clase en cuyo seno había nacido y de la que, en tiempos, aspirara a formar parte, no desaparecería nunca. Ni su familia ni su clase social pudieron con él. Según su hermana Lies empezó a decir que hacer negocios era «robar legalmente». «Todo, todo», escribiría más tarde, «está en las garras de los cambistas». Furioso y perdido, decía tener una depresión y retomó su cura para «las penas»: fumar en pipa. Paseó sin rumbo por las calles de París, evitando los museos, pero dejándose caer con cierta frecuencia por los cementerios. Hablaba de su vida en Goupil como de «ese otro mundo» y desdeñaba los deberes familiares impuestos por Cent. En lo que tal vez fuera el gesto más claro de su rebelión interna, empezó a pasar por alto las estrictas normas sobre el vestir que imperaban en la empresa y la familia. Kempis decía que la divinidad no hacía ascos a lo raído y que no le importaba llevar ropas viejas y rotas.

La única vanidad a la que Vincent no pudo renunciar, a pesar del ejemplo de Cristo, fue la nostalgia por la familia. La cercanía de la Navidad desató, como siempre, un halo de expectación. Puesto que su padre había aceptado un nuevo puesto, la familia celebraría las Navidades en Etten, un pequeño pueblo a las afueras de Breda, a escasos kilómetros de Zundert. De manera que la Navidad sería una doble vuelta a casa. En agosto, Vincent empezó a hacer planes y en septiembre escribió a Theo: «¡Qué ganas tengo de que lleguen las Navidades!». Dijo al pagador que retuviera algo de su salario todos los meses porque «me gustaría tener mucho dinero para Navidad». Diciembre empezó con una avalancha de cartas y planes para su salida de París. Cuando llegó a la galería un cuadro que mostraba un pueblo cubierto de nieve, Vincent imaginó que era un símbolo de la reunión navideña que iba a tener lugar. «Nos dice que el invierno es frío», escribió cargado de esperanza, «pero que los corazones humanos son cálidos».

Sin embargo, estos meses de nostalgia y anticipación fueron una carga añadida a la sensación de fracaso y culpa que le embargaba mientras viajaba en el tren nocturno que dejó París el 23 de diciembre. Lo que tenía que decir a sus padres nublaría cualquier vacación, incluso la más brillante y deseada: no podía seguir trabajando en

Goupil.

No tenemos un relato completo de la humillación final de Vincent. Lo que sabemos es confuso y contradictorio, pero hay algo en lo que coinciden todas las versiones: lo vio venir. En una carta posterior a Theo le dijo que el despido «no había sido algo imprevisto» y admitía vagamente haber hecho cosas que, «en cierto sentido, habían estado muy mal». Puede que una de esas cosas fuera irse de vacaciones a su casa sin autorización. Al parecer habían cancelado las vacaciones de Vincent, probablemente en el último minuto. Era algo bastante habitual, puesto que se trataba de la mayor temporada de ventas de la firma. Pero tras meses de planes e ilusión, Vincent desafió a sus jefes y se fue de todos modos. Tal vez fuera durante la confrontación final, al enterarse de la anulación de última hora, cuando Vincent «estalló en ira y se fue», como confesaría a Theo años después. Al principio no contó nada a su familia. Sólo tras las fiestas, cuando Theo ya había vuelto a La Haya, se atrevió Vincent a sentarse con su padre para tener una conversación «de corazón a corazón».

Ni siquiera entonces mencionó abiertamente que se había ido sin permiso y le habían despedido, sino que habló en términos más generales y amables. «No es feliz», dijo Dorus a Theo tras la conversación, «creo que no está en el sitio adecuado [...] Puede que haya que buscarle otro puesto». Cuando su tren a París salió de Breda el 3 de enero, Vincent seguía sin contar la verdad a sus padres. «Cuando nos despedimos, Vincent dijo que debía quedarse en Goupil», decía Dorus a Theo. Anna puso por escrito las palabras de despedida de su hijo: «Me apetece volver a mi trabajo».

Como Vincent temía, el despido fue lo primero con lo que se topó cuando se reincorporó al trabajo el 4 de enero. Léon Boussod, uno de los socios de Cent, le dio la noticia en una entrevista que Vincent calificó de «muy desagradable». Alegaron su marcha sin autorización junto a toda una letanía de quejas de los clientes, acciones disciplinarias y advertencias. Vincent se refugió en el silencio. «Ni me molesté en contestarle», dijo a Theo. Debía de saber que no tenía más opción que aceptar una decisión que evidentemente se había tomado al más alto nivel. En enero, la cronista de la familia Van Gogh escribió lacónicamente: «Informaron a Vincent de que ya no trabajaba en la firma Goupil. [...] Los caballeros se habían dado cuenta hacía tiempo de que no encajaba en el mundo de los negocios y no le habían despedido antes en atención al tío Cent».

Vincent intentó salvaguardar lo que pudo del naufragio. En una carta que mandó a su padre ese mismo día acabó admitiendo que se había ido sin permiso, pero describió su rápido despido como una digna dimisión. En sus cartas a Theo se comparaba a sí mismo con una «manzana madura» a la que «hasta una suave brisa hace caer del árbol». Vincent pasaría el resto de su vida reviviendo este humillante episodio en su cabeza, lamentando su «pasividad» cristiana e insistiendo en que podía

haberse defendido de las acusaciones de Boussod pero que había elegido no hacerlo. «Podía haberle contestado muchas cosas si me hubiera importado», explicaba a Theo años después, «podía haberle dicho lo necesario para quedarme».

Pero nada de lo que Vincent hiciera o dijera entonces podía mitigar la vergüenza. «¡La que ha montado!», bramaba Dorus. «¡Qué escándalo, qué vergüenza! [...] Nos duele tanto...». «Es tan terriblemente triste», se lamentaba Anna, «¿Quién hubiera podido prever este final? [...] No vemos la luz... sólo hay oscuridad». Abandonando toda reticencia, sus padres volcaron su «amarga decepción» y su «indescriptible pesar» en una carta a Theo tras otra. Decían que la humillación de Vincent era «una cruz impuesta por nuestro Padre que está en los cielos» y sólo esperaban que no se enterara nadie en Etten.

Cualquier tipo de comprensión que hubiera podido inspirarles la conducta de Vincent se veía anulada por su convicción de que él, y sólo él, tenía la culpa de lo que le había pasado y de la vergüenza de su familia. Dorus culpaba a la falta de ambición de Vincent, a su incapacidad para «hacerse cargo de sí mismo» y a su «visión enfermiza de la vida». Anna, cuyo hermano Johannes se había suicidado pocos meses antes (debido a una falta de la que no se podía hablar), decía que Vincent se había labrado su destino al rechazar los deberes familiares y los inherentes a su clase social. «Es una lástima que Vincent no se involucrara más en la vida familiar como debe hacer cualquiera de nuestra clase social», escribía, «nadie puede convertirse en una persona normal sin hacerlo». Hasta Theo estaba de acuerdo e intentaba consolar a sus padres diciéndoles que «Vincent tendrá problemas dondequiera que vaya». La cronista de la familia resume el consenso familiar: «Vincent siempre fue muy raro».

El párroco y su mujer hicieron todo lo posible por minimizar los daños. Pidieron a Theo y a los demás que no hablaran del tema. «Todos debemos actuar como si nada hubiera pasado», escribieron. Si les preguntaban, debían decir que Vincent quería «cambiar de empleo». Mientras, Dorus pidió a su hermano Cor que le diera trabajo a Vincent en su librería de Ámsterdam. Si Vincent saltaba de un negocio familiar a otro antes de que se hiciera efectivo su despido (Boussod le había dado hasta el 1 de abril), podrían ahorrarse una humillación mayor. Durante un tiempo, Dorus creyó incluso poder convencer a los «caballeros» de París. En una serie de cartas torturadas exigió a Vincent que fuera a ver a Boussod, se disculpara, reconociera sus errores y pidiera que le readmitieran.

Pero no sirvió de nada. Boussod se mantuvo firme. El tío Cor expresó su simpatía por el problema familiar, pero se negó a dar trabajo a su problemático sobrino. Y el tío Cent no pronunció una palabra de condolencia, aunque sus sentimientos acababan recogidos de una u otra forma en las crónicas familiares. «Fue una gran decepción para el tío», escribió la tía Mietje, «que esperaba que Vincent se labrara un futuro por el buen nombre de la familia».

En Etten, Dorus se lamentaba como si su hijo hubiera muerto. Se recluyó en su estudio y escribió su sermón para el domingo siguiente: «Bienaventurados los que

lloran porque ellos serán consolados».

Intentaron conservar desesperadamente el favor de Cent protegiendo a su otro hijo, Theo, de la escandalosa caída de su hermano. Le conminaron a mantener sus buenas relaciones en el seno de Goupil (sobre todo con Tersteeg). «Recuerda que Vincent no quiso hacerlo», le decían. Anna hacía recomendaciones que no parecían propias de la madre de la casa parroquial de Zundert: «Seamos todos independientes. No podemos depender tanto los unos de los otros». Cuando Theo daba muestras de la más mínima simpatía hacia su hermano, intentaban callarle. En su opinión, Vincent tenía que haber aprendido la lección, «por muy bueno y coherente con sus creencias que sea». Y para que Theo no olvidara el daño que les había infligido su hermano firmaban sus cartas: «tus tristes padres».

En su habitación de Montmartre, paralizado por los remordimientos, Vincent repasaba el naufragio de su vida. Después describiría los sucesos de enero como «una calamidad. [...] El suelo cedió bajo mis pies y todo lo que había construido se derrumbó». Los seis años que había trabajado en Goupil no habían servido para nada. Era una vergüenza para un nombre que llevaba con mucho orgullo, había perjudicado al hermano a cuya admiración aspiraba y atraído la desgracia sobre la familia a cuyo seno quería volver. En un intento tardío de minimizar los daños empezó a mandar cartas y regalos a la familia y los amigos pero sólo recibió corteses líneas de agradecimiento. A veces, como en el caso de Cent, no recibió respuesta alguna. Theo escribía tan poco que Vincent tenía que mendigar novedades: «Me gustaría saber de ti... háblame de tu vida cotidiana». Lo que supo de Theo por vías indirectas agudizaba su pena: un nuevo ascenso, un exitoso viaje de negocios en primavera, las alabanzas del tío Cent y un sustancial aumento de sueldo. Sobrecogido por la culpa, Vincent devolvió a sus padres los cuarenta florines que le habían mandado.

A finales de enero, Harry Gladwell se fue de la casa de huéspedes añadiendo soledad a la vergüenza. A Vincent le pareció sospechoso que se hubiera mudado sólo quince días después de su discusión con Boussod. En uno de los ataques de paranoia que más adelante casi acaban con él, creyó que Gladwell le había abandonado porque había una conspiración contra él.

Las ocasionales visitas que le hiciera el inglés más tarde no pudieron evitar que volviera a retomar sus viejos hábitos de soledad y autocompasión. «A veces nos sentimos solos y nos gustaría tener amigos», escribía a Theo distanciándose del dolor, como hacía a menudo. «Seríamos distintos y mucho más felices si tuviéramos un amigo del que pudiéramos decir, “éste es”». Días después de la partida de Gladwell empezó a ver a otro joven y problemático holandés, Frans Soek. Vincent le invitaba a su habitación y le leía cuentos de Andersen. Visitó a su vez el apartamento de Soek en París donde éste vivía con su mujer y su suegra, a las que Vincent describió como «dos almas simpáticas». Puede que imaginara por un momento que podrían convertirse en su próxima familia.

Pero tenía que marcharse. La vergüenza era demasiado grande como para que pudiera quedarse en París. Sus padres le invitaron a Etten con poco entusiasmo y estaba seguro de que allí también le esperaría la desgracia. Por razones que nunca quiso explicar, Vincent estaba «firmemente decidido» a volver a Inglaterra. Pero para poder mantenerse necesitaba un empleo. La lastrada economía de Dorus no bastaba para mantenerle, aun suponiendo que él hubiera querido coger el dinero de su padre. Vincent no sabía qué quería hacer. El súbito desarraigo (en sus propias palabras) de Goupil le había desmoralizado completamente y la perspectiva de tener que encontrar otro trabajo le mortificaba. «Soy alguien sin trabajo», se desesperaba, «un carácter sospechoso». Sus padres le sugirieron que se dedicara a la contabilidad o que utilizara su fortaleza física y su experiencia para trabajar en un museo. O, si aún amaba su profesión, ¿por qué no se hacía un marchante independiente como habían hecho sus dos tíos?

Pero a Vincent no le interesaba el arte. Sólo le preocupaba el drama reparador que tenía lugar en su cuarto cuando iban Frans Soek o Harry Gladwell, que aún le visitaba para escuchar poesía. Escribió a su padre que creía sentir «cierta inclinación por la instrucción» y esperaba que siguiera «entusiasmándole esa actividad». Había leído *Felix Holt* de George Eliot, en la que el héroe se mantiene a sí mismo y a su madre viuda dando clases a chicos jóvenes. Se imaginó haciendo lo propio y empezó a responder a anuncios publicados en los periódicos ingleses en los que solicitaban maestros y tutores privados. Sus padres no creían que le fuera a ir muy bien en ese terreno. «Tendrá que estudiar y esforzarse mucho para adquirir las habilidades y el tacto necesarios», escribían preocupados, «y no está nada claro que tenga intención alguna de prepararse».

Las solicitudes de Vincent fueron rechazadas; en algunos casos ni siquiera obtuvo respuesta. A medida que se acercaba la fecha de su despido empezó a ponerse ansioso. El 1 de abril parecía tan amenazador como el Día del Juicio. «Se acerca mi hora», escribió a Theo. En contra de la opinión de sus padres había decidido irse a Londres con o sin trabajo, en cuanto dejara Goupil. Sólo pasaría unos días por Etten de camino a Inglaterra. Mientras, intentaba controlar su ansiedad y culpa con la ayuda del Cristo de Kempis. «Te sentirás reconfortado en momentos de prueba... cuando los hombres te desprecien», prometía Kempis. ¿Acaso no habían abandonado a Cristo la familia y los amigos?

Pero, a medida que se acercaba la fecha de su partida, Vincent retomó consuelos más antiguos. A pesar de su falta de dinero compró grabados para su colección. No dedicó sus últimas semanas en París a despedirse de los amigos o volver a visitar sus lugares favoritos, sino a terminar el álbum que empezara para Matthijs Maris. En medio de un mundo del arte que estallaba a su alrededor y del colapso de su vida personal se sentaba, solo, a completar febrilmente anotación tras anotación con las voces de su juventud: Andersen, Heine, Uhland, Goethe. Invocaba a sus mejores amigos con pluma y papel, llenando una página tras otra con su apretada e impecable

letra. Le calmaban los mantras de las imágenes familiares: nieblas de atardecer, la luz plateada de la luna, amantes muertos y vagabundos solitarios. Intentaba consolarse recordando que había instancias superiores del amor.

Vincent dejó París el viernes, 31 de mayo, al día siguiente de cumplir los veintitrés años. Fue una partida muy ordenada, algo poco usual en él, que odiaba las despedidas y pasaría el resto de su vida evitándolas a base de huidas preventivas. Gladwell le acompañó hasta la estación, se quedó con su empleo en Goupil y se mudó a su habitación de Montmartre, lo mismo que hiciera Theo años antes en La Haya. En el último minuto llegó una carta ofreciéndole un puesto en un pequeño colegio masculino de Ramsgate, un centro de vacaciones de la costa inglesa. La noticia dio a la partida un aire de nuevo comienzo más que de final ignominioso. No era mucho (al principio no le pagarían nada), pero al menos le ofrecían alojamiento y comida, y estaba lo suficientemente lejos como para ocultar su vergüenza.

Su breve estancia en Etten sólo hizo aflorar antiguos anhelos. Vincent hizo un dibujo a lápiz del nuevo hogar de la familia, la iglesia de Etten y la casa parroquial. Las ventanas están cuidadosamente dibujadas hasta en sus menores detalles y repasó meticulosamente a pluma cada contorno. Cogió un tren a Bruselas para hacer una visita a su tío Heine, que estaba enfermo. Puede que volviera a Zundert. Sus padres contaron que los días que pasó en Etten habían sido «buenos» e insistían esperanzados: «*Es un buen hombre*». Vincent no hallaba el momento de irse. En principio dijo que sólo se quedaría «un par de días», pero acabaron convirtiéndose en semanas. El 8 de abril llegó Theo, que hacía un alto en Etten entre sus muchos viajes de ventas de primavera.

Pero Vincent no podía quedarse. La llegada de Theo sólo daba mayor relieve a su fracaso. En vez de ir hacia lo desconocido, Theo volvería a La Haya a ayudar con la mudanza de Goupil, que había adquirido una galería nueva y más grande en el Plaats.



Vicaría e iglesia de Etten, abril de 1876, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 8,8 x 17,5 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

El tren de Vincent salió a las cuatro de la tarde del 14 de abril, dos días antes de Pascua, en dirección al puerto de Róterdam. Cuando se encontró solo en el andén, Vincent se dio cuenta de lo que había hecho: se había autoexiliado. Ya no estaba tan seguro de haber hecho bien, cogió lápiz y papel y empezó a redactar una quejumbrosa nota: «Hemos tenido nuestras diferencias antes», empezaba, «pero esta vez ha sido más triste de lo habitual». Tras subir al tren siguió escribiendo, esbozando los argumentos que le permitieran volver. «Ahora tengo más valor, pues deseo firmemente y espero la bendición de Dios». No diría otra cosa en los próximos cinco años con palabras y actos (posteriormente también con imágenes); si amaba a Dios lo suficiente, su familia le admitiría de nuevo.

Pocos meses antes Vincent había hallado un poema que expresaba perfectamente el nudo de nostalgia, autorreproche y resentimiento que sentía cuando el tren se perdió tras los pastos y estanques de su infancia. Se lo mandó a Theo, asegurándole que le «había impresionado especialmente»:

*Con qué impetuosidad se apresura un corazón herido...
Hacia el primer refugio donde, joven y en paz,
solía escucharse a sí mismo cantando en medio del silencio.*

*Con qué amargo celo, alma mía, te deleitas
en la casa donde naciste...
Y sin embargo, ¡oh, quimera!, nos engañabas,

pues tu bella ilusión pintaba un futuro soberbio
empezaba a abrir sus ricas gavillas como un verano glorioso,
sus orejas batientes como auténticos soles.*

*Mentiste. Pero ¡qué irresistible es el encanto de
los fantasmas que vemos a una distancia rojo rubí
brillando, tridimensionales, a través del gran prisma de nuestras lágrimas!*

CAPÍTULO 8

EL PROGRESO DEL PEREGRINO

Doce años después, en Arlés, mientras esperaba insomne la llegada de Paul Gauguin, Vincent van Gogh pasó muchas noches en un café frecuentado por los sintecho y vagabundos, los «merodeadores de la noche», los llamaba. Se consideraba uno de ellos, condenado a vagar para siempre entre la luz de gas amarilla de los cafés abiertos toda la noche, persiguiendo un espejismo de «patria y familia» que sólo existía en la imaginación de los que carecían de ellas. «Soy un viajero», escribió, «me dirijo a alguna parte, tengo un destino... sólo que ni ese lugar ni mi destino existen».

Vincent inició ese viaje cuando partió hacia Inglaterra en abril de 1876.

En los ocho meses siguientes, apenas paró. Iba de un lado a otro, de un trabajo a otro, viajando cientos de millas en todas direcciones por la campiña inglesa, yendo hacia «alguna parte». Cogió barcos, trenes y carros, hasta probó el metro. Pero sobre todo anduvo. Cuando el tren era tan barato que hasta una dependienta podía permitirse un billete de tercera, Vincent andaba. Anduvo en todo tipo de clima, a todas horas del día y de la noche, durmiendo al raso, buscando forraje en los campos, comiendo en comedores públicos o no comiendo. Anduvo hasta que su rostro acabó quemado por el sol, sus ropas se rompieron y apenas quedaba algo de las suelas de sus zapatos. Anduvo a un paso regular, a unos cinco kilómetros por hora, como si el destino no importara, como si el andar mismo, la mera acumulación de kilómetros, el desgaste del cuero de sus zapatos, los cordones deshilachados y las ampollas fueran la medida de la devoción de un hombre.

Dos meses después, cuando trasladaron su colegio de Ramsgate a Londres, hizo el viaje a pie, más de ochenta kilómetros bajo el ardiente sol de verano, el viaje más largo de sus años en Inglaterra. «He dado un paseíto», escribió a Theo. Los barcos de vapor que remontaban el Támesis le podían haber acercado en unas horas por un puñado de centavos. Una noche durmió en las escaleras de una iglesia donde se quedó dos días hasta emprender de nuevo el camino para visitar a su hermana Anna en Welwyn, a unos cincuenta kilómetros de allí. Al día siguiente hizo a pie los cuarenta kilómetros que le separaban de Isleworth, la pequeña ciudad situada en uno de los extremos de Londres adonde habían trasladado su colegio.

El lugar era pintoresco, en una curva del Támesis, y podía haber sido un sitio ideal para que Vincent se asentara. En cambio, lo utilizó como base desde la que hacer excursiones a la ciudad, dieciséis kilómetros río abajo. Ignoraba los trenes que salían con cierta frecuencia e hizo la ruta una y otra vez en todas las condiciones climatológicas posibles, de día y de noche, saliendo temprano y volviendo tarde; en ocasiones dos o tres veces en el mismo día. Cada viaje a Londres justificaba una docena de paseos menores: caminos sin fin a través del enloquecido tráfico de la

ciudad y sus laberínticas calles para echar un vistazo a su antiguo lugar de trabajo, hacer una visita a un antiguo colega, pedir trabajo o ver una conocida iglesia, cualquier cosa que le mantuviera en movimiento.

En julio cambió de empleo. Le contrataron en otra pequeña escuela de Isleworth que le exigía desplazarse hasta Londres y otros lugares para visitar a estudiantes enfermos y pedir a los padres que se retrasaban en los pagos que abonaran lo que debían. Sus obligaciones profesionales le llevaron hasta algunos de los barrios más remotos. En septiembre consideró la posibilidad de ir a Liverpool o a Hull en busca de otro empleo. En otras ocasiones hablaba de ir a Sudamérica. «A veces me pregunto si alguna vez llegaré a mi destino», escribía a Theo.

¿Qué impulsaba a Vincent a deambular por las carreteras rurales y las densas calles de la ciudad, hasta el punto de que pensara en irse al otro extremo del mundo? En parte era la misma necesidad de escapar que le había hecho salir huyendo de París y de Etten. Durante todo el verano y otoño, hablaba en sus cartas de «romper su cadenas» y escapar a un sitio «seguro», lejos de los pecados y la «engañoso seguridad» de su vida anterior. Leía libros sobre delincuentes fugados y se consolaba soñando despierto con la forma de escape final: la muerte.

No cabe duda de que sus padres debían de estar preocupados. En sus cartas solía informarles sobre sus viajes, aunque a veces caía en un ominoso silencio; una combinación perfecta, aunque probablemente no intencionada, para castigarlos. «Sigue paseando durante horas», escribió Dorus a Theo, «temo que eso afecte a su aspecto, le vuelva menos presentable... los excesos nunca son buenos. [...] Sufrimos mucho».

Pero nadie padecía más los «excesos» de Vincent que el propio Vincent. «Por aquellos años», escribiría después, «estaba fuera de mi país sin amigos ni ayuda alguna, pasando muchas miserias». De hecho puede que lo que se propusiera realmente fuera autocastigarse. El peso de la culpa lastraba cada uno de sus pasos. «Ojalá no fuera un hijo que avergüenza a sus padres», escribió al poco de llegar a Inglaterra. Carta tras carta describía una sensación de «inadecuación extrema», de «imperfección» y de «falta de valía». Admitía: «Odio mi vida y anhelo el momento en el que pueda olvidar los pecados de mi juventud. ¿Quién me redimirá de las consecuencias de este acto?», preguntaba quejumbroso. «¿Hasta cuándo tendré que seguir luchando conmigo mismo?».

Veía un viaje en cada camino y consideraba un peregrino a cada viajero. «Para perseverar en el progreso espiritual», aconsejaba Kempis, «considérate un exiliado y un peregrino en este mundo». Al embarcarse en sus solitarios viajes, Vincent halló consuelo en los relatos de viajeros píos que recorrían rutas terrenales para alcanzar destinos que no eran de este mundo. En el álbum que preparó para Matthijs Maris en París copió los primeros versos de «El peregrino» de Uhland, que habla de un peregrino que parte hacia la Ciudad Santa. Vincent eligió un poema de un libro de poesía holandesa que le mandó su padre y lo envió a Theo (y sólo a Theo): «El

peregrinaje», otra historia de un duro camino que lleva a una vida mejor.

Pero ningún peregrino dejó mayor huella en su imaginación que el de *El progreso del peregrino* de John Bunyan. «Si alguna vez tienes ocasión de leerlo», dijo a su hermano, «verás que merece la pena». Como Vincent, el peregrino de Bunyan, Christian, abandona su hogar y familia para emprender un peligroso viaje. Por el camino traba conocimiento con todas las formas de la fragilidad humana, la locura y la tentación. Al igual que el arte posterior de Vincent, el relato de Bunyan infunde al acartonado mundo de la alegoría una urgencia emocional que cautivó y suscitó ternura en los lectores cuando se publicó por primera vez en 1678. De ahí que el libro se hubiera ganado un lugar de honor, junto a la Biblia, en todo hogar inglés culto de los dos últimos siglos. «A mí me encanta», escribió Vincent.

El viaje de Vincent comenzó en una casa descuidada y llena de insectos de Ramsgate. Debió de creer que se introducía en uno de los relatos más oscuros de Dickens. El colegio que dirigía William Post Stokes no se parecía en absoluto a los lugares formales y ricos en los que se había educado Vincent. Veinticuatro chicos de entre diez y catorce años abarrotaban la pequeña casa situada en el número 6 de la Royal Road, a escasos cien metros de un acantilado sobre el mar. Vincent se quejó de los suelos podridos, las ventanas rotas, la escasa luz y los pasillos oscuros. «Una imagen melancólica», dijo. La cena consistía en pan y té pero, según Vincent, el resto del día era tan horrible para los alumnos que la esperaban ansiosamente.

Vincent vivió en estas condiciones miserables como uno de los héroes de Dickens, cargado de duras e implacables obligaciones. Desde las seis de la mañana hasta las ocho de la tarde el profesor ayudante y él eran responsables de los estudiantes. Dijo que les enseñaba «un poco de todo»: francés, alemán, matemáticas, retórica y «dictados». Daba paseos con ellos y los llevó a la iglesia: mantenía bajo control el dormitorio lleno de piojos en el que dormían y los acostaba por las noches. Los bañó al menos en una ocasión. En sus horas libres se ocupaba del mantenimiento y otras tareas sencillas. «Trabajo mucho», decía estoicamente.

El mismo Stokes completaba esta imagen sacada de un relato de Dickens. Era un hombre grande con una calva brillante y poblados bigotes. Llevaba su colegio como lo que era: un negocio. El sistema de educación pública estaba totalmente desbordado debido a la demanda de las nuevas clases medias. Cualquiera que tuviera una casa y pretensiones eruditas podía poner un colegio. Según escribiría Vincent después, Stokes sólo tenía «una meta», ganar dinero. Llevaba su negocio con secretismo, nunca hablaba del pasado y tenía a todo el mundo en vilo con sus continuas idas y venidas. Tener tantos secretos convertía a Stokes en un maestro temperamental. En un momento dado jugaba a las canicas con los estudiantes y, al siguiente, los reprendía iracundo por armar escándalo y los mandaba a la cama sin cenar. Unas noches después de la llegada de Vincent, Stokes anunció de repente que el colegio se

trasladaba a Isleworth, donde su madre llevaba una empresa similar.

Vincent dejó en seguida de hablar de su trabajo en sus cartas para centrarse en la vista de la ciudad en medio de una tormenta o en el «espectáculo del mar» tal y como se veía desde la ventana del colegio; «inolvidable», decía. No cabe duda de que su inglés, limitado y con fuerte acento, hacía aún más dura su labor. «No logro saber si aprenden algo de lo que les enseñamos», escribía cándidamente. A Vincent le resultaba repugnante la avaricia de Stokes. Cuando exigió el reducido salario que le había prometido tras el primer mes de trabajo, éste se negó a pagarle. «Hay maestros de sobra por casa y comida», replicó con brusquedad.

Cuando el colegio se trasladó a mediados de junio, Vincent ya buscaba otro empleo. Era el destino del peregrino. «Debemos seguir tranquilamente nuestro camino», escribió.

Tras dos meses de ejercer como maestro, decidió hacerse misionero.

El deseo de llevar la verdad a otros estaba firmemente arraigado en la naturaleza de Vincent. Los años de alienación y reflexión en soledad le habían suscitado un deseo irreprimible de persuadir. En su opinión, para disfrutar plenamente del entusiasmo había que compartirlo. Cuando lograba persuadir a alguien, aunque fuera de algo muy trivial, se sentía reivindicado al nivel más visceral. Cuando no lo lograba experimentaba un rechazo total. De ahí que su celo misionero estallara en el verano de 1876, tras la confección de un álbum de poemas para Theo y los meses en los que contó con Gladwell como discípulo. Se trataba de otra campaña a vida o muerte para corregir errores innombrables.

Vincent empezó a buscar un nuevo empleo que respondiera a sus renovados «anhelos». Cuando describió su trabajo ideal a Theo, se parecía bastante a las ocupaciones de los personajes de sus novelas favoritas de George Eliot. «Debería estar a medio camino entre la labor de un pastor y la de un misionero», escribió, «me gustaría predicar, sobre todo, entre la clase obrera, y debería hacerlo en los suburbios de Londres». No debió de resultarle fácil escribir una breve autobiografía en la que admitía medias verdades, inflaba algunos aspectos e intercalaba peticiones de perdón. «Padre... convérteme en uno de tus siervos. Ten piedad de un pecador». En junio mandó una solicitud a un predicador de Londres. «Cuando vivía en Londres solía asistir a su iglesia», le escribió, «me gustaría pedirle su recomendación para encontrar empleo».

Londres hervía de misiones como reacción ante la oleada de secularización que había sacudido la Inglaterra victoriana a principios de siglo. Nuevamente se consideraba que la religión era el remedio para todos los males. En la década de 1870 se había llegado a un acuerdo entre la burguesía. Las elevadas tasas de criminalidad y la increíble pobreza no eran el resultado de los defectos subyacentes a su nuevo y brillante mundo, sino ominosos signos de déficit espiritual. Los trabajadores debían

tener fe, no derechos, y no había problema social que no se pudiera remediar con la caridad y la instrucción religiosa. El resultado era que las nuevas sectas tenían mucho dinero, al igual que ciertos predicadores evangelistas (como Charles Spurgeon) y algunas misiones evangélicas, sobre todo las que trabajaban con la clase obrera y los pobres. Las más de quinientas asociaciones caritativas recaudaban más de siete millones de libras al año, una suma fabulosa. Las sociedades bíblicas distribuían más de medio millón de copias gratuitas de los Evangelios cada año.

Pero, a pesar de la gran actividad misionera que se desarrollaba en su entorno, Vincent no hallaba empleo de misionero. Tras su primera visita a Londres, a mediados de junio, volvió algunas veces «para averiguar si existía la posibilidad de convertirme en misionero», escribió a Theo. Intentaba hacer más atractivo su currículum afirmando que había vivido entre las clases bajas en París y Londres y que, como extranjero, podría dar mejor asistencia a otros extranjeros que buscaran trabajo o tuvieran problemas. Pero no hubo nada que hacer. Puede que se debiera a su pobre inglés, a lo poco persuasivo que resultaba o a que dilatara el asunto. Hasta sus padres lamentaban su escaso éxito. «No debería ser tan difícil encontrar trabajo en un mundo tan grande», se lamentaba Anna.

Por otro lado, puede que el fracaso se debiera a que tenía dudas sobre la vía a seguir. «Veo claramente una luz en la distancia», confesó a Theo, «pero la luz desaparece de vez en cuando». Vincent sólo veía una explicación a sus dificultades para encontrar trabajo: «Te piden que tengas al menos veinticuatro años», escribió a Theo y a sus padres. Era la excusa de un hombre que temía enfrentarse a un nuevo rechazo. «Dudo que se pueda progresar en esta profesión», dijo sólo semanas después de su viaje exploratorio inicial.

En vez de insistir o buscar alternativas serias, su mente divagó rápidamente hacia escenarios exóticos y poco probables. Puede que le inspiraran las melodramáticas noticias que publicaban los periódicos sobre la pobreza y el sufrimiento en las minas de carbón (acompañadas de ilustraciones en blanco y negro muy gráficas) cuando decidió irse a los distritos mineros del oeste de Inglaterra a predicar entre los mineros. Incluso consideró la posibilidad de hacer las misiones en Sudamérica. Pero todo quedó en nada. Su intención de hacerse misionero se había desvanecido en un mes.

A principios de julio estaba recluido en su habitación de Isleworth, sufriendo el martirio del rechazo y buscando aún la «luz en la distancia». Dijo que su trabajo era tan frustrante como «humillante». Tras una última ronda de promesas rotas y negociaciones fútiles, dejó la escuela de Stokes. Dijo a sus padres que había dimitido, pero luego dio a entender que Stokes le había despedido o estaba a punto. Consiguió un trabajo casi idéntico en otra escuela, a pocos kilómetros. El 8 de julio se había mudado a Holme Court, la escuela del reverendo Thomas Slade-Jones, mientras seguía trabajando a tiempo parcial para Stokes. Esta etapa de transición confundió a sus padres que, en principio, se habían alegrado del cambio porque les describió el colegio de Slade-Jones como «más moderno». «Aún no tenemos nada claro»,

lamentaba Dorus.

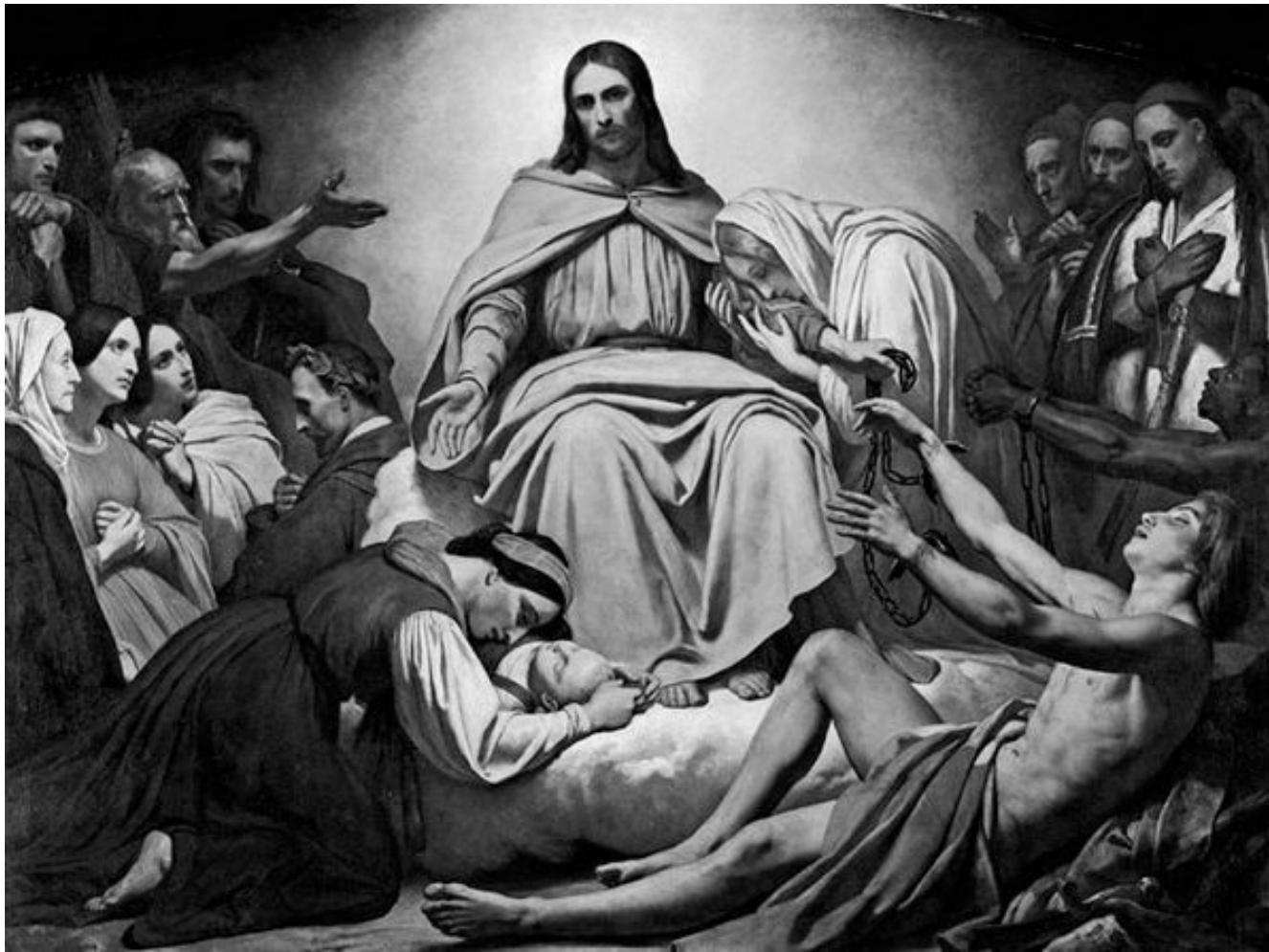
Una cosa *estaba* clara, Vincent no era feliz. Escribía a sus padres cartas melancólicas quejándose del trabajo, la escuela y su soledad (estaban en plenas vacaciones de verano). «Está atravesando unos momentos difíciles», escribieron a Theo, «su vida no es fácil». «Creo que detesta su trabajo con esos muchachos y tiene miedo a fracasar», opinaba Anna, que predijo que Vincent no seguiría con esa profesión. Necesitaba un nuevo rumbo que le encuadrara en la «vida cotidiana» e hiciera su vida «más tranquila y feliz». Incluso hizo una sugerencia: «Me gustaría que trabajara en algo relacionado con el arte y la naturaleza, eso nos daría esperanza».

Vincent no encontró su nuevo camino hasta agosto, cuando eligió la opción sugerida por su madre. Dos días antes de una visita a Harry Gladwell, que estaba pasando las vacaciones de verano con su familia en las afueras de Londres, le llegó la noticia de que la hermana de diecisiete años de Harry había muerto en un accidente de equitación. Inició inmediatamente su marcha de seis horas, cruzando Londres de «una punta a otra». Llegó en el momento en que la familia volvía del funeral. El espectáculo del dolor le sobrecogió. Percibió algo «realmente sagrado» en la casa con lo que quiso conectar sin éxito. «Sentí una especie de timidez y vergüenza», confesó a Theo al día siguiente. «Quería consolarlos pero me daba vergüenza».

Vincent sólo era capaz de representar el papel que le quemaba por dentro con su viejo amigo Harry. Dijo que habían hablado «de todo» en un largo paseo, «del reino de Dios, de la Biblia», como solían hacer en París. Mientras paseaban arriba y abajo por el andén, Vincent le consoló con un sermón. Dijo que en ese momento sintió cómo el «mundo corriente se iluminaba de repente con pensamientos poco ordinarios».

Poco después decidió hacerse predicador.

Para Vincent, predicar significaba una única cosa: consuelo. En el núcleo de su teología, allí donde los católicos situaban el pecado y el castigo, la Iglesia Reformada Holandesa situaba el consuelo. «El consuelo inexpresable» de un Dios vigilante y tierno siempre presente en los documentos fundacionales de la Iglesia: los Formularios de la Unidad.



ARY SCHEFFER, *Christus consolator*, 1836-1837,

© Amsterdams Historisch Museum

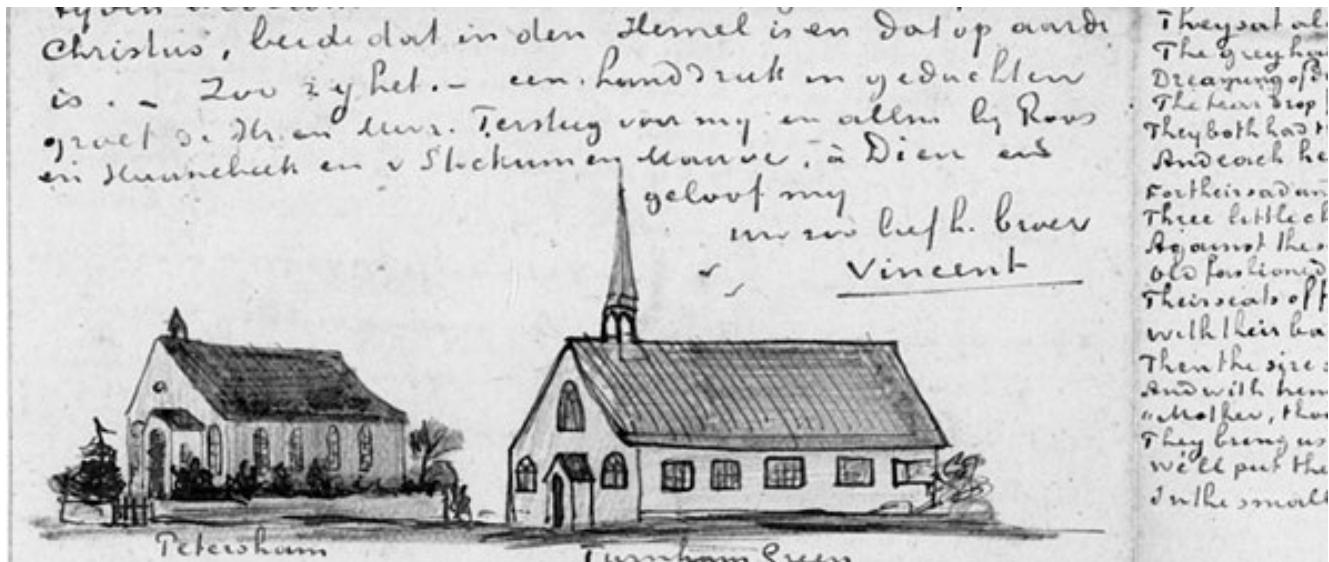
óleo sobre lienzo, 184 x 248 cm

Nadie necesitaba más el bálsamo de la religión que Vincent. Tenía fijación desde su infancia con la figura de Cristo como doliente y como consuelo para los dolientes. Llevaba en su cabeza la imagen de un grabado de Ary Scheffer, *Christus consolator*, que colgaba en la casa parroquial de Zundert. Ilustraba un pasaje de la Biblia («he venido a sanar a aquéllos que tienen el corazón roto») y se convirtió en una de las imágenes favoritas de un siglo muy interesado en la representación del sufrimiento de los inocentes. Un Cristo radiante pero triste está sentado entre suplicantes postrados por el dolor, la tristeza, la opresión y la desesperación. Abre la mano para mostrar sus estigmas, un recordatorio de su propio sufrimiento. El mensaje estaba claro: el sufrimiento nos acerca a Dios. «La tristeza no es dañina», escribía Dorus, «nos hace ver las cosas con la mirada puesta en lo sagrado». Vincent consideraba que la melancolía era «oro fino».

Cuando en 1875 Vincent redescubrió a Jesús en su pequeña habitación de Kennington Road, se volcó en el familiar Cristo de su infancia. Renan le describió como al «gran consolador de la vida», «capaz de llenar de alegría las almas en medio de un valle de lágrimas». El Cristo de Kempis prometía: «Tus actos de penitencia se

transformarán en alegría». Un fragmento de la Carta a los Corintios se convirtió rápidamente en el mantra del consuelo de Vincent: «apesadumbrado pero regocijándose siempre». Vincent descubrió en estas cuatro palabras la perfecta expresión de la alquimia de la felicidad que siempre esperó de la religión (y que luego buscaría en el arte). «He encontrado alegría en la pesadumbre», escribía, «la pesadumbre es mejor que la risa».

Su nueva idea de que la vida daba un giro hacia la felicidad le excitó tanto que se compró un nuevo par de botas («me preparo para emprender nuevos peregrinajes») y convenció a su empleador, el reverendo Slade-Jones, para ir a la iglesia metodista de Richmond, al otro lado del Támesis, frente a Isleworth. Tras la predica que Slade-Jones realizaba allí todas las semanas, Vincent empezó a hablar con la gente. Pronto el grupo le invitó a pronunciar «algunas palabras». En la escuela, Slade-Jones permitía a Vincent que dedicara más tiempo a las devociones religiosas y menos a las asignaturas académicas. Vincent dirigía las lecturas de la Biblia de los veintiún niños y rezaba con ellos cada mañana y cada tarde. Por la noche se sentaba entre sus camas en el oscuro dormitorio y les contaba inspiradas historias bíblicas y literarias.



Iglesias de Petersham y Turnham Green, esbozo en una carta, noviembre de 1876, tinta sobre papel,
4 x 10 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Impresionado por el fervor de Vincent, Slade-Jones le invitó a asistir a la iglesia de la congregación de Turnham Green, una pequeña comunidad a pocos kilómetros río abajo de Isleworth, donde predicaba. Vincent adecentaba la pequeña iglesia para las reuniones y el servicio religioso y daba las clases de la escuela dominical. Los demás profesores agradecían la presencia del extraño y joven holandés, aunque no conseguían aprenderse su nombre (Mr. Van Gof, le llamaban), y Vincent los convenció de que le llamaran por su nombre: Mr. Vincent. Aparte de las clases del domingo, organizó los jueves por la tarde un servicio para jóvenes y se le encomendó la tarea de visitar a los estudiantes enfermos o ausentes. Poco después, Slade-Jones mandó a su joven asistente a otra iglesia, una pequeña capilla metodista de Petersham, tres kilómetros río arriba, encomendándole el servicio dominical.

En algún momento de esta avalancha de actividad pía, Slade-Jones dio permiso a Vincent para que predicara un sermón propio. Enardecido ante la perspectiva inició febriles preparativos. Practicó en las reuniones semanales de Richmond y con sus chicos en las clases de estudios bíblicos (admitió que algunas veces se quedaban dormidos en medio de una historia). Hizo una lista de sus historias, versos, himnos y poemas y los transcribió en un «libro de sermones». A juzgar por las largas cartas que escribía a Theo ese otoño, el libro debe haber sido una lunática fantasía de consuelo, en mucha mayor medida que álbumes anteriores, un reflejo perfecto de su enloquecida imaginación mientras se preparaba para ser predicador. «Quien quiera predicar los Evangelios debe llevarlos en su corazón», decía. «¡Ojalá lo logre!». Al final de cada día subía los tres pisos hasta su habitación de Holme Court y se quedaba dormido con la Biblia en las manos y una imagen del *Christus consolator* en la pared.

Por fin, el domingo 29 de octubre, Vincent subió al púlpito de la iglesia metodista de Richmond para recitar su primer sermón. Describió el suceso con todo lujo de

detalles en una carta a Theo dos días después, como si fuera el principio de una novela de Eliot:

Era un día claro de otoño y di un hermoso paseo hasta Richmond a lo largo del Támesis, en el que se reflejaban castaños de hojas amarillas y el claro cielo azul. A través de los árboles se vislumbraba la parte de Richmond que está en una colina: las casas con sus rojos tejados, las ventanas sin cortinas y los verdes jardines. También se veía la torre gris y, abajo, el largo puente con sauces a cada lado. Las personas sobre el puente parecían muñecos vestidos de negro.

Se detuvo al pie del púlpito, bajó la cabeza y rezó: «Abba, Padre, comienzo en tu nombre». Mientras subía las escaleras creyó que «emergía de una cueva subterránea» y dijo sentirse sobrecogido por una visión de su futuro «predicando los Evangelios allí por donde iba».

Eligió este texto de los Salmos: «Soy un extraño en la tierra...».

«Considerar que nuestra vida es el progreso del peregrino es una idea antigua y una buena idea», escribió.

No podemos saber lo que pensaron los fieles ese día ni cuánto entendieron. Vincent hablaba bien inglés pero a mucha velocidad y con un gran acento. Algunos miembros de la congregación ya le habían oído hablar en las reuniones de oración y, sin duda, estaban acostumbrados a sus defectos al hablar una lengua que no era la suya. Pero seguro que ninguno estaba preparado para el estallido de fervor al que asistieron aquella mañana:

Aunque el renacer a una nueva vida eterna, la vida de la fe, la esperanza y la caridad, una vida siempre verde, la vida de un cristiano y un trabajador cristiano, sea un don de Dios y sólo Suyo, pongámonos a arar los campos y nuestros corazones, saquemos de nuevo nuestra red...

Vincent quería consolar como fuera y apilaba una cita bíblica sobre otra, verso sobre verso, aforismo sobre aforismo en una marea de oscura piedad. Pasaba de la mera exhortación a una confusa exégesis, de las obviedades a extrañas analogías («¿Acaso no nos hemos sentido como la viuda o el huérfano, en la alegría y la prosperidad, pero, sobre todo, en el dolor, pensando en Ti?»). Las metáforas se mezclaban y transformaban debido a su ardor. Extrañas confesiones fluían de la embotada retórica con una urgencia que debió alarma a sus correligionarios. «Queremos saber que eres nuestro y somos Tuyos, queremos ser Tuyos, cristianos, queremos un Padre, el amor de un Padre y su aprobación».

Vincent había afirmado que quería predicar con «sencillez» y «desde el corazón». Los que le escucharon supieron que hablaba con el corazón. Pero hasta su padre, cuyos sermones no eran precisamente un modelo de concisión y claridad, criticó la oscura y enrevesada forma que tenía Vincent de interpretar las Escrituras. Tras recibir una de las largas cartas en las que repasaba su sermón, Dorus se quejó a Theo: «¡Si tan sólo aprendiera a conservar la sencillez de un niño y no llenara siempre sus cartas

de textos bíblicos interpretados de forma exagerada y distorsionada!». No sabemos si Vincent aceptó la crítica pero reconoció el problema. «Me cuesta hablar», admitió, «no sé cómo suenan mis palabras en los oídos ingleses». Algunas semanas más tarde decidió advertir a su congregación: «Van a oír un mal inglés».

Pero lo siguió intentando, no quería más retrasos en su viaje. «Sería infeliz si no pudiera predicar los Evangelios», escribió ominosamente a principios de noviembre, «si mi destino no es predicar... está claro que lo que mío es la *aflicción*».

En octubre sus padres escribieron a Vincent que Theo estaba gravemente enfermo. Dorus corrió a la cabecera de la cama de su hijo en La Haya. Anna fue poco después y se quedó allí durante su larga convalecencia. Al principio, Vincent reaccionó con una avalancha de palabras e imágenes consoladoras: «¡Cómo me gustaría volver a verte!», escribía a su hermano postrado y febril, «a veces mi añoranza es demasiado intensa». Sobrecogido por la nostalgia pidió tres días libres al reverendo Slade-Jones para poder volver a Holanda. «Aparte de querer sentarme a la cabecera de mi hermano», le dijo, «me gustaría volver a ver a mi madre y, si fuera posible, pasar por Etten y hablar con mi padre».

Desde que Vincent dejara Etten en abril había sufrido una gran nostalgia. La travesía por mar de 1876 le recordó su ominosa vuelta a Inglaterra, con Anna, en 1874. La vista de la bahía desde la ventana del colegio de Ramsgate le recordaba a su patria, al otro lado del mar. Cuando desde esa misma ventana, veía a los estudiantes despedirse de sus padres, compartía su dolor. Dibujó una escena de «melancolía» y la mandó a casa con una nota triste. «Ninguno de nosotros olvidará jamás la vista que se divisaba desde aquella ventana».

Todos los estudiantes de las escuelas de Isleworth y Ramsgate le recordaban a Theo. Cuando paseaba con ellos, hacía castillos de arena con ellos, les mostraba sus grabados o los acostaba, «hubiera preferido tenerte a mi lado», escribió a su hermano. En un viaje a la costa cogió ramitas de musgo de recuerdo y se las envió a Theo. Durante una vista que hizo a Hampton Court en junio, cogió una pluma de un nido de grajo y la incluyó en una carta. En julio jugó con la idea de visitar a su hermano en La Haya e incluso le pidió que le ayudara a encontrar allí un trabajo «relacionado con la Iglesia».

Escribió muchas cartas a todos los miembros de la familia, a Anna en Welwyn, a amigos de la familia (incluso a Tersteeg) y hasta a viejos conocidos como Frans Soek y Harry Gladwell de París. En sus frecuentes escapadas a Londres visitaba los lugares que le recordaban su anterior vida allí; fue a ver a su jefe Obach y a otros colegas de Goupil como Elbert Jan van Wisselingh, George Reid y Henry Wallis. Procuró hallar una nueva familia en los Gladwell, que aún lloraban la muerte de su hija. «Amo a esas personas», proclamó, «simpatizo con ellos». Siempre que pasaba por Londres iba a visitar al padre de Harry a su negocio o se desviaba kilómetros de su camino

para ver a la familia en Lee. Puede incluso que confeccionara un álbum para ellos, el toque final en la búsqueda de vínculos familiares.

Vincent parece haber intentado establecer los mismos vínculos con la familia de su empleador, el reverendo Slade-Jones. Él y su mujer Annie tenían seis hijos y, dado que vivían en la casa parroquial, parecían especialmente aptos para cubrir el vacío que había en la vida de Vincent. Al igual que Zundert, Holme Court era una isla autosuficiente, con grandes árboles en el patio, viñas por las paredes y algunos animales de granja. Vincent hizo lo posible por ganarse un lugar en la casa, como hiciera con las Loyer en Hackford Road. Cuidaba el jardín, daba clases a los hijos de los Slade-Jones y les leía a la hora de dormir. Decoró la casa con plantas para las vacaciones cumpliendo con un nostálgico ritual. Dedicó mucho tiempo a transcribir al libro de visitas de Annie sus himnos favoritos, versículos de la Biblia, poemas y textos en prosa. Llenó las páginas completamente con su pequeña y cuidada letra en francés, alemán, holandés e inglés; era una frenética petición de aceptación.

Su búsqueda de una familia le llevó hasta casa de las Loyer. En noviembre, tras vencer sus temores y dar un paseo bajo el horrible clima invernal de Londres, volvió a la casa de Hackford Road para desear un feliz cumpleaños a Ursula.

Pero ni los Gladwell, ni los Slade-Jones ni las Loyer lograron llenar el vacío de su interior. Sólo había una familia capaz de llenarlo. En octubre, las noticias sobre la enfermedad de Theo y la cercanía de las Navidades se combinaron para dar lugar a una nueva oleada de nostalgia del hogar. Veía imágenes de casa dondequiera que fuera. En sus visitas a las galerías de arte de Londres observaba con especial placer los cuadros de Holanda. Volvió a leer los poemas de su infancia y copió sus favoritos, los de Longfellow, por ejemplo, disfrutando de sus recuerdos y experimentando nostalgia:

*Veo las luces del pueblo
brillando a través de la lluvia y la niebla
la tristeza me invade
y mi alma no lo resiste*

Fueron visiones como ésta las que llevaron a Vincent a pedir unos días a Slade-Jones para visitar a su hermano enfermo en La Haya. La primera vez le negó el permiso, pero siguió rogándole con tanta intensidad que Slade-Jones finalmente accedió. «Escribe a tu madre», le dijo, «si ella está de acuerdo, tendrás mi consentimiento».

Pero a su madre no le pareció bien. Anna van Gogh contestó que habría de esperar a Navidades y «ruego a Dios que nos depare un feliz encuentro para entonces». Vincent no dijo nada en sus cartas a Theo (sabía que su madre las leía), pero volcó su dolor en el sermón que pronunció una semana después: «El viaje de nuestra vida va de los amorosos pechos de nuestras madres terrenales a los brazos de nuestro Padre en los cielos... ¿Acaso alguno de nosotros puede olvidar las doradas horas de nuestros primeros días en casa desde que dejamos ese hogar? Porque

muchos tuvimos que abandonarlo».

Cuando su madre rechazó su petición de visitarlos, Vincent perdió el entusiasmo por todo lo demás. Sus deberes en Holme Court, la capilla de Petersham y la iglesia de Turnham Green sólo le parecían una carga. Hasta sus queridos paseos se convirtieron en motivo de queja en las cartas que mandaba a casa. En vez de describirse a sí mismo como un peregrino decía que era el chico de los recados de Slade-Jones, caminando por los campos en jornadas «sobrehumanas». Que el director hubiera asignado a Vincent la poco popular tarea de cobrar las facturas impagadas visitando a los padres de los estudiantes, muchos de ellos muy pobres, tampoco ayudaba. Eso, cuando el propio Slade-Jones tardaba mucho en pagar a Vincent su miserable salario afirmando que «Dios cuida a los que trabajan para Él».

Para Vincent, obsesionado con la llegada de la Navidad y la perspectiva de reunirse con su familia, sus ocupados días no pasaban lo suficientemente deprisa. «¡Qué ganas tengo de que sea Navidad y de veros a todos!», escribía a Theo, «me parece haber envejecido años en estos pocos meses». Por las tardes se sentaba exhausto en su cuarto, miraba las fotografías de sus padres colgadas en la pared y revivía agradables recuerdos de Navidades pasadas: sobre todo, su ida de última hora a Helvoirt dos años antes (antes de la debacle de París), cuando la luna brillaba sobre los sauceos cubiertos de nieve y las luces del pueblo titilaban en la oscuridad.

Imágenes como ésta, sacadas de la literatura, las Escrituras y el arte, así como de himnos y de su propio pasado, eran el único consuelo real de Vincent.

Pero la imagen que más le obsesionaba ese otoño e invierno era la del hijo pródigo. Más de una vez contó la historia del hijo gandul que ya no era «digno de llamarse hijo», pero aun así fue bienvenido por su padre: «Mi hijo estaba muerto y vive de nuevo: le había perdido y le he encontrado». La historia aparece en los resúmenes autobiográficos de Vincent y hallamos sus ecos en su primer sermón. Colgó en su cuarto una reproducción de *El hijo pródigo* de Ary Scheffer, que muestra a un padre con aspecto divino abrazando a un arrepentido joven con los ojos llenos de lágrimas. Mandó una copia de esta imagen a su madre por su cumpleaños. Con su monomanía habitual, buscó este ícono de reconciliación y redención tanto en la literatura y la poesía como en el arte. Lo estudió, lo predicó y lo incluyó en sus lecciones de antes de ir a dormir.

En su ansia por hallar imágenes consoladoras, Vincent difuminaba cada vez más la línea entre lo real y lo imaginario. Las imágenes que extraía de la literatura y el arte se transformaban en su imaginación, simplificadas e intensificadas, procurando consuelo a su corazón.

Los fieles de la iglesia metodista de Richmond debieron de ser conscientes de este desorientador proceso en seguida. Para concluir su primer sermón, Vincent hablaba de «un bellísimo cuadro» que había tenido ocasión de ver; se llamaba *El progreso del peregrino*. Pero la imagen que describía no tenía mucho que ver con el cuadro de George Boughton que Vincent había visto en la Royal Academy dos años antes. En

1874, el relato de Vincent transformó el horizonte plano de Boughton y sus cielos nublados en una asombrosa vista llena de colinas y montañas en medio de una romántica puesta de sol («las nubes grises con sus bordes dorados, plateados y púrpura»). Vincent reemplazó la escasamente fortificada ciudad de Boughton por la ciudad celestial de Bunyan, en lo alto de un monte, «sobre el que el sol poniente vierte su gloria». En el cuadro de Boughton, una muchacha vestida con una túnica blanca da agua a los peregrinos para refrescarlos en su polvoriento viaje. En la visión de Vincent, la chica se convierte en un ángel vestido de negro, un personaje de un cuento de Andersen.

El peligro era que Vincent confundiera las imágenes con la realidad. A veces su desesperación o su entusiasmo se aproximaban a lo ilusorio y muchos sucesos que calificaba de reales se revestían de cierta dosis de fantasía. A medida que se aproximaba la Navidad, parecía cada vez más incapaz de diferenciar entre las imágenes que tenía en la cabeza y los sucesos de su vida. Miraba las fotografías de sus padres colgadas en la pared y recitaba una y otra vez la oración de la casa parroquial de Zundert: «Únenos, Señor, firmemente, y que mi amor por Ti me una más y más». Volvió a elegir la historia del hijo pródigo para uno de sus últimos sermones antes de partir: «Pero cuando ya se había alejado mucho, su padre le vio y tuvo compasión».

El día anterior a la Navidad, esta imagen se apoderó de él y la vivió como si fuera la acogida real que le dispensarían en Etten. «Nos conmoverá oír pronunciar el nombre de Dios», decía, «como nos conmovemos al volver a ver a nuestro padre tras haber faltado de casa durante mucho tiempo». Comparado con estas visiones, el mundo real carecía de interés. En lo único que pensaba era en volver a casa para convertirse en «el hermano de su padre». Creía oír las voces de sus progenitores cantando las palabras del himno que siempre llevaba consigo:

*¡Vuelve a casa, vuelve a casa!, te pesa el corazón,
pues el camino era oscuro, solitario y salvaje:
¡Oh, hijo pródigo!
¡Vuelve a casa, vuelve a casa!
Sal de entre el pecado y la vergüenza,
alejate de aquél cuya sonrisa te tienta
¡Oh, hijo pródigo!
Vuelve a casa, ¡oh, vuelve a casa!*

CAPÍTULO 9

¡OH, JERUSALÉN! ¡OH, ZUNDERT!

Cuando Vincent llegó a Etten el 21 de diciembre no le recibieron con los brazos abiertos y lágrimas de alegría, sino con lo que luego describió como «una avalancha de reproches».

Las Navidades se desenvolvieron de acuerdo con el ritual de la casa parroquial: los bollos y galletas de siempre, el mantel rojo y las coronas de flores. Anna tocó el órgano, Dorus visitó a los enfermos. Pero el ambiente no se parecía en absoluto al de las Navidades anteriores. «Hay que ver la de preocupaciones que está dando este chico a papá y mamá», escribió su hermana Lies, «se les ve en la cara». Lies culpaba a Vincent por su falta de responsabilidad, su incapacidad para encontrar trabajo y, sobre todo, por su fervor religioso. («Creo que su piedad le nubla la cabeza», dijo). Al aparecer, el único que le defendió de estas acusaciones fue Theo, que dijo a sus parientes que Vincent no era un «hombre normal», a lo que Lies respondió que le iría mejor si lo fuera. Pero Theo llegó en el último momento y tuvo que volver al trabajo pronto, lo que también pareció un castigo. Y es difícil imaginar la censura que experimentara Vincent en casa del tío Cent en Prinsenhage, donde pasaron la Navidad los Van Gogh.

Había vuelto a casa buscando redención, como el hijo pródigo, pero sólo halló reproches. «Todo lo hago mal», se lamentaba. Decía estar «cansado de todo». Recurriendo a un registro claramente bíblico dijo «sollozar» por las noches. Un largo paseo por la nieve, a pesar del mal tiempo y el frío intenso, fue el preludio de los «castigos» por venir. En un momento de cálida honestidad confesó a Theo: «Estoy profundamente deprimido porque fracaso en todo lo que intento hacer».

Sólo la tristeza generada por la culpa explica que Vincent se aviniera en diciembre a dejar de lado su vocación religiosa. Con una docilidad poco característica en él aceptó los argumentos esgrimidos por sus padres durante los meses de exilio. Tenía que «dejar de seguir sus propios deseos» y «volver a una vida normal». Decidió buscar trabajo cerca, en su propio país. Su padre le dijo que tal vez pudiera retomar la vida religiosa en el futuro, pero sólo «si se lo tomaba realmente en serio» y estaba dispuesto a dedicar al menos ocho años al estudio. Dorus, en todo, caso, no daba alas a esas esperanzas. Recordó a Vincent que se podía llevar una vida «útil y virtuosa», al margen de la profesión que eligiera, porque la religión forma parte de la «vida real».

En realidad, Dorus ya le había buscado trabajo. Un librero de Dordrecht, a unos treinta kilómetros, le contrató, probablemente con la ayuda del tío Cent. Trabajaría de contable y vendedor. A los pocos días de aceptar el plan de su padre, Vincent cogió un tren a Dordrecht y tuvo una entrevista con Pieter Braat, antiguo cliente de Goupil. Cuando volvió, Dorus le mandó a Prinsenhage a realizar un último acto de

penitencia: agradecer a su tío Cent esta nueva oportunidad. Mientras iba hacia casa de su tío, Vincent proyectaba sus sentimientos en los fenómenos naturales. «Era una noche tormentosa», recordaba, «con nubarrones negros de contornos plateados».

Vincent, que ya tenía veinticuatro años, se hizo febrilmente cargo de sus obligaciones en Blussé & Van Braam Booksellers, en la plaza del mercado de Dordrecht. Empezó a trabajar inmediatamente después de Año Nuevo y pasó por alto el periodo de prueba de una semana tras el cual podía reconsiderar su decisión. Se mudó a una casa de huéspedes que había justo enfrente del trabajo, antes incluso de que llegaran sus cosas de Inglaterra. Tras unas semanas de cartas nostálgicas pareció haber dejado atrás su antigua vida. Escribió una larga carta a los Slade-Jones explicándoles que no volvería. «Me gustaría que me recordaran», dijo a Theo, «les he pedido que envolvieran mi colección en el manto de la caridad».

Como acababa de terminar la temporada de más ventas cuando Vincent se incorporó, la contabilidad le tenía ocupado hasta altas horas de la noche. «Pero estoy contento», escribía. «El sentimiento del deber lo santifica y une todo, convirtiendo la suma de nuestros deberes en un único gran deber». Parecía aceptar la lógica de su nueva vida y contaba a sus padres «lo mucho que disfrutaba de haber vuelto a su propio país». Explicó a Theo que el «deber» exigía que eligiera el salario de contable en vez del de predicador porque, «a medida que transcurre la vida, un hombre va necesitando más». Dijo a un compañero que lo que más feliz le hacía era «no seguir siendo una carga para sus padres».



Scheffersplein, plaza del mercado de Dordrecht; en el centro, la librería Blussé & van BRAAM donde trabajó VINCENT

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pronto retomó sus hábitos de reflexión y aislamiento. Hizo algún intento por relacionarse para luego recaer en la más absoluta soledad. «No se relacionaba con nadie», recordaba Dirk Braat, el hijo del dueño.

Pasaba muchas horas al día paseando, «siempre solo», según Braat, y largas noches leyendo. Su casero Rijken, un comerciante de grano, se levantaba a las tres de la mañana para dar una vuelta por el granero y dijo haber oído ruidos «inquietantes» en la habitación de Vincent y haber visto luz por debajo de la puerta. Cuando Rijken se negó a pagar el aceite extra que necesitaba para sus elucubraciones Vincent compró velas, lo que hacía temer a Rijken constantemente que pudiera haber un incendio. Durante el día era otro de los ruidos que salía de la habitación de Vincent el que alarmaba a Rijken: un martilleo. «No podía soportar que insistiera en llenar las paredes de todas esas imágenes», dijo Rijken a un entrevistador décadas después, «agujereando mi papel de flores con tantos clavos».

Vincent evitaba a sus compañeros de trabajo y de la casa de huéspedes y éstos le evitaban a él. Como todos los dependientes, trabajaba de pie tras su mesa, desde las ocho de la mañana hasta la medianoche (con dos horas para comer). Según Braat, pasaba gran parte de ese tiempo «vagando por ahí» o «medio dormido» por las pocas horas de sueño que se concedía. Braat se dio cuenta en seguida de que Vincent estaba ahí porque sus padres no sabían qué hacer con él. Al igual que en empleos anteriores,

consideraron que no podía trabajar de cara al público. «Cuando tenía que atender a señoras u otros clientes que buscaban litografías o grabados», recordaba un compañero, «no tenía en cuenta el interés de la empresa, sino que expresaba, explícita y sinceramente, su opinión artística sobre las piezas». Al final, sólo le dejaron vender grabados de cincuenta centavos a los niños y hojas de papel a los adultos. «No servía para gran cosa», decía Braat. «No tenía el más mínimo conocimiento de tenencia de libros ni intentó aprender». A pesar de los seis años que había trabajado en Goupil, sus compañeros le tomaron por un «novato en el negocio».

Sólo hubo una ocasión, cuando la ciudad se inundó en medio de la noche y todos corrieron, como hacían desde tiempos inmemoriales, a rescatar lo que se pudiera de las aguas, en la que Vincent se sintió vinculado a la gente de su alrededor. «Había mucho ruido y alboroto», informó a Theo en un gran estado de excitación, «la gente sacaba cosas de los primeros pisos y las subía, y un pequeño bote flotaba en mitad de la calle». Al día siguiente fue colocando pilas y pilas de libros del almacén en sitios más altos, ganándose la admiración de sus compañeros por su diligencia y fuerza física. «Trabajar con las manos un día entero da alegría», escribió, añadiendo en un extraño momento de resignación: «me gustaría haberme alegrado por otra razón».

Su extraña apariencia y su carácter triste y solitario incitaban a la mofa. Sus compañeros de casa se reían de su seriedad y hacían ruido para interrumpir sus interminables horas de lectura. Él entonces se iba a la calle en busca de silencio. Le llamaban «bicho raro» o «tío raro» y decían que estaba «cascado». No eran sólo el grupo de jóvenes y pendencieros caballeros de la casa de huéspedes quienes le atormentaban, sino también la mujer del casero, que desconfiaba de él por sus extraños hábitos, y el mismo Rijken, que luego resumió la conducta de Vincent diciendo: «Era como si el tipo no estuviera bien de la cabeza».

Sólo una persona, su compañero de cuarto, Paulus Görlitz, ofreció su amistad a Vincent. Era profesor ayudante (como Vincent en Inglaterra) y trabajaba a tiempo parcial en la tienda. Görlitz no podía saber en qué se metía cuando aceptó compartir la habitación con él. Afortunadamente para ambos, Görlitz estudiaba para obtener el título de maestro y compartía con Vincent sus hábitos librescos y su vida solitaria. «Cuando Vincent llegaba a casa por la tarde», recordaría Görlitz, «yo solía estar estudiando. Tras dedicarme unas palabras de ánimo, él empezaba a trabajar también». En ocasiones daban paseos juntos y Vincent contaba a Görlitz, que trabajaba en un colegio para niños pobres, sus propias historias sobre el reverendo Slade-Jones y «sus chicos de los suburbios de Londres». Pero Görlitz escuchaba, sobre todo, los incessantes monólogos de Vincent. Según aquél, cuando hablaba su compañero de cuarto, «le embargaba un cálido entusiasmo» y su rostro «cambiaba y resplandecía de forma maravillosa».

Vincent volvía a hablar cada vez más de religión.

Según todos los que vivieron o trabajaron con él en Dordrecht, fue deslizándose lentamente de nuevo hacia el fanatismo religioso que definiera su peregrinación a

Inglaterra. «El núcleo de su ser lo conformaba una estricta piedad», escribió Görlitz. «Mostraba un interés excesivo por la religión», recordaba Dirk Braat. Al igual que en París, Vincent se dedicó a la Biblia, esta vez con febril decisión. «La Biblia es mi apoyo, mi consuelo», dijo a Görlitz, «es el libro más hermoso que conozco». Retomó el voto que hiciera en Montmartre de «leer un poco todos los días hasta que me la supiera de memoria».

Como en París, Vincent pasaba los domingos yendo de iglesia en iglesia en una auténtica maratón de devoción, ignorando las diferencias entre luteranas y reformadas, holandesas y francesas, incluso católicas y protestantes. Algunos días escuchaba tres o cuatro sermones. Cuando Görlitz se mostraba sorprendido por su ecumenismo, Vincent replicaba: «Veo a Dios en cada iglesia... el dogma no importa, lo que importa es el espíritu del Evangelio y hallo ese espíritu en todas las iglesias». Lo único importante para Vincent era la predicación. En sus cartas a Theo describía cómo consolaba el sacerdote católico a los pobres y tristes campesinos de su rebaño, mientras que el predicador protestante recurría al «fuego y al entusiasmo» para impresionar a los engreídos burgueses del suyo.

No cabe duda de que estos paseos dominicales volvieron a encender la pasión de Vincent: predicar. Deleitaba a sus compañeros de casa con lecturas súbitamente inspiradas mientras se reían de él y gesticulaban. Puso a prueba la paciencia de todos, incluido Görlitz, con interminables oraciones a la hora de la cena. Cuando Görlitz le pedía que dedicara menos tiempo al alma de sus compañeros de casa, Vincent respondía: «Deja que se rían... algún día aprenderán a apreciarlo».

Sólo una congregación recibió con agrado la contribución de Vincent ese invierno, pero era la más importante de todas.

Una mujer estaba haciendo sufrir a Theo. Se había enamorado de una chica de «clase inferior» (como dijera Vincent más tarde). Puede que la dejara embarazada. Para cumplir sus obligaciones con la chica y su familia, Theo informó del asunto a sus padres y propuso casarse con ella. Pero la perspectiva de otra vergüenza en la familia fue devastadora en Etten, donde aún intentaban lavar la mancha del deshonor. Anna y Dorus respondieron de forma diferente a como lo hicieran con su hijo mayor. Afirieron que el amor que Theo sentía por la chica era una mera «ilusión». Tan sólo le espetaron una breve reprimenda («Nuestro dulce Dios no condena, sino que perdona con ternura») y le hicieron prometer que dejaría de verla.

Cuando Theo rompió esa promesa tres meses después, Dorus explotó. Dijo que era una relación «miserable y detestable», un lío sin la bendición de Dios basado en la «lujuria» que sólo atraería sobre Theo la ruina y la condenación. «Abre los ojos», rogaba Anna, «resiste y no cedas... Dios puede ayudarte a encontrar a una chica decente... una chica a la que llamaremos hija con alegría». Atrapado entre el amor y el deber, Theo cayó en la desesperación. Estuvo considerando la posibilidad de dejar

el país alegando que, si se quedaba, sólo atraería la desgracia sobre aquéllos a los que amaba. «Me siento tan solo y triste» escribió a su hermano, «me gustaría alejarme de todo, soy la causa de tanto pesar y sólo doy preocupaciones a todo el mundo».

Como hiciera el otoño anterior cuando Theo cayó enfermo, Vincent intentó consolarlo por todos los medios, volcando toda la energía de su obsesión predicadora en esta congregación de un único fiel. En sus intentos por ayudar a Theo mezclaba su propia culpa y soledad con la de su hermano. Hay partes de sus cartas en las que resulta difícil discernir quién consuela y quién es consolado. «Hay un momento en la vida», escribía, «en el que uno se cansa de todo y siente, tal vez con razón, que cualquier cosa que hace está mal».

El renacer del fervor religioso de Vincent no fue bien visto en Etten. A Dorus y Anna les preocupaba que fuera el preludio de otra ronda de «excesos», de más vagabundeos y de que la posibilidad de que llevara una «vida normal» se le escapara entre las manos. En su opinión, la vocación religiosa requería de años de paciente estudio y mucha dedicación. Sin eso, Vincent nunca estaría cualificado para ser más que un misionero de segunda en un país extraño, por cuenta de alguna secta marginal como la metodista. «Espero, de verdad, que no se vaya al extranjero de nuevo», temía Anna. «Me gustaría que conservara su actual empleo», dijo Dorus, que se preocupaba por el futuro de Vincent hasta el insomnio.

Decidido a prevenir cualquier desviación que acabara con su autosuficiencia, y probablemente alertado por el comportamiento crecientemente excéntrico de su hijo en Dordrecht, Dorus arregló una entrevista entre Vincent y su tío Cor de Ámsterdam. Creía que si Vincent trabajaba en un negocio familiar como la librería de Cor se vincularía más al comercio y podrían supervisarle mejor antes de que creara problemas. En Ámsterdam contaban con una red de seguridad compuesta por parientes. También vivía allí el otro tío distinguido de la familia, Jan, almirante en la reserva y comandante del puerto. Ante la insistencia de su padre, Vincent escribió a su tío Cor antes de la entrevista, pidiendo disculpas por sus «fracasos del pasado y solicitando modestamente un empleo».

Pero si Dorus esperaba que la reunión concertada para el 18 de marzo menguara las ambiciones religiosas de Vincent, debió de decepcionarse mucho.

Al día siguiente de una entrevista en la que todo quedó en el aire, Vincent hizo un movimiento que debió de pillar a todo el mundo por sorpresa yendo a visitar a su tío político, el eminente predicador Johannes Stricker, esperando, al parecer, que no hiciera oídos sordos a su caso. A pesar de haber pasado por otra ronda de decepciones, Vincent dejó Ámsterdam el 19 de marzo si no feliz, al menos en un estado ilusorio de febril anticipación. La visita había cristalizado su resolución de dedicarse al servicio de Dios en vez de empujarle hacia una vida más «normal».

Sólo que esta vez su resolución adoptó una forma nueva. «Rezo por que se cumpla mi mayor deseo», anunció a Theo pocos días después de salir de Ámsterdam, «que el espíritu de mi abuelo y mi padre se fundan en el mío».

Vincent había decidido ser predicador como su padre. «Si algún día tengo la felicidad de ser párroco y realizar mis deberes como nuestro padre», escribió, «daré gracias a Dios».

Dordrecht acercó a Vincent a su padre más que nunca desde los días de su infancia. Dorus le había hecho aceptar el trabajo prometiéndole que podría hacer frecuentes visitas a Etten los domingos. A los pocos días de mudarse, Vincent ya planeaba su primera visita. «Pasó un domingo tan maravilloso en casa», dijo Anna, «muy cálido». Pocos días después, su padre pasó por Dordrecht camino a La Haya. Tras largos años de nostalgia, Vincent dedicó cuatro horas enteras a pasear con su padre en un «glorioso día de invierno», bebieron cerveza y le mostró su cuarto. Le llevó a ver el *Christus consolator* de Scheffer, y Dorus se asombró ante los conocimientos de arte de Vincent («en el museo estaba en su elemento») y, probablemente, le urgiera de nuevo a aceptar el empleo con su tío Cor y apartarse de la carrera religiosa.

Durante el resto del invierno, Vincent se deleitó en esta visión de reconciliación. Retomó el interés de su padre por los pájaros y compartía sus observaciones con él. Dorus vio el primer estornino, Vincent la primera cigüeña. Estuvieron buscando juntos la primera alondra de la primavera. También se interesó por las plantas, como su padre, sobre todo por las viñas, que siempre había cuidado Dorus en la casa parroquial de Zundert. Volvió a leer los poemas favoritos de su padre y añadió a los grabados de sus paredes una imagen de la *Mater dolorosa* de Paul Delaroche que su padre siempre tuvo en el estudio de Zundert. En sus cartas de consuelo a Theo adoptaba el estilo cálido y paternal de su padre, «no tengamos secretos», y le decía que el amor paterno era «oro fino». Pues «¿quién es más querido que el padre en el reino de Dios en la tierra?».

Para celebrar su nueva identidad compartida regaló a su padre una copia de las *Escenas de la vida clerical* de Eliot por su cumpleaños y convenció a Theo de que le regalara *Adam Bede*, otra historia de un clérigo. Cuando Dirk Braat se atrevió a criticar al reverendo Van Gogh diciendo que era un párroco rural que nunca iría más allá de pequeñas parroquias como Etten, Vincent estalló furioso. «Fue la única vez que vi a Van Gogh enfadado», recordaba Braat. «Dijo que su padre estaba en el lugar perfecto, que era un auténtico pastor». Puede que fuera en Dordrecht donde Vincent empezó a llevar el largo abrigo de clérigo que había pertenecido a Dorus.

Cuando se encontró con su tío Cor en Ámsterdam, Vincent estaba decidido a convertirse en su padre. «Desde que tenemos memoria, en nuestra familia, una familia cristiana en todos los sentidos, siempre ha habido alguien en cada generación dedicado a predicar los Evangelios», dijo a Theo. Decía que ahora él era el llamado a cumplir esa tarea y que debía esforzarse para que «mi vida se parezca más y más a la de padre». A pesar de recibir indicaciones contrarias desde Etten, dijo que su padre quería que fuera un predicador. «Sé que su corazón anhela que alguien se dedique a su profesión», insistía en decir Vincent a Theo (y seguramente a sus tíos). «Padre

siempre esperó eso de mí». Sin embargo, Dorus escribía a Theo: «Nos gustaría que conservara su actual empleo; nos preocupa».

Para el mundo exterior, y probablemente para sus padres, la manía de Vincent de enfrentarse continuamente a la realidad, su determinación de prevalecer por encima de toda oposición, de llevar la contraria, era mera perversidad voluntariosa y casi siempre autodestructiva. Cuanto más le empujaban sus padres hacia el mundo del arte, más se decidía a seguir los pasos de su padre. Cuando un destacado predicador de Dordrecht intentó redirigir su anhelo hacia las misiones, Vincent se negó insistiendo: «Quiero ser un pastor como mi padre». Lo que nadie (salvo quizá Theo) entendía era que las apuestas estaban muy altas. «¡Oh, Theo, Theo, si esto me saliera bien!», escribía Vincent en plena agonía con su nueva obsesión. «Espero y deseo que mi vida cambie de alguna manera y pueda satisfacer mi anhelo por Él». Imaginaba que si «perseveraba en su rumbo» acabaría con la grave «depresión» que le habían provocado sus anteriores fracasos y por fin cesarían los reproches que nunca dejaba de oír. «Si eso fuera posible», decía, «mi padre y yo estaremos eternamente agradecidos al Señor».

Si bien Vincent plantaba cara y se metía en confrontaciones peligrosas en ocasiones, no se trataba de llevar la contraria sino de cosas que eran tan importantes para él que no podía dejarlas pasar. Mantenía vivas las imágenes en su cabeza gracias a una férrea imaginación que prevalecía sobre un mundo que estaba cada vez más en su contra.

Pronto se demostraría lo feroz que podía llegar a ser su lucha. A principios de abril, Vincent volvió a Zundert.

El viaje se debió a una carta de Dorus en la que le contaba que había ido a visitar a un viejo granjero de Zundert, un antiguo parroquiano, que se encontraba en su lecho de muerte. «Pidió verme», escribió Dorus, «cruzamos el brezal para llegar hasta él. El pobre padece muchos dolores. ¡Me gustaría que fuera liberado de sus dolores!». En cuanto leyó la carta, Vincent salió de la librería y pidió dinero prestado a Görlitz. «Quise mucho a ese hombre», dijo a Görlitz sin aliento, «me gustaría verle una vez más y cerrarle los ojos».

La verdad es que llevaba planeando el viaje a Zundert desde hacía años, lo repetía en su imaginación cada vez que era presa de la nostalgia. «¡Oh, Zundert!», gritaba desde Inglaterra, «tu recuerdo me sobrecoge». Había planeado un peregrinaje allí en Navidad —el momento perfecto— que se había marchitado ante los reproches de su familia y la búsqueda de un trabajo. Desde entonces, la proximidad a casa y una inusual intimidad con su padre habían llevado al máximo esa persistente añoranza. En complejas ensueños mezcladas con vívidos recuerdos y esperanzas recién estrenadas, convocaba al Zundert de su imaginación:

El recuerdo de tiempos pasados volvió a mí [...] cómo solíamos pasear con Padre [...] y escuchábamos a la alondra que sobrevolaba los negros campos con el maíz joven y verde, observábamos el refulgente cielo azul con las blancas nubes allá arriba, y luego el camino empedrado con las hayas. ¡Oh Jerusalén, Jerusalén! O mejor ¡Oh Zundert! ¡Oh Zundert!

Lo que le impulsaba a correr en la oscuridad, de vuelta al lugar de donde le exiliaron por primera vez, no era un granjero enfermo al que apenas conocía (y que llevaba enfermo un año), sino su visión de Zundert, la promesa imaginada de su vuelta a casa. «Mi corazón anhelaba Zundert», explicó a Theo, «yo también». Tomó el tren pero hizo a pie los últimos veinte kilómetros. «Los brezales estaban tan hermosos», informó a Theo al día siguiente: «A pesar de la oscuridad se distinguían los brezales y los pinos, así como los páramos que se extendían hasta donde alcanzaba la vista».

Por la mañana se enteró de que el hombre había muerto durante la noche.

Pero Vincent estaba allí para consolar a los vivos. Había ido a hacer lo que había visto hacer a su padre por esas gentes cientos de veces en su ciudad. «Estaban tan tristes y había tanto dolor en sus corazones que me alegré de estar con ellos y compartir sus sentimientos», contaba. Ya no era el novicio reticente del funeral de Susannah Gladwell. Rezó con ellos y les leyó pasajes de la Biblia, como hubiera hecho su padre. Visitó a la familia del difunto y vio el cadáver.

Vincent nunca estaba más vivo que en presencia de la muerte. «¡Fue tan hermoso!», diría recordando la escena. «Nunca olvidaré esa noble cabeza descansando sobre la almohada. En el rostro había signos de sufrimiento, pero tenía cierta expresión de paz y beatitud». Más tarde comentaría que la «calma, solemnidad, dignidad y silencio de la muerte ofrece un gran contraste con nosotros, los que aún seguimos vivos».

Vincent prosiguió viaje a Etten ese mismo día, andando los últimos seis kilómetros que completaban el viaje de vuelta iniciado exactamente un año antes. Se había exiliado en Viernes Santo y volvió una semana después de la Pascua: nueve días después de su vigésimo cuarto cumpleaños. De ahí que Vincent considerara su viaje a Zundert un nuevo principio. En el relato que mandó a Theo ese mismo día, ya había introducido la imagen de renacimiento más poderosa que conocía. «Conoces la historia de la Resurrección», escribió, «todo me recordó a ella esa mañana en el tranquilo cementerio».

Vincent volvió de Zundert infatulado por la imagen de que era un pastor como su padre. El entusiasmo de su última pasión derretía cualquier obstáculo. Lo peor era la insistencia de sus padres para que dedicara siete u ocho años a estudiar Teología, como habían hecho su abuelo y su padre. Vincent siempre se resistió a ello, en parte debido a su impaciencia y, en parte, por el espantoso gasto que supondría para su familia, que no tenía mucho dinero. Pocas semanas antes había expresado su resistencia en los términos más energicos. «Lo anhelo tanto», escribía a Theo en

relación a su nueva ambición, «pero ¿cómo alcanzar mi meta? ¡Ojalá hubiera dejado atrás esos arduos estudios para predicar el Evangelio!».

Con el recuerdo de Zundert aún presente, la perspectiva de estudiar unos años se convirtió en una cuestión de orgullo. Según Dirk Braat, un clérigo de Dordrecht intentó convencerle de que los estudios preliminares serían demasiado para él, que nunca había ido al instituto. Pero Vincent estaba decidido a pasar por las mismas calamidades que su padre, decía su compañero de cuarto Görlitz. Se había convertido en una «obsesión».

Cuando Vincent aceptó la propuesta de sus padres, éstos no tuvieron más remedio que mantenerle. El resto de la familia también respondió cumpliendo con su deber, a pesar de sus dudas, cuando Dorus les pidió ayuda. El tío Stricker, el que menos sabía del pasado de Vincent, fue el que mostró mayor entusiasmo. Buscó el mejor tutor para Vincent (sobre todo en latín y griego) y se ofreció a supervisar sus progresos y guiarle durante sus estudios religiosos. Stricker era un predicador culto y bien relacionado y pudo introducir a Vincent en el mundo clerical más liberal de Ámsterdam, en el que se le respetaba mucho, a pesar de sus puntos de vista más bien conservadores.

Stricker había suspendido sus exámenes cuando era joven y estaba dispuesto a conceder a Vincent el beneficio de la duda. «Nuestro Señor adora las sorpresas», decía contento. El tío Jan, el almirante en la reserva, ofreció a Vincent una habitación en su enorme casa construida en un gran complejo militar con vistas al puerto de Ámsterdam. Viudo y sin hijos en casa, Jan le ofrecía no sólo alojamiento y comida (con servicio incluido), sino también acceso a la sociedad, una perspectiva que ilusionaba muchísimo a Anna. «Si Vincent quiere ser vicario», decía, «debe aprender a tratar con gente de la alta sociedad además de con aquéllos que llevan una vida más sencilla». Aunque se negó a ejercer el papel de tutor de su problemático sobrino, Jan le consiguió un empleo «decente» para ayudar a cubrir sus gastos. «¡Por fin un rayo de esperanza en este asunto!», escribía Anna. El tío Cor, el marchante de grabados, aportó dinero para las clases de Vincent y mucho papel para que tomara sus notas, pero poco más.

De todos sus parientes, sólo el tío Cent, el que más sabía de su pasado, se negó a colaborar. En una carta en tono comercial, dirigida a Vincent y sus padres, Cent decía no estar de acuerdo con los puntos de vista de Vincent. Anna dijo a Theo: «El tío Cent no cree que sus planes tengan futuro; en su opinión, lo que Vincent necesita es un futuro». No admitió más discusión y se lavó las manos respecto de lo que pudiera ocurrirle a su homónimo. «No creía que sirviera de nada seguir escribiendo», dijo Vincent a Theo, «dijo que, en este caso, no podía serme de ninguna ayuda». Theo procuró suavizar la impresión que esta decisión causaría en sus padres. «El tío Cent no se da cuenta de que Vincent va en serio». Su simpatía hacia su hermano desató todas las alarmas en Etten. «El tío sabe muy bien que Vincent es un buen hombre», insistió Anna, «lo que pasa es que no está de acuerdo con la solución y creo que ha

sido claro con Vincent al respecto». Más tarde diría: «Ni tú ni yo estamos muy de acuerdo con esta decisión tampoco».

Al final, la familia adoptó una pose de moderada esperanza y prefirió imaginar, una vez más, que Vincent había vuelto del brezal por fin. «Será estupendo», escribía Lies, «que consiga hacer sus sueños realidad». Anna hizo lo que hiciera tantas veces antes, puso el asunto en manos de Dios. «Nos haría tan felices que todos pudierais cumplir vuestro destino y convertiros en personas honradas», escribió a Theo, «empezando por el mayor». Dorus buscó el mismo consuelo que su hijo: predicó un sermón sobre el tema «el hombre ha nacido para sufrir», en el que afirmaba que los problemas y preocupaciones «forman el corazón y nos permiten recibir esperanza y consuelo». Como regalo de despedida dieron a Vincent un último símbolo de su inalterable esperanza: un traje nuevo.

Vincent se comportaba como si no fuera consciente de las dudas que generaba a su alrededor. Empezó a estudiar los catecismos inmediatamente, copiando furiosamente, página tras página, lo que llenaba sus pensamientos y alejaba sus propias dudas. Años después confesó que se mostraba muy escéptico ante el plan en el que estaba a punto de embarcarse. Pero en medio de una oleada de identificación se limitaba a rezar más («¡Oh, Señor, deseo tanto hacer esto en serio!»), a escribir notas tranquilizadoras en los márgenes de sus grabados y a redoblar el tiempo que dedicaba a los sermones. «Busco el favor de alguien a quien amo», explicó a Theo en un momento de terrible lucidez, «lo obtendré con la ayuda de Dios».

Tras dejar Dordrecht el 2 de mayo, Vincent pasó una semana en Etten viviendo los últimos instantes de su fantasía familiar. Camino a Ámsterdam paró en La Haya, donde Theo le llevó a cortarse el pelo ante la insistencia de sus padres. («Haz un acto de caridad», le dijo Dorus, «creo que un barbero de La Haya podrá hacer algo con su pelo»). Después, Vincent partió hacia Ámsterdam prometiendo «coger el arado».

CAPÍTULO 10

CARA AL VIENTO

Vincent hallaba inspiración para su gran labor prácticamente en cualquier esquina. «A veces conviene llevar las cosas hasta sus últimos extremos y empeñar en ello toda nuestra voluntad», declaró, «*coûte que coûte*» (cueste lo que cueste). Como el trabajo no le quitaba tiempo (había renunciado al empleo que le había conseguido su tío), pudo dedicarse sin reservas a la tarea que tenía por delante. Era una tarea formidable. Antes de empezar a estudiar Teología tenían que admitirle en la universidad, lo que ya era un reto para los estudiantes de instituto que tenían la preparación necesaria (sobre todo en latín, la lengua de la instrucción en estudios avanzados). Sólo una pequeña fracción de los estudiantes de secundaria estaba lo suficientemente cualificada como para entrar en una de las tres universidades de las que disponía el país. Para Vincent, que había huido del colegio de Tilburg nueve años antes, los exámenes de ingreso eran una barrera infranqueable. Le advirtieron que le llevaría un mínimo de dos años prepararse.

Vincent estaba decidido a hacerlo en menos tiempo. «Que Dios me dé las fuerzas necesarias para acabar mis estudios lo antes posible», escribía con impaciencia, «y poder empezar a desempeñar las obligaciones de un clérigo». Inició un programa de estudio que empezaba al amanecer con latín y griego y acababa a última hora de la tarde con álgebra y matemáticas. Todo lo demás lo metía en medio: literatura, historia, geografía. Estudiaba con la pluma en la mano, escribiendo largos resúmenes de los vastos tratados que llenaban sus noches y cansaban su vista. Copió grandes partes de los textos, a veces libros enteros. «No conozco otra forma de hacerlo», insistía. Muchas noches trabajaba en el salón, escribiendo furiosamente bajo el candil hasta que su tío (madrugador como todo marinero) le mandaba a la cama. Intentaba seguir en su cuarto de la buhardilla, pero comprobó que «la tentación de irse a dormir cuando estás muy cansado es irresistible».

La religión no formaba parte de las asignaturas de las que habría de examinarse, pero no podía dejarla. En seguida se halló estudiando la Biblia de nuevo. De alguna manera logró encontrar tiempo en su plan de estudios para elaborar largas listas de parábolas y milagros que ordenó cronológicamente en inglés, francés y holandés. «Después de todo», explicó a Theo, «la Biblia es lo esencial».

Vincent se dedicó a los estudios con una intensidad que iba más allá incluso del usual fervor con el que se volcaba en las nuevas empresas. Se aplicaba «con la tenacidad de un perro que roe un hueso», como decía. Llenaba sus cartas de orgullosas declaraciones de «perseverancia» y «firmeza» y prometía «librar la batalla con la ayuda de Dios». Para evitar el toque de queda de su tío alargaba sus días por los extremos, estudiando desde antes del amanecer hasta bien entrada la noche.

«Debo estudiar mientras pueda tener los ojos abiertos», decía a Theo. En una de sus raras visitas a parientes se quedaba leyendo en un rincón mientras los demás jugaban a las cartas. Leía mientras andaba por las laberínticas calles y canales de Ámsterdam. Nunca dejó la ciudad, ni siquiera cuando Theo le mandó dinero para ir a La Haya a ver una exposición de dibujos.

Sólo dejaba los estudios un día a la semana y no era para descansar. Al igual que en Dordrecht, dedicaba los domingos a oír sermones, todos los que pudiera en un día (y hubo semanas en los que escuchó «seis o siete»).

La única persona que hacía un seguimiento de los estudios de Vincent era su tutor Maurits Benjamin Mendes da Costa. Vincent le llamaba simplemente Mendes. Era un judío portugués que vivía con algunos parientes que dependían de él en los límites del viejo barrio judío de Ámsterdam, a menos de un kilómetro de los muelles. Tenía veintiséis años pero parecía mucho más joven, una figura fina con rasgos sefardíes y una sombra de bigote. Recibió a Vincent con cierta aprensión a principios de mayo, tras oír el relato de su vida de labios de Stricker en su casa de la plaza Jonas Daniel Meyer. Halló mucha «reticencia» en su nuevo estudiante, sobre todo teniendo en cuenta la escasa diferencia de edad. «No tenía un aspecto en absoluto desagradable», escribiría Mendes en unas memorias treinta años después. Donde otros veían tosqueda rural en los cabellos rojos y pecas de Vincent, una «cara extraña» y «manos nerviosas», Mendes percibía un «encantador aire de misterio».

Vincent reaccionó ante la simpatía de su maestro con una admiración extravagante. Dijo a Theo que Mendes era «una persona digna de mención» y, añadió, «no debemos hablar con demasiada ligereza sobre el genio, aunque creamos que hay más genios en el mundo de los que suponemos». Llevaba regalos, grabados, cartas y flores a sus lecciones matinales porque «eres tan bueno conmigo», decía a Mendes. Dedicó mucha atención al hermano ciego de Mendes y a su tía retrasada e hizo un esfuerzo por distanciarse de los prejuicios sociales que los judíos seguían padeciendo, hasta en Ámsterdam. En uno de los libros que dio a Mendes escribió: «No hay en él nada de judío o de griego, de amo o de siervo, de hombre o de mujer». Contó en seguida a sus padres lo contento que estaba Mendes con sus progresos. «Mendes ha dicho a Vincent que confía plenamente en que acabará sus estudios», dijo Anna, aliviada, en julio.

Pero indicios de problemas hubo desde el principio. El trabajo no le cundía tanto como quisiera. Admitía que «no aprendo tan fácil y rápidamente como quisiera». Decía que tenía confianza porque «había que acostumbrarse» y «la práctica perfecciona». Buscaba excusas. «Después de tantos años repletos de emociones no resulta fácil perseverar en el estudio regular». Pero a las pocas semanas de empezar ya no hablaba de optimismo sino de obligaciones. Las dudas empezaron a nublar su determinación. Rezó por un rayo de luz que le devolviera su convicción. «Tras un periodo de dolor y decepción», imaginaba, «llega un momento en el que tus deseos más fervientes se cumplen *de golpe*». Pero sin ese rayo de luz Vincent tenía pocas

esperanzas de éxito. «Se podría decir que no es humanamente posible». Se comparaba con el profeta Elías, esperando que la «pequeña, pequeña voz de Dios» le hablara desde lo más profundo de la cueva. «Para Él es posible lo que no lo es para los hombres», decía a Theo y a sí mismo.

Pero los meses fueron pasando y no veía la luz. No le hablaba voz alguna. Con su escasa capacidad para soportar la frustración y su peripatética mente, Vincent empezó a buscar otras distracciones que le resultaban cada vez más irresistibles. Convirtió sus visitas a Mendes en vagabundeos por el pintoresco barrio judío. Daba paseos cada vez más largos que le llevaban cada vez más lejos. Fue andando hasta el mar en Zeeburg, a los cementerios judíos de las afueras de la ciudad, a las granjas y prados que había aún más allá. En sus visitas a los libreros encontraba libros que no estaban en ninguna lista de lecturas. «Me invento cualquier cosa para pasarme por ahí», admitió, «porque las librerías siempre me recuerdan que hay cosas buenas en este mundo». En un momento de gran desapego se lamentó ante Theo por sus lecturas nocturnas de la Biblia: «Cuando acabe con eso pasaré a algo diferente durante una temporada». Sus cartas a Theo y a sus padres eran cada vez más largas y frecuentes (a veces dos al día) y traicionaban el hecho de que lo único que mantenía bajo control a su inquieta mente eran los votos de dedicación y autodisciplina que había hecho.

A mediados del verano, cuando una ola de calor sacudió la ciudad convirtiendo sus canales en apestosas albercas, sólo quedaban una serie de crecientes quejas del gran entusiasmo anterior de Vincent.

Sin embargo, cuando el tío Stricker le hizo su primera entrevista en agosto para comprobar sus progresos, decidió que continuara. En palabras de Vincent, su entusiasmo había disminuido algo, pero «Stricker y Mendes parecen satisfechos».

Vincent se sentía como un extraño en la casa que compartía con su tío. El almirante en la reserva Johannes van Gogh era un hombre de espalda recta y barbilla cuadrada, de largos cabellos grises que sentía «un amor innato por el orden», según otro miembro de la familia. «Vivía su vida pública y privada con precisión militar». Veterano de guerras al otro lado del mundo, había padecido todo tipo de miserias lejos de su familia durante cinco años. El tío Jan tenía poca paciencia con las tormentas mentales de Vincent. Había comandado diez naves en la guerra y navegado por mares ignotos; había llevado los primeros barcos de vapor de la Marina, cuando el vapor aún era una fuerza brutal y veleidosa. Tenía fama de resistir a las peores tormentas y de mantener la «calma y el valor» en la adversidad. Se había ganado la admiración de sus hombres, el respeto de sus superiores y su país le había concedido todos los honores.

A los sesenta años y tras una distinguida carrera, había acogido a su sobrino en su casa «para complacer a sus padres», según Lies, la hermana de Vincent. Aunque ocasionalmente se lo llevó a algunas reuniones oficiales y visitas familiares, nunca comían juntos y no solía advertir la presencia de Vincent más que cuando su extraña conducta interrumpía el funcionamiento normal de la casa. «Ya no puedo quedarme

por las noches hasta tan tarde», escribía Vincent a Theo en octubre, «el tío me lo ha prohibido terminantemente». Nada podía haber resultado más desagradable al seguro e inquebrantable Jan, al que la cronista de la familia definía como «siempre seguro de lo que hacía», que la falta de seguridad en sí mismo y de objetivos de Vincent. Al parecer, el único consejo que dio a su abatido sobrino fue un marcial «sigue adelante».



El almirante en la reserva JOHANNES VAN GOGH (Tío JAN)
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Todos los que hablaron con Vincent ese otoño le mostraron la misma contenida indulgencia y le exhortaron a esforzarse más con las mismas palabras. El tío Stricker se tomó muy en serio su papel de consejero y pastor e invitaba a su sobrino a cenar con él en su estudio, donde Vincent disfrutaba con su enorme colección de buenos libros y un retrato de Ary Scheffer que éste poseía. Stricker tenía sesenta años y era un hombre listo y amable de ojos tristes. Tenía una pequeña perilla en forma de cepillo y un gusto bastante excéntrico en lo que a versículos bíblicos se refiere. (Una vez recopiló todos los pasajes en los que aparecían las palabras boñiga o estiércol). Aunque se le conocía por «popularizar» la teología «moderna» sus inclinaciones conservadoras, tanto en temas de cabeza como de corazón, le convertían en una

audiencia poco receptiva al entusiasmo evangélico de Vincent y a su tendencia al torturante autoanálisis. Stricker administraba el dinero. Dorus le había dado el necesario para pagar los gastos de Vincent, una falta de confianza que debió de enfurecer a su hijo, por muy justificada que estuviera.

Durante una temporada pareció que el reverendo Meyjes de la Westerkerk podría cubrir las necesidades de simpatía y compañía de Vincent. Éste describió al predicador de cuarenta y seis años como «un hombre muy dotado, de gran talento, y mucha fe. [...] Me impresionó profundamente». Visitó el estudio de Meyjes, donde hablaron de Inglaterra y de las experiencias del anciano trabajando entre «los obreros y sus mujeres». Fue en casa de Meyjes, cerca de la iglesia, donde Vincent conoció a la familia del predicador. «Son una gente tan amable», dijo a Theo. Pero la relación con Meyjes terminó abruptamente por razones que no están claras. Puede que Meyjes pusiera distancia alarmado por la avalancha de atenciones concomitantes a la admiración de Vincent. En todo caso, empezó a verle menos. Al principio simplemente lo ignoraba y después pasó a evitarle.

Una familia llegó más cerca que ninguna otra a cubrir el vacío. El tío Stricker tenía una hija llamada Cornelia Vos, a la que la familia denominaba Kee. Vivía con su marido y su hijo de cuatro años cerca de la Westerkerk, por donde Vincent solía pasar en su ronda de los domingos. Kee tenía treinta y un años y eran una mujer casera, amante de la lectura y de temperamento sereno. Estaba totalmente entregada a su enfermizo marido Cristoffel, que había tenido que dejar su carrera como predicador debido a una enfermedad pulmonar, y a su hijo. Vincent salió de una de sus primeras visitas intoxicado, como siempre, por la imagen de una vida familiar perfecta. «Se quieren de verdad», escribió. «Cuando los ves juntos a la caída de la tarde, a la luz de la lámpara, en su pequeña sala de estar, junto al dormitorio del niño, que se despierta de vez en cuando para pedir algo a su madre, resulta idílico».

Como la mayoría de las familias que atraían a Vincent, la tragedia había tocado y ennoblecido a los Vos. Tan sólo dos meses antes de la llegada de Vincent, había muerto su hijo menor, de un año de edad. En la mesa, Vincent percibía aún cierto aire de dolor y sufrimiento. «Han pasado por días de ansiedad y noches sin dormir, miedos y problemas», escribió, refiriéndose tanto al fantasma del niño muerto como a la enfermedad del padre. Sin embargo, el mismo drama que atraía a Vincent le excluía. Al empezar el invierno, Cristoffel empeoró y la dolida familia se encerró con él. Los Vos, al igual que los Meyjes, acabaron por no contestar a las cartas de Vincent. Pero los primeros reaparecerían en su vida años más tarde, desatando una catástrofe inimaginable.

El único respiro llegó en septiembre, cuando una visita de Harry Gladwell pareció dispersar las nubes. «Fue increíble volver a oír la voz de Harry Gladwell en el vestíbulo», escribió Vincent. Había pasado un año desde su emotiva despedida en la estación de las afueras de Londres. Gladwell seguía trabajando para Goupil en París. Había ido a La Haya en viaje de negocios y había pasado por Ámsterdam porque

Theo se lo había pedido. Pasaron dos días juntos visitando iglesias y hablando con predicadores. Durante la noche tenían charlas en las que no se ocultaban nada y compartían sus lecturas bíblicas (Vincent eligió la parábola del sembrador). Vincent quería convencer a su amigo de que siguiera sus pasos y se hiciera clérigo, dejara Goupil y optara por «el amor a Cristo y la pobreza». Pero el joven Gladwell ignoraba sus ruegos. Poco después de partir, Gladwell dejó de contestar a las cartas de Vincent y seis meses después desaparecería para siempre de su vida.

Cuando llegó el momento de su segunda evaluación, Vincent tuvo que recurrir a toda su imaginación para escapar al inevitable fracaso. De alguna forma, el encuentro con Gladwell le había confirmado que tenía que seguir los pasos de su padre. «¡Qué glorioso ha de ser haber vivido una vida como la de padre!», escribió a Theo poco después de la marcha de Gladwell: «Que Dios nos permita ser mejores hijos según su espíritu y su corazón». Leyó una novela basada en *La odisea* de Homero y se identificó con el famoso rey errante, sus insatisfacciones, sus bruscos modales, sus agitados pensamientos, su historia de pruebas y supervivencia y su corazón, «un profundo pozo». Se describía a sí mismo como Ulises, llegando al final de su largo viaje y «volviendo a ver el lugar que tanto había anhelado».

Sin embargo, las revisiones de finales de octubre acabaron con sus fantasías. Mendes informó a Stricker de que su alumno era, al parecer, incapaz de aprender griego. «Daba igual qué enfoque utilizara», recordaría luego, «nada de lo que inventé para hacer la clase menos aburrida dio resultado». Stricker tuvo una larga charla con Vincent en la que éste reconoció que los estudios se le hacían cuesta arriba, pero dijo que estaba haciendo «todo lo que podía». Conmovidos una vez más por la seriedad de Vincent, Stricker y Dorus decidieron «darle otra oportunidad». Tomarían la decisión final en la siguiente revisión en enero.

Vincent tenía las cosas claras. «*Es una carrera y una lucha por mi vida*»^[6], escribió, «ni más ni menos».

Después describiría los meses siguientes como «los peores de mi vida». A veces estaba desesperado y aterrorizado, pero otras intentaba lograrlo. Poco a poco fue entrando en una espiral de desesperación y fantasías. A veces redoblaba sus esfuerzos, quedándose despierto toda la noche a pesar de la prohibición de su tío. Se daba ánimos con poemas, lecturas bíblicas y mantras («cuando soy débil, soy fuerte»; «que tu rostro sea inexpresivo»; «lo que no se puede curar se ha de soportar») dirigidos a Theo y, en el fondo, a sí mismo. «Nunca desespero», repetía una y otra vez, aunque Mendes recordaría muchos años más tarde que Vincent retomaba sus lecciones con una mirada de «increíble y triste desesperación».

Sus fracasos anteriores le perseguían como Furias. Confesó «haber hecho desgraciados a otros y a mí mismo». Sentía la vergüenza de su despido de Goupil y su indecisión. «Si hubiera dedicado toda mi energía a los estudios antes», se

lamentaba, «ahora podría llegar más lejos». La perspectiva inminente de otro fracaso le llenaba de culpabilidad. Sus padres se habían apretado el cinturón para pagar su mantenimiento y sus clases. Su fracaso significaba que todo había sido en vano.

Tanta culpa no podía quedar sin castigo. Durante el día retomó las mortificaciones que se había impuesto en sus momentos de mayor fervor. Sólo comía pan («una corteza de pan moreno de centeno»), invocando el ejemplo de Elías y las instrucciones dadas por Cristo en el sermón de la Montaña: «No andéis preocupados por vuestra vida, qué comeréis, ni por vuestro cuerpo, con qué os vestiréis...». Salía sin abrigo a pesar del frío y la lluvia. Por las noches no dormía debido a las grandes cantidades de café y tabaco que consumía («es bueno empaparse en café», decía) y se torturaba durante sus escasas horas de sueño durmiendo sobre su bastón.

Algunas noches se deslizaba fuera de la casa antes de que cerraran las puertas y dormía en un cobertizo cercano «sin cama ni manta», según Mendes, al que Vincent confesó este ritual autodestructivo porque «pensaba que esa noche no se había ganado el derecho a dormir en una cama». Cuando creía necesario aumentar los castigos, según Mendes, Vincent se metía en la cama y se golpeaba con el bastón en la espalda.

La combinación de presión y privaciones se cobró un precio muy alto. Según un cronista de la familia, Vincent sufrió un «colapso nervioso» ese invierno. Sus padres y parientes comprobaban horrorizados cómo su letra se deterioraba a la par que su mente. «Eran meras rasgaduras de plumín, sin ritmo ni coherencia», recordaría uno de ellos, «nada más». En sus cartas a Theo despotricaba, estaban llenas de delirios incoherentes, tal vez un signo de que ya había empezado a beber, o puede que fuera el primer ataque de una neurosis más profunda no diagnosticada. Tenía dolores de cabeza cada vez mayores a medida que las voces interiores que le hacían dudar y condenarse se hacían más fuertes. «A veces, cuando uno tiene que pensar y hacer muchas cosas», se quejaba, «acaba pensando, ¿dónde estoy?, ¿qué estoy haciendo?, ¿adónde voy?, y el cerebro da vueltas».

Flirteó con el suicidio por primera vez que sepamos. «Desayuné un vaso de cerveza y un pedazo de pan seco», bromeaba en agosto, «es lo que recomienda Dickens a aquéllos que están a punto de suicidarse, pues dice que es la forma de mantenerse firme en su propósito, al menos durante un rato».

Ni siquiera la Navidad logró cortar la espiral descendente. En su estado, Vincent deseaba más que nunca que llegara. Se la describió a Theo como «la luz de los candiles de las casas en una noche de tormenta», añadiendo que «los oscuros días que preceden a la Navidad son una larga procesión tras cuyo final reluce la luz». No había estado en casa desde que empezara sus estudios y no había visto a su padre desde la desfavorable entrevista de octubre. Con la tercera y decisiva revisión a menos de un mes, esperaba que las fiestas inclinaran los corazones a su favor. «No tienes ni idea de las ganas que tengo de que lleguen las Navidades», escribió a Theo, «espero que padre esté satisfecho de mí, de lo que he hecho».

Ante Theo y sus parientes pretendía que todo iba bien. La noche antes de su vuelta les aseguró que «ya he logrado introducirme en el latín y el griego» y declaraba que, en conjunto, sus estudios habían ido muy bien. Llegó pronto a Etten y se quedó semanas después de que acabaran las fiestas, representando el papel de un hijo piadoso y obediente. Daba largos paseos con sus padres e iba en trineo con su hermano Cor de diez años. Asistió a la clase de costura de su madre («es hermoso», dijo, «a uno le gustaría tener un cuadro de esa imagen») y fue la sombra de su padre en sus largas rondas vacacionales. Como acto final de expiación hizo un viaje a Prinsenhage para visitar a su convaleciente tío Cent.

Pero no engañó ni tranquilizó a sus padres. «Si al menos pudiera dejar de preocuparme por el futuro de Vincent», se lamentaba Dorus cuando Vincent se fue por fin en enero. Anna ofreció una oración desesperada por su caprichoso hijo: «Ojalá se haga más normal. [...] Nunca dejamos de preocuparnos por él. Ha sido y sigue siendo un extraño». En cuanto a las valientes pretensiones de Vincent de seguir los pasos de su padre, fue su hermana Lies, que no tenía pelos en la lengua, la que dio el veredicto inapelable de la familia. Dijo que era un «chiflado de la piedad» y rechazó todas sus ambiciones religiosas con una sola palabra, *kerkdrave*, el término holandés que designa a quien visita iglesias fanáticamente para mostrar una fe que no siente. «Ahora que está siempre en los cielos», escribió irónicamente tras las vacaciones, «espero no tener que hacer lo mismo».

Las discusiones de Navidad deberían haber despejado toda duda en Vincent sobre el mensaje que le llevaba su padre cuando fue a Ámsterdam, a la tercera y última revisión, a principios de febrero. Aparte de afearle sus hábitos antisociales y el hecho de llevar una vida «poco saludable», Dorus le acusó de no estar realmente comprometido con su tarea. Para demostrarlo se sentó con él en su cuarto y corrigió algunos de sus deberes, insultándole por sus múltiples errores. Cuando se fue le dijo a Theo: «Me temo que Vincent no piensa estudiar».

Sólo había una solución para que no volviera a hundir a su familia en la vergüenza y el deshonor. Tendría que trabajar más, «ya no es un niño», decía Dorus. Él había fijado la meta y debía cumplirla. Dorus diseñó un nuevo plan de estudios más estricto y lo arregló todo para que Stricker supervisara su trabajo dos veces por semana. Por último tocó la fibra más sensible de Vincent. Le dijo que el dinero empezaba a ser un «tremendo problema» y que tenía que contribuir a su sustento. Necesitaba trabajo.

Antes de irse, Dorus fue con Vincent a ver a todo aquél al que hubiera decepcionado o ignorado en los escasos ocho meses que llevaba viviendo en Ámsterdam: Mendes, Stricker, el tío Cor y el reverendo Meyjes. Cuatro días después se fue, aún intranquilo por el futuro. Vincent, que siempre odió las despedidas, vio cómo el tren en el que viajaba su padre salía de la estación. Se quedó en el andén, paralizado, hasta que perdió de vista el último rastro de humo. Cuando volvió a casa de su tío, subió a su estudio y repasó los libros y papeles que seguían sobre la mesa

donde los había dejado su padre. Miró la silla vacía en la que éste se había sentado y prorrumpió en lágrimas. «Lloré como un crío», confesó a Theo.

Menos de dos semanas después de que su padre abandonara Ámsterdam, Vincent van Gogh hizo su primera exposición artística. Su dibujo, realizado «en tiza roja sobre papel de estraza», se exponía en un sótano tan oscuro de la escuela dominical que había que bajar con una lámpara de gas para verlo, incluso al mediodía. «Me gustaría hacer este tipo de cosas de vez en cuando», escribía Vincent, «porque es bastante dudoso que llegue a triunfar. [...] Y si fracaso, me gustaría haber dejado aquí y allá mi marca».

CAPÍTULO 11

«DAT IS HET»

Theo acababa de cumplir veinte años y ya había tenido los primeros brotes de depresión que acabarían inhabilitándole. El invierno anterior había pasado por una crisis existencial tras su tercer desastre amoroso en tres años. En mayo, cuando se negó a acabar con el lío amoroso que desatara la furia de su padre, creía que no tenía más opción que abandonar La Haya y empezar una nueva vida y una nueva carrera en otro lugar. Pero esa idea gustó aún menos en Etten. Un escándalo privado era vergonzoso, pero otro escándalo familiar sería una catástrofe. «Tenemos nuevos y graves problemas», escribió Dorus mientras se apresuraba a viajar a La Haya para acabar con los «locos» planes de Theo. «Te suplico que no hagas nada y que esperes a que hablemos».

Theo ya había comentado a Vincent su idea de dejar Goupil, probablemente en algún momento de la primavera, antes de informar a sus padres de que había reanudado su relación amorosa. Debió de sopesar la idea de convertirse en artista. Vincent cerró filas con Theo, fascinado por la posibilidad de que dejara la empresa que le había despedido a él. Mandó la habitual avalancha de material de apoyo: un poema lírico a la «vida y obra» de los artistas que ambos amaban (Breton, Millet, Rembrandt) junto a una copia de *Legends of Artists*. A mediados de mayo, de camino a Ámsterdam, pasó por La Haya para visitar con su hermano a Anton Mauve, su primo político, un pintor muy admirado y exitoso.

Theo había comenzado a ver a Mauve con cierta frecuencia, tanto en su casa de la ciudad como en su estudio, cerca de las costas de Scheveningen. Era encantador y hábil, tenía una joven familia y llevaba un cómodo estilo de vida burgués. Mauve era el perfecto ejemplo de carrera artística exitosa que Theo imaginaba para sí mismo. La visita de Vincent fue el empujón final. Poco después de que su hermano se fuera a Ámsterdam, Theo informó a sus padres de que pensaba dejar Goupil. Vincent se alegraba de que su hermano rompiera con las convenciones y emprendiera un nuevo camino como él, lo que justificaba sus propias elecciones. «Mi pasado vuelve a cobrar vida cuando pienso en tu futuro», escribió.

Al ver que podía cumplirse su sueño del camino Rijswijk, dos hermanos «unidos en uno solo... sintiendo, pensando y creyendo lo mismo», Vincent proclamó la hermandad entre predicadores y artistas con un atrevimiento mayor que el de uno de sus predicadores favoritos: el reverendo Laurillard. Hallaba un gran «parecido» entre las obras de artistas como Millet o Rembrandt y «la vida y obras de padre». Creía que la vocación de Theo tenía la misma capacidad transformadora que la suya. «Cuando veo un cuadro de Ruysdael [o] Van Goyen», escribía, «recuerdo invariablemente las palabras: “apesadumbrado, pero regocijándose siempre”».

Sin embargo, Theo no pudo realizar sus propósitos. A los pocos días de su anuncio corrió a Etten para desdecirse, sin esperar a que su padre fuera a verle. Se quedó en Goupil, no sabemos si por falta de convicción o por sentido del deber. Al principio, pidió que le trasladaran a otro sitio —Londres o París—. Pero Dorus le convenció de que no hiciera ni eso. El tío Cent aconsejó a su ambicioso sobrino del «pico de oro» que «no se apresurara a echar a perder su futuro». En su opinión, debía centrarse en «hacerse indispensable». Se cruzaron halagos y reproches y Theo cedió, acabando rápidamente con el primero de los períodos de fintas y rebelión de su carrera.

Vincent no se rindió tan fácilmente. Envalentonado por las ideas de Laurillard y guiado por la imagen de la fraternidad perfecta, siguió apoyando las veleidades artísticas de Theo mucho después de que éste las hubiera abandonado. Vincent torturaría a su hermano, y a sí mismo, durante el resto de su vida, con la visión de solidaridad fraterna de la que disfrutara durante algo menos de una semana en el verano de 1877.

Obsesionado por esa visión y guiado por Laurillard, la poderosa imaginación de Vincent siguió estableciendo nuevas conexiones entre el arte y la religión, forjando una unidad aún mayor entre ambas. En su opinión, no sólo tenían una raíz común, la naturaleza, sino que compartían asimismo toda una imaginería romántica: de los cielos estrellados a los «ojos rebosantes de lágrimas». Vincent creía que las imágenes no hablaban sólo de amores perdidos, sino de «el amor de Dios». Arte y religión compartían una fuente común en el seno de nuestras almas, una fuente que dirigía a la mente consciente y a la mano hábil. Las dos prometían renovación, a través de la revolución o por medio de un apocalipsis, y ambas ofrecían algo «del espíritu de la resurrección y la vida».

Como la divinidad de Carlyle, se asentaban en el mundo concreto, no en la perfección del más allá; en un caballo de lomo hundido que espera pacientemente la siguiente carga, en la rama retorcida de un árbol o en un par de botas viejas. Todo eso era «noble y hermoso», decía, «de una belleza peculiar y extraña». La religión y el arte también compartían una lengua común. No habían de remitirse exclusivamente a símbolos como el sol o los sembradores, porque tenían una forma de expresión propia, cierta «sencillez de corazón y mente» que Vincent hallaba en obras tan diferentes como las de Michelet o el libro de Reyes. No era un lenguaje que llevara años dominar, decía, pues «posee una elocuencia que habla al corazón y brota de él».

Por último, el arte y la religión compartían su poder consolador, lo más importante para Vincent, el poder de «arrojar luz donde hay oscuridad», de transformar el sufrimiento en solaz, la pena en alegría. «Es lo que consigue el arte auténtico», declaró, «alegrarte y alimentar tu vida interior». Era este poder el que hacía llorar a Vincent cuando leía ciertos pasajes de las Escrituras o un cuento de Andersen, pero también cuando «veía la luz del sol vespertino filtrándose entre las hojas». Cuando Vincent tenía esta sensación, pues era más una sensación que una

percepción, la reconocía al instante. «*Dat is het*», solía decir, «*Eso es*».

Vincent se lo había oído exclamar a Mauve años antes en La Haya. Se refería sólo al arte, al eureka que exclama un pintor como tributo a la corrección de una imagen, a la exitosa captura de la esencia inefable del motivo. Pero Vincent aludía a cualquier cosa que evocara su nueva y misteriosa conjunción entre arte y religión. «Lo hallarás por todas partes», dijo, «el mundo está repleto de *ello*». Por ejemplo, en un grupo de viejas casas de una pequeña plaza situada detrás de la Oosterkerk, Vincent veía la humilde imagen de la perseverancia esperando a que un artista la viera. *Lo* halló en un sermón pronunciado en el funeral de un niño. «Ahí estaba también», dijo. Tanto si lo hallaba en una imagen como en un sermón, *aquello* evocaba sentimientos de consuelo e iluminaba la condición humana (como siempre había hecho el arte), dando sentido a la vida (como la religión) de la que también forman parte el sufrimiento y la muerte. Predicadores y artistas podían transmitir el consuelo que *ello* daba «siempre y cuando se aplicaran con el alma el corazón y la mente». Evidentemente su padre *lo* conocía, pero, al unir arte y religión, Vincent descubrió que el tío Cent también tenía la capacidad de *sentirlo*. «Se trata de algo increíblemente seductor y yo diría que espiritual y bueno».

Lo encontraba en la experiencia cotidiana. «Hay momentos en los que las cosas corrientes de todos los días nos causan una impresión extraordinaria», dijo, «en los que todo adquiere un aspecto diferente y un significado extraordinario». Una niña, sentada en el mercado de flores, que hacía punto mientras su padre vendía cacerolas, *lo* tenía. «Allí estaba, sencilla, con su bonete negro y un par de ojos sonrientes y brillantes». Había ancianos, como el arrugado sacristán de la Oosterkerk, que *lo* tenían. Lo que todos ellos tenían en común era «alma», un término que utilizaba para referirse a la belleza derivada de cualquier carga, aflicción o tristeza (como la edad o la pobreza); algo diferente a la belleza sin alma que se podía contemplar, tanto en el Salón como desde los bancos de las iglesias. Consciente de su tosco aspecto, empezó a percibir que la fealdad exterior apuntaba a cierta dosis de «espiritualidad». «Preferiría ver a un ama de casa», dijo tras contemplar un voluptuoso desnudo de Gérôme, «¿qué importa un cuerpo bonito?».

En Ámsterdam, Vincent empezó a experimentar inmediatamente con las nuevas ideas que había formulado. «Feliz aquél que aprehende la verdad», dijo, «no a través de fugaces palabras, sino *en sí misma*, mostrándose *a sí misma* como es». Además de colecciónar grabados o copiar pasajes y ejemplos que hallaba en sus paseos, intentaba capturarlo con ayuda del medio que mejor conocía: las palabras. Yendo más allá de la simple palabra «pintura», que había llenado sus cartas a Theo, intentó evocar no sólo imágenes, sino momentos completos: fragmentos de experiencia a los que *ello* insuflaba un significado más profundo. Ya recurría a esta visión en diciembre, cuando describió el puerto que se divisaba desde su ventana:

Cae la tarde [...] Los sauces de la pequeña avenida, con sus estilizadas formas y delgadas ramas, se recortan

delicadamente contra el cielo gris del atardecer; [...] Más allá hay un pequeño jardín vallado con rosales y el patio está repleto de las figuras negras de los trabajadores; hay asimismo un pequeño perro [...] en la distancia se vislumbran los mástiles de los barcos... y aquí y allá se van encendiendo las lámparas. En ese momento suena la campana y una corriente de obreros fluye hacia las puertas.

Vincent creía que este tipo de creaciones era algo nuevo y significativo. Ese mes coleccionó «algunos escritos» que había redactado y los llevó a un librero para que los encuadernara.

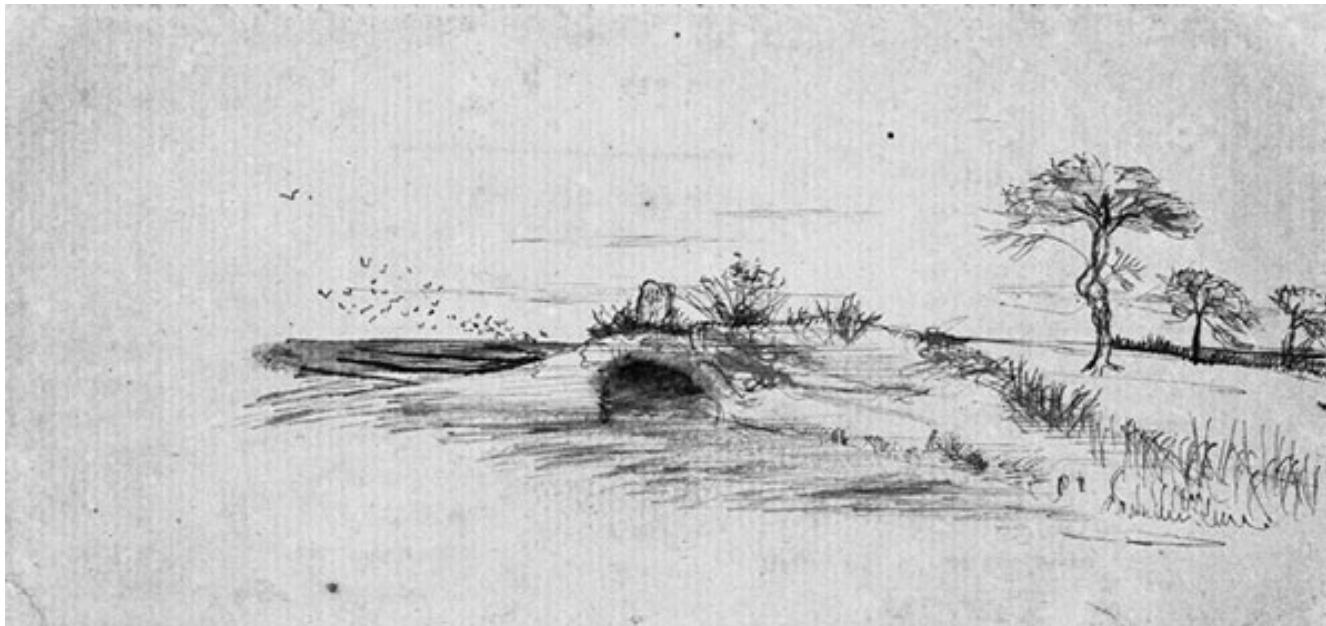
La descripción más vívida que «pintó» ese invierno fue la suya propia. Hojeando viejas revistas de arte en la librería de su tío, encontró un grabado denominado *Una taza de café*, que contó a Theo así:

Un hombre joven con rasgos severos, afilados y expresión seria que parece reflexionar sobre un fragmento de la *Imitatio* (de Cristo) o planificar una tarea difícil pero buena, como sólo sabe hacerlo *une âme en peine*.

Vincent añadió a este autorretrato inconsciente su propio epílogo presciente: «Este tipo de trabajo no siempre es el peor, pues lo que se crea en medio del dolor vive para siempre».

En algún momento dio el paso final. En vez de poner en palabras los dibujos de otros, empezó a pintar sus palabras. Era una línea fácil de cruzar. Vincent había crecido haciendo dibujos para regalar y recordar momentos. Cuando se fue de casa los convirtió en la forma de compartir su vida con la familia y otros: su cuarto, su casa, su iglesia. Cada vez que se mudaban sus padres, hacía un nuevo dibujo de la casa parroquial. Siempre que se iba de un lugar lo dibujaba como recordatorio, y los dibujos se entreveraban con sus recuerdos.

Los primeros dibujos que hizo ese verano de 1877 no diferían mucho de los anteriores. Ahora, el hogar que quería compartir no estaba en el mapa. «La semana pasada he llegado hasta Génesis, 23», escribió a Theo comentando sus avances en estudios bíblicos. «Es el pasaje en el que Abraham entierra a Sara en la cueva de Macpela; he hecho un dibujo para ilustrar cómo me imagino el lugar». El dibujo era más pequeño de lo normal, pero contenía un mundo. Dibujó la oscura cueva con un hueco en el centro a base de finas líneas trazadas a plumín. Sobre ella, un indicador con una inscripción infinitesimal. A la derecha se ven una senda discernible por la maleza que la bordea y un trío de árboles nudosos y retorcidos que se pierden en la distancia; a la izquierda, una bandada de pájaros se posa en un campo distante. Junto al indicador dibujó un pequeño arbusto, cada uno de sus miembros una línea tan fina como un pelo coronado con una mata de flores silvestres, dibujadas con tanta precisión que parecía saber de qué arbusto se trataba.



La cueva de Macpela, mayo de 1877, TINTA SOBRE PAPEL, 7,3 x 15,5 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Tras oír predicar a Laurillard, el sentido de estos dibujos cambió para Vincent. Ya no eran meros registros de lugares, reales o imaginarios, era *expresiones*. «Veo claramente lo que dibujo», escribía. «En estos dibujos puedo hablar con entusiasmo, he encontrado mi voz». Inmediatamente probó su nueva voz con una imagen bíblica que siempre le había obsesionado: Elías, un vagabundo como Cristo. «Esta mañana he hecho un dibujo que representa a Elías en el desierto bajo un cielo tormentoso», informó a Theo.

En su búsqueda de «una forma de expresión completa» pronto reemplazó estos primeros esfuerzos por otra forma de paisajes imaginarios: los mapas. Su fascinación por la geografía y los mapas debía de proceder de su niñez en una ciudad de paso junto a una gran carretera transcontinental, con un tío mandando cartas desde sitios tan lejanos como el sur de Francia o los Alpes suizos y otro que exploraba rincones del planeta tan exóticos como Borneo o Java. Fue esta misma fascinación la que le convirtió en pasto de pseudorreligiones y ficciones científicas que prometían mundos distintos en otros planetas. Siempre le acompañaría, cuando miraba el cielo nocturno y veía un mapa de la eternidad.

En Ámsterdam, y a pesar de su enorme carga de trabajo, hizo mapas con la prolífica energía que caracterizaba a todas sus grandes obsesiones. Gastó el poco dinero que le sobraba en mapas de un penique y fue a hacer visitas a Stricker, el reverendo Meyjes, Mendes y la librería del tío Cor para ver y copiar los preciosos volúmenes de mapas coloreados a mano de los cartógrafos de su siglo: Spruner y Stieler, con sus formatos panorámicos, evocadora topografía y cuidada letra. Decía que eran obra de «auténticos artistas».

En Holanda nunca se había diferenciado entre el arte y el arte de la cartografía; en ambos se exploraba y describía. *El arte de la pintura*, de Johannes Vermeer, incluía

un mapa tan preciso que un marinero podía navegar guiándose por él. Vincent colgó mapas en sus paredes y recomendaba a Theo que hiciera lo mismo. Utilizaba mapas y grabados para crear imágenes compuestas. Dibujó sofisticados mapas de los países que estudiaba y copiaba largos extractos de sus textos en la misma hoja, «creando uno a partir de dos». Un mapa de Normandía requería una página de Michelet. Añadió a un mapa de Francia «una lista de todo lo que puedo recordar sobre la Revolución Francesa». Embelleció un mapa de la ruta seguida por Pablo en Asia Menor con extractos de las cartas del santo. A pesar de la presión de sus estudios, trabajaba sin descanso en cada mapa, copiándolo una y otra vez hasta que «adquiere la calidad que quiero», decía, «hasta que se aprecia que se ha dibujado con amor y sentimiento».

Ese invierno, un mapa le preocupó más que los demás. Había pedido prestado a Stricker un libro sobre la geografía de Palestina y empezó a dibujar un mapa de Tierra Santa. En una enorme hoja de papel, de casi un metro por metro y medio, dibujó cuidadosamente todas las ciudades y regiones, ríos y montañas, valles y oasis de su mundo invisible. Sobreó los contornos y puso color en los bordes. En una esquina situó un plano de Jerusalén, con sus melladas murallas, la ciudadela, el Monte de los Olivos, el Gólgota, los referentes de los últimos tres años, dibujados con mano ansiosa e ingenua, trazados con «amorosa devoción».

Cuando su padre llegó a Ámsterdam en febrero de 1878 para la tercera revisión, Vincent tenía el mapa listo para dárselo, puede que como prueba de sus capacidades o para pedirle paciencia. Pero en sus tristes relatos de los sucesos de aquellos días, Vincent nunca mencionó habérselo dado. Diez días después colgó una copia del mismo mapa, dibujado en lápiz rojo, en el aula del sótano de una pequeña capilla cercana al barrio judío. «Pensé que esa pequeña estancia sería un lugar adecuado para colgarlo», escribió a Theo. «Sólo es una pequeña luz... pero me permite que siga alumbrando».

Tras el desastroso encuentro con su padre, Vincent sabía que nunca logaría acabar sus estudios. «Es más que dudoso que pueda aprobar los exámenes», dijo a Theo en lo que era un doloroso reconocimiento. Pero no daría su brazo a torcer. Tampoco consideró seriamente la posibilidad de convertirse en artista, a pesar de que animaba a Theo a serlo y de sus crecientes invocaciones a *ello*. Renovó su determinación y volvió a sus fantasías de éxito. «Debo trabajar más», decía, «no tengo más remedio que volver a trabajar, es mi deber, cueste lo que cueste».

De repente se abrió un nuevo camino ante él. El 17 de febrero, pocos días después de la partida de su padre, Vincent rompió su rutina dominical y fue a la Waalse Kerk (la iglesia francesa). En el alto púlpito había un predicador visitante, «de cerca de Lyon», que pronunció un sermón que no se parecía a ninguno que Vincent hubiera oído antes.

Esa misma revolución industrial que había enriquecido a gentes como el tío Cent, había arrojado a otros miles en brazos de una pobreza inimaginable. Lyon era el núcleo de la industria francesa, sobre todo de la textil. Las condiciones de trabajo eran aún más inhumanas que en otros lugares, el nivel de vida era mínimo, se explotaba a los niños y las epidemias campaban a sus anchas. Esta pandemia de explotación y sufrimiento, que había dado alas al movimiento obrero que contaba con más militantes en Francia, fue el objeto del sermón pronunciado esa mañana en la Waalse Kerk. El predicador hablaba de las necesidades de los trabajadores recurriendo a «relatos sobre las vidas de los obreros de las fábricas», recordaría Vincent.

Vincent no reaccionó sólo ante las descorazonadoras imágenes que siempre consideraba más vívidas que la realidad, sino también ante el mensajero: un extranjero extraño y serio luchando con las palabras. «Se notaba que le costaba cierto esfuerzo hablar», dijo a Theo, «pero sus palabras impactaban, porque, procedentes de su corazón, prendían en los nuestros».

Para Vincent hubo un antes y un después de este ejemplo. Halló un nuevo modelo para convertirse en un «auténtico cristiano», prestando ayuda pastoral a los pobres trabajadores de Lyon; haría «buenas obras». Las referencias a sus estudios desaparecieron de sus cartas de la noche a la mañana. También las interminables disquisiciones filosóficas, los densos nudos de escritura y el recurso a la retórica y a las homilías. «Es preferible decir pocas palabras pero repletas de sentido», se corregía a sí mismo. Discutía con su tutor sobre el valor y la relevancia de sus lecciones. «Mendes», le decía, «¿de verdad crees que es necesario que aprenda todos estos horrores para hacer lo que quiero hacer?». En vez de sermones y estudios, proponía convertir el trabajo en la expresión final de la espiritualidad y exaltaba la «sabiduría natural» de los campesinos, prefiriéndola a la de los libros. Vincent ya no aspiraba a ser un párroco erudito como su padre, sino un «trabajador» para el Señor. «¡Trabajadores, vuestra vida está llena de sufrimiento!», escribió a Theo, haciendo eco de un panfleto evangélico. «¡Trabajadores, estáis benditos!».

La nueva visión de Vincent sobre la bendición del trabajo iba acompañada de toda una imaginería nueva. Sastres, toneleros, leñadores y cavadores desplazaron los bautizos y bendiciones que colgaban antes de sus paredes. Las obras del santo patrón de los pintores de campesinos, Jean-François Millet, retomaron su «lugar sagrado» en el panteón de su imaginación. Decía que estas imágenes tenían «alma». El duro trabajo y la humilde apariencia de las figuras de las imágenes las hacían más «ricas de espíritu» y, por lo tanto, más bellas. «*Dat is het*», decía.

Se trataba de una definición de *ello* que iba mucho más allá de los méritos de la pintura, más allá de la síntesis entre perfección artística e inspiración divina, más allá de la «alegría y el alimento de la vida interior». En la volátil imaginación de Vincent, *ello* se había convertido en un modo de vida, una vocación más alta que la piedad de su padre o la estética de su hermano, una llamada a aplicarse sin reservas ni

obligaciones a la creación de una «obra auténtica». «Debe de ser magnífico morir sabiendo que has realizado una obra auténtica», escribió, «y saber que, por consiguiente, vivirás en la memoria de al menos unos pocos y serás un buen ejemplo para los que vengan detrás».

Sin duda era un estándar muy exigente para un joven extraño y alienado que confesaba sentirse «como Robinson Crusoe». Aun así, Vincent siguió su nueva vocación con toda su singular intensidad.

El 17 de febrero de 1878, Vincent empezó a dar clases en la escuela dominical del sótano de la Zionskapel. No sabemos hasta qué punto participó en otras actividades evangelizadoras de la misión (que se medían anualmente por el número de judíos bautizados). Su torrente de cartas a Theo se convirtió en un hilillo.

En las semanas siguientes, Vincent emprendió con gran entusiasmo su actividad misionera en la Zionskapel. Se dedicó al proselitismo con parientes lejanos, e incluso en iglesias católicas. A principios de marzo, imbuido de un nuevo celo, parecía decidido a dejar sus estudios y hacerse catequista, para dedicarse simplemente a enseñar la Biblia. Pasaría su vida ofreciendo consuelo, anotando grabados y haciendo mapas: sería un discípulo de *ello*.

Pero los padres de Vincent no compartían su visión. «¡Un catequista!», bramaba Dorus, «eso no pone pan en la mesa». Era la indignidad final. Los catequistas ocupaban el escalón inferior en la escala de los profesionales de la religión. Tenían un estatus muy bajo, pues no eran más que lectores mal pagados que recitaban silogismos a los niños. Años de esfuerzos y preocupaciones, miles de florines, de noches sin dormir, de viajes urgentes, de peticiones de ayuda a la familia, ¿para qué? ¿Para hacerse *catequista*? No es que no esperara noticias similares. Dorus había vuelto de la última revisión en febrero sin esperanza alguna de que su hijo pudiera culminar sus estudios. Poco después, Vincent escribió una carta larga y contradictoria quejándose de sus estudios y, probablemente, mencionando la temible palabra «catequista» por primera vez. Después llegó una carta del tío Jan, que estaba «preocupado por los estudios de Vincent». En algún momento Stricker, que veía regularmente a Vincent, sumó su voz al creciente coro de los inquietos.

«Es un tormento para nuestras almas», escribió Dorus a Theo. Anna lo comparaba con una muerte en la familia. «¡Quiere trabajar en la iglesia pero sin estudiar», escribía horrorizada, «menuda perspectiva para su honor y el nuestro!». Culparon de esta última catástrofe a las compañías de Vincent, ministros «ultraortodoxos» como Adler, Gagnebin y Macfarlane, cuyas ideas radicales le habían conducido a los «mayores errores», según Dorus. Pero, sobre todo, culpaban al mismo Vincent. «Existe una conexión tan directa entre los errores humanos y los resultados tristes», escribió Dorus, «desconoce la alegría de vivir». Se frotaban las manos desesperados. «Hemos hecho todo lo posible por proporcionarle una profesión honorable», decían. «¡Es como si eligiera a propósito las dificultades!».

Que Vincent no escribiera el día de su cumpleaños (30 de marzo) fue la gota que

colmó el vaso. En una dura carta, Dorus le exigió que dejara su empleo en la escuela dominical de Adler. Vincent enumeró sus objeciones en una larga y quejosa respuesta, pero Dorus se mantuvo firme, afirmando que «existía el peligro de que Vincent dedicara su corazón a una tarea menor sin ocuparse de su tarea principal». La disputa acabó en un desafío directo. «*Enfin*, estamos sentados esperando», dijo Dorus tristemente resignado. «Es la calma que precede a la tormenta».

A principios de abril, Theo intentó llevar algo de paz a la familia y viajó a Ámsterdam a ver a su hermano. Dorus y Anna le habían mantenido bien informado de su calvario. Pero la relación entre los hermanos ya no era tan reparadora como antes. Los sucesos del verano anterior habían dejado un regusto amargo. A pesar de sus continuas declaraciones de devoción fraterna, Vincent nunca perdonó a Theo del todo por abandonar su plan de dejar Goupil y unirse a él en su búsqueda de *ellos*. Que Theo y Dorus se visitaran con frecuencia en los meses que habían transcurrido desde entonces, tampoco ayudaba. Vincent empezó a cuestionar las lealtades últimas de su hermano.

A mediados de marzo parecieron confirmarse sus sospechas más paranoicas, cuando se enteró de que trasladaban a Theo a Goupil de París. Tras su rebeldía del año anterior, Theo se había aplicado y trabajaba en otra de las sucursales de Goupil. Incluso había aprendido inglés por si le mandaban a Londres. Pero París seguía siendo la capital del imperio Goupil y era la sede de la Exposición Universal de 1878, una extravagancia de arte, ciencia y tecnología de los cinco continentes. «Es una gran oportunidad poder ver algo de ese mundo colosal que te rodea», dijo Dorus orgulloso. Sin embargo, para Vincent era el lugar donde había tenido lugar su fracaso más sonado, la desgracia familiar de la que parecía no poder escapar. Si Theo se iba a París a ocupar el puesto de Vincent y se hacía con su legado, no sólo sería un brutal rechazo a las incisantes advertencias de Vincent y a su idea de perfecta hermandad, sino también a *ellos*.

Si el anuncio de Theo no abrió las espitas de autorreproche y resentimiento, el júbilo de Etten seguro que lo logró. «Querido Theo: sigues siendo el orgullo y la alegría de unos padres que han sufrido mucho», escribían. «Eres un rayo de sol en estos días de zozobra».

Apenas dos semanas después, Theo fue a ver a Vincent en misión de paz. Al parecer, los hermanos tuvieron una gran pelea. En las semanas siguientes, Vincent fue poniendo por escrito las razones que se dieron, pues intentaba decir la última e irrefutable palabra sobre el éxito de su hermano. Dijo despreciar la vida cómoda y regalada de Theo. Se reía de los «círculos cultos» y los «entornos refinados». Le dijo que era «estrecho de miras y cobarde», acusándole de alejarse de todo lo «natural» y de perder su «vida interior real». Comparaba el suave camino de su hermano hacia el éxito con su propia senda pedregosa y lanzó una advertencia en relación a la aventura parisina de Theo: «Puede que sea un brillante amanecer, pero también hay que tener en cuenta la oscuridad de la medianoche y el abrasador y opresivo calor del

mediodía».

En cuanto a su carrera, decía que no tenía más remedio que ser catequista, cualquier otra cosa sería «volver atrás». Acababa de cumplir veinticinco años y necesitaba «realizarse» en algo, crear una nueva forma de pensar y de actuar al margen de su padre y su pasado. Defendía a Adler y su escuela dominical con arrolladora pasión. En respuesta a la inevitable pregunta de «¿cómo piensas ganarte la vida?», Vincent decía confiar en una autoridad superior. «Feliz aquél que tiene fe en Dios», dijo formulando un argumento que intentaría demostrar durante toda su vida, «pues al final la voluntad está por encima de todas las dificultades de la vida, aunque no sin esfuerzo y pesar».

La oposición de Theo y de su padre no hizo más que confirmar su resolución. En páginas y páginas de complicados argumentos y una escalada de excitación, reafirmó su compromiso con *ello* en pleno éxtasis de fervor. «Necesitamos el infinito y lo milagroso», declaró, «y un hombre hace bien en no conformarse con menos». Repasó largas listas de libros, poemas e imágenes, aparte de los de la Biblia, a los que pensaba dedicar su vida como «*un homme intérieur et spirituel*». Se uniría a las filas de los autores, poetas y artistas que habían «enseñado cosas más profundas, buscaban, trabajaban y amaban algo más que el resto, y habían experimentado las profundidades oceánicas de la vida».

Cuando Theo mencionó sus deberes para con la familia, Vincent dijo que las obligaciones que tenía con *ello* estaban por encima de todo lo demás. «Esa chispa divina, ese fuego del alma, imponía el deber de amar sinceramente lo que realmente merecía ser amado». Sin duda hallaría «tristeza real» y también se llevaría «decepciones», dijo, pero para alcanzar el amor verdadero, había que superar las pruebas de la vida, «al igual que el fuego demuestra si el oro es puro».

Impulsado por esta visión de «*rayon d'en haut*», Vincent se atrevió, por fin, a romper abiertamente con su padre. A principios de junio, el fin del plazo dado por Dorus para que abandonara la escuela dominical de Ziosnkapel, Vincent escribió diciendo que tenía intención de seguir siendo catequista y de dejar sus estudios para más tarde. Dorus le ofreció inmediatamente una solución de compromiso: si Vincent seguía con sus lecciones, al menos tres meses más («para que se instruya y tenga tiempo de reflexionar con calma»), Dorus le buscaría un empleo en algún lugar. Vincent rechazó la oferta en seguida. No volvería a estudiar, buscaría un empleo de misionero por sí mismo.

En verano, la pelea que había empezado con los típicos tira y afloja de la familia Van Gogh, se había convertido en una dura confrontación, la «explosión» largamente anticipada por Dorus. Más tarde, Vincent describiría la ruptura y lo que siguió en los términos más amargos: «miserable», «ridículo» y «totalmente estúpido». «Aún me estremezco cuando lo recuerdo», escribió, «*todos* aquéllos en los confiaba habían cambiado de repente, dejándome seco». Años después recordaría arrepentido que «se inició un profundo malentendido entre padre y yo cuando le dije que no iba a

continuar con mis estudios en Ámsterdam».

De pronto, el 5 de julio, volvió a casa.

Tras meses de declarar su independencia en términos radicales y desafiantes, y sólo poco más de un año después de haberse embarcado en un programa de estudios de siete años, la vuelta de Vincent a Etten fue una abyecta admisión de su fracaso. Años después sostendría que le habían impuesto la universidad («yo siempre fui muy escéptico», dijo). Incluso reconoció haber fallado a propósito en sus lecciones de idiomas «para que la vergüenza de haber fracasado recayera sobre mí y sólo sobre mí».

Sin embargo, nada de eso explica su súbita vuelta a casa. Podía haberse quedado en Ámsterdam para seguir su nueva vocación, pues era una ciudad repleta de pobreza y opresión, llena de misiones y misioneros. O también pudo haber buscado empleo en otro lugar, en alguna de las iglesias ultraortodoxas que su padre despreciaba, como la de Adler, que tenía misiones entre las comunidades judías de toda Europa y Oriente Medio. En cambio accedió a ir a casa y esperar a que su padre le consiguiera el «puesto adecuado» que había rechazado tan desafiantemente. Abjuraría del evangelismo y buscaría *eso*. Volvería a ser «respetable» y a predicar los Evangelios a cambio de una nueva oportunidad de reconciliación.

La rendición fue completa. Incluso antes de llegar a casa, cesó en todas sus actividades independientes, desde la escuela dominical hasta las cartas a Theo. Cuando Dorus decidió que Bélgica sería el mejor lugar para encontrar trabajo, Vincent dejó de buscar por su cuenta. Los requisitos para predicar en la católica Bélgica eran mucho menores que para hacerlo en Holanda. «A la gente lista y respetable debería irle bien allí», informó Anna llena de esperanza, «incluso sin títulos». Aún desde Ámsterdam, Vincent enviaba regularmente largas cartas contestando a las preguntas de su padre y se ofreció a viajar a Bruselas para hacer entrevistas de trabajo. A mediados de julio, Dorus concertó una entrevista para Vincent en una escuela evangélica de Bruselas. Padre e hijo viajaron juntos, acompañados por el reverendo Thomas Slade-Jones de Isleworth, que se había materializado misteriosamente para dar a Vincent una buena recomendación en persona.

Mientras esperaban noticias de la escuela, Vincent hizo todo lo posible por representar el papel de buen hijo. Dio largos paseos con su hermano Cor, un bullicioso chico de once años al que le encantaba dibujar y que quería ser oficial de caballería cuando fuera mayor. En un cálido día de verano se sentaron a la sombra y trazaron «un pequeño mapa de Etten y sus alrededores». Ayudó a preparar los centros florales para el gran suceso del verano, la boda de su hermana mayor, Anna, con Joan van Houten, un burgués próspero y culto de Leyden. Se convirtió en la sombra de su padre, acompañándole en sus rondas por la parroquia entre semana y ayudándole con

sus sermones los domingos. Cuando Dorus no estaba, Vincent se sentaba en su cuarto, mirando al jardín, y componía un sermón tras otro para su vida futura.

En julio, Vincent acompañó a su padre a Zundert, donde Dorus seguía predicando en la pequeña iglesia antes de visitar a los enfermos. De vuelta a casa, Dorus paró el carro y anduvieron juntos por el brezal a la luz del atardecer. Es lo más cerca que llegaría a estar Vincent nunca de la reconciliación que necesitaba tan desesperadamente. Registró el momento en una imagen repleta de *ello*:

El sol rojo se estaba poniendo detrás de los pinos y el cielo del atardecer se reflejaba en las charcas; el brezo y la tierra amarilla y blanca y gris estaban llenos de armonía y sentimiento. Hay momentos en la vida en los que todo, también nuestro interior, se llena de paz y sentimiento, en los que toda nuestra vida parece una senda entre los brezales.

Los días anteriores a su partida estuvieron repletos de alegría en público, pero experimentaba una gran agitación interior. Tuvo una pelea con la novia («Vincent está más terco que nunca», se quejaba Anna) y no cumplió con sus deberes sociales. «Está más ausente de lo habitual», dijo su madre la víspera de la boda. El hecho de que estuvieran presentes, un precioso día de agosto, el tío Cent y el tío Stricker, echó leña al fuego, aumentando su sensación de fracaso y rechazo, justo cuando se preparaba para dejar la única vida que realmente había deseado.

Cuatro días después de la boda, Vincent partió hacia la escuela evangélica de Bruselas que su padre había elegido para él. Empezaba con tres meses de «prueba». Si los pasaba, le contratarían para impartir el programa de la escuela durante tres años. Cuando sus padres le vieron partir en la estación, sus pensamientos eran oscuros. «Le vimos partir preocupados», escribió Anna a Theo, «tiene unas ideas tan enloquecidas sobre la vida cotidiana que no creo que sea capaz de enseñarlas a otros». (Su hermana Anna lo planteó de forma menos alambicada: «Creo que su testarudez será un problema en su nuevo empleo»). Dorus disfrazó su miedo de resignación. «No me hago ilusiones sobre Vincent», escribió. «No puedo dejar de temer que nos vuelva a decepcionar».

En realidad, la escuela de Bruselas era un espejismo. La habían fundado dos años antes y consistía en una habitación, cinco estudiantes (tres a tiempo completo y dos a tiempo parcial) y un maestro. Las clases las daba Dirk Bokma, antiguo director de escuela primaria, que tenía una sola pierna. Le ayudaban un puñado de predicadores evangélicos locales que, de vez en cuando, se dejaban caer por ahí y enseñaban gratis. La escuela carecía de un profesorado permanente, de administración o de fondos.

Nunca llegó a afianzarse institucionalmente debido a las feroces rivalidades sectarias que se daban en la pequeña comunidad evangélica de Bélgica, de modo que sobrevivía gracias a la pasión y energía de su fundador, Nicolaas de Jonge, un joven predicador «no ortodoxo», y a la buena voluntad de algunos ricos patrocinadores. En

un país donde los predicadores luteranos solían ser misioneros extranjeros, sobre todo holandeses y británicos, De Jonge predicaba un nativismo religioso radical. Insistía en que la única forma de hacer llegar a la gente los Evangelios era hablándoles en su propio idioma, en flamenco, no en ese «holandés culto» que empleaban los predicadores reformados, como Dorus van Gogh. «En Flandes, flamenco» era su grito de batalla.

El hecho de que Dorus mandara a Vincent a la cruzada de la escuela quijotesca de De Jonge y el hecho de que Vincent fuera demuestra lo desesperados que estaban los dos.

Nadie se sorprendió cuando Vincent no superó sus tres meses de prueba y no le dejaron seguir en la escuela. Los ministros-maestros decían «no hallar traza en él de que fuera un estudiante diligente». Por deferencia a su padre permitirían que siguiera asistiendo a las clases, pero no le pagarían. Vincent explicó a Theo la situación: «No puedo asistir a la escuela en las mismas condiciones que los alumnos flamencos», escribió. Pero nada podía ocultar la vergüenza en Etten. Dorus y Anna estaban desesperados ante esta última debacle. «No se lo hemos contado a nadie», escribieron a Theo, «te rogamos que tú también guardes silencio... ¿Qué va a ocurrir?».

Vincent estaba destrozado. Había vuelto a fallar y esta vez en la escala más baja de la instrucción religiosa. ¿Qué podría hacer a partir de ese momento? Tras el veredicto final era incapaz de comer o dormir. Cayó enfermo y perdió peso tan rápidamente que su casero escribió a sus padres pidiéndoles que «fueran y se llevaran a Vincent a casa». «Parece que no duerme y está muy ansioso», escribió Dorus a Theo a finales de noviembre. «Estamos muy preocupados». Dorus empezó a planear su viaje a Bruselas sin decirle nada a Vincent y éste decidió marcharse en el ínterin. «Para seguir aquí», escribió a Theo, «necesitaría medios económicos y no tengo nada». Su padre se había ofrecido a mantenerle en Bruselas mientras buscaba otro trabajo, pero Vincent rechazó la oferta.

Cuanto más se hundía Vincent, más se aferraba a *ello*. Semanas antes de dejar Etten había escrito a Theo: «Eso ha sido un rasgo significativo del arte y seguirá influyendo en muchas personas». Visitó los Musées Royaux des Beaux-Arts al menos una vez durante su corta estancia en Bruselas. La única carta que conservamos de entonces está llena de alusiones al arte y los artistas. *Lo veía en todas partes: en una vieja casa cubierta de viñas «como un cuadro de Thijis Maris»; en un callejón lleno de tilos con los muñones y retorcidas raíces de «un grabado de Alberto Durero».* Cuando Theo le hizo una visita, los hermanos dedicaron casi todo su tiempo a mirar cuadros y hojear grabados. «¡Qué rico es el arte!», escribiría Vincent después. «Cuando se recuerda lo que uno ha visto, nunca se está vacío ni totalmente solo. Nunca se está solo».

Pero ninguna imagen fue tan completa como la que creó Vincent la víspera de su marcha de Bruselas. Empezó por una descripción que había encontrado en «un

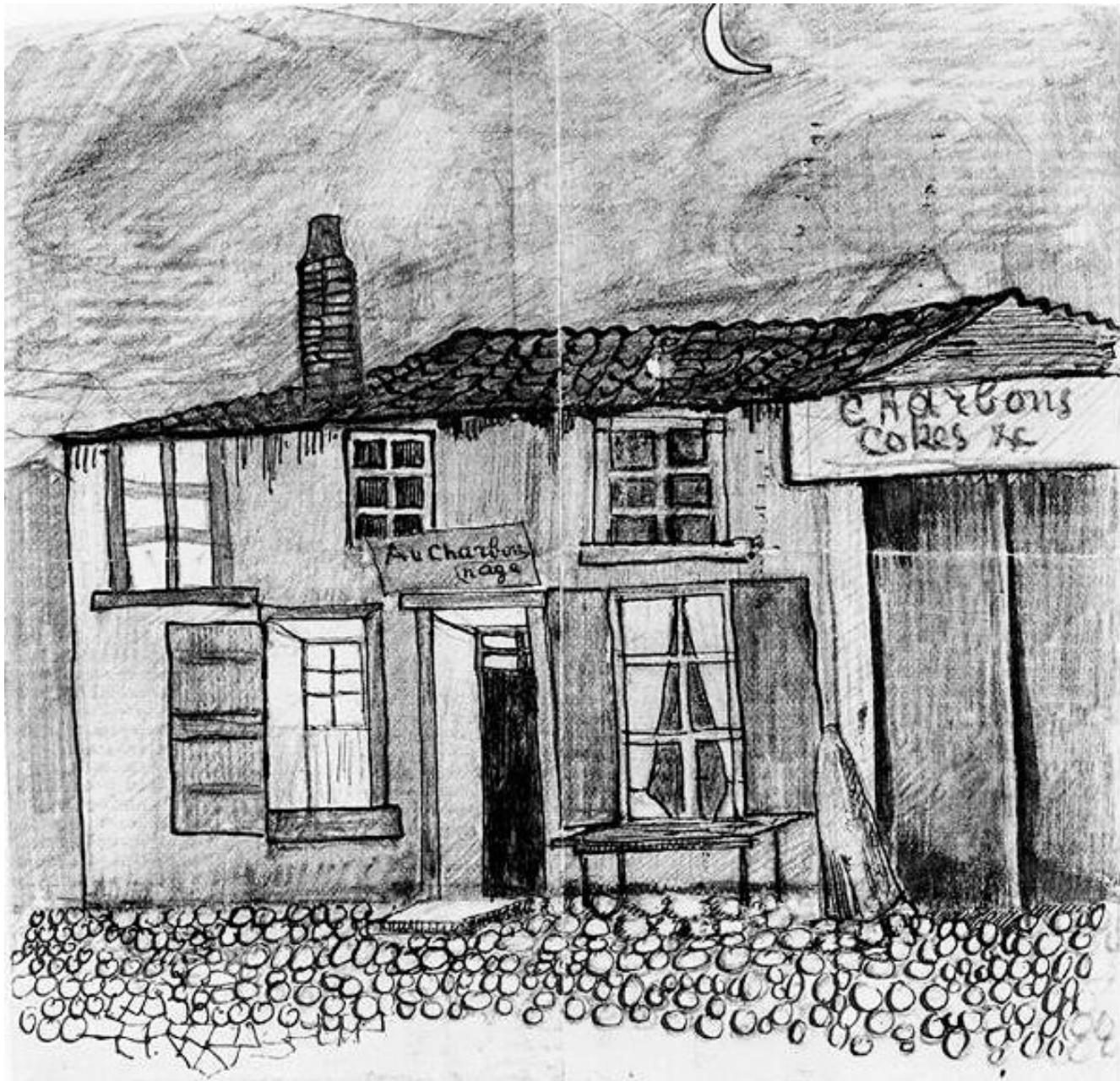
pequeño manual de geografía», de una región al sur de Bélgica denominada el Borinage. Al igual que sus amados grabados, el manual hacía un retrato, entrañable y cargado de significado, de los habitantes de la región:

Trabajan en las minas de carbón [...] El minero del Borinage es especial, para él no existe la luz del sol, que sólo ve los domingos. Trabaja laboriosamente, en un angosto túnel, a la luz pálida y débil de una lámpara [...] trabaja en medio miles de peligros recurrentes pero, aun así, estos mineros son de carácter alegre. Están acostumbrados a esa vida y, cuando descienden en la jaula con una pequeña lámpara en la cabeza destinada a guiarles en la oscuridad, se encomiendan a Dios.

Vincent añadió a esta conmovedora descripción de trabajo y fe textos de las Escrituras, como la profecía de Isaías según la cual: «Quienes han andado en la oscuridad han visto una luz resplandeciente», y también la promesa contenida en los Salmos: «La luz alumbrará en la oscuridad a los rectos». Recordó que había estado a punto de irse a las misiones de las minas inglesas y decía que esperaba que «algún día pueda encontrar la luz en la oscuridad de la vergüenza y la culpa». «No deja de asombrarme», escribía, «que cuando vemos la imagen indescifrable e indescriptible de la desolación, la soledad, la pobreza y la miseria, el fin de todas las cosas o su extremo, surja en nuestras mentes la idea de Dios».

Vincent hizo un dibujo para completar la imagen.

Eligió como motivo un pequeño café que había visto frecuentemente en sus paseos por el canal Charleroi, la espina dorsal de la Bruselas industrial. El café estaba junto a un galpón, donde se almacenaba el carbón que se extraía de las minas del sur del país y se transportaba en barcazas por el canal. Con el carbón llegaba la gente que lo había extraído. Expulsados de sus hogares por la crisis económica y el desempleo, esperaban encontrar trabajo en las fábricas y fundiciones que bordeaban el canal. «Hay muchos mineros por aquí», informaba Vincent, «y son una gente muy peculiar».



El Café Au Charbonnage, noviembre de 1878, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 39,3 x 39,3 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Eran los mineros del Borinage sobre los que había leído en su libro de geografía. Se congregaban todos los días en este pequeño café denominado Au Charbonnage (las minas de carbón). «Los obreros se reúnen allí para comer su pan y beberse un vaso de cerveza a la hora de comer», escribió.

Pintó el café a base de «arañazos», como decía él. El resultado apenas era mayor que una postal: un tejado hueco y combado, el estucado triste y sucio, la pequeña inscripción sobre la puerta (escrita con su letra), los duros adoquines de la calle y las suaves cortinas del interior. Añadió una benévolamente luna en cuarto menguante y lo sombreó todo de un gris pálido que obtuvo apretando el lápiz con tanta suavidad que apenas se veían los trazos. Dejó sin sombrear la invitadora luz de gas que se escapaba de dos de las ventanas y el farol que había sobre la puerta, «la luz de dentro». Cuando

acabó, dobló el dibujo cuidadosamente y lo incluyó en una carta a Theo a modo de anuncio: también él estaba destinado al Charbonnage, a las minas de carbón.

Una semana después se había ido. Debilitado, en pleno invierno y sin ingresos, planes o perspectivas, puso rumbo al Borinage en busca de la quimera que se había creado. Se fue tan rápidamente que puede que ya se hubiera ido cuando llegó su padre para llevárselo a casa. «Me haré austero», admitiría Vincent más tarde, y fue esta idea la que le llevó a dejar Bruselas. Si sus caminos se cruzaron, no cabe duda de que su padre intentaría consolarle con el mismo mensaje que había predicado a su congregación la víspera de su partida de Etten: «Soy un sembrador. Gentes miopes han rechazado muchos campos que luego dieron buenos frutos gracias al esfuerzo del sembrador. El sembrador no abandonará a ninguno de sus hijos».

Pero Vincent pensaba en un versículo bíblico diferente y, pocos días antes de dejar Bruselas, empezó a escribir un sermón sobre la parábola de «la higuera infecunda», que versa sobre un hombre que espera una temporada tras otra a que su higuera dé frutos hasta que, desesperado, acaba talándola.

Más tarde, Vincent escribiría a Theo que se había ido al Borinage para «demostrarme a mí mismo que no tengo miedo». También justificaba su marcha ante él mismo y ante sus padres afirmando que era una prueba más para su devoción. Prometió que «observaría y aprendería» y que al volver, «tendré algo que decir que realmente merezca la pena; seré un hombre mejor y más maduro». Sin embargo, más de un año antes, en uno de esos raros destellos de candor electrizante, había confesado las verdaderas razones que explicaban esta apresurada huida a ninguna parte:

¡Cuando pienso que hay tantos ojos puestos en mí que sabrán dónde residen mis fallos si no triunfo, que me reprocharán... el miedo al fracaso a la desgracia, lo único que anhelo es alejarme de todo!

CAPÍTULO 12

LA TIERRA NEGRA

Vincent se bajó del tren en un lugar que no aparece en las guías. A un chico que había crecido en el suelo virgen de Zundert, la superficie de la Luna no le hubiera parecido más extraña. Aquí y allá surgían conos negros de un horizonte plano: abruptos, singulares, sin rasgos; demasiado austeros como para ser naturales, demasiado grandes para ser obra del hombre. En algunos había empezado a crecer la hierba, de otros salía vapor a causa de los inextinguibles fuegos internos: hervían en medio del paisaje. «Toda la región parece comida por una enorme úlcera», escribió otro visitante del Borinage:

El aire está lleno de hollín generado por la incesante extracción de carbón; sale sin pausa de las altas chimeneas y cubre los campos. Es empalagoso y forma parte de las volutas de humo, convulso, asolado e hinchado por los abscsesos de las escombreras de las minas de carbón.

Apenas había un árbol que rompiera esta desoladora vista. A excepción de unos cuantos jardines, no se cultivaba nada tras las grandes escombreras negras. Según un visitante, ni en verano se veía una mota de hierba, y daba dolor de corazón ver las polvorrientas hojas de un geranio muerto en el poyete de una ventana. En invierno la nieve llegaba gris al suelo. Cuando se derretía, el suelo gris se volvía negro y cubría las carreteras con una capa tan espesa de fango de alquitrán que absorbía los zapatos de los viajeros, y el agua de los riachuelos bajaba negra. Incluso en días que debían haber sido claros, había en el aire vapor gris procedente de las escombreras y hollín de las chimeneas, difuminando los límites entre el suelo y el cielo. Cuando caía la noche, la oscuridad era infernal, no había estrellas. La gente del lugar lo llamaba *le pays noir*, la tierra negra.

En los poblados idénticos y sin rasgos de estuco y ladrillo que llenaban cada kilómetro de las carreteras hundidas, Vincent conoció a los habitantes del lugar: la gente negra de la tierra negra. «La gente sale muy negra de las minas», informó a Theo, «son como deshollinadores». No sólo los hombres, toda la familia llevaba la marca de las minas. Los niños también trabajaban porque había túneles en los que sólo cabían sus pequeños cuerpos; las mujeres, porque las familias necesitaban el dinero. Después del trabajo, los hombres se sentaban en los escalones que había frente a sus ruinosas casas y fumaban mientras las mujeres, «negras artificiales», según un observador, discutían con niños «con cara de viejos» mandándolos a por agua para la *dénouircissement* diaria (quitarse el carbón y el hollín).



Mina de carbón de Marcasse, pozo n.º 7

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pero la *dénouement* ya no surtía efecto entre los hombres. La mayoría de ellos lucían marcas permanentes de los araños y rasguños que se habían hecho en las minas. La blanca piel de sus manos y brazos parecía «mármol de venas azuladas». De hecho, todos tenían cicatrices, cuerpos cansados y encorvados (la esperanza de vida no superaba los cuarenta y cinco años), desnutridos. Sus rostros estaban ajados por los elementos, los recuerdos de los seres queridos muertos en las minas y la certeza de que sus hijos harían el mismo trabajo, porque, como escribía Émile Zola: «Nadie ha inventado aún la forma de vivir sin comer». Según otro relato, lloraban cada mañana cuando los maridos, hijos e hijas se despedían de sus madres y esposas, «como si no fueran a volver».

Formaban un «enorme y deprimente rebaño humano» que se dirigía a las minas. En invierno salían antes del amanecer, a la luz de las lámparas, y se dirigían hacia esas balizas ominosas, que eran las calderas de llamas azules y el rojo resplandor de los hornos de coque. En los pueblos mineros del Borinage, la mina eclipsaba todo lo demás. Con su montaña de escombros, su torre-chimenea y los fantásticos andamios de metal, la mina se veía y olía en kilómetros a la redonda. También se oía el ruido atronador de su gran rueda de giro, el resuello del enorme motor, el atronador sonido del trabajo del metal y el incesante sonido de campanas que marcaban cada movimiento ascendente y descendente en la zona, hasta donde alcanzaba el asfixiante hollín. La mina estaba rodeada por altos muros de ladrillo, que la hacían parecer una auténtica fortaleza, y de un foso de cenizas y apestoso gas, que se tragaba a miles de

trabajadores cada mañana, «como si fuera una mala bestia», escribía Zola en *Germinal*, su novela ambientada en una mina de carbón francesa, situada al otro lado de la frontera, «luchando por digerir su banquete de carne humana».

Vincent halló la energía necesaria para realizar su nueva tarea. A pesar de las mortificaciones que se había autoinfligido en Bruselas llegó al Borinage «bien vestido» y «cumpliendo todas reglas de la higiene holandesa», según el clérigo que le recibió. Para ahorrar a la gente del Borinage tener que pronunciar su difícil nombre holandés, se presentó a sí mismo sencillamente como «Monsieur Vincent».

Armado con las recomendaciones de su padre, con un francés pasable y mucho ardor, pronto encontró empleo en Petit Wasmes, un conjunto de pequeños pueblos que yacían a la sombra de las minas de Marcasse y Frameries. Una pequeña congregación había empezado a construir allí una iglesia y, según la ley, tenía derecho a contratar a un predicador a cargo del Estado. Como el puesto estaba vacante, el Comité Evangélico regional decidió someter a Vincent a un periodo de prueba de seis meses como «predicador laico y profesor de catequesis». Le ofrecieron un modesto salario y, tras una breve estancia con un buhonero cerca de Pâturages, le instalaron en casa de uno de sus miembros más prósperos, Jean-Baptiste Denis, un granjero que vivía con sus cinco hijos en «una casa bastante buena» en Petit Wasmes.

Vincent empezó inmediatamente a dar clase de catequesis a los niños de la congregación. Les leía, les cantaba himnos y les enseñaba la Biblia utilizando el mapa de Tierra Santa que había dibujado. Por las tardes visitaba a los miembros de la congregación en sus casas, donde se reunían en pequeños grupos devocionales. También visitaba a los enfermos, «pues hay tantos por aquí», dijo a Theo. «Acabo de visitar a una pobre anciana [que] está muy enferma pero no ha perdido ni la fe ni la paciencia. Leí un capítulo con ella y rezamos todos juntos». Estas primeras cartas estaban llenas de renovado entusiasmo. «Está haciendo un trabajo que le gusta», escribía Anna más esperanzada, «está muy contento allí». Estos primeros informes impresionaron muy favorablemente a su padre. «Parece estar trabajando con éxito y ambición», escribió Dorus a Theo en enero. «¡Nos alegramos tanto por él!».

Como la nueva congregación de Vincent se acababa de escindir de la de Wasmes, tenían que reunirse en una antigua sala de baile, el Salon du Bébé. En la sala cabían unas cien personas sentadas y ya había sido utilizada con propósitos religiosos en una región que carecía de misiones evangélicas. Vincent preparaba los sermones para los obreros y granjeros que llenaban el Salon du Bébé cada domingo, en su buhardilla de la casa de Denis. Retomó el mensaje del predicador de Lyon: «Deberíamos ver a [Cristo] como a un trabajador», predicaba, «y apreciar las arrugas de fatiga y pesar que cruzan su rostro». ¿Quién podría entender mejor la durísima vida de un trabajador, preguntaba, que «el hijo de un carpintero... que trabajó treinta años en una humilde carpintería para cumplir la voluntad de Dios?».

Para inspirarse lo único que tenía que hacer era mirar la terrible procesión de mineros que pasaban bajo su ventana cada mañana: hombres y mujeres vestidos con idéntica «ropa de faena», mientras sus zuecos resonaban en la oscuridad previa al amanecer. O cada atardecer, catorce horas después, cuando volvían, «igual que ayer, igual que mañana, desde hacía siglos, como auténticos esclavos».

Sólo era cuestión de tiempo que Vincent decidiera unirse a la fila gris que penetraba en las profundidades de la tierra.

«Es un lugar estremecedor», dijo tras visitar la mina de Marcasse, una de las más viejas y horribles, aparte de la más peligrosa del área: «mineros pobres, chozas, algunos árboles muertos ennegrecidos por el humo, vallas rotas, montañas de desperdicios, pozos de cenizas, escombreras de carbón inutilizable». Fue hasta el pozo principal atravesando el vasto paisaje surrealista del complejo minero: el galpón de selección cubierto de alquitrán, las cajas de las correas de elevación, la torre de drenaje, los hornos de coque y los altos hornos. En la distancia, los caballos que transportaban los escombros subían lentamente por las laderas de la montaña negra, llevando cubas y cubas de cenizas y carbón desecharo. Probablemente pasara a los vestuarios, donde una enorme estufa de carbón proporcionaba a los mineros lo que Zola denominaba «una zona para coger calor» antes de bajar.

Pero nadie le había preparado para la bocamina, un edificio cavernoso de ladrillo con ventanas sucias y una actividad incessante: el estremecimiento del gran motor de cobre, el chasquido de sus brazos de acero, la incessante vibración de su resuello, el atronador sonido de las pesadas cubas retumbando sobre los suelos de hierro, el chirrido de los cables manchados sobre sus cabezas. Los cables salían de la gran rueda del motor a través de unas grasientas poleas suspendidas de un andamio que parecía el esqueleto de la bocamina. El chirriar de las poleas indicaba que llegaba o salía carga, pues empezaban a funcionar en cuanto surgían de las profundidades las cargas de carbón o bajaban los mineros, «fagocitados como si el pozo fuera una boca gigantesca que se los tragara», escribió Zola.

La jaula descendía 635 metros «como una piedra». Los mineros iban descalzos, llevaban sus lámparas en la mano y se apretujaban entre tinas de carbón vacías mientras los travesaños indicadores pasaban volando, como los raíles cuando se viaja en un tren rápido. «El aire se volvía muy frío y empezaba a caer agua sobre la jaula procedente de las paredes: primero un hilillo y luego una avalancha. Volaban a través de niveles abandonados, tan profundos que los mineros hablaban del mundo exterior refiriéndose a “arriba en el infierno”, tan profundos que la luz del día visible en la boca del pozo se convertía en un pequeño punto, tan pequeño como una estrella en el cielo».

Del tosco «vestíbulo» del fondo del pozo salían las galerías en las que se buscaban las tan difíciles de encontrar vetas de carbón. Se extendían en todas direcciones, y a veces eran tan delgadas que se plegaban como cortinajes sueltos al rocoso mundo inferior. A medida que Vincent trastabillaba por una de estas galerías

oscuras hacia el distante estruendo de las picas, el suelo y las paredes, fijados con vigas, se iban haciendo cada vez más angostos. Comparó los túneles con «grandes chimeneas». Los pozos de agua del suelo fluían hacia charcos más grandes. La temperatura subía rápidamente desde el fondo, donde la ventilación era mejor, hasta las galerías calientes por la falta de aire. De pronto se encontró andando inclinado entre agua que le llegaba a los tobillos en medio de «un calor sofocante y tan pesado como el plomo».

De vez en cuando se oía un pesado rugido en el túnel que tenía delante, «como cuando el día anuncia tormenta». Segundos después se materializaba una figura en la oscuridad: un caballo tirando de vagonetas llenas de cubas. Tenía que apretujarse contra las sucias y pegajosas paredes para poder pasar. Los mineros disponían de caballos bien alimentados que pasaban sus vidas bajo tierra, calientes y entre el olor a heno fresco en lugares limpios. A mayor profundidad, donde no llegaban los caballos, tiraban de las cubas niños mineros y las niñas encargadas de arrastrarlas: los niños gritaban groserías tan fuerte como podían y las niñas iban «resoplando y sudando como yeguas con un exceso de carga», como las describió Zola.

Por fin llegó hasta los mineros. La galería no terminaba, más bien se disolvía en una ambigüedad de pequeñas chimeneas y estrechos túneles que «parecían extenderse hasta el infinito», según Vincent. Al final de cada uno de ellos había un minero trabajando en solitario en la oscuridad. Vincent llamaba a estos pequeños nichos *des caches*: «ocultaban los lugares donde trabajaban los hombres». Los comparaba con «celdas» de una prisión subterránea o con los «nichos de una cripta». «En cada uno de ellos», explicó a Theo, «trabajaba un minero vestido con un traje basto, sucio y negro como un deshollinador, excavando carbón a la pálida luz de una pequeña lámpara».

El viaje de Vincent a la mina de Marcasse en enero de 1879 fue el punto álgido de los dos años que pasó en el Borinage. Bajó a los pozos al menos una vez más, en marzo de ese año, pero para entonces había iniciado un descenso mucho más peligroso: un descenso a las profundidades que no volvería a realizar hasta diez años después, cuando le internaron en un hospital de Arlés por lunático: un descenso a la tierra más negra de todas.

La caída empezó casi inmediatamente. «Volvemos a estar preocupados por él», escribía Dorus sólo dos semanas después de que Vincent iniciara su ministerio en el Bébé, «hay problemas a la vista». La gente del Borinage no se acostumbraba a su nuevo predicador ni él a ellos. La visión de Vincent basada en un libro de geografía estaba repleta de devotos mineros enfrentando la muerte y la oscuridad con una «disposición feliz». Pero sus fantasías cedieron pronto ante la realidad: era una gente reticente y con un fuerte sentimiento de tribu. Cuando llegó, los describió a Theo como «sencillos y de buena naturaleza». Pero en seguida se convirtieron en

«ignorantes e iletrados», «nerviosos», «picajosos» y «desconfiados».

Le disgustaba su extraño acento regional, que «hablan a una velocidad increíble». Intentaba hablar su francés parisino lo más rápidamente posible, una estrategia que sólo condujo a mayores malentendidos y, al menos, a un altercado violento. Pareció sorprendido al descubrir que la mayor parte de su congregación no sabía leer y en seguida rezongaba que un «hombre culto y decente» no podía hallar «compañía» en un entorno tan poco civilizado. Los mineros le tenían por un extraño. Al principio acudían muchos a escuchar los sermones que predicaba en francés, pero la asistencia disminuyó rápidamente. «Como no tengo ni el carácter ni el temperamento de un minero», decía Vincent, «nunca me llevaré bien con ellos ni me ganaré su confianza».

Hizo lo que hacía siempre cuando la realidad se volvía amenazadora: sumergirse más y más en sus fantasías. Defendía a capa y espada lo «pintoresco» del paisaje y el «encanto» de sus habitantes. Lo comparaba con las bellas dunas de Scheveningen. «Uno tiene sensación de hogar aquí», decía, «como en el brezal». Ni su viaje a la mina acabó con la visión de *ello* que le había llevado hasta Borinage. Describió su visita de seis horas al infierno de la mina de Marcasse como «una expedición muy interesante». El relato que hizo de ella parece el de un naturalista sobre el hábitat de pájaros o insectos. Estaba lleno de terminología técnica (*maintenages, gredins, accrochage, tailles à droit, tailles à plat*), pero no había ni una palabra de indignación o empatía. Aun reconociendo que la mina tenía «mala reputación» porque muchos habían muerto en ella —bien al bajar, bien al subir, por el aire envenenado, una explosión, una inundación, derrumbes, etcétera—, insistía en que la vida en las minas era mejor que la vida en los desolados poblados de la superficie. Decía que los mineros preferían la noche perpetua de su trabajo a la «vida muerta y desperdiciada de arriba». Eran como marineros que, estando en tierra, sienten nostalgia del mar a pesar de los peligros y las incomodidades que les amenazaban en él.

Predicaba sus fantasías. Vincent había aterrizando en una zona que hervía de revueltas obreras. En los treinta años transcurridos desde que Marx y Engels escribieran *El manifiesto comunista* en la cercana Bruselas, los mineros del Borinage habían creado un incipiente movimiento socialista que, con el tiempo, se extendería por todo el continente. Oleadas de huelgas sangrientas y brutales represiones habían creado un movimiento sindical con base en comunidades como Wasmes, apoyado por una red de clubs, cooperativas y *mutualités* empeñadas en hacer pagar su crueldad e injusticia al nuevo orden capitalista.

Pero Vincent tenía la idea de que los mineros eran héroes cristianos y no admitía el victimismo. La miseria de éstos, como la suya, los acercaba a Dios. Necesitaban a Thomas Kempis, no a Karl Marx. No los exhortaba a rebelarse, sino a celebrar su sufrimiento, a regocijarse en la pesadumbre. «Dios quiere que sigamos el ejemplo de Cristo y andemos y vivamos humildemente en esta tierra», predicaba, «no intentando alcanzar el cielo, sino aprendiendo de los Evangelios a ser mansos y humildes de corazón».

Pero en una comunidad repleta de problemas, donde los salarios habían disminuido una tercera parte en los últimos tres años y la gente moría a cientos en explosiones, derrumbes y epidemias incontroladas, el mensaje de Vincent no servía de consuelo a las «pobres criaturas» a las que deseaba reconfortar.

Sólo le quedaba una forma de consuelo: atender a los enfermos. Las minas del Borinage se deshacían de cientos de mineros cada año: quemados, aplastados, envenenados por el gas, las cenizas o la inexistencia de higiene. Los enfermos y los moribundos no ponían en entredicho los sermones de Vincent ni sus fantasías. Estaban agradecidos al extraño holandés por una ayuda que no les ofrecía nadie más. «Hemos tenido muchos casos de tifus y fiebres malignas», informaba Vincent a Theo. «Hay una casa en la que todos tienen las fiebres y carecen de ayuda, de manera que los pacientes tienen que ayudarse unos a otros».

Vincent se entregó a esta marea de sufrimiento con un abandono totalmente desinteresado. Pero no bastaba. Pronto volvió a la oscura espiral de autoinculpación y mortificaciones. Sólo comía pan, sin mantequilla, y una papilla de arroz, azúcar y agua. Descuidó su aspecto, no se lavaba y solía andar por ahí sin abrigo en el frío invierno. Al igual que en Ámsterdam y Bruselas, consideraba su alojamiento excesivamente «lujoso» y pronto dejó la casa de Denis en Petit Wasmes para trasladarse a una choza de techo hundido que había allí cerca. Rechazó la comodidad de una cama y buscó la «madera más dura» para hacerse una plancha sobre la que dormir. Colgó sus grabados de las paredes de la choza y se fue sumergiendo más y más en su mundo privado, ayudando a los enfermos y heridos todos los días. Leía, fumaba y estudiaba la Biblia, también subrayaba su libro de salmos en las horas nocturnas. Perdió tanto peso que la mujer de Denis llegó a temer que, estando tan débil y viviendo en la fría choza, contrajera el tifus.

Denis y otros miembros de la congregación consideraban que la choza era indigna de un predicador y se quejaban de la «*folie religieuse*» de Vincent. Éste se defendía citando a Kempis: «El Señor no tenía donde reposar su cabeza», pero sus acusadores lo consideraron una blasfemia. La combinación de insatisfacción con sus sermones, la extraña forma de rebajarse que implicaba su vivienda, su testaruda oposición a escuchar consejos y hasta su frenética asistencia a los enfermos llevaron a los miembros de la congregación a solicitar la presencia de un inspector del Comité Evangélico de Bruselas para que revisara el contrato de su predicador, lo que implicaba amenazarle con el despido. Sólo un mes después de iniciar su nueva vida, Vincent volvía a enfrentarse a un fracaso inminente.

La noticia no sorprendió en Etten. Sus cartas, llenas de relatos de horribles heridas, enfermedades sin control y descensos a las minas de carbón, habían preocupado a sus padres. Dorus temía que, «al estar tan absorto en el cuidado de los enfermos y heridos», se apartara de sus deberes religiosos. Anna se preocupaba de su apariencia, porque «debe de haber tanta suciedad por allí». También recibieron una carta de Madame Denis en la que describía «la miserable vida» que llevaba Vincent

en su choza con tejado de paja. El mismo Vincent les confirmó que «no tiene cama ni sábanas ni forma de lavar la ropa», según Anna. En respuesta al alboroto que se había creado entre su congregación, retó a sus acusadores. «No es asunto suyo», dijo, y volvió a defender sus acciones invocando a Kempis: «Jesús también actuó con calma en medio de la tormenta», escribió, «y puede que cambie la marea».

Pero Dorus no tenía ninguna intención de esperar. En medio de fuertes tormentas de nieve partió hacia el Borinage el 26 de febrero. Cuando llegó, el inspector, el reverendo Rochedieu, ya estaba allí y había oído las quejas formuladas contra el predicador. Rochedieu concluyó que Vincent había demostrado «un celo misionero excesivo» y, al parecer, dio una larga charla al joven y díscolo predicador. Pero por lo visto no bastó para sacar a Vincent de su choza, pues allí es donde le encontró su padre, «tumbado sobre un saco lleno de heno y con un aspecto extremadamente débil y desnutrido», según un testigo ocular.

«Vincent no quería que se lo llevaran de ahí como a un niño», afirmó el mismo testigo, y al día siguiente Dorus se lo llevó de ronda expiatoria, entre la nieve gris, para visitar a los tres clérigos en cuyas manos estaba su precario futuro. Habló con Vincent de «planes de mejora, de cambios y de recuperar las fuerzas», como buen sembrador que era. Le hizo prometer que cuidaría de su aspecto, obedecería a sus superiores y sólo usaría la choza «como estudio para trabajar».

Pero nadie se engañaba. «Es demasiado testarudo para aceptar los consejos de nadie», escribía Anna a Theo, desesperada. Vincent hizo una fantasiosa descripción de la visita de su padre. «No olvidará el Borinage fácilmente», escribió al día siguiente, «nadie que visite esta curiosa, significativa y pintoresca región puede olvidarla». Pero al poco de partir Dorus, vieron a Vincent escupiendo a la casa de Denis. «A lo mejor deben empeorar las cosas para luego mejorar», escribió desafiante a sus padres.

El estallido tuvo lugar sin previo aviso. La invasión de picas, lámparas y aire desató fuerzas que llevaban ocultas en la tierra desde su formación. El gas, incoloro e inodoro salía de la mina con cada golpe de pica, cada roca caída, cada carga de carbón. Bastaba para prenderlo una pequeña chispa de una lámpara que no funcionaba bien o generada por la fricción de las cubas sobre los raíles. Eso fue exactamente lo que ocurrió el 17 de abril de 1879 en la mina Agrappe en las Frameries, a escasos tres kilómetros de Wasmes.

No parece probable que Vincent no tomara parte en las tareas de rescate, habida cuenta del sufrimiento que se pudo contemplar en los patios de la mina de Agrappe ese día y los siguientes. Huérfanos que habían perdido a sus padres y madres que habían perdido a sus hijos lloraban inconsolables; otros esperaban, padeciendo la agonía de la incertidumbre sobre la suerte corrida por sus familiares desaparecidos. (Tardaron cinco días en sacar a los últimos supervivientes). Se corrió la voz de que

había unos cien mineros atrapados por un derrumbe; los rescatadores oían los aullidos de los heridos. Toda familia minera sabía que seguía habiendo gas en la mina que, al no haber explotado, podía asfixiar a un hombre en minutos. Los mineros atrapados cantaban para «no caer por el gas». A Vincent debió de conmoverle la imagen de los mineros atrapados, temiendo morir en cualquier momento y cantando un himno de esperanza en plena oscuridad.

Poco después del desastre empezaron las procesiones funerarias. En parte era un duelo y en parte una protesta. Iban lamiéndose las heridas, atravesando el misterioso paisaje, un séquito negro compuesto por muchísimas personas, una sombría reproducción del ícono de la infancia de Vincent, *Procesión funeraria en el trigal*. El pesar se extendió más allá del Borinage, por toda Bélgica, donde el peor accidente de la década desató protestas obreras y obligó a un gobierno moribundo a exigir mejoras en la seguridad de las minas. Hasta se enteraron en Etten. «¡Es horrible ese accidente!», escribió Dorus a Theo. «¡Qué situación para esa gente! ¡Enterrados vivos y sin esperanza alguna de que los rescaten a tiempo!». Dorus también veía en ello un peligro potencial para su sensible e inestable hijo. «Espero que no cause dificultades a Vincent», añadió. «A pesar de todas sus extrañas manías, realmente le interesan esas gentes miserables. Seguro que Dios lo sabe. ¡Ojalá le vayan bien las cosas!».

Pero no le fueron bien. En cuanto su padre se fue del Borinage, Vincent retomó su fantástica y desafiante misión. En lo que un testigo calificaría de «autosacrificio frenético» regaló la mayoría de su ropa, el poco dinero que había ganado y hasta el reloj de plata que ya quiso dar en otra ocasión. Usó su ropa interior para hacer vendas. En marzo devolvió a su padre el dinero que le había mandado para su manutención, un indicio de que había vuelto a la choza. En respuesta a las exigencias de Rochedieu de que rebajara su exceso de celo, Vincent empezó a perseguir su idea de piedad medieval con mayor ahínco, negándose a sí mismo placeres como la comida, el calor o una cama. Iba descalzo en invierno y se puso la ropa de los mineros. Dejó de asearse y calificó al jabón de «lujo pecaminoso». Pasaba cada vez más tiempo con los enfermos y heridos y se declaró dispuesto a «hacer cualquier sacrificio para aliviar sus sufrimientos».

Tras la explosión de la mina en abril, Dorus y Anna tuvieron la esperanza de que Vincent lograra hacerse «útil» en las tareas de rescate de las que les informaba. Pero el desastre de Frameries aceleró la espiral descendente en la que se había metido.

En julio, el Comité Evangélico decidió rescindir el contrato de Vincent. La única razón que alegaba en su informe oficial era la mala calidad de sus sermones. «La facilidad de palabra es imprescindible para cualquiera que dirija una congregación», decía. «La ausencia de esa cualidad imposibilita que un predicador cumpla su función principal». Pero sus padres, y probablemente Vincent también, conocían las razones reales. «No se somete a los deseos del Comité», escribió Dorus. «Nada le hará cambiar, es una prueba amarga».

El Comité le dio tres meses para encontrar otra colocación, pero seguir en

Wasmes hasta entonces resultaba impensable. Las constantes advertencias y disputas con sus superiores y su propia conducta, cada vez más excéntrica, habían puesto a la congregación en su contra. En las reuniones le insultaban y se burlaban abiertamente de sus extraños modales. Los niños de su adorada clase de catequesis se rebelaron contra él. Al igual que sus padres, le llamaban *fou*, loco; es la primera vez que aparece esta palabra en los relatos. Tampoco podía volver a casa, la perspectiva de otra vuelta anticipada tras una misión fracasada más le llenaba de culpa y vergüenza. «Le hemos dicho que venga a casa», escribía Dorus, «pero no quiere eso en absoluto».

En un esfuerzo de última hora por salvar su misión belga, Vincent fue en busca de Abraham Pieterszen, el predicador que había ayudado a Dorus a conseguir que admitieran a Vincent en la escuela evangélica de Bruselas. Cuando estudiaba allí, Vincent había visitado en varias ocasiones la iglesia de Pieterszen en Mechelen. El 1 de agosto, vestido con la ropa de los mineros, emprendió otro de los largos viajes para castigarse que formaron parte de casi todas las crisis de su vida. Tras dos noches de dormir al raso, llegó a la casa de Bruselas donde vivía Pieterszen con los pies sangrando. La niña que abrió la puerta chilló y se fue corriendo en cuanto le vio, porque «parecía descuidado y peligroso». Pieterszen dijo a Vincent que volviera con sus padres a Etten pero éste se negó. «Estaba decidido», dijo Pieterszen a Dorus, «él mismo es su peor enemigo».

Incapaz de discutir con él, Pieterszen le dio, no sin cierta reticencia, una carta de presentación para un predicador del Borinage al que se conocía por el nombre de Frank. Vivía en Cuesmes, una ciudad minera a sólo seis kilómetros y medio de Wasmes. Frank era un evangelizador independiente y no tenía iglesia, ni congregación ni forma de pagarle un salario a Vincent. Únicamente era un hombre solitario que predicaba la palabra de Dios en el mundo salvaje a cualquiera que quisiera escucharle. Vincent sería su «asistente», un final ignominioso para sus grandes ambiciones. Al día siguiente volvió a la tierra negra y se presentó en casa de «Frank el evangelista», que por única dirección tenía *au Marais* (en la ciénaga).

A Vincent sólo le quedaba una persona a la que pedir ayuda. En cuanto llegó a Cuesmes, escribió una breve carta a Theo pidiéndole que fuera a verle. Cuanto más se sumergía Vincent en las fantasías y la desesperación, más nostalgia sentía de su hermano.

Pero la nostalgia de Vincent no pudo superar el abismo que se había abierto entre ellos. No se habían visto desde el triunfante regreso de París de Theo, el mes de noviembre anterior, cuando Vincent, desesperado, huyó a Bruselas. Fue la primera vez en seis años que no pasaban juntos las Navidades, porque Vincent se quedó en su choza de Petit Wasmes. Su correspondencia se había convertido en una formalidad errática, pasaban meses entre carta y carta y no mencionó las revueltas en el Borinage. Lo que sí pedía una y otra vez era que Theo le hiciera una visita. Ante su hermano, Vincent seguía describiéndose como el misionero de *ello* y hablaba de la

tierra negra como de un lugar «peculiar» y «pintoresco», lleno de sentimiento y de carácter.

Sin embargo, Theo conocía la historia real. Había oído los desesperados gritos de sus padres mientras Vincent los hundía más y más en la vergüenza y la decepción. Cuando despidieron a Vincent de Petit Wasmer, la paciencia de Theo también se agotó. «Vincent ha elegido», dijo a su madre fríamente.

Al llegar a la estación de tren de Mons, en la segunda semana de agosto, iba preparado para decirle a Vincent unas cuantas verdades que su padre no le había dicho por temor a otro estallido. En un largo paseo le dijo que llevaba hundiéndose desde hacía demasiado tiempo, que tenía que «mejorar» su vida, que debía dejar de vivir del dinero de su padre y empezar a mantenerse. Puede que pudiera volver a la tienda de libros de Dordrecht o convertirse en aprendiz de carpintero. Podía hacerse barbero o bibliotecario. Su hermana Anna pensó que podría ser un excelente panadero. Si quería volver al mundo del arte podría convertirse en grabador de tarjetas de visita y blocs de facturas. Theo le dijo que, hiciera lo que hiciese, sus días de vagabundo errante, su «pobre» existencia basada en «no hacer nada» se habían acabado.

Por último y hablando claramente por sus padres, Theo le acusó de lo que más preocupaba a su hermano: de «crear miseria, pesar y discordia entre ellos y en la casa».

Al parecer fue esta última acusación la que hizo mella en él. Vincent podía soslayar o eludir a los demás, como hizo inmediatamente después de la partida de Theo en una carta en la que mezclaba una sofística paternalista, indignada y puesta en razón con la seducción fraterna: un auténtico *tour de force* de negación. Pero la acusación de haber herido a sus padres encendía llamas de culpa que ni la capacidad de autojustificación de Vincent ni su autocompasión, pudieron resistir. En un momento de sinceridad dijo: «Bien pudiera ser que todo sea culpa mía».

Sólo había una forma de apagar ese incendio. En cuanto contestó a Theo, fue andando hasta Mons y cogió el primer tren hacia el norte. Tras más de un año de mantenerse en sus trece categóricamente, la nostalgia superó a la vergüenza y Vincent volvió a casa.

«De repente estaba ante la puerta», escribió Anna a Theo. «Oímos “¡Hola, papá, hola, mamá!”, y era él». Le dieron ropa y le alimentaron pero después sólo hubo miradas escépticas y un ominoso silencio. «Está delgado», escribió Anna, «[y] tiene una expresión extraña». No fue la bienvenida al hijo pródigo con la que Vincent siempre había soñado. Heridos y cautelosos tras tantos planes y tantas decepciones, sus padres mantuvieron una prudente distancia. Pero Vincent tomó su prudencia por indiferencia y se sumergió en una soledad que debió de suscitarle todos los recuerdos más oscuros de la época de Zundert. «Se pasa todo el día leyendo libros de Dickens», informaba Anna, «no hace otra cosa. No habla ni contesta a nuestras preguntas [...] También da extrañas respuestas a veces [...] No dice una palabra sobre nada más,

nada sobre su trabajo de antes, nada sobre el trabajo que realizará en el futuro».

Sólo se requirió una chispa de «temperamento», no sabemos si por parte de Vincent o de su padre, para generar un estallido tal que Vincent hubo de irse de la casa.

Después se hundió en la oscuridad total. No volvió a escribir a Theo en un año o, si lo hizo, las cartas han desaparecido. Casi todas las cartas familiares de esa época corrieron el mismo destino. No sabemos si su padre le echó o si se fue por voluntad propia, pero volvió a la tierra negra. Empezaba su peor pesadilla. La víspera de su viaje a Etten había escrito a Theo:

Si alguna vez pensara seriamente que soy una carga o motivo de preocupación para ti y los de casa, creo que sería mejor no estar en absoluto [...] si creyera que me iba a poseer la tristeza e iba a tener que luchar contra la desesperación, preferiría no tener que vivir mucho más.

A lo largo de los seis meses siguientes, Vincent se castigó con un rigor que asombraba hasta a los miserables habitantes del Borinage. Rechazó el relativo confort de la casa de Cuesmes donde vivía Frank el evangelista. Volvió a las mortificaciones del pasado. No comía, dormía al raso, no se bañaba, no descansaba ni buscaba calor ni compañía durante largos períodos de tiempo. Cuando se permitía algo de sueño dormía en un granero o al aire libre. Vivía de cortezas de pan y «patatas congeladas».

Frank no le dio trabajo ni consuelo (y nunca le volvió a mencionar). Ninguna iglesia en Cuesmes le encargaba nada, ni siquiera gratis. Conocían su reputación por la gente de Bébé. Al parecer, su padre le mandaba pequeñas cantidades de dinero, pero Vincent lo daba todo a los pobres, lo gastaba en Biblia que regalaba o lo devolvía. Cuando iba a predicar a las minas, los mineros le insultaban y se reían de él. Decían que su conducta era «extraña» y «chocante». Empezó a evitar a la gente durante períodos cada vez más largos, eso cuando no le evitaban los demás. «Todo el mundo piensa que no sirvo para nada», recordó haberle oído decir un vecino.

La imaginación de Vincent le siguió a la oscuridad. No sólo renunció a su pluma, sino también al lápiz que utilizaba para hacer esbozos. Debió de negarse el placer que le proporcionaba su colección de grabados, pues no había sitio para ella en su existencia miserable y desnuda. Su vida se reducía a los pequeños libros de bolsillo que aparentemente llevaba consigo a todas partes.

Ese invierno vieron a Vincent paseando por el lóbrego paisaje, ennegrecido, descalzo y vestido con harapos, entre la nieve y las tormentas. Sus antiguos conocidos, como Denis, le advirtieron: «No estás bien». Los campesinos que se lo encontraban en el brezal se limitaban a decir que estaba «loco». «Jesús nuestro Señor también estaba loco», solía contestar, una defensa que para algunos era una prueba de su demencia. Se frotaba las manos sin cesar, incansablemente, como si quisiera limpiar una mancha indeleble, y los vecinos que pasaban cerca del granero donde solía dormir le oyeron sollozar.

Durante esos meses de mortificación, la idea del suicidio se le pasó por la cabeza. Cuando su madre le había ido a despedir a la estación en julio, se había sentido sobre cogido por la «melancolía», como le confesaría a ella después, «como si le estuviera diciendo adiós por última vez». Un mes después, cuando el comité finalmente formalizó su despido de Petit Wasmes, escribió a Theo en un tono aún más abyecto: «Mi vida es cada vez menospreciada, mucho menos importante, de hecho me resulta indiferente».

Puede que Vincent no intentara suicidarse, pero, antes de que acabara el invierno, emprendió un viaje de castigo que venía a ser lo mismo. A principios de marzo, desnutrido, débil y vestido con ropa poco adecuada, se marchó del Borinage hacia el oeste. Fue en tren todo lo lejos que le llevaron los pocos francos que llevaba en el bolsillo. Cuando llegó a la frontera francesa prosiguió a pie. Puede que se dirigiera a Calais, a unos ciento sesenta kilómetros al noroeste, pues la Inglaterra de sus recuerdos sólo estaba a unos treinta kilómetros, al otro lado del Canal.

No sabemos si éste era el destino que le sacó de la tierra negra, pero las mortificaciones a las que se sometía le impidieron acabar el viaje. Azotado por el viento y la lluvia helados, sin dinero para comprar comida o dormir a cubierto, «andaba y andaba como un vagabundo», recordaría después, «sin hallar descanso, comida o alojamiento en ningún lugar». Dormía en vagones abandonados, sobre madera y pacas de paja, y se despertaba cubierto de rocío. Buscaba trabajo, «hubiera aceptado cualquier cosa», dijo, «pero nadie quería contratar a un extraño vagabundo». «Estaba lejos, sin amigos ni nadie que me ayudara», recordaba, «padeciendo muchas miserias». Siguió hasta que llegó a Lens, a sólo sesenta y cinco kilómetros de su punto de partida, antes de dar media vuelta. En el viaje de vuelta, paró brevemente en la ciudad de Courrières, cerca de Lens, donde tenía su estudio Jules Breton. Vincent admiraba desde hacía tiempo su poesía y sus cuadros. En sus días de Goupil, llegó a conocer al artista. Pero eso había sido en una vida anterior. En aquel momento estaba delante del estudio, demasiado paralizado por el odio a sí mismo como para llamar.

Sólo tres días después, volvía a la tierra negra, destrozado en cuerpo y alma. «Ese viaje», admitiría después, «casi me mata».

Así se encontraba Vincent cuando le vieron sus padres una semana o dos después en Etten. Puede que se volviera a arrastrar hasta allí (se quejaba de que tenía «los pies heridos» desde su abortado viaje), pero es más probable que Dorus, alertado por alguien de la comunidad, viajara al Borinage para llevar a su hijo a casa, como solía amenazar con hacer. Tras años de «desesperarse» por el futuro de Vincent, de calificarlo de «la cruz que nos ha tocado», Dorus había decidido tomar cartas en el asunto.

Había decidido internar a su hijo en un hospital mental.

La ciudad de Gheel estaba a sesenta y cinco kilómetros al sur de Etten, al otro lado de la frontera belga. Los peregrinos iban a Gheel en busca de curas milagrosas para enfermedades mentales desde el siglo XIV, cuando aún se creía que eran obra del diablo. Todos los peregrinos se alojaban en casa de los lugareños y a veces se quedaban años y asumían un papel en la vida local. En 1879, los siglos de peregrinación habían convertido la ciudad en un sanatorio mental único y al aire libre: «la ciudad de los simples». Exceptuando una pequeña clínica, no había celdas, ni guardias ni muros. Mil «lunáticos» (como se los llamaba entonces) vivían entre los diez mil habitantes mentalmente sanos de la ciudad. Vivían en casas de propietarios a los que pagaban y para los que realizaban ciertas tareas; a veces se dedicaban al comercio sin que «nadie les llevara la contraria [ni] advirtiera sus peculiaridades», según los anuncios que había leído Dorus.

Como todas las familias victorianas, lo que más temía la familia Van Gogh era el impronunciable estigma de la locura, un estigma menos doloroso por los recientes avances en la comprensión y el tratamiento de las enfermedades mentales. Todo, desde la carrera de Theo en Goupil a las posibilidades de sus hermanas pequeñas de casarse bien, pasando por que Dorus no pasara vergüenza ante su congregación, dependía de que se ocultara el secreto.

Pero, para internar a Vincent en un manicomio, Dorus tenía que solicitar un «certificado de demencia» a un especialista médico que debía examinar al paciente.

Había otra forma de incapacitar a Vincent, como éste probablemente sabría, y era convenciendo a un *conseil de famille* (consejo de familia) para que apoyara la petición, algo que su padre no quería hacer.

Pero a esas alturas, Dorus estaba decidido. «Mi padre convocó un consejo de familia», dijo Vincent a unos amigos años más tarde, «para encerrarme por loco».

En algún momento de esa primavera, Vincent, furioso, volvió a marcharse de Etten. Dijo a sus padres que «no quería saber nada más de ellos» y volvió al lugar de su perdición, el Borinage. Puede que intentara escapar al internamiento o quizás fuera la exigencia de su padre de que se quedara la que le hizo partir. Estaba convencido de que Dorus quería mantenerle oculto para que no arrojara más vergüenza sobre la familia.

Sin embargo, poco tiempo después de volver a la tierra negra, la ira de Vincent se convirtió en desesperación. Había fracasado en todas sus misiones, sus congregaciones le habían rechazado y su Dios le había traicionado.

Desde las profundidades de la más negra de las tierras y tras casi un año de silencio retomó el contacto con su «waarde Theo». «He estado en silencio durante mucho tiempo», escribió en julio. «[Ahora] he llegado a una especie de *impasse*, tengo problemas, ¿qué puedo hacer?».

CAPÍTULO 13

EL MUNDO DE LAS IMÁGENES

Theo siempre había animado a Vincent a dibujar, al igual que sus padres. Consideraban que era uno de los pocos dones sociales de Vincent, un nexo con la sociedad burguesa que parecía decidido a rechazar. Mientras viajaba de vuelta al Borinage estaba dispuesto incluso a renunciar a todo vestigio de su vida anterior. «Me gustaría empezar a hacer esbozos de algunas de las cosas con las que me topo», escribió la víspera de su partida a Bruselas, «pero como probablemente me distraería de mi auténtico trabajo es mejor que no empiece». Aparentemente, la prohibición no se aplicaba a los mapas de Tierra Santa que su padre le pidió que dibujara al poco de llegar a Petit Wasmes. Pero después cumplió su voto de abstinencia en lo referente al dibujo a lo largo de todas las crisis del invierno y la primavera de 1878-1879. Sólo cuando su mundo se derrumbó de nuevo, en mayo, prometió a sus padres hacer lo que pudiera por «volver a retomar el dibujo».

Theo también le animaba a hacerlo. «Espero poder enseñarte algunos dibujos», le dijo Vincent la víspera de su visita, en agosto de 1879, respondiendo a sus preguntas. «A menudo dibujo hasta altas horas de la noche». Dibujó a los mineros, sus ropas y herramientas, así como pequeños paisajes de las minas de carbón: su nuevo hogar. Tersteeg mandó a Vincent unas acuarelas, probablemente a instancias de Theo, para que pudiera dar a sus mapas y dibujos una pátina de color. Llamó *souvenirs* a los resultados. Según él, «captan el aspecto de las cosas aquí». Cuando fue a ver al reverendo Pieterszen le mostró algunos de sus dibujos, pues él también era acuarelista por puro placer.

Pero ni Vincent ni Theo daban mucha importancia a esos dibujos. «No merecería la pena que te bajaran del tren sólo por ellos», dijo a la defensiva antes de la llegada de su hermano. Al parecer, Theo estuvo de acuerdo cuando los vio. A lo largo de su conversación sobre el futuro de Vincent, una charla que versó sobre la contabilidad y la carpintería como posibles profesiones, Theo nunca pensó que su hermano pudiera llegar a ser artista. En los meses de oscuridad que siguieron, Vincent dejaba de lado con facilidad su bloc y sus acuarelas, junto a otras comodidades burguesas que no merecía, como comida, cama o ropa.

Cuando Vincent reapareció en julio, con su larga carta repleta de súplicas, Theo le dijo que retomara el dibujo como una forma de «artesanía», una ocupación saludable que mantendría ocupadas su mente y sus manos, evitando que se obsesionara con los problemas y ayudándole a vincularse al mundo. Le sugirió que podía vender sus mapas, esbozos y acuarelas para mantenerse.

Al principio Vincent rechazó la idea. «Me pareció poco práctico y no quise ni oír hablar de ello», recordó. Pero la propuesta parecía mucho más atractiva y plausible

que el verano anterior. De hecho, Vincent ya había vendido algunos de sus dibujos. Su padre le había pagado diez francos por cada mapa de Tierra Santa y Pieterszen había adquirido uno o más de sus esbozos de las minas. (Aunque Vincent no lo sabía, su padre había enviado al comprador dinero con instrucciones de «cuidar de Vincent» hasta que recuperara la salud, encorriendo que no le dijera que procedía de él). No era mucho, pero bastaba para volver a hacerle sentir la ambición de ser autosuficiente. En una carta de julio admitió: «He estado perdiendo el tiempo en lo referente a ganarme la vida».

Además, Vincent había descubierto nuevos placeres en el dibujo. Tras meses de recibir insultos y burlas en público, podía salir con un bloc de dibujo, en vez de con una Biblia, y pintar sin que nadie le molestara. «Dibujó mujeres recogiendo carbón», recordaría un vecino, «pero no le daba ninguna importancia. Nosotros tampoco se la dábamos». A un hombre que siempre anhelaba compañía humana, la oportunidad de observar tranquilamente a los demás tuvo que resultarle fascinante. La posibilidad de controlar un encuentro social, reclutando modelos que posaran para él, tenía un efecto narcótico. En pocas semanas había empezado a buscar «modelos con carácter... hombres y mujeres».

A pesar de las privaciones del invierno, inició su nueva vocación con gran energía, combinando su entusiasmo por los nuevos comienzos con la determinación ciega de dejar atrás el pasado. Desde la casa de Cuesmes arremetió contra Theo y otros, exigiendo «modelos» de los que aprender su nuevo evangelio. Quería, sobre todo, el curso en dos volúmenes de dibujo figurativo de Charles Bargue, *Exercices au fusain* y *Cours de dessin*, así como la *Guide de l'alphabet du dessin* de Armand Cassagne, un manual similar sobre dibujo y perspectiva. Devoró estos voluminosos libros, hizo todos los ejercicios, página a página, una y otra vez. «Ya he terminado los sesenta pliegos», dijo tras la primera de las muchas veces que terminó los *Exercices au fusain*. «He trabajado en ello casi una quincena, de la mañana a la noche... da fuerza a mi lápiz».

Trabajaba con una intensidad asombrosa, sentado en un taburete plegable en la pequeña habitación del segundo piso que compartía con los hijos de su casero, el enorme bloc balanceándose sobre sus rodillas y el Bargue y el Cassagne a su lado. Trabajaba mientras había luz, pero, cuando el tiempo lo permitía, prefería salir al jardín. Dijo haber hecho ciento veinte dibujos en una quincena. «Mi mano y mi mente están cada día más ágiles y fuertes», decía. Afirmaba que los ejercicios eran «difíciles» y «sumamente aburridos», pero no quería rebajar el ritmo. «Si dejo de buscar, me deprimiré y estaré perdido», escribía. «Es lo que creo, debo seguir, seguir, venga lo que venga», dijo a Theo, «un gran fuego» ardía en su interior.

Para alimentar ese fuego precisaba algo más que ejercicios. Pidió a Theo imágenes que copiar, empezando por el icónico *Les quatre heures de la journée* (*Las cuatro horas de la jornada*) y *Les travaux des champs* (*Los trabajos del campo*) de Millet, imágenes que siempre habían colgado de sus paredes y que seguiría copiando

el resto de su vida. Al principio trabajaba sin descanso en sus manuales y sólo pedía imágenes de «maestros» del dibujo figurativo como Millet y Breton. «Esto es lo que quiero estudiar», decía. Pero pronto empezó a pedir paisajes de los gigantes de la Edad de Oro como Ruisdael y de los héroes de Barbizon como Charles Daubigny y Théodore Rousseau.

Por muchas imágenes que le enviara Theo, Vincent no podía resistir la tentación de salir de su repleto «estudio» y buscar sus propias imágenes. A pesar de que solía decir que quería terminar con las lecciones antes de intentar dibujar «al natural», iba por la ciudad haciendo esbozos de retratos y paisajes: mujeres cargando con sacos de carbón, una familia recolectando patatas, vacas pastando. Incluso convenció a algunos vecinos, entre ellos a su antigua casera, Esther Denis, de que posaran para él.

Llevaba su silla plegable a la entrada de la mina y hacía dibujos crudos e infantiles de lo que veía, intentos carentes de toda técnica que el mismo calificó de «toscos». (Después admitiría haber destruido todos sus dibujos de ese periodo). Pero también hizo elaborados planes para hacer dibujos en un formato mayor: uno de los mineros yendo a trabajar por la mañana («sombras pasajeras, apenas visibles a media luz») y otro que volvía por la tarde («con un efecto de siluetas marrones, apenas rozadas por la luz sobre el fondo del cielo azul moteado del atardecer»). Pasó una de estas imágenes a papel mucho antes de haber terminado el *Course de dessin*. «No he podido evitar dibujar en un soporte grande a los mineros que vuelven al pozo», confesó a Theo.



Mineros en la nieve al amanecer, agosto de 1880, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 13 x 20,3 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En medio del furor generado por esta resurrección de un entusiasmo esperanzado, volvía una y otra vez a una imagen concreta. «Creo que he dibujado el sembrador cinco veces», escribió en septiembre, «y lo retomaré; esa figura me absorbe por completo».

En octubre de 1880, sólo dos meses después de declarar que era un artista, Vincent abandonó el Borinage. Apenas le quedaba una década de vida, es decir, una cuarta parte de su existencia. Partió hacia Bruselas desde la estación de ferrocarril de Mons, donde había llegado casi dos años atrás. Sólo que en esta ocasión, en vez de un portafolios con sermones, llevaba un portafolios repleto de dibujos. Lamentaba haber «pasado algunas miserias en la tierra negra» y decía necesitar un estudio mejor, la compañía de otros artistas y «cosas bellas a las que mirar» para olvidar esas miserias y «crear cosas buenas por mí mismo».

Se iniciaba aquí la breve e incandescente trayectoria artística de Vincent. El dibujo figurativo siempre le daba fortaleza, aunque el éxito le eludiera siempre. Nunca halló motivo más satisfactorio que la pintura figurativa para remover los sentimientos humanos que admiraba y conectar con otras personas como deseaba, aunque fuera el autor de algunos de los mejores paisajes del arte occidental. Creía firmemente en el poder transformador del trabajo (la religión de su madre que decía que «siempre había que estar ocupado») que le había permitido aguantar la dura vida

de Inglaterra, Ámsterdam, Bruselas y el Borinage. Pero esta vez, esa misma fe impediría su éxito como artista, pues las fricciones generadas por su impulso ciego generarían la misma angustia que sufrió en los brezales llenos de plagas de la tierra negra.

Seguiría alternando su intención de aprender los fundamentos de su nuevo oficio con crisis de exasperación cuando progresaba demasiado despacio para su gusto. Hacía grandes planes para mejorar que, al igual que su vocación religiosa, pronto toparon con su impaciencia y sus peripatéticos intereses. También tenía miedo al fracaso. Empezó muchos más dibujos de los que terminó (el proceso de convertir un esbozo en un dibujo acabado le resultaba tan difícil como aburrido). Su carrera estuvo salpicada de proyectos inacabados que emprendía en pleno entusiasmo rechazando las medias tintas.

Esta falta de cálculo le hizo despiadadamente autocrítico, pero también le dio una esperanza sin fin. Todo parecía prometedor y susceptible de introducir mejoras en su vida. Pero también esperaba permanentemente que Dios le fulminara con su rayo o le hablara, o al menos que le mandara un ángel. «Trabajo mucho, aunque, por lo pronto, los resultados no sean los mejores», escribió por primera vez en una carta enviada desde el Borinage. «Pero tengo la esperanza de que estas espinas darán flores blancas a su debido tiempo y de que estas luchas, aparentemente sin sentido, sólo sean los dolores de parto». Su súbita partida de Bruselas, pocos días después de asegurar a Theo «lo mejor es que me quede aquí y trabaje todo lo que pueda», fue la primera de las muchas huidas preventivas que emprendería para mantener viva la esperanza.

Emocionalmente, Vincent nunca dejaría el Borinage. Cuando Theo le mandó cincuenta francos en junio, no sólo retomaron su relación, sino que se inició una dependencia financiera que duraría toda la vida de Vincent. En pocos meses preparó el primero de sus lastimeros y convincentes argumentos para obtener unos subsidios que se convertirían en el sello distintivo de su correspondencia. «Honestamente, para poder trabajar en condiciones, necesitaría unos cien francos al mes», escribió en septiembre junto a una advertencia: «La pobreza bloquea a las mejores mentes». El dinero demostró que las posiciones relativas de los hermanos en el seno de la familia se habían invertido. «A mí el mundo me ha hundido», decía Vincent, «pero a ti te ha encumbrado». Esta situación daría lugar a un universo de sospechas y reservas. Pero el dinero también llevó al extremo la desesperada necesidad de solidaridad fraterna de Vincent. La «fuerza mágica» de la fraternidad no bastaría: Vincent necesitaba que su hermano se comprometiera con él en su empresa artística conjunta. Según Vincent su obra era la progenie *de los dos*, pues había sido Theo quien le animó a hacerse artista en el verano de 1880.

La «triste dependencia» de Vincent (en sus propias palabras) levantó nuevas oleadas de culpa y resentimiento. La culpa se expresaba en sus protestas de que trabajaba mucho, en sus apologéticas peticiones de paciencia y en patéticas promesas de que devolvería el dinero a su hermano. «Un día de estos ganaré algunos céntimos

con mis dibujos», escribió en lo que es la primera de sus cartas como artista. El resentimiento le hizo manipulador; dijo tener derecho a empezar de nuevo y se mostraba moralmente indignado cuando Theo no estaba a la altura de su visión de lo que debería ser una empresa conjunta. Cuando Vincent se fue del Borinage, Theo había ocupado el lugar de su padre en la viciosa espiral de culpa e ira; una espiral en la que, a veces, el resentimiento estaba por encima de la gratitud, ninguna ayuda era suficiente y los gestos de generosidad se retribuían a menudo con espasmos de desafío. En septiembre, Theo invitó a Vincent a ir a París, pero éste respondió con una velada petición de dinero para acercarse a Barbizon y luego, sin dar explicaciones, se mudó a Bruselas.

SEGUNDA PARTE

LOS AÑOS EN HOLANDA, 1880-1886



VINCENT VAN GOGH a los 18 años
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

CAPÍTULO 14

CORAZONES DE HIELO

A Bruselas, ciudad de nuevas ambiciones y segundas oportunidades, Vincent llevó su propio y desesperado intento de iniciar una nueva vida. Los problemas del pasado desaparecieron de su correspondencia. Lo único que recordaba a sus negros años en la tierra negra era el nombre del café-hostal donde se hospedaba, Aux Amis de Charleroi. (Charleroi era la capital de la región de las minas de carbón). En su pequeña habitación situada sobre el café, en el número 72 del bulevar du Midi, frente a la estación de ferrocarril, volvió a sentir la fiebre creativa. «Me voy arreglando», aseguró a Theo después de llegar, «debemos esforzarnos como los seres perdidos y desesperados que somos».

Vivía del pan y café que daban a todas horas en el hostal, e inició la última parte del curso de Bargue, en la que enseñaban a copiar al estilo de los grandes retratos de Rafael y Holbein. Pero también volvió a ejercicios a carboncillo más sencillos, repasándolos todos. Hizo más copias de sus láminas favoritas de Millet, experimentando con la pluma, aunque lo encontró frustrante. «No es tan fácil como parece», se lamentaba. Trabajaba con un gran libro de anatomía copiando sus ilustraciones a gran escala de calaveras y miembros musculados, hasta que dibujó «todo el cuerpo humano», por delante, por detrás y de lado. Luego buscó tratados veterinarios para hacer lo propio con caballos, vacas y ovejas, hasta dominar la anatomía animal. Incluso hizo incursiones en pseudociencias como la fisiognomía y la frenología, convencido de que un artista debía saber «cómo se expresa el carácter en los rasgos y en la forma de la calavera».

Vincent informaba puntualmente de sus hercúleos esfuerzos por dominar los misterios de la figura a Theo y a sus padres, en un intento por cambiar la opinión que la familia tenía de él. «Si progreso y mejora mi dibujo», escribía a sus padres, «todo acabará bien antes o después». Les mandó dibujos, para que vieran que estaba trabajando, junto a protestas sobre su diligencia y sinceridad. Apenas había carta en la que no hablara de la difícil tarea que tenía por delante o no prometiera un éxito futuro. «En general, he hecho progresos», escribió el día de Año Nuevo de 1881, «ahora debería aprender más de prisa».

Se compró zapatos y ropa nueva. «Tienen buen corte y me quedan mejor que ninguna otra que recuerde», informaba orgulloso. Incluyó una muestra de la tela para que sus padres dieran su aprobación, señalando con un recién adquirido sentido del estilo, «este material se lleva mucho, sobre todo en los estudios». «También he renovado mi ropa interior con tres calzoncillos nuevos», añadió, «y voy a los baños públicos dos o tres veces por semana».

En respuesta a otra de las quejas de sus padres, Vincent buscó «buenas

compañías». En cuanto llegó a Bruselas dijo haber visto a «otros jóvenes que también inician sus estudios de dibujo». Pidió instrucciones a Theo sobre cómo comportarse en una ciudad en la que éste había vivido casi un año. Uno de los primeros sitios que visitó cuando llegó fue la Galería Goupil, en el número 58 de la Rue Montagne de la Cour, detrás de las nuevas salas de exposiciones del rey Leopoldo, los Musées Royaux des Beaux-Arts. Esperaba que el antiguo jefe de Theo, el gerente Schmidt, pudiera ayudarle «a conocer a algunos jóvenes artistas de por aquí», dijo. Cuando Theo le contestó con instrucciones, Vincent las siguió dócilmente. Se presentó a Willem Roelofs, el deán de los pintores holandeses expatriados de Bruselas, y probablemente conociera a Victor Horta, un joven arquitecto belga que acababa de volver de París para estudiar en la Academia de Bruselas. Puede que Theo también le pusiera en contacto con otro pintor holandés expatriado, Adriaan Jan Madiol. Vincent contaba ávidamente a sus padres cómo había contactado con la gente y renovado las relaciones con Tersteeg y Schmidt, así como, por extensión, con el tío Cent.

De todos los nuevos conocidos de Vincent, ninguno le agració más ni desempeñó un papel más importante en su vida que Anthon Gerard Alexander Ridder van Rappard (tanto en sus conversaciones como en sus cartas, Vincent siempre se refirió a él como Rappard). Como casi todo el mundo con quien había establecido contacto en Bruselas, Rappard había conocido antes a Theo. Los habían presentado no hacía mucho en París, donde Rappard estudiaba con Jean-Léon Gérôme, un famoso artista del Salón y yerno de Adolphe Goupil. Como muchos de los amigos de Theo, Rappard encarnaba el ideal de Anna de «compañía civilizada». Era el hijo menor de un próspero abogado de Utrecht de familia noble, había ido a los colegios burgueses adecuados, se había socializado en los círculos pertinentes y veraneaba como era debido, navegando por el lago de Loosdrecht o visitando balnearios de moda, como Baden-Baden.

Cuando Vincent llegó una mañana a finales de octubre de 1880 al bien pertrechado estudio de Rappard, en la Rue Traversière, al norte de Bruselas, se encontró a un joven de veintidós años (un año menos que Theo) guapo, rico y seguro de sí mismo. Aparte de las diferencias obvias de dinero, aspecto y estatus social, los dos artistas no podían haber sido más diferentes. Rappard era flemático, tenía un gran corazón y un carácter amistoso, cualidades cultivadas durante toda una vida de éxito personal. Le encantaban los clubs, en los que se movía con la naturalidad que da una larga experiencia en reuniones sociales. Sus muchos amigos apreciaban su equilibrio y su corazón constante. Vincent era brusco, picajoso y soberbio, y nunca estaba a gusto en compañía de otros. Tendía a experimentar estallidos de vehemencia que podían acabar con cualquier conversación. Después de años viviendo dentro de su propia cabeza, había perdido la poca gracia social que alguna vez tuvo y entendía la interacción social como un asalto a su persona o un asalto suyo a los demás.

Los impecables modales de Rappard se extendían a su intelecto, que no era muy dado a la inquisición ni al colorido. Leía los periódicos «por encima» y hablaba con

ligereza de temas intelectuales, favoreciendo la sabiduría convencional de su clase social. Nada podía ser más distinto al intelecto voraz y siempre contracorriente de Vincent o a sus explosivas muestras de entusiasmo.

Años después, recordando su primera reunión, Rappard dijo que Vincent era «violentó» y «fanático», mientras que Vincent dijo de Rappard que era «elegante» y «superficial» (lo mismo que decía de Theo). Rappard lamentaba «que no sea fácil llevarse bien con Vincent» y Vincent decía que Rappard era *«abominablemente arrogante»*. Pero cuando se separaron ese primer día, Vincent estaba decidido a ganarse la amistad de su joven paisano, lo que indica que ya tenía mayores ambiciones para su vida futura. «No sé si es una persona con la que podría vivir y trabajar alguien como yo», dijo tímidamente, «pero sin duda iré a verle otra vez».

En los meses siguientes llevó a su nuevo amigo, el primero desde Harry Gladwell, a dar largos paseos por el campo. Era un huésped habitual del espacioso y bien iluminado estudio de Rappard. Juntos exploraron los placeres de Marolles, el distrito rojo de Bruselas, donde al parecer Vincent renunció a las mortificaciones de su vida anterior. Rappard se mostró reticente al principio, pero luego se adaptó a su extraño compañero. Esa misma timidez errante que le había hecho pasar de la Marina, la ambición de su juventud, a diferentes escuelas de arte, sin graduarse en ninguna, halló un puerto seguro en el tiránico entusiasmo de Vincent. Como, según un amigo, siempre estaba «insatisfecho consigo mismo», se sumó con ganas a la pasión de Vincent, manteniendo la calma durante sus estallidos, evitándole a veces, pero retándole siempre.



ANTHON RIDDER VAN RAPPARD

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Vincent tuvo otro gesto amable con sus padres, que nunca perdían la fe en los estudios, solicitando la admisión en la Académie Royal des Beaux-Arts. No le gustó la idea cuando se la propuso el gerente Schmidt al poco de llegar, pues no era probable que le permitieran saltarse el primer curso gracias a sus conocimientos del curso de Bargue. Tras tantos intentos fallidos debió de considerar un lastre la necesidad de emprender nuevos estudios. Creía que lo que necesitaba era trabajar directamente con un artista de verdad en un estudio. Pero las recomendaciones de Roelofs y su amistad con Rappard, que estudiaba en la Academia, le valieron la admisión.

Solicitó la clase de *Dessin d'après l'antique* (dibujar modelos en yeso de estatua antigua) y se consolaba pensando que esta situación al menos le proveería de un cuarto caliente y bien iluminado durante el terrible invierno de Bruselas. La Academia no cobraba, pero elegía a sus candidatos. Mientras Vincent esperaba

impaciente el resultado de su solicitud de ingreso, encontró a un «pintor pobre» que le dio lecciones de perspectiva por un franco y medio la sesión de dos horas. «No puedo prescindir de algún tipo de instrucción», dijo. Hasta eso gustó tanto a sus padres que se ofrecieron inmediatamente a pagarle las clases.

Lo que mejor definía la reencarnación de Vincent en 1881 era el dinero. De todas las acusaciones vertidas sobre él en los años anteriores, ninguna pesaba más que la de que no era capaz de mantenerse. Después de todo era lo que había alegado su padre para internarle. El dolor y la humillación de esos recuerdos habían sacado a Thomas Kempis de su cabeza. Desde el mismo momento en que llegó a Bruselas empezó a manifestar su firme determinación de ganarse la vida. «Debo aprender a hacer dibujos presentables y vendibles lo antes posible», escribió en su primera carta desde Aux Amis, «para empezar a ganar dinero con mi trabajo». Su primera parada en Bruselas había sido Goupil, para reencontrarse simbólicamente con la herencia mercantil de la familia. «He vuelto al campo del arte», dijo a Theo, confiándole su esperanza de que «si trabajo duro... probablemente el tío Cent o el tío Cor hagan algo, si no por ayudarme a mí, al menos por ayudar a padre».

Siguió insistiendo en lo mismo durante todo el invierno. «Me ganaré la vida así... hay trabajo para un buen dibujante y cubren puestos muy bien pagados». Llamó su atención sobre las elevadas tasas que cobraban los dibujantes en París («unos quince francos al día»), en Londres y en otros lugares. Justificaba cada gasto, cada esfuerzo afirmando que era esencial para que pudiera cumplir su meta. El dibujo con plumín era «una buena preparación si luego se quería pasar al grabado. Las lecciones de perspectiva y de anatomía animal le ayudarían a ser un mejor dibujante y a conseguir algún trabajo fijo. Para demostrar su *bona fides* burguesa, empezó a escribir en lenguaje comercial. Hablaba de los “justos beneficios” que obtendría a cambio del coste de los materiales, del “capital” a invertir en su preparación y de los “elevados intereses” que percibiría».

Vincent era impermeable al escepticismo e incapaz de hacer las cosas a medias. Sus nuevas aspiraciones a un estatus burgués le condujeron rápidamente a nuevos excesos. En un esfuerzo por acelerar su carrera y ver a jóvenes artistas como Rappard (era muy consciente de lo tarde que había empezado), empezó a gastarse más dinero del que podían mandarle sus padres. Dorus le enviaba sesenta francos al mes, pero sólo la habitación le costaba cincuenta. A pesar de sus protestas de frugalidad («no debéis creer que llevo una vida regalada») no ahorraba en gastos. En las primeras semanas se compró cuatro trajes (uno de ellos de velludillo, «un material que puedes llevar en cualquier ocasión»). Compró una docena de nuevos grabados de Millet que le resultaban «útiles» porque era probable que en algún momento se pasara a las tallas en madera. Gastaba materiales de pintura a una velocidad increíble, llenando docenas de hojas de un papel carísimo en una única sesión. Justificaba su prodigioso consumo como lo haría el resto de su vida: «Cuanto más gasto, más rápido avanzo y más progreso».

Los que más recursos consumían eran los modelos. Sus encuentros fortuitos en el Borinage, a cuyos habitantes no les importaba que los observara haciendo su trabajo, habían abierto en él un apetito insaciable hacia este aspecto de su vocación artística. Otros estudiantes de arte esperaban al menos un año antes de intentar dibujar al natural. Vincent estudiaba aún los *Exercices au fusain* cuando llevó a su primer modelo a la pequeña habitación de Aux Amis. «Cuento con un modelo casi cada día», informaba feliz sólo pocos meses después de haberse declarado artista, «un viejo portero, un trabajador o cualquier chico posan para mí». Les indicaba las poses que quería que adoptaran, sentados, andando, paleando, con una lámpara; los reprendía por su torpeza y los dibujaba una y otra vez. Pero en Bruselas había que pagar a los modelos. «Los modelos son caros», se quejaba, mientras decía necesitarlos para «trabajar mejor».

Sus padres padecían el impacto de esta espiral de exigencias. Los sesenta francos al mes que mandaba Dorus eran más de la tercera parte de su sueldo. Cuando hablaron del tema con Vincent, éste negó cualquier extravagancia y los invitaba a comparar su conducta con la de tiempos pasados. Una vez más, Theo escuchó los familiares lamentos de Etten: «Volvemos a estar melancólicos por el dolor que nos causa Vincent».

Esta vez, Theo estaba en situación de hacer algo al respecto. Tras un reciente ascenso, ganaba el dinero suficiente como para decir a sus padres que él se encargaría de mantener a su hermano. «Es tan magnífico que quieras ayudarnos con los gastos de Vincent», escribió Dorus, «te aseguro que es un gran alivio para nosotros». Era una promesa que tendría consecuencias inimaginables por entonces.

La generosidad de Theo se debía más a cierto sentido del deber que a cariño fraternal. A pesar de su decisiva intervención del verano anterior, o puede que precisamente debido a ella, su relación con Vincent se había enfriado de forma considerable. Seguramente ofendiera a su sentido de la planificación el hecho de que se hubiera ido a Bruselas sin avisar. Además, la rápida visita que hiciera Vincent al gerente de Goupil, Schmidt, suscitó el temor de que se volviera a hablar de la vergüenza de la familia. Theo le escribió inmediatamente diciéndole que dejará de ir por la galería (poniendo como excusa una batalla legal que se libraba por entonces) e ignoró la petición de Vincent de que presionara a Schmidt para que le ayudara en su nueva carrera. En los últimos dos meses de 1880 los hermanos no intercambiaron cartas, ni siquiera en Navidad, cuando, por segunda vez en su vida, no se cruzaron sus caminos.

En enero Vincent mandó una felicitación de Navidad bastante reclamatoria: «Como hace tanto que no sé de ti... y ni siquiera has contestado a mi última carta, puede que no esté de más pedirte que des algún signo de vida». Calificaba el silencio de su hermano de «extraño e inexplicable» y especulaba sobre su causa: «¿Acaso temes que mantener el contacto conmigo te comprometa ante los señores de Goupil & Cie? ¿O tienes miedo de que te pida dinero?». Con cierta frivolidad añadía:

«Podías haber esperado al menos a que intentara sacarte algo», e intentó reparar el daño retractándose («escribí la última carta en un momento de cólera... olvidémosla»). Pero, meses antes de que cambiara de manos el primer franco o florín, ya escribía en ese tono defensivo, resentido y retador que no abandonaría en los diez años siguientes.

En algún momento de finales de marzo se pasó el testigo formalmente. Dorus fue a Bruselas a darle la noticia. Mientras, Theo explicó los términos de su benevolencia. Tras su último y desastroso encuentro en Mons, volvió a decir a Vincent que buscara trabajo y añadió que, hasta entonces, tendría que vivir por su cuenta. Le instó a considerar que sus dificultades financieras eran una oportunidad y no una desventaja. Para reducir el «coste de los modelos» se ofreció a enviarle un maniquí de segunda mano con miembros adaptables a todo tipo de posturas y repitió su invitación de que se uniera a él en París, donde los dos, al vivir juntos, gastarían menos dinero. Dulcificó la propuesta con la perspectiva de que Vincent podría recibir allí la «guía y enseñanzas» de Hans Heyerdahl, un joven pintor noruego que acababa de debutar en el Salón. Vincent concedió que era «justo lo que necesito», pues hacía tiempo que buscaba un mentor.

La presión le obligó a la indignidad de buscar trabajo en imprentas, esperando poder practicar el dibujo y tal vez aprender a hacer litografías. Pero, como recordaría más tarde, le rechazaron en todas. «Dicen que no hay trabajo, que el negocio no va bien». Al final encontró un empleo: dibujar estufas para un herrero.

Todo amenazaba la nueva vida de Vincent. Su experiencia en la Academia de Bruselas fue tan mala que nunca volvió a mencionar una palabra al respecto ni conservó un solo borrador que hubiera dibujado allí. Puede que se negaran a volver a admitirlo, o tal vez lo dejara él al poco de empezar. En cualquier caso, no se llevaba bien con sus compañeros. Al parecer no hizo ni un solo amigo entre los cerca de mil estudiantes de la Academia. Uno de ellos recordaría más tarde que evitaban a Vincent porque «acabábamos disputando enérgicamente en seguida».

La extraña forma de comportarse de Vincent y su estatus de *persona non grata* en Goupil se convirtió rápidamente en el mayor cotilleo de los estudios, lo que a su vez alimentaba su paranoia. Achacaba a la frialdad de gente como el pintor holandés Roelofs la situación a la que le habían arrojado Theo y el resto de su familia. Decía que la gente le acusaba de tener malas intenciones y de haber cometido vilezas que «jamás se me pasarían por la imaginación», y que los que le miraban pintar «piensan que me he vuelto loco y, por supuesto, se ríen de mí». Lo único que podía decir en su defensa era que «poca gente sabe por qué un artista actúa como lo hace».

En algún momento reunió el valor necesario para escribir a Tersteeg. Vincent albergaba la esperanza de volver a La Haya en verano para arreglar las cosas con su antiguo jefe, retomar la relación con su primo, Anton Mauve, un pintor de éxito, «y relacionarme con pintores». Pero Tersteeg respondió a los intentos de aproximación de Vincent con un feroz rechazo y parecía hablar por toda la familia. Acusó a Vincent

de «intentar vivir a costa de sus tíos» y dijo que «no tenía ningún derecho a eso». A la pregunta de Vincent de si le recibiría en La Haya, Tersteeg respondió categóricamente: «Por supuesto que no, has perdido tu derecho a ello». En relación a sus ambiciones artísticas le sugirió que le iría mejor «dando clases de inglés y de francés». «Si había algo de lo que estaba seguro», dijo Vincent, «es de que no soy un artista».

Vincent, finalmente, decidió acabar su campaña de rehabilitación donde le llevaban todas sus campañas: en casa. Su decisión seguramente se vio reforzada por el hecho de que Rappard fuera a pasar las vacaciones de verano a su casa. Por entonces, Vincent trabajaba casi todo el día en el estudio de la Rue Traversière, de manera que cuando Rappard se fue de Bruselas, Vincent también tuvo que irse. Había llegado a considerar a su joven amigo el modelo de artista-caballero en el que quería convertirse. Si Rappard podía pasar las vacaciones yendo en barco y haciendo esbozos en el seno de su familia, ¿por qué Vincent no? Por un momento tuvo la fantasía de ir a algún centro de veraneo («ir al campo», decía) y vivir con otro artista. Pero el único con el que contaba era Rappard y no podía permitirse ir solo. «Lo más barato será que pase el verano en Etten», concluyó.

En principio pensaba quedarse en Bruselas hasta que se fuera Rappard en mayo, pero la nostalgia hacia sus padres era demasiado grande como para esperar. En cuanto se enteró de que Theo iría a Etten por Pascua (el 17 de abril), dejó su habitación en Aux Amis y cogió un tren hacia el norte. Se fue tan precipitadamente que tuvo que volver luego por parte de sus pertenencias. Vincent siempre había adaptado su vida a las imágenes que veía, ahora también a las que creaba. En su viaje a Etten hubo una imagen que caló en su imaginación especialmente: el sembrador. En cuanto llegó, se sentó e hizo un nuevo dibujo del ícono de la vida nueva de Millet: el ícono de su padre que representaba la tenacidad ante el fracaso. Reelaboró la familiar figura como si quisiera demostrar a su familia sus nuevas habilidades, imitando la textura de un grabado con miles de delgadas y entrecruzadas líneas de plumín, sombreando una y otra vez, como para probar su dedicación.

Vincent apenas tuvo tiempo de saborear plenamente su regreso a casa. Lo único que dijo fue: «Me alegra de poder trabajar tranquilamente aquí una temporada». Se sumergió con toda su energía en el proyecto que había hecho posible su vuelta. Cuando no llovía (lo que no era muy a menudo en el clima primaveral húmedo de Etten), andaba por los bosques y brezales en busca de un lugar donde colocar su silla plegable. Llevaba el uniforme que correspondía a un joven artista veraneando en el campo: un blusón sin cuello duro y un estiloso sombrero de fieltro. Cuando hacía frío se ponía un abrigo.

Iba por ahí con su silla, un portafolios lleno de papel y una plancha de madera. Trabajaba tan intensamente, sujetando el gran lápiz de carpintero en su puño como si

fuerá un cuchillo, que tenía que apoyar el papel sobre la madera para no rasgarlo. Se situaba ante árboles y arbustos, granjas y almiares; buscaba vistas de molinos y prados, pintaba carretas y patios de iglesia. También dibujó animales comiendo y aperos de labranza (arados, rastrillos y carretillas) donde los encontraba. Paseaba por Etten (el doble de grande que Zundert, pero más pobre) y se metía en las tiendas de los comerciantes para practicar la perspectiva. Cuando hacía mal tiempo (y a veces aunque hiciera bueno) se quedaba en casa trabajando con ahínco en sus «ejercicios», copiando más Millets y volviendo a repasar el manual de Bargue con renovado celo, según un visitante de ese verano. «Quiero hacer todos los estudios que pueda», dijo a Theo. Años después, la criada de la parroquia recordaría que, a veces, Vincent se pasaba dibujando la noche entera y que cuando su madre bajaba al salón por las mañanas le encontraba trabajando aún.

Según Vincent, para ser autosuficiente debía pintar modelos. «Quien sepa pintar una figura», escribió, «puede ganarse la vida». Además, así podría dibujar el tipo de figura que llenaba las portadas de las revistas ilustradas, sobre todo imágenes de la pintoresca vida de campo. Estas imágenes, popularizadas por Millet y Breton, habían pasado a formar parte de la cultura popular y encantaban a la burguesía que buscaba mitos consoladores que ocuparan el lugar de la religión. Todos los estudios de Vincent, paisajes e interiores, granjas y aperos de labranza, las copias de Millet y los ejercicios de los manuales, estaban al servicio de esta gran ambición. «Debo dibujar sin cesar cavadores, sembradores, hombres y mujeres tirando del arado», explicaba a Theo, «escriutar y plasmar todo lo que forma parte de la vida de campo».



Sembrador (según MILLET), abril de 1881, TINTA SOBRE PAPEL, 48 x 36 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En un obstinado afán por cumplir su objetivo, Vincent vagaba por los campos que rodeaban Etten en busca de modelos. Los reclutó a base de dinero y un entusiasmo intimidatorio. «Obligaba a la gente a posar para él», recordaría un vecino del pueblo, «le tenían miedo». Los vecinos empezaron a evitar al «peculiar» hijo del párroco cuando le veían aparecer por el camino, mirando siempre hacia delante, inmerso en su nueva misión. «No era agradable estar con él», recordaría uno de ellos. En el estudio, los modelos atravesaban por las mismas fases que él. Pintaba las mismas poses una y otra vez y acusaba a sus modelos aficionados de no estarse quietos. «Se podía pasar horas dibujando», dijo uno de sus modelos, «hasta que captaba la expresión que andaba buscando». Vincent, por su parte, se quejaba de lo difícil que

era conseguir que la gente posara como él quería. Decía que sus modelos eran «tremendamente obstinados» y se reía de su insistencia en posar con las ropas de los domingos, «tan rígidas que ocultan la forma de codos, rodillas, omóplatos y cualquier otra parte del cuerpo».

A veces parecía que el mundo contribuiría a este huracán de esfuerzo. Al contrario que en su última visita, la casa parroquial de Etten se convirtió en su hogar y sus ocupantes en su familia. La casa era grande y cuadrada. Tras la impresionante fachada había pocas habitaciones, espaciosas y confortables, con muchas ventanas que filtraban la brisa en verano. Tenía un bonito jardín en la parte trasera lleno de rosales y un muro cubierto de viñas contra el que reposaba una pérgola. A mediados de verano todo era verdor y flores. La familia solía sentarse a menudo a la sombra y comía sándwiches a la caída de la tarde. En los días lluviosos se reunían en torno a la mesa redonda del salón, a la luz de un candil de aceite.

A lo largo del verano, Cor llegó del colegio de Breda, su hermana Lies les hizo una visita desde Soesterberg y su hermana Wil, que ya contaba diecinueve años y volvía de Inglaterra, posó para uno de los primeros retratos de Vincent. «Posa muy bien», afirmó. Reemplazó a Theo por dos jóvenes, Jan y Willem Kam, hijos del pastor de Leur, el pueblo de al lado. Ambos eran artistas aficionados e iban con Vincent en sus expediciones, viéndole trabajar en la mesa de su estudio. «Quería que sus dibujos fueran precisos y vendibles», recordaría Willem años después. «Hablaban de Maris y Mauve», afirmó Jan, «pero sobre todo de Millet».

Dada la compañía de los hermanos y las constantes insinuaciones de Vincent de que «quería ganarse la vida», Dorus y Anna empezaron a relajarse y no dijeron una palabra de crítica ni expresaron su preocupación a Theo ese verano. Ofrecieron a Vincent la antigua escuela dominical para que realizara su extraño ritual con los campesinos, creyendo a pies juntillas que era un paso esencial en el largo ascenso que le sacaría de la tierra negra, en la vuelta a la «vida normal» de su hijo mayor por la que tanto habían rezado.

Dios pareció escuchar sus oraciones cuando llegó Anthon van Rappard en junio. Para Vincent y sus padres este joven caballero de apellido noble era la coronación de la fantasía de una nueva vida. El día de su llegada, los Van Gogh llevaron a su distinguido huésped a dar un paseo para presentarle a los vecinos. Los acompañó a la iglesia el domingo y tomó asiento ante el gran santuario medieval en el banco lateral reservado a la familia del predicador, donde toda la congregación pudo verle. Recibió la aprobación definitiva de la familia cuando Vincent le llevó a Prinsenhage para presentarle al tío Cent, convaleciente a la sazón (estaba demasiado enfermo como para recibirlle).

A Vincent, la aprobación de sus padres le hacía tan feliz como las atenciones de su nuevo amigo. «Van Gogh estaba muy bien entonces», recordaba Jan Kam refiriéndose a la visita de Rappard, «nunca volvería a verle tan alegre». Con su silla plegable y su bloc de dibujo en la mano, Vincent guio a su «compañero de viaje» (el

mismo nombre que daba a Theo) en una ruta por sus lugares favoritos de los alrededores de Etten. Le llevó a los sombríos bosques de Liesbosch, hacia el este, al «peculiar» pueblo de Heike, en el sur (hogar de gitanos refugiados y otra «gentuza», donde Vincent solía reclutar modelos), y a las extrañas tierras pantanosas del oeste denominadas Passievaart.

A lo largo del camino ambos hombres se sentaban en sus taburetes, uno al lado del otro, compartiendo el acto de creación artística, algo que Vincent intentaría volver a experimentar durante el resto de su vida.

En cuanto empezaban a dibujar, intercambiaban papeles: Rappard guiaba y Vincent seguía. Cuanto más cariñosos se mostraban sus padres con el joven caballero-artista, más se sometía Vincent a su forma de expresión artística. En Bruselas había admirado los dibujos a lápiz y plumín de Rappard que representaban árboles, paisajes y escenas «muy ingeniosas y con encanto». Había adoptado su instrumento favorito, una pluma de caña y tinta, así como sus cortas líneas características con las que representaba la infinita variedad de texturas que se daban en la naturaleza. De hecho, los dibujos de los brezales de Vincent eran una imitación de los de su joven compañero que, como muchos principiantes, había hecho excursiones al campo para dibujar todos los veranos desde su adolescencia.

En cuanto Rappard se unió a él, Vincent dejó de lado su obsesión por dibujar figuras y volcó, por primera vez, toda su atención en los paisajes. Ambos dibujaron vistas de la carretera a Leur con sus hileras de sauces raquílicos; ambos pintaron el límite del bosque en Liesbosch y el pantano de Passievaart con la ciudad de Seppe al fondo.

Aunque compartían los mismos motivos, la misma técnica y hasta los mismos ángulos, las imágenes que surgieron de estos paseos eran tan diferentes entre sí como los hombres que las habían dibujado. Desde el ángulo que eligieron en la Passievaart, Van Rappard dirigió su mirada hacia el acuoso pantano y dibujó la lejana ciudad como si fuera una isla, con pesadas sombras a lápiz flotando en medio del papel blanco, apenas mayor que una postal. El pantano venía sugerido por unas cuantas líneas a pluma que representaban arbustos, maleza y nubes de un gris brillante. Vincent miraba el mismo paisaje, pero posó sus ojos en el suelo. Desplazó el horizonte casi hasta la parte superior de su papel, mucho mayor que el de Rappard. La ciudad quedó reducida a la insignificancia y su mirada se posó en las prolíficas aguas que tenía a sus pies: un mundo entrelazado de juncos, flores, nenúfares y hojas, cada una con su propia pendiente o arco, proyectando su propio reflejo veteado sobre la tranquila superficie de la ciénaga bañada por el sol. Con esa intensa vehemencia que no cabe aprender en ningún manual, llenó la parte baja del papel con conjuntos de puntos, puntos negros al azar, círculos flotantes y líneas curvas, en un esfuerzo por reproducir la infinita fecundidad que conocía tan bien por las orillas de la Grote Beek. Añadió un pájaro, un visitante de su infancia, volando bajo sobre las aguas en busca de la vida que pulula bajo las rayas a lápiz.



ANTHON VAN RAPPARD, *Passievaart (paisaje junto a Seppe)*, junio de 1881, LÁPIZ SOBRE PAPEL,
11,7 x 15,9 cm

© Colección del Centraal Museum, Utrecht

En otro dibujo de ese verano, mientras Rappard seguía representando con toda corrección carreteras flanqueadas de árboles y vistas del brezal, Vincent exploró un paisaje más extraño e insospechado. Seguramente su compañero ya se había marchado cuando se sentó en el jardín que había tras la casa parroquial y centró su intensa mirada en la pérgola de madera apoyada contra la pared trasera. Había dibujado a menudo las casas de su familia, o detalles de ellas, y guardaba el resultado a modo de recuerdo. Puede que el esbozo que empezara ese día tuviera ese propósito, tal vez fuera un regalo para Rappard o para su hermana Wil, que se marchó de Etten más o menos por las mismas fechas.



Pantano con nenúfares, junio de 1881, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 23,8 x 30,8 cm

© Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. Colección del señor y la señora Paul Mellon

El banco de madera apoyado contra el muro cubierto de viñas parece haber estado ocupado hasta poco antes; sus bordes curvos caen tristes. Hay una silla de metal algo más lejos, más allá de la sombra que arroja la pérgola, en un aislamiento antinatural. Entre ambos tipos de asiento hay una cesta y unos guantes de jardinero, abandonados súbitamente. La imaginación de Vincent giraba en torno a un drama de fantasmas más vivo e impresionante que los márgenes de la ciénaga de Passievaart, como si mirando con la suficiente intensidad pudiera mitigarse el dolor de la soledad. Las grietas de la pared parecen venas, se perciben perfectamente las briznas de hierba, surgen flores de entre las hojas caídas, las piñas de los pinos revientan y las hojas crean un tupido velo en el cielo, formando una ventisca de rayas y puntos. Sin embargo, el observador no experimenta consuelo. La madeja de vida bulliciosa e indiferente intensifica la sensación de abandono que produce la pérgola abandonada; una dolorosa contradicción de la naturaleza a la que Vincent volvería una y otra vez en los años venideros.

Tras la visita de doce días de Rappard, Vincent se sintió más solo que antes y anheló más que nunca la reconciliación del hijo pródigo. Después de tanto buscar y

sufrir, ¿no merecía la aprobación sin reservas que la familia patricia de Rappard le diera a éste, sobre todo su padre abogado? En su renovado intento de ganarse los corazones que llevaban contra él tanto tiempo, Vincent debió de sacar fuerzas de la solicitud y compasión paternales sin reservas de las que habla Balzac en *Le père Goriot*, libro que leyó ese verano. La visita de Theo en julio (Anna, Wil y Lies volvieron para verle) demostró que el favor de su familia se inclinaba tan obviamente a su favor que Vincent dijo estar enfermo y se metió en la cama. Theo era el nuevo gerente de las tres tiendas de Goupil en París. Con sus elegantes trajes y sus modales parisinos era un recordatorio vivo de la distancia que aún le quedaba por recorrer a Vincent para recuperar lo que había perdido.

Entonces, sólo dos semanas después de la marcha de Theo, Vincent creyó encontrar una oportunidad para llenar ese hueco y acabar de un plumazo con sus años de soledad. En agosto, pidió a Kee Vos que se casara con él.

CAPÍTULO 15

AIMER ENCORE

Vincent no había visto a su prima desde la última vez que había estado en casa de los Vos en Ámsterdam, en 1878. En los tres años transcurridos desde entonces, las vidas de ambos habían cambiado irreversiblemente. El marido enfermo de Kee, Cristoffel, había muerto ese mismo año, justo antes de que echaran a Vincent de la escuela evangélica y se fuera a la tierra negra. Puede que no coincidieran cuando Kee visitó Etten a finales del verano de 1879; Vincent fue sin avisar desde el Borinage y tuvo un terrible enfrentamiento con su padre. Al parecer tampoco se escribieron.

Cuando llegó a la casa parroquial para una larga visita en agosto de 1881, Kee, de treinta y cinco años, ya no era la valiente y atribulada madre de una «casa donde abundaba el amor» que Vincent recordaba. Aún estaba profundamente deprimida por una muerte que consideraba injusta y permanecía encerrada en sí misma: una figura severa que nunca sonreía, embutida en un vestido de satén negro abotonado hasta el cuello, unida de por vida a su marido por la pena y a su hijo Jan, de ocho años, por su pérdida en común.

La muerte del marido de Kee perfeccionó la imagen que se había formado Vincent en Ámsterdam. «Su hondo dolor me commueve», escribió. Ahora, como entonces, su tristeza exigía consuelo, lo más importante para Vincent. Esta pequeña familia, herida en dos ocasiones por la vida, parecía necesitar desesperadamente que la completaran. Pero había algo más. Al abandonar la negación de sí mismo impuesta por la lectura de Kempis, Vincent había decidido que necesitaba una esposa. «No quería estar solo», recordaría más tarde. Sus padres solían expresar el deseo de que sus hijos se casaran y, en el caso de Vincent, creían que el matrimonio le mantendría con los pies en la tierra y le «impulsaría a mejorar su situación social».

Vincent había hablado con Theo de su posición social en julio, antes de la llegada de Kee, y le había hecho partícipe tanto de su larga frustración («las mujeres son el dolor de los virtuosos») como de su nueva determinación: «Un hombre no puede vivir en mar abierto», decía, «debe tener una casita en la costa con un buen fuego en la chimenea y una esposa y unos hijos en torno al hogar». Reforzó este nuevo imperativo leyendo mucha literatura victoriana sobre el amor y el matrimonio. Devoró en tres días *Shirley*, de Charlotte Brontë, una novela de ochocientas páginas sobre el cortejo y las ventajas del matrimonio. También leyó *Jane Eyre*, de la misma autora, la historia de un amor (y matrimonio) que triunfa sobre la autonegación, y dos novelas de Harriet Beecher Stowe, *Mi esposa y yo* y *Nosotros y nuestros vecinos*, largos testamentos sobre la santidad del hogar y la familia.

Cuando Kee llegó en agosto, Vincent debió de emocionarse anticipando su reencuentro. En una semana o dos, sin esperar a recibir señal alguna de que sus

sentimientos eran correspondidos (o tal vez sin preocuparse de que lo fueran), declaró su amor a Kee. «Te amo como a mí mismo», le dijo, y le preguntó si se «arriesgaría a casarse con él». Al parecer la propuesta pilló por sorpresa a su tímida y seria prima, o puede que el fervor de Vincent la ofendiera. De manera que le contestó con su «frialdad y rudeza» habituales: «¡Nunca!», dijo ofendida por sus argumentos sin sentido, «¡nunca, no, nunca!».

Poco después Kee se fue de Etten y volvió a Ámsterdam con su hijo.

Pero Vincent se negó a aceptarlo. Ni siquiera un rechazo tan rotundo podía acabar con la imagen que se había formado en su cabeza. Había llegado a pensar que casarse con Kee era fundamental para su nueva vida y asimilaba su rechazo a otros del pasado. En los meses siguientes, su obsesiva imaginación a la defensiva uniría todos sus anhelos en una única fantasía de redención: si lograba que Kee se desdijera de su «no, nunca», no sólo podría consolar a la triste viuda y hacer las veces de padre de su hijo huérfano, también colmaría las expectativas de sus padres y acabaría con su propia soledad, disfrutando de la reparadora unión, tan celebrada en los libros. Por fin podría superar el terrible juicio del pasado.



KEE VOS-STRICKER y su hijo JAN, ca. 1881
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En cuanto Kee se fue, Vincent inició una larga campaña de cartas para demostrar que era digno de aspirar a su mano. Quería probar, sobre todo, que podía ganar dinero vendiendo su arte. «Te aseguro que intento cambiar muchas cosas», dijo a Theo, «sobre todo mi situación económica». Se convenció a sí mismo de que podría ganar mil florines al año, de que podría «cambiar de mentalidad».

Con ese objetivo, recopiló sus mejores dibujos y se fue a La Haya, un viaje con el que llevaba amenazando desde hacía casi un año. En dos días intensos, vio a todo el que pudiera ayudarle a vender sus obras o hacerlas más vendibles. Nadie fue más importante en este empeño que H. G. Tersteeg. A pesar de las rencorosas palabras que habían intercambiado el invierno anterior, Vincent pidió una cita con su antiguo jefe en las oficinas de Goupil del Plaats. «El Sr. Tersteeg fue muy amable», escribió a Theo obviamente aliviado. Tersteeg concedió que sus copias de los antiguos maestros (no sus dibujos originales) mostraban «algún progreso». «Creo que concede cierto valor al hecho de que los pinte», informó Vincent contentísimo.

Pero Vincent había ido a La Haya a ver sobre todo a su primo político, Anton Mauve. Recordaba con agrado el viaje que hiciera con Theo al estudio del artista en

Scheveningen a principios del verano de 1877 y, casi desde el mismo momento en que decidió ser artista, había pensado en volver. En los cuatro años transcurridos desde entonces, Anton se había consagrado como uno de los pintores holandeses con mayor éxito comercial. Los coleccionistas apreciaban sus austeras imágenes de granjeros y pescadores en tonos apagados y luz suave.

Tras su boda con la sobrina de Anna Carbentus en 1874, Mauve se había convertido en el favorito de la familia Van Gogh. Los Mauve alojaron a Theo en La Haya y habían recibido a sus padres en la casa de las dunas de Scheveningen. Ambas familias intercambiaban regalos en vacaciones.

Éste era el tipo de artista que Vincent quería ser. Con su hermoso y bien equipado estudio, su familia de cuatro hijos que no dejaba de aumentar, su éxito comercial y su estatus social, Mauve, de cuarenta y dos años, encarnaba la idea de éxito y aprobación que Vincent ambicionaba por encima de todo. En el poco tiempo que pasó en Scheveningen, Vincent dijo haber visto «muchas cosas hermosas». Compartía con Mauve su admiración por Millet, el ícono que combinaba el éxito comercial y el artístico. Mauve le dio «muchas pistas» sobre sus propios dibujos. Cuando se despidieron, invitó a Vincent a volver en unos meses para comprobar sus progresos. Ésta era exactamente la bendición que Vincent buscaba en La Haya: una muestra de apoyo de su exitoso primo a su nueva misión de deshacer el pasado. «Mauve me dio ánimos cuando los necesitaba», dijo a Rappard, «es un hombre de talento».

Vincent volvió a Etten repleto de energía; tanta que no podía esperar a tener ocasión de expresarla. En Dordrecht se bajó del tren que le llevaba de vuelta a casa y anduvo bajo una tormenta para ver un grupo de molinos de viento que había vislumbrado en el viaje de ida. Su conducta de ese día fue el primer precedente de toda una serie de actos en los que desafió los rigores del clima a lo rey Lear, en pos de una imagen. Tras volver a la casa parroquial retomó la pintura figurativa que llevaba ocupándole todo el verano, peinando los campos en busca de modelos y llenando pliego tras pliego de estudios de cavadores, sembradores y pastores rígidos y artificiales; de niñas pelando patatas y de un «campesino viejo y enfermo sentado en una silla ante la chimenea con la cabeza entre las manos», una postura que le perseguiría hasta el fin de sus días. Llenaba sus cartas de largas listas de pintores figurativos a los que admiraba y páginas y páginas de esbozos, creando un catálogo de su duro trabajo tan maníaco y defensivo como las cartas que escribiera un día para demostrar su piedad.



Molinos cerca de Dordrecht, agosto de 1881, ACUARELA, LÁPIZ Y TIZA SOBRE PAPEL,
25,7 x 60 cm

© Stichting Kröller-Müller Museum

Probó los nuevos materiales que le había recomendado Mauve: carboncillo y tizas de diversos colores, a veces reducidas a pequeños restos romos; acuarelas, que le permitían obtener desde transparencias hasta la opacidad de la pintura al óleo; y ceras, un material suave de base oleaginosa que se vendía en forma de lápiz. Lo usaba todo en la misma hoja, como si quisiera forzar a las figuras a someterse (hablaba de «luchar» con una figura o de «seguir intentándolo»). Aplicaba las pinturas con tanta fuerza que tenía que usar papel grueso. «Me costó un infierno aprender a manejarme con esos nuevos materiales», admitiría después, «a veces perdía la paciencia y rompía el carboncillo; luego me sentía fatal». A pesar de los retrocesos y frustraciones, se aferraba tenazmente a su optimismo de misionero. «Lo que antes me parecía imposible», decía, «se va haciendo posible poco a poco». Cuando Theo le dijo que apreciaba cierto progreso en sus últimos esbozos, Vincent respondió con un voto solemne: «Haré todo lo que pueda para no defraudarte».

Vincent se aplicaba también por sus padres. Mostrando una reserva poco habitual en él, ocultó su decepción por el hecho de que no le ayudaran a conquistar a Kee Vos ese verano. Su madre le había dispensado «muchas palabras de consuelo» cuando Kee rechazó su propuesta, pero la mantuvo alejada de él durante el resto de su visita. «Se podía haber puesto más claramente de mi parte», se lamentaba a Theo. Su padre se había limitado a contarle la extraña parábola de «alguien que había comido demasiado y otro que había comido demasiado poco» (aludiendo, al parecer, al hecho de que no hacían buena pareja). Pero Vincent no tuvo en cuenta estos detalles, pues su único objetivo era ganar las mentes y los corazones de los demás. Cuando volvió de La Haya emprendió un peregrinaje a Prinsenhage para visitar a su tío Cent, esperando poder rehacer una relación que resultaba crucial para la nueva vida que imaginaba. Para su sorpresa, el anciano le recibió cálidamente y le dijo que «tendría

una clara oportunidad si trabajaba duro y progresaba». Tras la visita, Cent le regaló una caja para las pinturas, algo que conmovió profundamente a Vincent. «Me alegra mucho de tenerla», dijo.

La reconciliación con Cent, el apoyo de Mauve, sus grandes esfuerzos por aprender, la repetida promesa de poder hacer dinero pintando, los votos de «desembarazarse del desaliento y la melancolía» y «adoptar un punto de vista más alegre en la vida» hicieron surgir una nueva chispa de esperanza en la casa parroquial. Según Vincent, «padre y madre son muy buenos conmigo y están más cariñosos que nunca». Alardeaba de «haber progresado mucho... no sólo en lo referente al dibujo, sino también en otros aspectos».

Nada daba a los Van Gogh más confianza en el futuro que la amistad de su hijo con Anthon van Rappard. Poco después de su visita a Prinsenhage, Vincent invitó a Rappard a volver a Etten.

A finales de octubre, Rappard pasó por allí en su viaje de vuelta a Bruselas, donde se había matriculado de nuevo en la Academia para pintar desnudos con modelos. Vincent intentó quitarle la idea de la cabeza desde el mismo momento en el que se enteró. Le dijo una y otra vez que debería quedarse en Holanda y pintar a «gente corriente con la ropa puesta», como él. «Yo nunca me iré fuera», decía con firmeza, «porque progreso deprisa desde que volví a Holanda». Invocaba el patriotismo de su amigo para crear cierta fraternidad entre ellos. «Tal y como yo lo veo, tú y yo trabajamos mejor al natural en Holanda», escribía. «Aquí somos nosotros mismos, nos sentimos *en casa* [...] hundimos nuestras raíces en el suelo holandés». Pero no funcionó. Mientras Vincent seguía hablando de una «familia espiritual», Rappard se fue a Bruselas dejándole avergonzado, una vez más, por su fervor desdeñado.

Pero en Ámsterdam se estaba gestando un fracaso mucho mayor. Su cortejo a Kee Vos atravesaba por un *impasse*. Tras meses de inundarla de cartas lastimeras, Vincent había recibido una dura advertencia del padre de Kee. «Su no es definitivo», escribió el reverendo Stricker. Exigía que Vincent acabara con todo intento de ponerse en contacto con su hija. Si se mantenía en su empeño, advertía, pondría en grave riesgo «su relación de amistad y los viejos vínculos que había entre ellos». Vincent reaccionó desafiantemente con otra andanada de súplicas, dirigidas tanto a Kee como a sus padres, exigiendo un año de acceso libre a Kee para convencerla de que, en realidad, «estaban hechos el uno para el otro».

Ambas partes acabaron apelando en seguida al tribunal supremo de la familia en Prinsenhage. El cauto Cent intentó aplacar a su problemático sobrino ofreciéndole su simpatía si prometía «no hablar o escribir a nadie sobre el tema». Pero Vincent rechazó la oferta. «Nadie puede pedirme eso en justicia», protestaba. «Una alondra no puede evitar cantar en primavera». Acusó a sus tíos Cent y Stricker de «intentar meter un palo en la rueda».

El desafío planteado por Vincent al tío Cent crispó inevitablemente a sus padres. Tras sus casuales condolencias de ese verano, Anna y Dorus habían procurado mantenerse al margen del extraño y no deseado cortejo, temiendo, sin duda, que su oposición sólo echara leña al fuego. Pero, al final, no pudieron resistirse a la presión procedente de Ámsterdam y Prinsenhage para que influyeran sobre su hijo y su embarazosa persistencia. Rechazaron su propuesta (que los había pillado totalmente por sorpresa) por considerarla «de mal gusto y poco delicada» y le urgieron a dejar pasar el asunto, affirmando que estaba «muerto y enterrado». Pero como no lograron convencerle, no tuvieron más remedio que intervenir. A principios de noviembre exigieron a Vincent que cortara toda correspondencia.

Sólo cuando el enfrentamiento con sus padres alcanzó este punto, se atrevió Vincent a hablar a su hermano de Kee Vos. En una carta hinchida de frustración, le contó lo acaecido en los últimos dos meses. «Hay algo que quiero contarte», empezaba. «Este verano me he enamorado profundamente». ¿Por qué esperó tanto para hablarle de su gran amor? «Me gustaría mucho que lograras convencer a papá y a mamá de que sean menos pesimistas», escribió, enrolando a Theo. «Seguramente valdrá más una palabra tuya que todo lo que yo pudiera decir».

De este modo, Vincent metió a su hermano de lleno en lo que se convertiría en la mayor campaña de persuasión que montara en su vida; una vida repleta de furiosas campañas de este tipo. Tras haberle escrito sólo una carta al mes durante un año, mandó nueve voluminosas cartas a Theo a lo largo de tres semanas, a veces con un interludio de sólo un día. Cada carta empezaba exactamente donde había dejado la anterior y sus pensamientos se aferraban tanto al papel que, en cuanto mandaba la misiva, cogía otro pliego y lo llenaba también. Sus cartas formaron un único torrente de palabras.

Se consideraba un paladín y un mártir del amor. Prometía «dedicarse totalmente, con todo mi corazón y todo mi ser, del todo y completamente, al amor». Decía no haber conocido el amor hasta que encontró a Kee; antes no «podía imaginar lo que era». El amor verdadero le había sacado de una vida «marchita, arruinada y asolada por todo tipo de miserias». ¿Y si no lograba que le amara? «En ese caso, probablemente permanezca soltero el resto de mi vida».

Gracias a una repetición obsesiva, Vincent transformó el devastador «no, nunca» de Kee en un lema que encarnaba a todas las fuerzas en su contra, incluidas la reticencia de Kee y la interferencia de la familia. Inventó sus propios eslóganes devotos para expresar su total rechazo: «Ella y ninguna otra» y, sobre todo, «*aimer encore*» (volver a amar o seguir amando). «¿Qué es lo contrario de nunca, no nunca?», preguntaba a Theo. «*Aimer encore!*... ¡no voy a cantar más canción que *aimer encore!*».

La mujer que estaba en el ojo del huracán, Kee Vos, se perdía en su remolino de metáforas y melodrama, de fervor misionero y romance afrancesado. En las miles y miles de palabras que brotaron de su pluma, Vincent apenas dedicó alguna a su

amada: ni descripciones cariñosas, ni recuerdos felices, ni siquiera halagos por su valor como viuda o su dedicación maternal ni lamentos por su separación. Escribía páginas, incluso cartas enteras sin mencionar su nombre. Cuando se la menciona es como si fuera la figura de uno de sus grabados o un personaje de un cuento de Andersen: «¡Oh, Theo, tiene un carácter tan profundo...! Al principio parece una persona alegre de corazón, pero el interior es como un tronco de madera dura, como grano fino». Hasta Theo se daba cuenta de la ausencia de menciones a «sentimientos íntimos y tiernos» en las cartas de su hermano.

A lo largo de las semanas en las que inundó a Theo de cartas repletas de febres declaraciones de una pasión irreprimible, Vincent ni siquiera mencionó a Kee Vos en las cuatro largas cartas que escribió a Anthon van Rappard. En su caso inició una segunda campaña, paralela, pero dirigida con el mismo fanatismo, para hacer que otro corazón se sometiera a su voluntad. Los esfuerzos de Vincent para convencer e intimidar a su nuevo amigo y obtener su sumisión fraterna prosiguieron después de que Rappard dejara Etten a finales de octubre. Al parecer, esta campaña contra el arte académico (sobre todo contra el dibujo de desnudos al natural) se hacía eco de los vientos de tormenta desatados con ocasión de la crisis con Kee. Rappard, nervioso ya por las largas y emotivas cartas con las que Vincent empezó a bombardearle tras su vuelta a Bruselas, acusó a su amigo de «hallar placer en las disputas».

Si el volcán emocional que entró en erupción en noviembre de 1881 no se debió a Kee Vos ni al amor romántico, ¿a qué se debió? La respuesta estaba enterrada en las cenizas de las palabras. «Papá y mamá no entienden nada del *aimer encore*», escribía Vincent, «no sienten simpatía por mí. Carecen de calidez o empatía y están creando un desierto a su alrededor. Sus corazones se han endurecido. Son duros como piedras».

Vincent había basado su nueva vida en Kee Vos y decía haber vuelto de la tierra negra por ella. Imaginaba que, si se casaban, podría lavar sus pecados pasados y catapultar su carrera en ciernes al cómodo mundo de amigos, como Anthon van Rappard. Pero, como sus padres no aprobaron su caótico y quijotesco plan, traicionaron su visión y le condonaron a seguir padeciendo los juicios del pasado. «Crean que soy débil de carácter, un hombre de mantequilla», escribió a Theo con amargura, «soy poco más que un extraño para papá y mamá, están hartos de mí... Cuando estoy en casa me invade una sensación de terrible soledad y vacío».

A mediados de noviembre, Vincent empezó a considerar que luchar por Kee era luchar por su «derecho a existir». Decía haber pasado demasiado tiempo bajo tierra y no estar dispuesto a «volver al abismo». Lo único que pedía, decía tristemente, «era amar y ser amado para vivir». La paranoia de que pudieran internarle en Gheel le llevó a acusar a sus padres de estar tramando algo para deshacerse de él. Cuando le advirtieron que romperían las relaciones familiares si seguía insistiendo, se lo tomó como una amenaza y reaccionó pretendiendo ser invisible; ni hablaba ni respondía cuando le hablaban. «No he abierto la boca en unos cuantos días; no he hecho ni caso

a padre o madre», escribía al horrorizado Theo. «Quería que comprobaran lo que sería que rompiéramos toda relación familiar».

Al final acabó creyéndose su propia historia y decidió ir a Ámsterdam para «rescatar» a su amada. «Debo hacer algo inesperado», decidió, «pillarl por sorpresa».

Pero para ir a Ámsterdam necesitaba dinero, o sea, a Theo. Theo había intentado mantenerse neutral en medio de la tormenta de palabras. Intentando imponer paz, como siempre, le pidió cautela desde el primer momento. «Ten cuidado y no construyas demasiados castillos en el aire hasta que estés seguro de que no estás trabajando en vano», escribió. La respuesta de Vincent fue que no haría prisioneros. «Desde los inicios de este amor siento que si no me arrojo a él *sans arrière pensée* (sin pensar dos veces), comprometiéndome completamente y de todo corazón para siempre, no tendrá ninguna oportunidad». Intentando ralentizar las elucubraciones de su hermano, Theo retrasaba la contestación de sus apremiantes cartas, lo que suscitaba la frustración y las sospechas de Vincent. «¿No irás a traicionarme, verdad, hermano?», le preguntó cuando llegó carta suya para sus padres y no para él.

Aunque ignoraba cuál sería la reacción de Theo, empezó a pedirle dinero casi desde el momento en el que le informó de su *affaire*. Decía que, de hecho, su amor por Kee le hacía mejor artista y mandó dibujos a Theo asegurándole que «desde que estoy enamorado han cobrado vida». Cuando Theo siguió criticando los dibujos por duros y austeros, Vincent contestó que la única que podía suavizarlos era Kee. Prometió a su hermano hacer «montones de dibujos, sobre lo que quieras» y le aseguraba que «*aimer encore* también es la mejor receta para *dessiner encore* (seguir dibujando)». Sin embargo, cuando Theo se resistió, Vincent hubo de recurrir a las oscuras amenazas de la ruptura de las relaciones familiares. «Si no voy pronto pasará algo... que tal vez me perjudique mucho. No me pidas que pase por ello».

Antes de que Theo pudiera contestar, los sucesos en Etten acabaron con los planes de Vincent. El 18 de noviembre, tras una feroz disputa, Dorus amenazó con echar a su desobediente hijo de casa. El motivo inmediato fue el intento de Vincent de hacerse «invisible» («están estupefactos con mi comportamiento», dijo orgulloso). Pero, de hecho, el estallido llevaba preparándose ya algún tiempo. A pesar de que Dorus intentó no tomar partido, acabó en medio de la batalla por culpa de ambas partes. En cuanto se inició la discusión, padre e hijo entraron en una rápida escalada que los llevó a recordar la larga lucha por la educación de Vincent y el intento de internarle en Gheel. Dorus acusó a Vincent de «amargar» apostar la vida de sus padres y dijo detestar su conducta poco convencional y sus ideas francesas. Vincent contestó sacudiendo las «infectas» obras de Michelet ante la cara de su padre diciendo: «Doy más valor a los consejos de Michelet que a los tuyos». Criticó la «obstinación» de su padre y dijo que si sus padres seguían amenazando su relación amorosa, «no podría contenerse». Dorus dijo a su hijo: «Me estás matando».

En medio de esta escalada de injurias resultó inevitable que Vincent acabara

atacando la religión de Dorus. Según él, el Dios *real* «nos incita a *aimer encore* con fuerza irresistible». Afirmaba que la religión era «algo hueco» cuando uno tenía que ocultar su amor y no se le permitía seguir los dictados de su corazón. Dijo que la gente que, como su padre, se oponía al *aimer encore* eran «*bégueules dévotes collet monté*» (hipócritas y cursis mojigatos) y afirmaba que sus ideas morales eran «absurda». En un increíble ataque de ira repudió incluso la autoridad de la Biblia. «Yo también solía leer regularmente la Biblia», dijo, «al igual que otras veces leía a Michelet, a Balzac o a Elliot... pero en realidad me importa un comino todo ese asunto del bien y el mal, de la moralidad y la inmoralidad».

Con provocaciones como ésta, la casa parroquial estaba madura para el estallido. En un arranque sin precedentes, que suscitaba recuerdos del Borinage y de Gheel, Dorus se despachó a gusto en lo referente a la insistencia de su hijo en perseguir a Kee Vos y «crear problemas entre nosotros». Pero Vincent se negó a dar marcha atrás. «Hay cosas que un hombre sencillamente no puede dejar pasar», dijo a Theo, «cosas a las que cualquiera con corazón se negaría con todas sus fuerzas». El pulso terminó cuando Dorus lanzó su última maldición: «Maldito seas», gritó ordenando a Vincent «que se fuera a otra parte».

La perspectiva de dejar Etten y tener que hallar un nuevo hogar y estudio por su cuenta, aterrorizó a Vincent. «¡Ése no es el camino!», escribió a Theo ese mismo día, rogándole que intercediera ante su padre.

Su hermano atendió sus peticiones en cuestión de días: escribió una carta a sus padres restándole hierro a la crisis y envió dinero a Vincent para el viaje. Vincent mandó inmediatamente una carta furibunda a los Stricker para recordar al reverendo «ciertos improperios que seguro que no incluye en sus sermones». A continuación salió inmediatamente hacia Ámsterdam «*plus vite que ça*» (inmediatamente) en busca de la confrontación que, sin duda, anticipó miles de veces en su imaginación. Para evitar al padre-custodio de Kee, provocaría una confrontación sorpresa y haría que el pobre pastor no tuviera más remedio que buscar la paz. Esperaría hasta la hora de cenar para tocar el timbre de la familia en la Keizersgracht. Sin embargo, cuando una criada le pasó al salón, no vio a Kee por ninguna parte. Vincent contó los platos. «Había un plato ante cada silla pero ninguno extra», recordó, un detalle que le chocó. «Querían hacerme creer que Kee no estaba allí y se habían llevado su plato. Pero yo sabía que estaba allí».

Cuando Vincent exigió ver a Kee, el reverendo Stricker le dijo que había salido. «Se fue de casa en el mismo momento en el que se enteró de que estabas aquí», dijo. Pero Vincent se negó a creerlo. Inmediatamente decidió arreglar cuentas con el reverendo y empezó a soltar los argumentos que llevaba ensayando semanas. «Me enardecí un poco», confesó a Theo, «no tuve miramiento alguno». Stricker también había estado acumulando rencor hasta ese momento. «Él tampoco se anduvo por las ramas», contó Vincent, «llegando tan lejos como podía hacerlo un clérigo. Y aunque no pronunció las palabras “maldito seas”, cualquiera en el estado de ánimo del tío

Stricker que no fuera un clérigo lo habría hecho».

Vincent volvió a la noche siguiente y Kee volvió a desaparecer. Su padre y su hermano acusaron a Vincent de «acosarla». Le dijeron una y otra vez que «todo se había acabado» y que debía «quitársela de la cabeza». Se rieron de sus pretensiones de matrimonio, afirmando que, hasta que no mejorara su situación económica, no tenía ninguna posibilidad de ganársela. Ridiculizaron su «ella y nadie más», contestándole que la respuesta era «él desde luego que no». A sus lamentos de *aimer encore* respondieron que su insistencia era «repugnante». Pidió verla una y otra vez, sólo unos minutos para exponerle directamente su caso. En un momento dado posó la mano sobre la llama de una lámpara de gas y dijo: «Dejadme verla el tiempo que sea capaz de mantener la mano en la llama». Alguien la apagó, pero semanas después aún se veía su carne quemada desde lejos.

Volvió al tercer día, pero volvieron a decirle: «*No vas a verla*». «Desaparecía como por arte de magia», se lamentaba. Cuando salió por la puerta la última vez, masculló: «Esto no se ha acabado». Pero evidentemente sí había acabado. «[Mi] amor por ella acabó herido de muerte», admitiría después. Dejó Ámsterdam experimentando una «inexpresable melancolía... vacío [y] una gran tristeza en mi interior», escribió. Había perdido para siempre la imagen que le había llevado a extremos autodestructivos, la imagen de una nueva vida «en una pequeña casa junto al mar con una esposa y un hijo sentados junto al fuego». Había desaparecido, al igual que el sueño de seguir los pasos de su padre había muerto en los negros brezales del Borinage.

Como entonces, pensó en el suicidio. «Entiendo que la gente se ahogue», dijo. Pero entonces recordó una línea de Millet: «*Il m'a toujours semblé que le suicide était une action de malhonnête homme*» (Siempre he considerado que el suicidio es un acto de un hombre deshonesto). «Saqué fuerzas de esa afirmación», escribió, «y creí mucho mejor animarme y buscar remedio en el trabajo».

Vincent no volvería a casa nunca más. Lo intentaría muchas veces, pero siempre con resultados desastrosos. La negativa de Ámsterdam había sido completa, definitiva y permanente.

Inmediatamente después, a finales de noviembre y como si fuera en busca de aire, Vincent se presentó en casa de Mauve, en La Haya, sin avisar. No volvió a casa ni dijo a sus padres adónde iba. Mauve había prometido ir a Etten ese invierno para iniciar a Vincent en los «misterios de la paleta». Ahora era Vincent el que tenía que ir a ver a Mauve. Con el corazón «saliéndosele del pecho por miedo a otro rechazo», rogó a su primo que le dejara quedarse «un mes o así» y que le permitiera que «le robara tiempo de vez en cuando, en busca de consejo y ayuda». Por toda explicación pronunció una crítica frase en francés que expresaba su urgencia y desesperación: «*J'ai l'épée dans les reins*» (Una espada pende sobre mi cabeza).

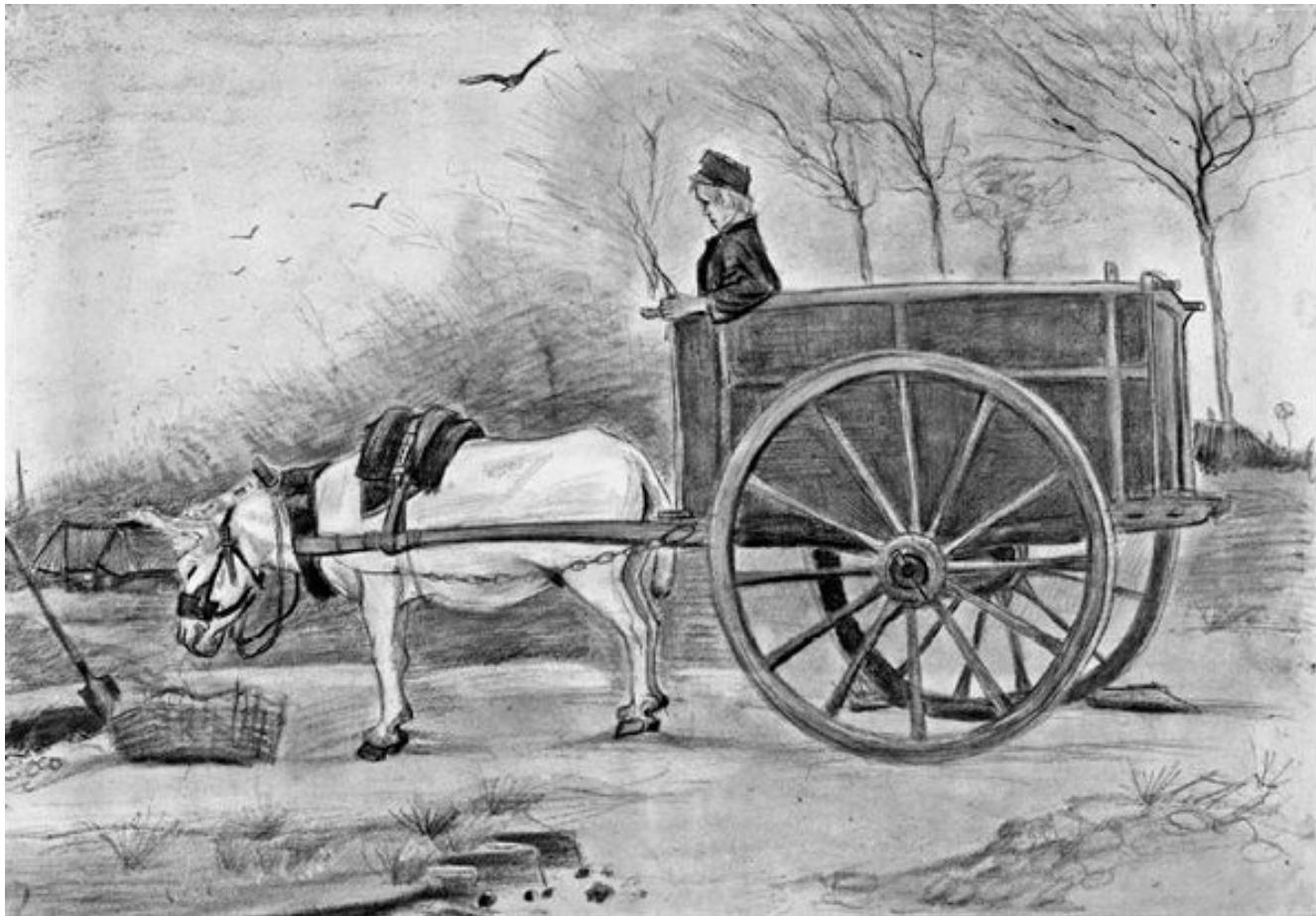
Se alojaba en un hostal cercano e iba a pie todos los días al hermoso estudio de Mauve en la costa este de la ciudad. Como Vincent insistía en que tenía que vender sus obras, su primo le enseñó a usar acuarelas, una técnica lucrativa pero difícil que a Mauve se le daba excepcionalmente bien. «¡Qué cosa más espléndida son las acuarelas!», dijo Vincent tras utilizarlas para pintar el retrato de una joven campesina con apenas unas pinceladas de color apagado. «Expresa la atmósfera y ayuda a percibir la distancia, rodeando a la figura de aire para que pueda respirar». Con la ayuda de su primo, Vincent empezó a hacer grandes progresos, «el brillo real de la luz», lo llamaba. «Me gustaría que pudieras ver mis acuarelas», escribió a Theo con una nueva sensación de esperanza. «Creo que ahora estoy empezando a hacer las cosas en serio».

A medida que Vincent recobraba su confianza en el arte, su imaginación empezó a reparar los daños causados por las tormentas de los últimos meses. Para salvar la cara ante Theo apenas le contó nada de la debacle de Ámsterdam, excepto que «el tío Stricker se enfadó bastante». Culpó a Kee del fracaso de su misión. Su estúpida idea del «amor místico» le había demostrado que necesitaba una mujer *de verdad*, dijo, es decir, una prostituta.

Envió a su hermano un informe detallado de su encuentro con una mujer de este tipo inmediatamente después de dejar la casa de los Stricker en Ámsterdam. En un relato tan «realista» como los de las novelas que su padre detestaba, describía su habitación «pequeña y modesta» y su cama «perfectamente sencilla». Era «ordinaria», dijo, «y ya no era joven, puede que tuviera la misma edad que Kee Vos»; tenía un hijo, como esta última y «la vida le había dejado cicatrices». Pero, al contrario que Kee, era «fuerte y sana» y no se veía constreñida por la devoción «heladora» hacia un marido muerto.

Para vengarse de su padre, Vincent renunció tanto al amor romántico como a la religión. «¡Dios no existe!», proclamaba. «Para mí el Dios de los curas está tan muerto como un clavo». Alardeaba ante Theo de que tanto su padre como el tío Stricker le consideraban un «ateo».

Al renunciar a todo, Vincent imaginaba que daría un vuelco a todas las amargas derrotas del invierno de un solo golpe. Así podría escapar a la vergüenza del pasado un poco más. «No puedes ni imaginarte la sensación de liberación que empiezo a tener», escribió a Theo. En las primeras semanas de diciembre, reforzó su nuevo mito de redención a través del «realismo», con el voto de «ser más realista en todo» y con páginas y páginas de imágenes realistas de campesinos holandeses y escenas rurales.



Asno con carro, octubre de 1881, CARBONCILLO Y TIZA SOBRE PAPEL, 41,6 x 60,3 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Seguramente se resistía a volver a Etten porque era consciente de que había mucho de fantasía en una resolución que cedería ante la realidad. «Me gustaría quedarme aquí más tiempo», escribió desde La Haya, «incluso alquilar una habitación... por unos meses (puede que más)». Pedía más dinero a Theo y defendía sus fuertes gastos en modelos y materiales de forma sencilla: «Seguir siendo un realista resulta algo arriesgado».

Una semana antes de Navidad, Dorus, alarmado por los gastos de Vincent, viajó a La Haya para salvar a su hijo una vez más. Vincent pidió ayuda en vano a Mauve, que prometió visitarle en Etten y se ofreció vagamente a retomar sus enseñanzas en la primavera. Con la ayuda de Mauve, Vincent arrancó a su padre la promesa de que podría alquilar un estudio propio en Etten y de que no interferiría en su proyecto artístico. «Padre debe quedarse al margen», escribió a Theo. «Evidentemente debo ser libre e independiente».

Pero no sirvió de nada. El final estaba escrito desde el mismo momento en el que Vincent puso el pie en Etten. Los primeros días recurrió al entusiasmo y al trabajo para olvidar lo inevitable. Incluso localizó un posible estudio en un cobertizo cerca de Heike, donde había dibujado a menudo y donde hasta había reclutado modelos. Pero el día de Navidad, menos de una semana después de haber vuelto, su precaria fantasía

se derrumbó de golpe.

Todo empezó cuando Vincent se negó a asistir a los oficios de Navidad. «Evidentemente les dije que era imposible», dijo a Theo, «que su sistema religioso me parecía horrible». Las llamas saltaron rápidamente de Dios a Kee Vos, a Gheel y más allá, hasta que todo el escenario del año anterior acabó engullido por una tormenta de fuego causada por la culpa y la recriminación. «No recuerdo haber estado más enfadado en mi vida», admitió Vincent.

En la «violenta escena» que siguió, Vincent dio rienda suelta a su frustración con una mezcla de ira desatada y maldiciones profanas. Dijo que había aguantado los intolerables insultos de su padre durante demasiado tiempo por miedo a herir sus sentimientos. «No pude seguir conteniendo mi ira».

Todo terminó cuando Dorus gritó: «¡Basta!». Ordenó a su hijo que abandonara la casa parroquial y no volviera nunca. «¡Fuera de mi casa!», tronó. «Cuanto antes mejor, en media hora mejor que en una». Esta vez no cabía retraso ni apelación. Era el destierro que Vincent siempre había temido. Oyó la puerta cerrarse a su espalda y se fue.

Vincent nunca se recuperó de los sucesos del día de Navidad de 1881. «Es una herida que llevo conmigo, nunca sanará», escribió dos años después. «Es muy profunda, no tiene cura. Dentro de unos años seguirá exactamente igual que el primer día». Para él era la culminación de todas las injurias e injusticias que, en los años anteriores, le habían sumido en una desesperación que le consumía. Pero esta vez no quería refugiarse en la tierra negra. Esta vez le guiaban un nuevo faro, una nueva religión, un nuevo realismo y un nuevo predicador: Anton Mauve.

Cuando Vincent estuvo en La Haya, Mauve le había llevado a su estudio y había formado una naturaleza muerta con un tarro, una botella y un par de zuecos. «La paleta se sujetta así», le dijo mostrándole la tabla ovalada llena de colores.

«Pinto», escribió Vincent entusiasmado a su hermano, «empieza mi verdadera carrera».

CAPÍTULO 16

EL PUÑO DE UN DELINEANTE

Vincent se fue derecho a La Haya, consumido por la rabia y la amargura. Las terribles pruebas de los años anteriores, los continuos encontronazos con su padre, los meses de lucha por Kee Vos y el clímax del día de Navidad habían convertido su fervor en una olla a presión de indignación y habían endurecido su enroque; se envolvió en una armadura de resentimiento. «Solía tener remordimientos y entristecerme porque las cosas entre Padre y yo fueran tan mal», escribió, «pero eso se ha acabado para siempre».

Rompiendo descaradamente la promesa que hiciera a Mauve de no volver en tres meses, se dirigió directamente a casa de su primo y le rogó que retomara sus lecciones inmediatamente. Para alamar a su familia, pidió a Mauve dinero prestado con el objeto de alquilar una habitación por allí cerca. Ignorando las acusaciones de prodigalidad de su padre, se gastó mucho dinero en decorarla. Para demostrar que tenía intención de quedarse, la llenó de muebles que no alquiló, sino compró. Adquirió asimismo toda una nueva serie de grabados que colgó de las paredes y flores para la mesa de centro. Una semana después no le quedaba ni un centavo. Entonces se sentó y escribió a sus padres, contándoles lo que había hecho con orgullo, dando por terminada su relación y deseándoles, cáusticamente, un feliz Año Nuevo.

También escribió a Theo, sin la menor traza de arrepentimiento, detallando su nueva vida. («¡Tengo un estudio de verdad para mí y soy tan feliz!»). Apuntaba de pasada que tal vez tuviera que pedirle más dinero prestado a Mauve si Theo no llenaba sus bolsillos vacíos; incluso llegó a sugerir la posibilidad de pedir dinero a Tersteeg. Theo le mandó el dinero para evitar otro escándalo familiar, pero reprochó a su hermano lo mal que se había portado con sus padres. «¿Por qué diablos eres tan infantil y tan falto de vergüenza? ¡Algún día lamentarás muchísimo haber sido tan insensible en este asunto!». Vincent respondió indignado a las acusaciones de su hermano. «No voy a disculparme», dijo. Cuando Theo le dijo que tratar así a su padre era atentar contra su salud, Vincent replicó ácidamente: «El asesino ya se ha ido de la casa». En vez de suavizar sus exigencias se quejaba de que Theo no le mandaba suficiente dinero e insistía en que le garantizara futuros pagos porque «debo saber qué puedo esperar».

Éste fue el espíritu de desafío e ira que impulsó la carrera artística de Vincent. El arte no era sólo una vocación, era una llamada a las armas. Comparaba su carrera con «una campaña militar, una batalla o una guerra», y prometía «hacer mi guerra y vender cara mi vida». «Resistir», gritaba, «es mejor que rendirse». A sus críticos, «los que sospechan que sólo soy un aficionado, un vago o un aprovechado», les prometía

luchar contra ellos «más feroz y salvajemente» hasta vencerlos con su «puño de delineante».

Sólo había una persona que parecía inmune a la beligerancia reflexiva e indiscriminada de Vincent: Anton Mauve. Era un hombre honrado y sensible, que luchaba por mantener a su familia decorosamente sin verse arrastrado por el melodrama familiar que estaba teniendo lugar. Abrió su casa y su estudio a su primo sin hogar. «Me ayudó y animó muy amablemente de muchas formas», escribió Vincent. A pesar de su evidente diferencia de edad (quince años) y de carácter, puede que Mauve viera en el joven un eco de su propio pasado. Él también era el hijo alienado de un predicador que se había ido de casa a los catorce años para ser artista, desdeñando los planes de familia de convertirle en sucesor en el ministerio de su padre.

La generosidad de Mauve hacia Vincent supuso un extraordinario sacrificio para uno y una oportunidad sin precedentes para el otro. Mauve apreciaba mucho su privacidad, rara vez admitía invitados en su círculo familiar y mucho menos en su estudio. No daba clases. A pesar de ser muy admirado en el mundo del arte de La Haya, solía mantenerse al margen de las actividades sociales. Invitaba a pequeños grupos, eligiendo a sus amigos por sus gustos refinados y «sus dotes de sentido común y buen humor». Las multitudes y las «charlas vacías» le ponían nervioso. Aunque amaba la música, se negaba a asistir a los conciertos porque le molestaban los crujidos y susurros producidos por la inquietud del público. No soportaba cualquier perturbación o «violencia» en cuestión de gusto o temperamento que pudiera chocar con lo que denominaba la textura «lírica» de su sensibilidad.



ANTON MAUVE, 1878

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Al abrir su serena vida a Vincent, Mauve no le estaba ofreciendo sólo una familia, sino también una oportunidad de aprender con la que otros jóvenes artistas holandeses sólo podían soñar. Pues Mauve era más que un maestro culto, era una de las figuras más destacadas de la Escuela de La Haya, un movimiento artístico holandés que había alcanzado su culminación y éxito comercial en la década transcurrida desde que Vincent empezara su aprendizaje en Goupil. Los pintores de la Escuela de La Haya se arropaban en los artistas de la Edad de Oro y, además, había muchos coleccionistas, sobre todo en Inglaterra y Estados Unidos, que estaban dispuestos a pagar grandes sumas por los melancólicos colores, las tupidas pinceladas y los pintorescos motivos del nuevo arte holandés. En la década de 1880, las pinturas de la Escuela de La Haya eran las que mejor se vendían en la tienda que Goupil tenía en el Plaats. Sus artistas más populares, sobre todo Anton Mauve, no daban abasto para cubrir la demanda interna y exterior.

Al igual que el movimiento que dirigía, Mauve estaba en la cresta de la ola cuando Vincent llegó a La Haya en los últimos días de 1881. Los críticos le aplaudían y los coleccionistas se disputaban sus atractivas imágenes de la vida en las dunas o en los prados, tanto si eran óleos como si se trataba de acuarelas. Sus colegas habían empezado a rodearle de un «nimbo de devoción y veneración». Decían que era un «pintor-poeta», un «genio» y un «mago». En 1878, le honraron eligiéndole para presidir su sociedad más prestigiosa: el Estudio Pulchri.

Una semana después de la llegada de Vincent, la nominación de su joven primo para formar parte de los Pulchri parecía un claro indicio de lo que prometía el futuro, pues era un honor sin precedentes para un novicio de última hora. «Me convertiré en miembro de pleno derecho en cuanto sea posible», escribía Vincent a Theo.

A pesar de su dedicación al trabajo y la familia, Mauve tuvo tiempo para su primo «novato». Le señaló sus errores, le hizo sugerencias y corrigió detalles de proporción y perspectiva, a veces directamente sobre los dibujos de Vincent. Le daba consejos con una mezcla de autoridad y deferencia muy adecuada para el sensible estado de su primo. «Si me dice: “Esto está bien o mal”, suele añadir: “Pero prueba esto o aquello”». Mauve era un artesano meticuloso que alababa las virtudes de los buenos materiales y la técnica adecuada («usa el puño, no los dedos») y se ofreció a enseñarle cosas comunes, como a pintar manos y rostros; el tipo de ayuda práctica que Vincent llevaba buscando tanto tiempo; la información privilegiada de la que le habían privado sus tardíos comienzos.

Respondiendo a la mayor preocupación de su pupilo, cómo hacer obras vendibles, Mauve le instaba a dedicarse a la acuarela. Vincent, impaciente y energético, siempre había tenido problemas con esta frágil técnica (decía que era «diabólica») y la usaba sólo para realzar o llenar los dibujos de color. Mauve, un maestro de la acuarela, le enseñó a *dibujar* a base de manchas luminosas y capas de color. «Mauve me ha enseñado una nueva forma de hacer cosas», decía Vincent exultante. «Cada vez me acerco más y más... es diferente, más poderoso y fresco».

Vincent estaba tan encandilado con su nuevo mentor que renunció a cualquier otra compañía. «No tengo ganas de moverme mucho entre otros pintores», decía, «pues cada día hallo a Mauve más inteligente y digno de confianza y, ¿qué más puedo pedir?». Rogaba a Theo que le mandara más dinero para que su penuria no avergonzara a Mauve. Quería «vestir algo mejor» ahora que pasaba regularmente por el estudio de Mauve en Uileboomen. «Ahora sé adónde apunto», escribía solemnemente, «ya no necesito esconderme. Gracias a Mauve empiezo a ver la luz: sale el sol».

Pero no podía durar. Nadie podía cubrir durante demasiado tiempo las exigencias que despertaba en Vincent la admiración; desde luego no el irritable e introvertido Mauve. Los arranques de entusiasmo de Vincent siempre estaban condenados al fracaso. La relación ya empezaba a hacer aguas cuando Mauve fue a visitar a Vincent el 26 de enero a su apartamento del segundo piso de un edificio en los suburbios de la ciudad. Mientras estaba allí apareció una de las «modelos» de Vincent: una anciana que había reclutado en la calle, el único lugar donde encontraba gente dispuesta a posar por lo poco que podía pagar.

Vincent intentó suavizar el incómodo encuentro haciendo posar a la desventurada mujer para mostrar a Mauve su destreza realizando esbozos. Pero el esfuerzo fue inútil y todo acabó con una disputa entre maestro y discípulo. Vincent intentó restarle importancia aludiendo a los roces inevitables entre artistas. «Los dos somos muy

nerviosos», explicó a Theo, pero el episodio le disgustó tanto que se metió a la cama con un ataque de «nervios y fiebre».

A lo largo de las semanas siguientes, Vincent infló la disputa en una serie de larguísimas cartas. Al parecer, lo que había disgustado tanto a Mauve de la escena que presenció en su estudio era que lo consideró un ejemplo de pintura al natural de un aficionado. Según Mauve, si Vincent realmente quería aprender a pintar figuras, debía empezar copiando de figuras de yeso.

Las posiciones se habían fijado. Vincent elevó el tono de la disputa hasta que llegó a abarcar no sólo la disyuntiva entre modelos vivos y de yeso, sino asimismo entre realismo y academicismo. Decía que la acuarela era «exasperante» y «no tenía futuro» y prácticamente dejó de utilizar esta técnica, un flagrante repudio a su maestro.

Además, siguió trabajando con su modelo, afirmando que se estaba «acostumbrando» cada vez más a ella, por lo que «convenía seguir». Como si hubiera decidido convertir la disputa en una confrontación, seguía reclamando la atención de su primo y pareció sorprendido cuando Mauve empezó a dejarse ver cada vez menos («Mauve no ha hecho gran cosa por mí últimamente», protestaba). Le dolía mucho que el anciano le gritara presa de la exasperación: «No siempre estoy de humor para enseñarte cosas y tendrás que esperar a que llegue el maldito momento oportuno».

Cuando Vincent siguió defendiendo su caso, Mauve arremetió contra él. Por puro despecho, se puso a imitar «malévolamente» la forma de hablar «nerviosa y atropellada» de su discípulo y a burlarse de su expresión seria y su rictus. «Es muy bueno en eso», recordaría herido Vincent después. «Era una caricatura mía asombrosa, pero trazada con odio». Vincent intentó defenderse: «Si hubieras pasado lluviosas noches en las calles de Londres o las frías noches del Borinage», dijo a Mauve, «puede que tuvieras las mismas feas líneas de expresión que tengo yo».

Pero su auténtica reacción vino después, cuando volvió a su habitación y tiró a la carbonera los modelos en yeso que tenía, haciéndolos pedazos. «Sólo volveré a pintarlos cuando vuelvan a estar blancos y enteros», prometió entre la furia y el dolor, «cuando ya no queden manos ni pies de seres vivos que pintar». Luego, en lo que fue la provocación final, volvió a casa de Mauve y llevó a cabo su acto de mayor desafío. «No vuelvas a hablarme de yeso», dijo, «no lo soporto». Mauve desterró inmediatamente a Vincent de su estudio y dijo que no quería tener «nada que ver con él» el resto del invierno.

El sueño había durado menos de un mes.

Sus buenas relaciones con H. G. Tersteeg duraron aún menos. El precoz gerente de Goupil, que ya tenía treinta y seis años, estaba en el epicentro del mundo del arte de La Haya. Su estrella había ascendido con el éxito de la Escuela de La Haya, a cuyos pintores llevaba apoyando mucho tiempo. Nadie, ni siquiera Mauve, podría haber

hecho más por la carrera de Vincent.

Al principio, Tersteeg dio la bienvenida a La Haya a su antiguo aprendiz, olvidando las rencorosas palabras que habían intercambiado la primavera anterior, cuando acusó a Vincent de abusar de sus tíos y le aconsejó que se hiciera maestro en vez de artista. Vincent también jugó al juego de la reconciliación diciendo que todo estaba «perdonado y olvidado» y sugiriendo que «lo pasado, pasado». Pero evidentemente nada había cambiado. De igual modo que no podía dejar ningún desaire sin contestar, Vincent no podía dejar de poner a prueba cualquier indicio de cortesía. Menos de dos semanas después de su llegada fue a ver a Tersteeg y le pidió prestados veinticinco florines, una cantidad nada despreciable. Tersteeg esperó tres semanas antes de hacer su primera visita al apartamento de Vincent.

Cuando fue, la disputa cobró vida. Tersteeg era retorcido e imperioso y, como los lazos familiares no le obligaban a contenerse, no tuvo pelos en la lengua. Dijo que los dibujos a pluma de Vincent (su tesoro) carecían de «encanto» y no eran vendibles. Le reprochó que siguiera dedicado a hacer torpes esbozos de aficionado con los que llenar su estudio. Despachó el enconado tema de los modelos de Vincent afirmando que «no hay modelos en La Haya». Si Vincent realmente quería ganarse la vida como artista, le dijo, tendría que dejar la pintura figurativa y pasarse a la acuarela, pintar paisajes preferiblemente. También debía renunciar a las enormes figuras a lo Bargue y hacer dibujos más pequeños. Cuando Vincent le dijo que sus esbozos tenían «carácter» se mofó de él, y cuando Vincent sacó su portafolio para demostrarle lo mucho que había trabajado, el gerente desechó su contenido como «una pérdida de tiempo». Le dijo que la pintura figurativa «es un narcótico que tomas para que no te duela el hecho de que eres incapaz de pintar acuarelas».

En febrero, la disputa entró en el terreno de lo personal. Vincent prendió la mecha al enviar a Tersteeg una carta acusándole de haberse conchabado con Mauve. Cuando Theo dejó de girarle el dinero un mes, también empezó a sospechar que el astuto *gérant*, que acababa de volver de París, había puesto a su hermano en su contra. «¿No será que Tersteeg te ha dicho algo que te ha vuelto contra mí?», preguntó Vincent después. Como el dinero no llegaba, fue a Goupil y se enfrentó a «su señoría». Exigió a Tersteeg que le diera parte del dinero que retenía su hermano, diez florines. Tersteeg respondió «con tantos reproches, casi los llamaría insultos», dijo Vincent, «que apenas pude controlarme».

Tersteeg renovó sus acusaciones de la primavera anterior. Dijo que la «vocación» artística de Vincent no era más que vagancia y teatro, que debía renunciar a ella. «Convendría que empezaras a ganarte la vida», le dijo que buscara trabajo y dejara de «pedirle dinero prestado» a Theo. Se lo dijo en plata: «Has empezado demasiado tarde». Repitió su opinión de la primavera sobre sus posibilidades reales de éxito: «De una cosa estoy seguro: no eres un artista». Despreció los esfuerzos de Vincent con un escueto «*ni fait ni à faire*» (ni hecho ni por hacer) pero esta vez fue más lejos, aprovechándose de su posición privilegiada de amigo de la familia que había

conocido a Vincent desde Zundert para emitir un juicio demoledor: «Fracasaste antes y fracasarás ahora... tus cuadros serán como todo lo que has empezado, acabarán en nada».

Vincent estaba deshecho. Tersteeg le había dicho cosas «que te destrozan el corazón y apesadumbran el alma», escribió a Theo lleno de amargura. Acusó a Tersteeg de profesarle una antipatía irracional desde los primeros días. «Lleva años considerándome un soñador incompetente», escribió Vincent. «Siempre empieza con esa idea fija de que no soy capaz de hacer nada, de que no valgo para nada». Rechazaba ferozmente la opinión de Tersteeg sobre su futuro como artista: «Llevo el sentido artístico en mis huesos», insistía. También se preguntaba quejumbroso por qué el gerente «no me pide cosas que *pueda hacer* en vez de exigirme lo imposible». Pero luego volvía a indignarse y decía echar de menos aquellos viejos buenos tiempos en los que gente como Tersteeg acababa en la guillotina junto a otros villanos del Antiguo Régimen.

Cuando Theo le exigió que retirara sus duras palabras, Vincent se negó. Aumentó sus ataques, esta vez contra *todos* los marchantes, e intentó por todos los medios abrir una brecha entre su hermano y el «demonio» de Tersteeg. Durante unas delirantes semanas incluso intentó convencer a Theo de que renunciara al pérvido gerente, se convirtiera en artista y dejara su empleo, manifestando así su solidaridad con su auténtico hermano. «¡Sé algo mejor que H. G. T.!», le decía, «¡sé un pintor!».

Llegados a un punto, Vincent consintió en mantenerse alejado de Tersteeg durante seis meses. A veces hablaba de él con indiferencia («Tersteeg es Tersteeg y yo soy yo») y prometía «olvidarse totalmente de su existencia». Pocos días después de que Vincent anunciara a Theo que «todo había acabado», Tersteeg hizo a Vincent una inesperada visita a su estudio que desató otra oleada de ira y desafíos. «Tengo que hacerle entender que me está juzgando superficialmente», decía Vincent.

Éste sería el patrón de las relaciones entre Vincent y Tersteeg durante el resto de su vida: estallidos de ira regulares, seguidos de reticentes intentos de reconciliación, seguidos de promesas de indiferencia sin valor alguno; un rondó obsesivo que nunca cesó. Tras años de rencor, los sucesos del invierno y la primavera habían transformado al elegante gerente en la némesis de Vincent, tan implacable en temas artísticos como lo había sido su padre en asuntos de la vida. Sus cartas abrirían una y otra vez las viejas heridas, pero Vincent seguía intercambiándolas atraído por su irresistible deseo de hacer arte vendible, algo para lo que Tersteeg siempre pareció tener la llave. O tal vez se debiera a la inevitable pero intolerable alianza entre Tersteeg y Theo, hermanos en la familia de Goupil, que habían expulsado a Vincent, o a que en las críticas de Tersteeg percibía el eco de sus propias dudas secretas.

¿Cómo era pelearse con Vincent van Gogh? Su tío Cor lo averiguó cuando le hizo una visita a principios de marzo. Vincent no había visto a su anciano tío desde la

época de sus estudios en Ámsterdam. Tras un año de denunciar incesantemente que Cor no quisiera apoyarle en su carrera, Vincent se había tragado su orgullo y había invitado a su tío a conocer su nuevo estudio. La visita le aterrorizaba y se hizo a la idea de que podría desatarse otra debacle como las de Mauve o Tersteeg, prometiéndose de antemano dejar de correr tras los marchantes, «sean quienes fueren».

El día en cuestión su reserva de resentimiento estaba a punto de estallar. Cuando Cor dijo que Vincent debía «empezar a ganarse el pan», se abrieron las compuertas. «¡Ganarme el pan!», gritó Vincent.

¿Qué quieres decir? ¿Ganarme el pan o merecérmelo? No merecer el pan, ser indigno de él, es un delito, pues todo hombre es digno de su pan. Pero ser incapaz de ganarlo, mereciéndolo, es una gran desgracia. De manera que si lo que me estás diciendo es «no eres digno del pan que comes», me estás insultando. Pero si haces la justa observación de que no siempre lo gano, que a veces no tengo, tendrás razón, pero, en ese caso, ¿qué sentido tiene la observación? Si lo que dices es sólo eso, no me lleva a ninguna parte.

Esta vez el tío Cor no permitió que la rabieta de Vincent le desviara de su benevolente propósito. Revolviendo en el portafolio de dibujos de su sobrino, sacó una escena callejera que Vincent había esbozado. «¿Podrías hacer más de éstos?», preguntó. Emocionado por su primer encargo, «un rayo de esperanza», Vincent dejó de lado su enconada disputa con Tersteeg sobre la integridad del artista y accedió gustoso a dibujar doce vistas de la ciudad a dos florines y medio cada una. Aunque estaba ofendido por todos los dibujos que Cor había mirado sin decir una palabra, le ahorró las furiosas increpaciones que dirigiera a Mauve y a Tersteeg en defensa del dibujo figurativo al natural.



Calle levantada con cavadores, abril de 1882, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 42,8 x 62,9 cm

© Gabinete de grabados en cobre, Staatliche Museen, Berlín, Alemania. Foto cortesía de: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY

Hasta que Cor se fue. Como el dinero no le llegó en cuanto envió los dibujos, Vincent empezó a sospechar que quería insultarle. Aunque recibió un segundo encargo de seis dibujos más en abril, siguió preguntándose por los motivos de su mecenas. En mayo, paralizado por la sospecha, dejó de trabajar en los encargos. «No quiero caridad», protestaba. Finalmente, Theo le convenció de que terminara los dibujos, pero cuando Cor le pagó menos de lo esperado y mandó el pago «sin una palabra por escrito», Vincent estalló indignado.

Mientras se peleaba con sus mentores, mecenas y colegas, Vincent libraba una batalla personal con el arte. «Mi puño de delineante no acaba de obedecer a mi voluntad», se lamentaba. Los problemas que experimentaba desde que había decidido declararse artista seguían frustrándole e impidiéndole avanzar. En sus dibujos figurativos, los cuerpos se alargaban y se doblaban en formas imposibles y los rostros desaparecían en un difuminado incierto. Sus acuarelas carecían de sombreado y los colores se mezclaban. Su perspectiva no era buena, las sombras aparecían en ángulos contradictorios y la proporción entre las figuras y la base no era la adecuada.

En vez de rebajar el ritmo y poner más cuidado en cada dibujo, se obligaba a

pintar más deprisa, afirmando que la velocidad y la cantidad arrojarían imágenes mejores que la precisión o la facilidad. «Este tipo de cosas son difíciles y no salen así como así», explicaba. «A veces, un éxito es el resultado de una infinita serie de fallos». Calculaba que, con que sólo uno de cada veinte dibujos fuera un éxito, podría hacer un buen dibujo a la semana, uno «con más carácter, más sentimiento»; un dibujo del que pudiera decir: «¡Esto perdurará!».

Cuando lograba un dibujo de este tipo en medio de una ventisca de fracasos, lo copiaba una y otra vez, en ocasiones hasta diez veces, como si no estuviera seguro de ellos o de poder hacer otro igual. («Después no sabes ni cómo lo has hecho»). Vincent admitía que trabajaba así porque no conocía otra manera. «Hay algo que me impulsa a no tener demasiada delicadeza», decía, pero se trataba de un método perfectamente adecuado a su imaginación maniaca y misionera. Era como una disputa sin fin que se representaba en imágenes en su cabeza. Vincent reaccionaba lo mejor que sabía para evitar la sensación de fracaso que conocía tan bien. «Cuanto más se siembre, mejor será la cosecha».

Para contrarrestar los argumentos de Mauve y Tersteeg sobre las acuarelas (y en contra de sus amados dibujos a pluma), Vincent decidió demostrar que podía dar a sus dibujos en blanco y negro las mismas tonalidades melancólicas que los demás obtenían de las acuarelas. Trabajó una y otra vez en los dibujos que el mundo quería que hiciese, sombreando, frotando y borrando, utilizando lápices de carpintero, tinta y pluma de junco, pintura sobre cepillo, carboncillo, tiza y ceras, intentando obtener las sutiles modulaciones de gris del atardecer somnoliento de las acuarelas de Mauve. «Este pequeño dibujo me ha dado más problemas que muchas acuarelas», dijo tras uno de estos esfuerzos. En otra ocasión dijo: «Lo he sombreado con un lápiz de mina... como haría si pintara».

En abril, Vincent mandó a Theo un dibujo figurativo que presagiaba una nueva ofensiva en su batalla de imágenes contra un mundo que no le aprobaba. Era una mujer desnuda, vista de lado, con las piernas dobladas bajo los pechos y la cabeza entre sus brazos cruzados.

Vincent había empezado a dibujar desnudos.

Hasta entonces, Theo se había librado de la violencia del puño del delineante. En comparación con los fuegos artificiales retóricos y las amargas recriminaciones que Vincent dirigía a Mauve y Tersteeg en sus cartas, sus misivas a su hermano, aunque tensas algunas veces y furibundas en otras, nunca habían derivado en abierta hostilidad. Tras la incriminatoria misiva de enero de Theo y la furiosa respuesta de Vincent, sus cartas reflejaban una cauta intimidad, una volátil mezcla de demandas y amenazas por parte de Vincent y de advertencias y ánimos por la de Theo. Sin embargo, bajo la superficie, amenazaba tormenta.

Se peleaban por dinero. Para Vincent no había tema más sensible o incendiario.

Desde su expulsión de Etten en Navidad, su guerra contra el mundo había hecho del dinero el principal tema de conversación entre los hermanos. Vincent había rechazado la oferta de sus padres (por increíble que parezca) de prestarle dinero tras su huida a La Haya («Odio tener que dar cuentas a papá por cada céntimo que gasto», dijo con brusquedad) y al tío Cent hacía ya mucho que no le conmovía la triste historia de su sobrino. De manera que sólo quedaba Theo, cuyo apoyo no parecía garantizado en modo alguno. En diciembre se había negado a mandar a Vincent el dinero que éste precisaba para quedarse algo más en La Haya, cuando Stricker le echó de su casa.

El retraso de Theo al mandarle el segundo pago, en febrero, suscitó mucha ansiedad en Vincent y convirtió su relación en un ciclo sin fin de exigencias resentidas y maquinaciones culpables. Vincent se debatía entre exigencias petulantes y una gratitud que reconocía a regañadientes, debido a la odiosa situación de dependencia en la que se encontraba y a las deudas que no podía negar haber ido acumulando. Intentaba contentar a su hermano prometiéndole que vestiría mejor, que se relacionaría más y, sobre todo, que dibujaría cosas vendibles pronto. Aplacaba a Theo diciéndole que trabajaba mucho y procuraba ahorrar todo lo posible, y quería demostrarle su perspicacia para los negocios (calculando el día en que se quedaría sin un céntimo).

Mientras, seguía gastando dinero sin tener en cuenta los límites del presupuesto de Theo. Vincent siempre había sido manirroto; nunca calculaba lo que podía gastar, nunca ahorraba. Su ejemplo era el aristocrático Rappard. «Rappard me ha demostrado lo práctico que resulta usar cosas buenas», explicaba. «Su estudio es estupendo, muy confortable». Aun así, los cien francos que Theo mandaba al mes hubieran debido bastar. Un trabajador medio ganaba unos veinte francos a la semana, con los que mantenía a su familia. Es verdad que Vincent tenía gastos que no tenía un trabajador, pero recibía el papel de Theo y contaba con los ingresos extra que le proporcionaban sus ventas a su tío Cor y a Tersteeg. Cuando Vincent se quejaba de su pobreza o de que no podía pagar el alquiler, solía ser porque se había gastado el dinero en libros, plumas «especiales», un caballete nuevo, modelos o mejoras en su apartamento. A veces compraba grabados que incrementaban su colección de grabados e ilustraciones; a los cinco meses de instalarse en La Haya, tenía más de mil. Y, en todo ese tiempo, nunca prescindió de la chica que le limpiaba el apartamento.

Tersteeg le amenazó con un ominoso: «Me ocuparé de que esto acabe», sumiendo a Vincent en el terror. «¿Por qué, qué le ha pasado?», escribió paralizado por el miedo a que Tersteeg y Mauve conspiraran con su hermano, que parecía tener la misma opinión de él que ellos, para dejarle sin fondos. «Temo que intenten quitarme el pan». Procuró que Theo le confirmara su apoyo buscando su simpatía («he luchado este invierno lo mejor que he sabido») y dando rienda suelta a su dolor: «A veces siento que se me parte el corazón».

Pero también reaccionaba de forma desafiante y, en vez de moderar sus exigencias, planteaba más. Quería ciento cincuenta francos al mes en vez de cien,

casi la mitad del salario de Theo. Y quería un estudio nuevo y más grande «porque es mucho mejor para posar». Pero, sobre todo, quería garantías. «Insisto en que arreglemos las cosas de modo que no tenga que temer continuamente que haya de prescindir de lo que me resulta estrictamente necesario», escribía, «ni me tenga que sentir continuamente como si viviera de la caridad». Al margen de lo que hiciera o dejara de hacer, el dinero debía seguir llegando porque, según Vincent, «un trabajador se merece su salario». Quería independencia financiera sin tener ingresos propios y acusaba a su hermano de no hacer las cosas lo suficientemente deprisa.

Theo estaba en el mismo amargo *impasse* que Mauve y Tersteeg. Vincent no se daba por vencido, ni siquiera moderaba su obsesión por la pintura figurativa. Con absolutismo religioso se había declarado a sí mismo aprendiz del cuerpo humano, evitando cualquier otro compromiso, dispuesto a no renunciar y a plantar cara a cualquier reto con toda la indignación del mundo. Como bien sabían Breitner, De Bock y los artistas del Pulchri, Vincent consideraba cada intento fallido de controlar su pasión un acto de intolerable cobardía moral.

Cuando Vincent lograba pagar, convencer o seducir a alguien para que fuera a su estudio, se apoderaba de él. Una de sus modelos dijo que «desde luego no era manso». Aunque su apartamento del Schenkweg sólo tenía un dormitorio, se las arreglaba para ponerles las ropas que les daba y buscar la postura que quería dibujar. Volvió a pintar poses de los *Exercises* de Bargue, de su colección de grabados y de dibujos anteriores. Rehacía sus poses favoritas una y otra vez, vistiendo a los modelos con ropas distintas o recurriendo a modelos diferentes. Recreaba escenas que había esbozado en la calle: un niño con un cabo de sirga paseando junto al canal, una mujer vagando cerca de un hospital mental. Sacó la mayor cantidad posible de poses de cada modelo, como si temiera que cada una pudiera ser la última. Dibujó a los modelos en la misma postura de frente, de lado y por detrás.

Aunque trabajaba de prisa, cada dibujo solía costarle una media hora; y eso después de cumplir con los pesados rituales de encontrar la luz correcta y conseguir, exactamente, la postura que buscaba. Cuando se le acababan las poses posibles dibujaba cabezas, cuellos, pechos, hombros, manos y pies, devorando a cada modelo con su incansable lápiz y carboncillo, hasta que la luz del sol desaparecía tras su ventana con vistas al sur. Cuando el clima se caldeó un poco, pintaba a los modelos en el exterior, quedando con ellos en un lugar y a una hora concretas para poder fijar la posición de la figura en el dibujo o ver dónde les daba la luz. Era un «trabajo duro», tanto para él como para los modelos, y cuando la luz, la postura o el lápiz le frustraban «tenía ataques de rabia» y saltaba de su silla gritando: «¡Maldita sea, todo está mal!», o algo peor. Los modelos se quejaban a veces, otras, como los amigos, dejaban de posar para él.

Para justificar sus elevados gastos, Vincent fustigaba a su hermano con cualquier argumento imaginable. Cuanto más gastara en modelos, insistía, mejor sería su trabajo. Advertía que trabajar sin modelos sería su «ruina» y que intentar dibujar una

figura de memoria era demasiado «arriesgado». Decía que los modelos le daban el valor suficiente para obtener el éxito. Gracias a ellos «no temía nada». Estaba dispuesto a sacrificar todo lo demás, desde comida a materiales de pintura, para invertir más en los modelos. Su desesperación le alejaba de los argumentos que, hasta hacía poco, había expuesto con tanta furia ante Mauve y Tersteeg. Por un lado, proclamaba la superioridad moral del dibujo con modelos, afirmando que era «la forma más segura de introducirse profundamente en la naturaleza». Por otro, decía que pintar modelos era la forma más segura de garantizarse el éxito comercial, pues los ilustradores de revistas «cuentan con modelos casi todos los días».



Mujer sentada sobre un cesto con la cabeza entre las manos, marzo de 1883, TIZA SOBRE PAPEL,
47,6 x 29,5 cm

© Stichting Kröller-Müller Museum

Todas estas justificaciones no hacían más que encubrir un hecho sencillo y más profundo: en su estudio, Vincent era el rey. Mandaba a sus modelos, o lo intentaba, de manera que cada encuentro se convertía en una lucha por el control que sólo podía acabar de dos formas: o con la sumisión voluntaria o por la fuerza. Lo que más

admiraba en ellos era su voluntad de hacer concesiones, hablaba con nostalgia de «lograr de los modelos lo que deseo» y de «conseguir que posen para mí donde quiera y durante el tiempo que desee». Solía compararlos con las prostitutas, alabando la sumisión como la principal virtud de ambos. Los colocaba a menudo en posturas de sumisión, las rodillas dobladas, las cabezas inclinadas hacia delante, los rostros ocultos y, cuando se refería a ellos, lo hacía en un lenguaje de coacción y dominación. «*Hazte con tu modelo*», advertía, «no te conviertas en su esclavo».

Sólo en su estudio, con sus modelos, Vincent sentía que avanzaba en su lucha mortal. En todo lo demás, familia, amigos, relaciones con sus mentores, incluso en su amor por Theo, siempre comprometido, la victoria le eludía. Sólo en su estudio podía simular ser capaz de controlar las situaciones que era incapaz de superar. Allí, dirigiendo a sus complacientes y pobres modelos, lograba que la vida se sometiera a las imágenes que poblaban su cabeza. «¡Si sólo tuviera que relacionarme con la gente que viene a mi estudio!», exclamaba. «El caso es que en persona no logro llevarme bien con la gente ni consigo que hagan nada».

En su pequeño mundo gobernado por el puño del delineante, Vincent encontró una nueva familia. No tenía hogar ni poder («la idea de volver a Etten me produce escalofríos», dijo) y los rituales de dominio y sumisión que tenían lugar en el estudio del Schenkweg eran un facsímil de la familia que nunca había hallado entre sus padres y parientes. Elegía la ropa que se ponían y los papeles que desempeñaban. Los colocaba con firme mano paternal, para que fueran una madre cosiendo junto a la ventana, una hermana realizando sus tareas o un padre descansando junto a la estufa. A la hora de comer, comían juntos en torno a la mesa de la cocina. Daba fiestas para los niños y, a veces, incluso les ofrecía refugio por las noches.

Protegía sus dominios, pero se preocupaba seriamente por su bienestar emocional y quería estrechar con ellos auténticos lazos de afecto. «Pinto mejor a los modelos cuando los conozco bien», decía. Intentando dar rienda suelta a su fantasía, pagaba a diversos miembros de una misma familia para que posaran juntos. En los primeros meses reclutó a una mujer, a su joven hija y a su anciana madre. «Son gente pobre», afirmaba Vincent, «muy complacientes».

Sólo era cuestión de tiempo que Vincent lograra completar una familia fragmentada. A principios de mayo escribió a Theo hablándole de su amor hacia una prostituta embarazada. Dijo que llevaba meses ayudándola a ella y a su familia.

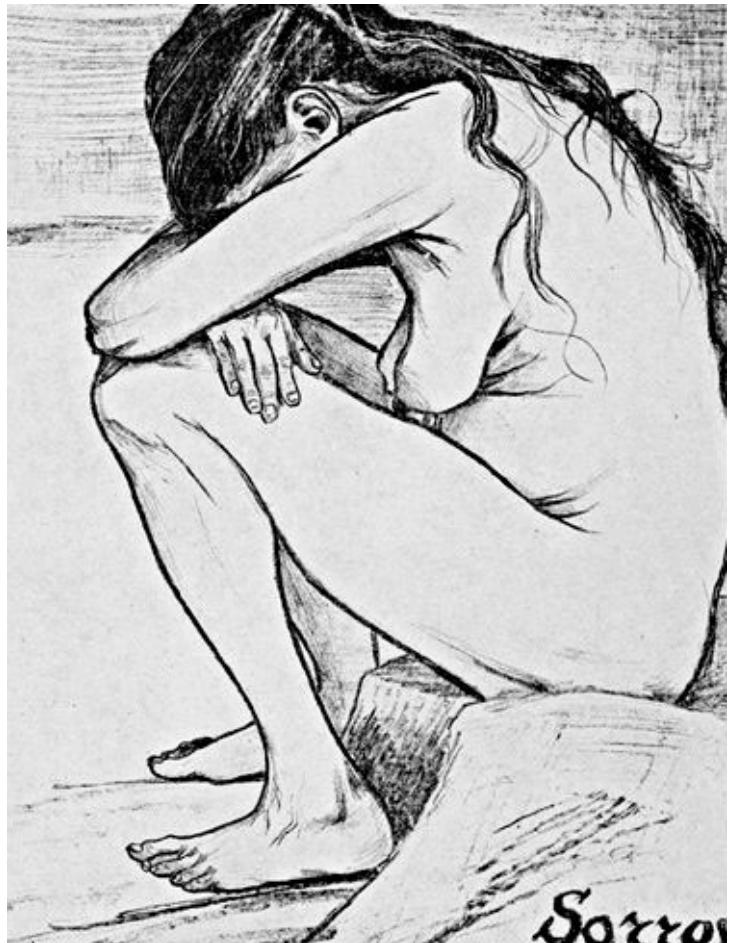
Dijo que iba a casarse con ella.

CAPÍTULO 17

MI PEQUEÑA VENTANA

Atrapado entre el miedo a que Mauve o Tersteeg descubrieran su engaño y las crecientes exigencias económicas de su «nueva familia», Vincent decidió en abril que tenía que hablarle a su hermano de Sien. Sin embargo, en vez de hacer una confesión de inciertas consecuencias, decidió lanzar otra campaña de persuasión. En ocho cartas escritas a lo largo de cuatro semanas, expuso sus razones con la misma mezcla de cálculo y fervor, en parte informe jurídico y en parte un grito desde el corazón, intentando que la revelación pareciera lo menos dura posible.

Como siempre, como mejor expresaba Vincent sus argumentos, era con imágenes. A mediados de abril mandó a Theo un dibujo que resumía todas sus peticiones. Mostraba una mujer desnuda, con las piernas apretadas contra el pecho, los brazos cruzados, la cabeza inclinada: una maraña de miembros angulosos al estilo de la *académie* de Bargue, en el que se basaba la pose. La figura doblada casi llena una página de unos 45 x 27 centímetros, como si estuviera atrapada en una caja. Sus pechos caídos y su abultado vientre pregonan su embarazo.



Tristeza, abril de 1882, TIZA SOBRE PAPEL, 44,4 x 26,7 cm

© The Museum of Modern Art/Licencia de SCALA/Art Resource, NY

Vincent formuló todos sus argumentos a favor de una relación aún mantenida en secreto a partir de esta imagen de vulnerabilidad. No sólo invocaba los reportajes sobre madres sin hogar de las revistas ilustradas que había visto en Londres, también hacía uso de Michelet, cuya idea de amor omnipotente lo abarcaba todo. La talla en madera de una pastora de Millet fue otro ícono de femineidad vulnerable que condensaba todo un argumento. Rellenó el fondo con un conjunto de plantas cuidadosamente escogidas por su simbolismo: las lilas representaban la inocencia; las campanillas, la pureza; la hiedra, la fidelidad, y había un árbol lleno de brotes que representaba la renovación de la esperanza y la redención a través del amor. Volvió a abrir la herida de Kee Vos —«ese vacío de mi corazón que nada llenará nunca»—. Por último escribió una única palabra en inglés en la parte inferior del dibujo —*Sorrow* (tristeza)—, para resumir todas sus peticiones.

Según Vincent, era la mejor figura que había dibujado hasta el momento.

¿Quién era esa mujer?

Clasina Maria Hoornik había crecido en zonas de La Haya invisibles para Van Gogh. Su padre, Pieter, era portero y tal vez llevaba paquetes o entregara cartas de

Vincent en casa de los Carbentus. Puede que el hermano de Pieter, cochero, acercara a casa de Vincent a algún invitado o llevara a Carbentus de compras. La madre de Pieter, también Clasina de nombre, puede que se acostara con alguno de los tíos de Vincent en los brezales en los diecisésis años que mediaron entre su nacimiento y su boda con un herrero que, seguramente, herró a algún caballo de los Van Gogh. El registro público cuenta una vívida historia de ilegitimidad, matrimonios forzados, mortalidad infantil, divorcios, nuevos matrimonios, etcétera.

Pieter Hoornik tuvo once hijos con su mujer, Maria Wilhelmina Pellers, y luchó en vano para sacarlos adelante, hasta que el esfuerzo le mató en 1875, a los cincuenta y dos años. Por entonces ya habían muerto tres de sus hijos. A los tres mayores los pusieron a ganarse la vida y a los otros tres (todos menores de diez años) los metieron en un orfanato. Sólo la hija mayor y la menor se quedaron con su madre. Por entonces, Clasina, la mayor, tenía veinticinco años y ya había dado a luz a su primer hijo ilegítimo, que murió a la semana.

Clasina (conocida como Sien), junto con su hermana de tres años y su madre de cuarenta y seis, hacía lo que hiciera falta. Sus hermanos varones podrían sobrevivir a base de trabajos serviles —arreglando techos, limpiando almacenes, restaurando muebles— y ganar lo justo para comprar alcohol y tabaco mientras daban vida a la siguiente generación de hijos ilegítimos. Pero los tiempos negaban esta posibilidad a las mujeres. El capitalismo había creado un montón de fábricas en ciudades como Ámsterdam, pero pocas en una población sin puerto como La Haya. Los talleres ilegales pagaban céntimos por largas horas de trabajo en condiciones infrahumanas; fabricaban piezas textiles que podían coserse en casa. Pero nunca era trabajo seguro, se pagaba muy mal y las mujeres acababan teniendo problemas de vista (e incluso ceguera). Ni los empresarios más benevolentes soñaban con pagar un salario a las mujeres, cuyos ingresos siempre se habían considerado un suplemento.

Tanto Sien como su madre afirmaron en diversos momentos que trabajaban como costureras o limpiadoras, pero estos términos se usaban de un modo poco riguroso, tanto por las víctimas como por los funcionarios, para cubrir la vergüenza de la miseria y sus inevitables secuelas. En Inglaterra «sombrerera» se convirtió en un eufemismo de prostituta callejera. En el certificado de nacimiento de su segundo hijo ilegítimo, Sien figura como «sin profesión». La caridad de la Iglesia y la asistencia pública las protegían de la catástrofe, pero poco más. Una mujer no tenía más remedio que encontrar a un hombre, si no para toda la vida, al menos para una noche.

Con la prostitución se ganaba dinero, pero era una profesión arriesgada. Había mucha competencia. Era un trabajo que no requería de experiencia y en el que apenas se hablaba, de manera que lo ejercían las recién llegadas del campo o de otros países. La mayoría de las prostitutas llevaban una existencia de nómadas e iban de barrio en barrio o de ciudad en ciudad, incluso de país en país, cada pocos meses. Para dar seguridad a su madre, su hermana y el recién nacido, Sien pidió trabajo en uno de los burdeles oficiales de la ciudad, legado del «sistema francés» de Napoleón, que hizo

que el Estado regulara la prostitución. Pero eso implicaba pasar por la humillación de quedar registrada como «mujer pública», una mujer «del pueblo», de llevar la tarjeta roja y de someterse a exámenes médicos regulares. La burocracia y el oprobio público (era Holanda, no Francia) mantenían a la mayoría de las mujeres como Sien fuera de los libros oficiales.

A Sien Hoornik le pasó factura intentar sobrevivir en ese mundo. En 1879 dio a luz a su tercer hijo ilegítimo, un niño que murió a los cuatro meses. Cuando conoció a Vincent menos de dos años después, parecía tener diez años más de los treinta y dos que contaba. Pálida y demacrada, con las mejillas hundidas y una mirada impasible, hacía tiempo que había perdido cualquier atractivo que hubiera podido tener para encontrar marido o gustar a jóvenes aventureros. En *Tristeza*, Vincent le había hecho un favor dibujándola con la cabeza inclinada, lo que ocultaba las cicatrices de viruela que lucía en el rostro. «Es una pobre mujer muy fea», dijo él mismo en su momento, «ya no es guapa ni joven ni coqueta ni tonta». Tras años de atender a clientes, humillaciones públicas e indiferencia por parte de las autoridades, había perdido los últimos restos de refinamiento. Tenía mal genio y ataques de ira, juraba como un carretero, casi nunca se bañaba, bebía como un hombre y fumaba cigarros. Una afección crónica de garganta daba a su voz un extraño tono ronco.

Según Vincent, otras personas encontraban a Sien «repulsiva» e «insopportable», una criatura de café y callejón nocturno, comedor de caridad y estación de ferrocarril durante el día. Tenía poco tiempo para dedicar a su hermana o a su hija («una niña enfermiza y descuidada», según Vincent). Los años de beber y fumar, la desnutrición, los embarazos y al menos un aborto, así como su trabajo nocturno, habían reducido su cuerpo a una «situación miserable», «una ruina carente de valor», transida por el dolor, la anemia y los «feos síntomas» de la tuberculosis. Al parecer, su único placer en la vida, aparte de la ginebra y los cigarros, era ejercer una cansina astucia callejera para sacar provecho. Probablemente no supiera leer y, aunque oficialmente era católica, no podía permitirse el lujo de tener convicciones religiosas ni de caer en cualquier otro tipo de entusiasmo que la distrajera de su lucha cotidiana. Ni siquiera la maternidad. A los pocos años de conocer a Vincent, entregó los dos hijos que le quedaban a parientes suyos.

Sin embargo, para Vincent era «un ángel».

Donde otros veían una pecadora y una seductora, encarnación de la lujuria femenina desenfrenada, Vincent veía una esposa y madre, y afirmaba que la «condenaban» por su estilo de vida licencioso. «Cuando estoy con ella me siento *en casa*», decía. «Me ha dado “*mi propia chimenea y mi propio hogar*”». Enumeraba sus virtudes domésticas: era tranquila, adaptable, solícita y útil, y describía con orgullo cómo cosía su ropa y limpiaba el estudio. Decía que lo que cocinaba era «una de esas cosas por las que merece la pena vivir» y la comparaba con una enfermera que los había cuidado, a Theo y a él, en Zundert. «Sabe cómo tranquilizarme», decía, «algo que yo no soy capaz de hacer por mí mismo».

En vez de una malhumorada y vulgar puta, Vincent veía una virgen. «Su pureza es increíble», decía. Alababa su delicadeza y buen corazón y le dijo que, al margen de lo que hubiera hecho en el pasado, «siempre serás buena a mis ojos». Se la imaginaba como a una heroína en peligro y a él, como a su salvador. Cuanto más depravada era su historia, más crecía la fantasía de redención y salvación, hasta que acabó invocando al amor. Citando la plegaria de Cristo en el Huerto de Getsemaní, *Fiat voluntas* (Hágase Tu voluntad), prometió salvar a Sien como había salvado a los mineros heridos del Borinage.

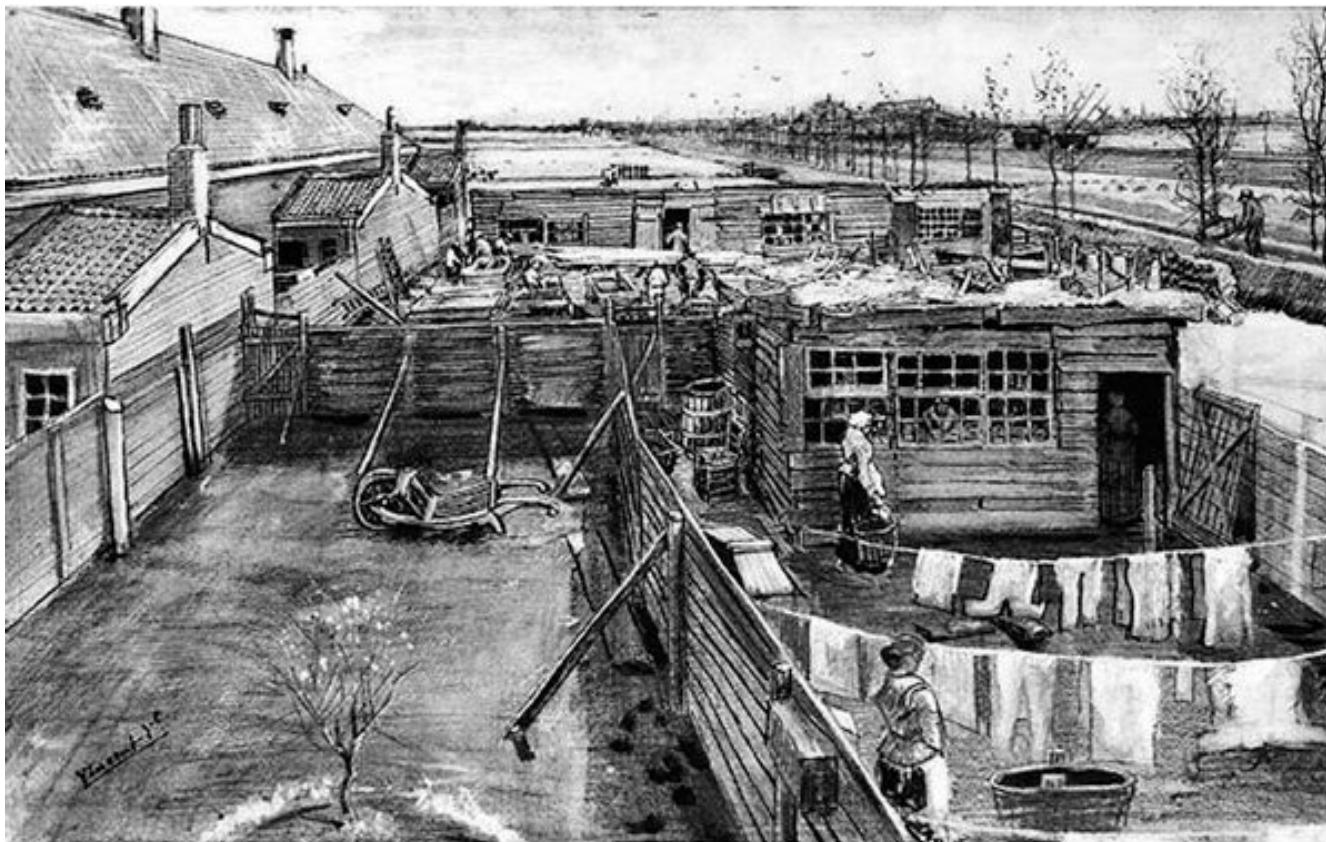
Vincent veía su rostro por todas partes: en la Mater Dolorosa de Eugéne Delacroix y en las idealizadas damas oscuras de Ary Scheffer (autor del *Christus consolator*), así como en las heroínas de las novelas de Victor Hugo. Cuando repasó los dibujos de su portafolio, pensó que era la valiente matriarca que defendía a su familia de la deportación de *Inmigrantes irlandeses*, o la mujer desesperada que tiene que elegir entre vender su cuerpo o dejar morir de hambre a sus hijos de *Es su pobreza no su voluntad*, o la madre que abandona a su hijo en un orfanato de *El expósito*, o la esposa que ve desesperada cómo la policía apresa a su marido y le pone los grilletes en *El desertor*. «Es como todas ellas», dijo.

Por último, también veía la imagen de Cristo en su rostro picado de viruelas. «Tiene un aspecto penoso, como un eccehomo, dijo, “sólo que se trata de un rostro de mujer”».

En una prostituta embarazada se mezclaban la indefensión de toda mujer, el dolor de las mujeres no queridas y los cálidos sentimientos del amor materno. En la tipología de Vincent sólo unas pocas «seductoras» elegían libremente la prostitución. La gran mayoría de estas mujeres eran víctimas del desamor de sus hombres y de sus débiles naturalezas. Creía que a las mujeres se las engañaba y abandonaba fácilmente, pero en el caso de las pobres era peor. Si un hombre no se ocupaba de ellas corrían el constante peligro de acabar en la prostitución y perderse para siempre. Una prostituta vieja y madre, como Sien, tocaba todos estos talismanes de la piedad. «*Mi pobre, débil, maltratada, pequeña esposa*», la llamaba. «Una criatura infeliz, olvidada y sola». No ayudarla sería «monstruoso», protestaba, «tiene algo de sublime para mí».

Fue haciendo un dibujo tras otro de Sien con arreglo a su tipología personal. La dibujó como el «animal desnudo y desgarrado» de *Tristeza*; como una joven viuda vestida de negro y perdida en la melancolía; como una matrona cosiendo serenamente la ropa de su familia. La hizo posar como madre con su hermana y su hija. Se limitaba a sugerir sus rasgos con unas pinceladas y la retrataba satisfecha en el seguro abrazo de la domesticidad; barriendo el suelo, bendiciendo la mesa, con una tetera, yendo a la iglesia. Estos dibujos a lápiz y carboncillo son toscos, pero en conjunto representan las primeras incursiones de Vincent en el arte del retrato; el primero de los muchos intentos que haría en los años venideros y que, al igual que estos retratos, revelarían mucho más del artista y su mundo interior que del modelo o del mundo real.

La vista desde su ventana, un conjunto de patios traseros vallados y separados los unos de los otros, todos visibles desde el segundo piso de Vincent, fue una de las primeras imágenes que pintó cuando llegó a La Haya. En mayo, cuando su tío Cor le encargó una segunda remesa de vistas de la ciudad, volvió a colocarse ante la ventana y dibujó la escena con amoroso detalle: el patio de la ropa de su propio edificio en primer plano y un patio de carpintero justo detrás, todo dibujado con una mezcla de intensa mirada y alejamiento voyerista, que era la culminación de toda una vida de observar sin ser visto. «Se puede mirar alrededor y a través de las cosas», escribía Vincent orgulloso de su dibujo, «en cada rincón y recoveco». Las lavanderas y carpinteros pasaban por el meticuloso desorden de la escena como fantasmas, sin ser conscientes de que los observaban, dejando un débil rastro de vida tras de sí.



Patio del carpintero y lavadero, mayo de 1882, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 28,2 x 47 cm

© Stichting Kröller-Müller Museum

Cuando Vincent dejó su estudio y salió al mundo, se llevó su ventana consigo. Había leído sobre los marcos de perspectiva en los escritos de Armand Cassagne, un dibujante francés que había escrito unos cuantos libros para artistas y aficionados. Vincent había leído su libro para niños, *Guide de l'alphabet du dessin*, cuando se fue del Borinage. Cassagne recomendaba el uso de un *cadre rectificateur* (marco corrector) consistente en un pequeño rectángulo de cartulina o madera dividido gracias a unos hilos, en cuatro rectángulos iguales. Al ponerlo sobre una vista, permitía al dibujante aislar la imagen y calcular mejor sus proporciones.

Pero sólo al llegar a La Haya, más de un año después, pudo encargar uno a un carpintero. Siempre dispuesto a probar las soluciones fáciles, y frustrado desde antiguo por la «magia» de las proporciones, creyó ver en el artilugio de Cassagne la clave para domar a su mano falseadora y penetrar en los misterios del arte vendible. Su marco era bastante pequeño (unos 30 centímetros por 20), pero era el indicado por Cassagne para un *cadre rectificateur* de bolsillo. Y en vez de dos hilos en intersección, Vincent colocó diez u once, creando una rejilla de pequeñas cuadrículas, como las de una ventana, a través de la cual podía mirar y transferir cuidadosamente todo el contorno sobre la misma rejilla pintada en su papel.

A pesar de que resultaba difícil mantener sujetos el marco y el bloc sin perder el equilibrio, Vincent iba con este rectángulo a todas partes: por su vecindario del Schenkweg, por las calles de la ciudad, las dunas de Scheveningen y por todo el

campo que mediaba entre estos lugares. Levantaba su marco en todas partes y «corregía» el mundo. Lo llamaba «mi mirilla». «No te puedes ni imaginar lo maravilloso que es colocar mi mirilla sobre el mar o los verdes prados», decía exultante, «¡miras a través *como si fuera una ventana!*» (énfasis suyo). Para aislar el mundo que quedaba fuera del marco, entrecerraba los ojos, un truco que le había enseñado Mauve, hasta que sólo veía la difusa escena a través de la rejilla de su mirilla.

En los meses anteriores al nacimiento del bebé de Sien, Vincent sólo veía una imagen: la familia. Tras años de intentos, con su propia familia y con otras, por fin había encontrado una que le quería. «*Ella* sabe que no soy tosco», decía, añadiendo asombrado, «y quiere quedarse conmigo». Sus cartas a Theo estaban plagadas de alusiones a la maternidad, aunque no le proporcionara las claves que desvelaran su significado. Cada día, hacía posar a los modelos de su estudio ensayando la visión que tenía en la cabeza: el vínculo «triple e indisoluble», entre hombre, mujer y niño, de Millet.

Presa de la misma necesidad de dar cariño que le había llevado al Borinage, Vincent se dedicó a «cuidar» a la mujer por la que había puesto todo en juego. La hizo tomar baños y dar largos paseos, le administraba «reconstituyentes», se aseguró de que comía «comidas sencillas y nutritivas» y de que tuviera mucho descanso y aire fresco. «Le he dado todo mi amor, toda la ternura y toda la solicitud que llevo dentro», escribió, describiendo su relación como un modelo de caridad cristiana. Cuando fue a registrarse en la maternidad de Leiden, la acompañó. Era un médico frustrado, como su padre, y representó a Sien en todas las discusiones que hubo en el hospital, actuando como su marido.

Estaba tan obsesionado con devolver la vida a la «pobre criatura» que pasó por alto su propia deteriorada salud. Tras quejarse en enero de fiebre, dolores de cabeza y debilidad (lamentando «la pérdida de su juventud»), apenas mencionó su enfermedad en la riada de cartas de esa primavera y negaba cualquier problema con un desafiante «no me lo permito».

De manera que Theo debió de sorprenderse cuando le llegó una carta en junio en la que Vincent anunciaba: «Estoy en el hospital..., tengo lo que llaman “gonorrea”».

Pero ni siquiera la enfermedad afectó a la nueva visión de la familia de Vincent. A pesar de que era muy probable que Sien se la hubiera contagiado, ingresó en el hospital de un humor excelente para un hombre de veintinueve años que no había estado gravemente enfermo en su vida. La indignidad de la sala común, con diez camas, orinales desbordantes y enfermeros hoscos, le pareció «tan interesante como una sala de espera de tercera» y observó que le gustaría hacer algunos dibujos. Los médicos le aseguraron que su caso era leve y que se curaría tras unas semanas de tratamiento (píldoras de quinina para la fiebre e irrigaciones de sulfato para atajar la

infección). No podía moverse de la cama, pero se había llevado sus novelas de Dickens y sus libros de perspectiva para estudiar. En cuanto los enfermeros se iban de la sala se acercaba a la ventana. «Es una vista de pájaro», escribió.

Cuando Dorus van Gogh fue a ver a su hijo por primera vez desde su discusión de Navidad, debió de cruzarse con la humilde y embarazada mujer que esperaba en el vestíbulo. Había viajado desde Etten en cuanto se enteró de la hospitalización de Vincent para hacer las paces con su hijo enfermo. «He invitado a Vincent a venir con nosotros una temporada cuando salga del hospital», dijo a Theo, «así se pondrá más fuerte». Antes, Vincent probablemente hubiera sucumbido a esta nueva esperanza de reconciliación. O tal vez una palabra fuera de lugar hubiera reiniciado los viejos antagonismos que habían estropeado tantos encuentros. Pero esta vez su visión se fijaba en su nueva familia, no en la antigua.

A lo largo de su conversación, Dorus notó que Vincent miraba hacia la puerta con desasosiego, «como si esperara a alguien a quien no le apeteciera ver». Vincent declinó la invitación de regresar a casa diciendo solamente: «Quiero volver al trabajo». Después habló de la visita de su padre como si hubiera sido una visita espectral de las novelas de Dickens. «Fue muy raro», dijo a Theo, «casi como un sueño».

Pronto, Sien no pudo seguir visitándole. El 22 de junio ingresó en el hospital de Leiden con el objeto de prepararse para un parto que los médicos preveían difícil y peligroso. En cuanto cesaron sus visitas, Vincent recayó y atribuyó su empeoramiento a la separación. Le trasladaron a cuidados intensivos y le pusieron un nuevo tratamiento para luchar contra la recalcitrante infección.

La imagen de Sien pariendo le anonadaba. A finales de junio recibió una triste carta suya, la tarde anterior a su ingreso definitivo. «Aún no ha parido», informó a Theo. «Lleva días esperando, me tiene muy preocupado». Su valor y su paciente sufrimiento le exaltaban aún más. Tenía que verla. El 1 de julio, sin haberse curado, «débil y febril» por su propia enfermedad, dejó su lecho de enfermo y se fue a Leiden con la madre y la hermana de nueve años de Sien. Llegaron justo a tiempo para la hora de visita semanal. «Te podrás imaginar el estado de nervios en el que llegamos», escribió a Theo ese mismo día.

no sabíamos qué nos iban a decir cuando preguntamos por ella en el hospital. Así que imagínate lo contentos que nos pusimos cuando nos dijeron: «Ingresó anoche... pero no deben hablarle mucho rato» [...] Me costará olvidar ese «no deben hablarle mucho rato», porque significaba «aún pueden hablar con ella», cuando también podían habernos dicho «nunca volverán a hablar con ella».

Sien estaba en la antigua maternidad del Hospital Universitario de Leiden, un edificio dickensiano que compartía un patio carente de luz o de aire con la sala de autopsias del hospital. De vez en cuando, un ayudante vaciaba un cubo de oscuros efluvios en la alcantarilla del patio. Incluso a la luz del día la maternidad era triste, con sus altos techos y sus pesadas cortinas. En julio, las ventanas estaban abiertas, pero no corría la

brisa. Había camas alineadas contra todas las paredes, dos pacientes por cama, una mujer embarazada y una recién parida. Junto a cada cama había un cesto para ropa de cama sucia y, a sus pies, había una cuna.

Cuando Vincent llegó, el niño había nacido por fin tras un largo parto complicado por una infección uterina y el agotamiento nervioso. Estuvo ahí cuatro horas y media, atascado, mientras cinco médicos intentaban, uno tras otro, sacarlo con un fórceps mientras Sien gritaba de dolor. La dieron cloroformo pero en ningún momento llegó a perder la conciencia. El niño había nacido por fin; un varón de tres kilos y medio marchito y con ictericia. Doce horas después de haber dado a luz, Sien seguía desorientada, dolorida, y mortalmente débil. Según el médico, el impacto para su cuerpo había sido tan grande que «le llevará años recuperar del todo su salud». Tampoco estaba claro que el bebé fuera a sobrevivir.

En cambio, el eufórico relato de Vincent da una imagen totalmente distinta. En vez de un horrible patio de autopsias vio «un jardín lleno de sol y vegetación» por la ventana de la sala, y el dolor de Sien parecía un estado conmovedor entre el sueño y la vigilia. Dijo que su sufrimiento la había «refinado», dándole «más espíritu y sensibilidad» y que el bebé amarillo y enfermizo que había a los pies de su cama tenía un «aire de sabiduría» que le encantó. A los ojos de Vincent todo, el lóbrego cuarto, la pálida madre y el niño amarillo, su torturado pasado y la noche infernal, se había transformado en una imagen del triunfo del amor. «Cuando me vio, se sentó en la cama y estaba tan alegre y vivaracha como si nada hubiera pasado», escribió confirmado el éxito de su misión de redención. «Sus ojos estaban radiantes de amor, de vida y de gratitud».

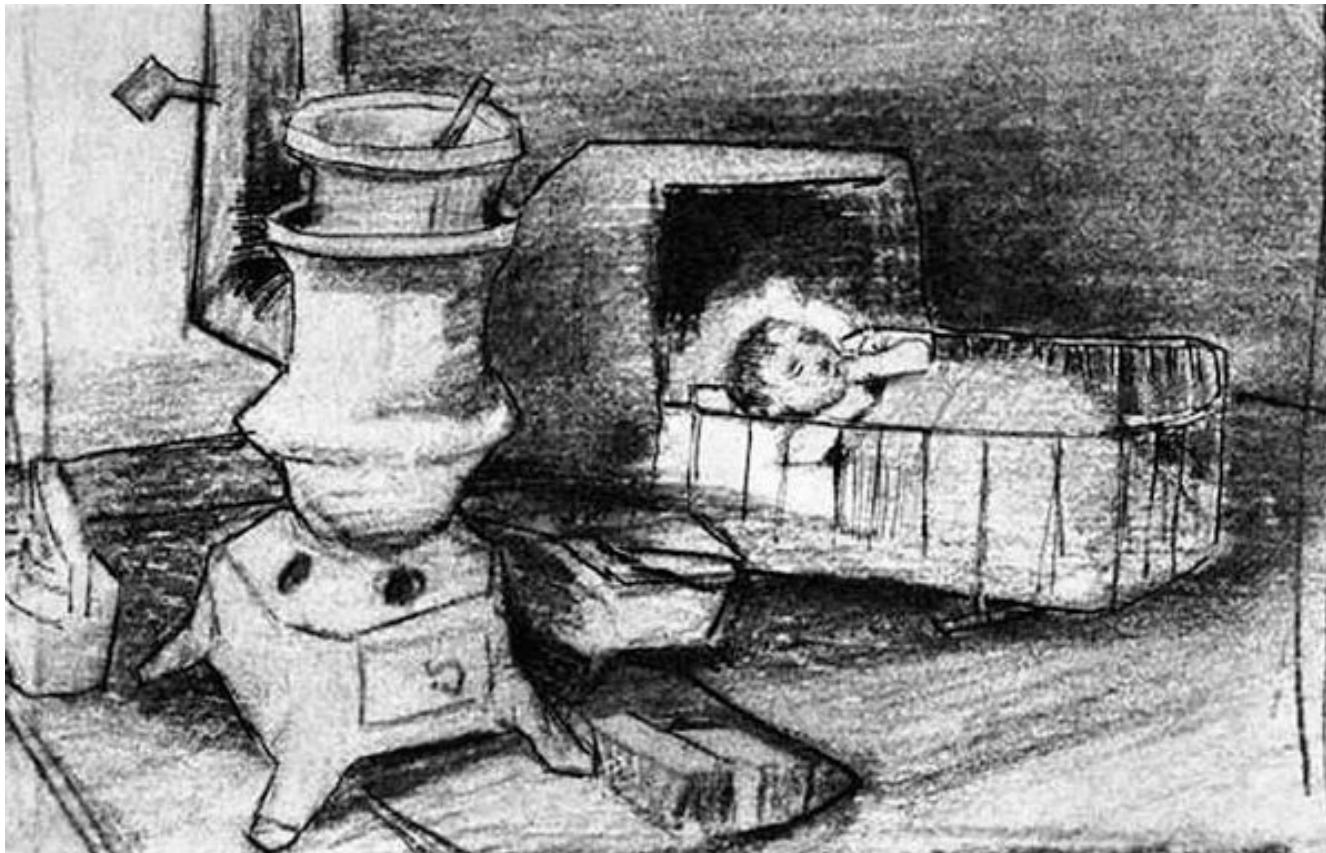
Por gratitud o cálculo, Sien puso a su hijo un nombre que no tenía precedentes en su propia familia: Willem, el segundo nombre de Vincent. «Lo que ocurrió aquel día», decía éste a Theo, «me hizo tan feliz que lloré».

Volvió a La Haya como poseído, viendo sólo la imagen de familia que había en su cabeza: «un hogar propio». En veintinueve años de entusiasmos diversos, ninguno había rivalizado con éste. Mientras Sien y el bebé se recuperaban en Leiden, Vincent empezó a crear un hogar para su nueva familia. Sin decir una palabra a Theo, alquiló el apartamento de al lado al que se quiso mudar hacía ya un tiempo. En un auténtico rapto de fervor decorativo (retomado seis años después en la Casa Amarilla de Arlés) lo llenó de muebles, entre ellos un sillón de mimbre para la convaleciente, una cama grande para los padres y una cuna de hierro para el bebé.

En la avalancha de cartas enviadas en la primavera y el verano, Vincent luchó para que Theo compartiera su visión de bendición doméstica.

Theo le había mandado un telegrama expresando su disgusto y negándose a entrar en el argumento central de Vincent, el dibujo titulado *Sorrow*, a pesar de los intentos de su hermano. Por fin, una carta que llegó a mediados de mayo e incluía cincuenta

francos (que evitaba durante unas semanas que desahuciaran a Vincent), demostró que Theo no le había abandonado. No obstante, Theo rechazaba su idea de familia. Acusó a Sien de hipocresía y a Vincent de crédulo. Ella le había engañado y él se había dejado engañar; debía renunciar a ella. Vincent experimentó una fuerte sensación de traición (tras tantos ruegos y gritos desesperados de ayuda, sólo decepciones). Theo proponía una solución simple: «Págale». Si lo que no quería Vincent era que Sien volviera a la calle podía darle dinero o tenerla en cuenta en su testamento, dijo Theo, pero bajo ninguna circunstancia debía casarse con ella. Advirtió a su hermano que no fuera «obstinado» en este asunto. «[No] insistas en salirte con la tuya».



Cuna, julio de 1882, esbozo en una carta, TIZA SOBRE PAPEL
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pero Vincent no renunciaría a su visión. “Estoy totalmente decidido a casarme con ella lo antes posible”, escribió desafiante ese mismo día, mientras luchaba por convencer a su hermano. Apilaba argumento sobre argumento en un continuo giro de la honestidad al engaño, de la confesión a la manipulación, de la pasión a la polémica.

Luchaba desesperadamente en representación de las imágenes de su cabeza. Pintaba con pinceladas cada vez más vívidas la historia de femineidad caída y redimida por el amor que tanto adoraba. “Moriría si tuviera que volver a hacer la calle”, decía. Casándose, salvaría a Sien y evitaría “que volviera a caer en el estado de miseria y enfermedad en el que la encontré”. Completaba esa imagen con informes de los médicos en los que se detallaba su delicado estado de salud, y advertía a Theo que su rechazo podría causar un “prolapso genital incurable”. En un momento dado llegó incluso a decir que los médicos habían *prescrito* el matrimonio: “La medicina más importante para ella es tener una casa propia, los médicos han insistido mucho”. Según Vincent, negársela “sería un asesinato”.

En París, este torrente de retórica hiperventilante y de imaginería fantasiosa no cayó bien. En vez de obtener la bendición de Theo para su matrimonio, los argumentos de Vincent hicieron dudar a éste de la salud mental de su hermano. Resucitó el fantasma de Gheel y le recordó que sus padres podrían volver a intentar incapacitarle si se enteraban de sus planes de boda. Vincent tuvo un ataque de

indignación que salpicó sus cartas durante unas semanas. Todo esto sucedía cuando Mauve y Tersteeg ya le atacaban y la amenaza de desahucio daba vía libre a cargos de “incompetencia en asuntos financieros” (otro argumento para incapacitarle). Hablar de internamientos agravaba su paranoia. Advirtió a Theo que si sus padres tenían la “voluntad y cometían la temeridad” de intentar internarle lo pagarían muy caro en los tribunales públicos. Esgrimió el caso de un hombre al que sus padres habían incapacitado injustificadamente y “había partido la cabeza de su tutor con un atizador”. Según Vincent, el asesino salió en libertad porque se consideró “defensa propia”.

Las advertencias de Vincent y sus desesperados ruegos lograron arrancar a su hermano un incremento de su estipendio mensual, que pasó de cien a ciento cincuenta francos al mes (como Theo no se fiaba de Vincent lo mandaba en tres pagos, los días 1, 10 y 20 de cada mes). Pero Theo no cedió en lo crucial. No aceptaba el matrimonio con Sien y si se casaba con ella dejaría de mantenerle. Accedió a hacerles una visita a principios de agosto. Vincent mantenía la esperanza gracias a su inamovible fe en las imágenes. “Me pregunto qué te parecerá mi nueva casa”, escribía ansioso, “y qué pensarás de Sien cuando la veas a ella y al bebé. Espero de todo corazón que al menos te susciten cierta simpatía”.

Con toda su fantasía de poseer una casa, una esposa y una familia ahora pendiente de la simpatía de Theo, las cartas de Vincent sufrieron una transformación radical en su tono: del desafío autodestructivo al halago, el afecto y el apaciguamiento. También intentó reparar con lo que hacía con su bloc y su caballete aquel invierno de rebeldía. Tras meses de defender a capa y espada el dibujo figurativo a costa de todo lo demás, se dedicó a la paisajística que Theo le llevaba sugiriendo desde hacía tiempo. Abandonó sus planes de pintar desnudos ese verano e hizo viajes a Sheveningen para dibujar sauces, prados y suelos blancos «“con auténtico carácter y sentimiento holandés”. Estoy encandilado con los paisajes», dijo a su hermano.

Hubo otro giro aún más brusco en su trabajo, pues relajó su puño de delineante y volvió a los delicados retos de las acuarelas que Mauve y Tersteeg llevaban un año aconsejándole que hiciera. «Necesito *volver a pintar*», anunció, atribuyendo estos cambios súbitos al hecho de tener un estudio más grande, con más luz y un armario donde guardar sus dibujos «de manera que no esté todo sucio y revuelto». Como si pidiera perdón por el pasado, revisó algunas imágenes y las coloreó, diciendo luego a Theo: «Creo que ahora te gustarán».

Sabiendo que no había reconciliación que pudiera complacer más a Theo que una tregua familiar, Vincent escribió a sus padres, olvidando las amargas acusaciones que había hecho en relación a su incapacidad para reiniciar una correspondencia cordial (en la que no se mencionaba a Sien). Invitó a su padre a La Haya para que viera su nuevo hogar y percibiera el poder de sus imágenes. «Pediré a padre que venga a verme», dijo informando a Theo del asunto:

Le mostraré a Sien y el bebé [...] y el estudio y hogar limpio y ordenado en el que vivo... [y] esto causará una impresión mejor, más profunda y favorable en padre [...] Respecto a mi matrimonio, creo que dirá: «¡Cásate con ella!».

Dos semanas antes del viaje de Theo, su idea de reconciliación pasó por una dura prueba. En la mañana del 18 de julio, H. G. Tersteeg se presentó en la puerta del número 136 del Schenkweg. Allí halló el mágico retablo que, según Vincent, bastaría para dar un vuelco a los corazones: Sien dando de mamar al bebé.

«¿Qué significan esa mujer y ese niño?», preguntó Tersteeg. «¿Es una modelo o algo más?». Vincent, pillado por sorpresa, tartamudeó una respuesta, pero Tersteeg calificó sus sueños sobre la familia de «ridículos». «¿Te has vuelto loco?», preguntó. «Sin duda esto es el resultado de una mente enferma y un carácter destruido». Amenazó con informar a los padres de Vincent sobre la nueva humillación a la que los sometía su hijo. Dijo que Vincent era «un tonto empeñado en destruirse» pero dejó lo más cruel para el final. Cuando pasó junto a Sien, dijo a Vincent: «Harás infeliz a esta mujer».

En cuanto se fue, Vincent cogió lápiz y papel y escribió a Theo una carta que desbordaba indignación. Dijo que Tersteeg era «desagradable, dominante, poco delicado e indiscreto», que se metía en «sus asuntos más íntimos como si fuera un policía». «Creo que se quedaría mirando si Sien se estuviera ahogando», escribió Vincent ácidamente, «no movería un dedo y pensaría que era algo bueno para la sociedad». La acusación de que Vincent estaba loco al hacerse cargo de esta mujer y su hijo desató un feroz paroxismo de negación:

Ningún médico me ha dicho *nunca* que sea anormal en el sentido al que se atrevió a referirse Tersteeg esta mañana. Dijo que no pensaba bien y que mi mente estaba ida. Ningún *médico* me ha hablado así en el pasado o el presente. Es verdad que soy de constitución nerviosa, pero eso no hace daño a nadie. Fueron insultos muy serios por parte de Tersteeg, al igual que por parte de padre. En el segundo caso fue incluso peor, pues hasta quiso internarme en Gheel y no puedo dejar pasar esas cosas sin más.

Sin embargo, bajo la superficie de rabia incandescente y las promesas de retribución, Vincent acusó el golpe. Reconociendo que si Tersteeg interfería en Etten podría «volver a arruinarlo todo», decidió retirar su exigencia de casarse con Sien. «Propongo abandonar la idea del matrimonio durante un tiempo indefinido», escribió ese mismo día en una segunda carta, «hasta que pueda ganarme la vida de forma independiente con mis dibujos». Tras meses de estar dispuesto a hablar con sus padres de su nueva familia ignorando las consecuencias, decidió que «no era necesario hablar del asunto por lo pronto». Sus planes de reconciliación tendrían que esperar.

Cuando Theo fue a La Haya, los hermanos no se habían visto en todo un año y ambos se esforzaron por recuperar el escurrídizo vínculo que existía entre ellos. Theo le llevó regalos de sus padres, papel de dibujo y ceras de París. Vincent llevó a su

hermano a dar un paseo por las dunas de Scheveningen para disfrutar de «la arena, el mar y el cielo», lo mismo que hicieran cuando se reunieron en La Haya cinco años antes. Theo fue al Schenkweg para ver la nueva casa de su hermano.

Pero nada le conmovió, ni siquiera la amada cuna de Vincent. «No te cases con ella», dijo a Vincent. Theo siempre buscaba el equilibrio entre los deberes fraternos y los familiares en general. Prometió mantenerle un año más, aunque siguiera con Sien, acabando así con la peor pesadilla de su hermano. A cambio, exigió a Vincent que dejara de empeñarse en que él y sus padres aceptaran a su nueva familia. (En los seis meses siguientes no figura ni el nombre de Sien ni nada relacionado con ella en las cartas de Vincent). La borró del registro público y de la reputación de la familia.

Pero Theo no sólo exigía silencio. El arte de Vincent también tendría que cambiar. A pesar de su vuelco de última hora hacia el paisaje y el color, Vincent seguía resistiéndose a la presión de Theo para que pintara cosas vendibles. Pocos días antes había escrito en una carta que «en mi opinión, no es correcto trabajar para el mercado» y desdeñó la «especulación» en el arte como una forma de «engaños a los aficionados». Theo llegó decidido a ponerle a Vincent los puntos sobre las íes. Reiteró su exigencia de que dejara de dibujar en blanco y negro para concentrarse en el paisaje y el color, es decir para dedicarse a la *pintura*.

Puesto que Vincent había usado a menudo como excusa lo caro que era pintar, Theo le dio más dinero para materiales. Insistió en que Vincent le demostrara «sus progresos en una dirección razonable» en el futuro inmediato.

Éste fue el precio a pagar a cambio del apoyo de Theo; ésta su respuesta a *Tristeza*; Vincent tendría que borrar a Sien no sólo de su vida pública, sino también de la artística.

CAPÍTULO 18

EL HOMBRE HUÉRFANO

A los pescadores de la playa debió de extrañarles ver a una figura solitaria sobre una duna a unos veinticinco metros, observando su batalla contra el mar. No podía ser un turista, hacía muy mal tiempo. La lluvia y los vientos de hasta ochenta kilómetros por hora barrían las dunas donde estaba el extranjero. Los urbanitas que invadían al asalto la pequeña villa de pescadores de Scheveningen todos los veranos para bañarse y tomar las aguas estarían observando los fenómenos naturales desde la seguridad de los porches y vestíbulos de sus hoteles. Los pescadores luchaban por poner a salvo sus pequeños botes antes de que llegara lo peor de la tormenta, sin imaginar que la solitaria figura que los contemplaba desde el ventoso horizonte era un pintor.

Vincent estaba preparado para hacer frente a los elementos. Aunque hacía calor de agosto, llevaba unos pantalones gruesos para protegerse las piernas de la maleza y cargaba con la tosca cesta de pesca que usaba a modo de silla. A veces la apartaba y se arrodillaba para pintar, o incluso se tumbaba en la arena. También llevaba zapatos resistentes para trabajar aunque hiciera mal tiempo. Imaginaba que debía «parecer Robinson Crusoe», con su blusón de lino empapado y pegado a la piel.

En esta manifestación extrema de la naturaleza y el arte, Vincent hizo un descubrimiento sorprendente: pintaba.

«Cuando pinto», escribió a Theo, «siento la fuerza del color dentro de mí, una fuerza que no sentía antes, energía y amplitud de horizontes». Tras algunas dudas iniciales, se «sumergió de cabeza» en esta nueva técnica con su característico fervor y abandono. Justo un mes después de la visita de Theo había pintado al menos dos docenas de escenas de playa, bosques, campos y jardines. «Pinto desde por la mañana temprano hasta por la noche», informaba, «y apenas me tomo tiempo para dormir y comer».

La licencia que le conferían sus «aventuras» pictóricas, le deparaban un placer juvenil. Insistía en que todo era más hermoso cuando llovía, y cuando había una tormenta corría en busca de escenas que pintar, cubriéndose de barro al arrodillarse para hacerlo. Pintó un cuadro de una chica vestida de blanco agarrada al tronco de un árbol rodeado de un mar de hojarasca. Lo pintó a grandes pinceladas marrones y negras con un parecido tan volíptuoso que «se huele las fragancias del bosque», exclamaba. Le fascinaba la docilidad táctil de la pintura al óleo, tan diferente a las acuarelas. La extendía sobre el lienzo o papel sin reservas desde el principio. «No hay que ahorrar pintura», afirmaba, añadiendo más sin remordimientos. La sacaba del tubo y la aplicaba con una brocha, eliminando brillos y mezclando colores directamente sobre la superficie, como si temiera pensar demasiado.

Los resultados le fascinaban. «Estoy seguro de que nadie diría que se trata de mis

primeros estudios», escribía orgulloso. «Si te digo la verdad me sorprende un poco. Esperaba que los primeros resultados fueran un fracaso, [pero] no están nada mal. *No tengo ni idea* de cómo [los] he pintado», confesaba, «me limito a sentarme como una pizarra en blanco ante el lugar que quiero pintar [y] miro hacia delante». Los consideraba tan buenos que descolgó sus amados dibujos de las paredes de su estudio para colgar los nuevos cuadros.

Y de repente paró. Tras apenas un mes de heroico consumo de pintura y repetidas declaraciones de avanzar «a toda máquina» y «planchar mientras la plancha sigue caliente», dejó de pintar por completo. Formuló algunos apresurados argumentos para justificar esta retirada. El menos enfático y menos creíble era el del coste. «Adoro pintar», protestaba, «pero por lo pronto no pintaré tanto como exigen mi deseo y mi ambición porque resulta muy caro».

La realidad era menos simple y mucho más dolorosa.

Vincent había logrado lo que quería. Su fantasía de una familia propia, una isla al margen del resto del mundo, se había hecho realidad. Nadie le visitaba ni él veía a nadie. Sus expediciones pictóricas diarias habían hecho superflua la presencia de modelos, que ya no tenían razones para hacer el largo viaje hasta su estudio. Sus colegas artistas y amigos, empezando por Mauve y Tersteeg, le habían abandonado por completo. «Me consideran un marginado», reconocía. «Me miran y les parezco insignificante». Cuando se encontraban por la calle se mofaban de él. Cuando era él quien los veía primero, los esquivaba para evitar una confrontación. «Evitaba a propósito a los que se avergonzaban de mí», admitiría después.

Poco a poco se fue dando cuenta del precio que tendría que pagar por sus ilusiones. «A veces me gustaría ir a visitar a alguien o que alguien viniera a verme», escribía. «Uno se siente vacío cuando no puede ir a ninguna parte y no viene nadie». Como se adentraba en nuevos campos de la pintura echaba de menos a mentores y colegas. Lamentaba profundamente que Mauve no le diera más clases y, a veces, hasta se indignaba. «A menudo necesitaría el consejo de alguien», admitía, «me duele el corazón cuando lo pienso». Quería observar a otros artistas trabajando y deseaba «que me acepten como soy».

Ni siquiera andando por las estrechas callejuelas de su amada Geest, lejos de la sensibilidad burguesa de la familia y los amigos, lograba tener sensación de pertenencia. Sus ropas raídas, sus raros modales y el extraño y pesado equipo que llevaba atraían la atención de todos. Los chicos de la calle le molestaban sin cesar, pero incluso la gente que pasaba por ahí daba su opinión sin que nadie se la pidiera. Vincent les oía decir a menudo: «¡Qué pintor más raro!».

Con el paso del tiempo, la presencia de la gente le empezó a enervar. «No te puedes imaginar lo irritante y cansón que es que haya siempre tanta gente a tu alrededor», escribió. «A veces me pongo tan nervioso que tengo que irme». Al final,

acabó renunciando a sus paseos y evitando los lugares públicos, excepto a primerísima hora de la mañana (las cuatro de la madrugada en verano), cuando sólo compartía la calle con los barrenderos.

Su propia familia no era consuelo alguno. Atrapado en una sarta de mentiras, Vincent veía cómo toda esperanza de reconciliación con sus padres disminuía cada día que pasaba. «Esto es peor que no tener familia, ni padre ni madre. Es un gran pesar». En agosto, la familia se trasladó a Nuenen, una ciudad a sesenta y cinco kilómetros al este de Etten, donde Dorus había aceptado un nuevo empleo, aumentando la distancia que separaba a Vincent de su sueño de volver a la parroquia de Zundert. Intentó retomar la correspondencia con ellos, pero su secreto amargaba el intercambio de cumplidos. Tampoco podía hablar de su trabajo. «Temo que padre y madre nunca lleguen a apreciar mi arte», concluía con tristeza. «Siempre seré una decepción para ellos».

La brecha se abrió cuando su padre hizo una visita sorpresa al Schenkweg a finales de septiembre. Como no pudo ocultar a Sien y el bebé, Vincent fingió que se trataba de una pobre mujer enferma a la que se sentía obligado a ayudar. No dijo nada de amor o matrimonio, sólo mencionó sus obligaciones cristianas. Tras volver a Nuenen, Dorus le mandó un paquete en el que también había un abrigo de mujer, aparentemente una muestra de apoyo a la última obra de caridad de Vincent. Pero ni el padre ni el hijo se engañaban. Casi un año después, Vincent admitiría que la visita de su padre no dejaba duda alguna: «Se avergüenza de mí».

El silencio que Vincent se veía obligado a guardar en relación a Sien no sólo deslegitimaba su vida con ella, también le alienaba de la única persona que realmente se preocupaba por él: Theo. Debido a los silencios forzados, sus cartas acababan siendo superficiales, referencias codificadas llenas de circunloquios. Empezó a escribir menos. Cada florín que gastaba en Sien (o en su bebé, su hija, su hermana o su madre) aumentaba la carga de culpa que siempre le había producido tener que aceptar el dinero de Theo.

El golpe final se produjo en septiembre, cuando Theo pidió ver uno de los cuadros al óleo que tanto habían entusiasmado a Vincent. Al principio se negó a mandar nada, disfrazando su negativa con vagos argumentos sobre la diferencia entre los estudios y los cuadros terminados. «Hacer estudios es como coser», dijo, «y pintar cuadros como cosechar».

Pero nada podía ocultar la verdad: su confianza se había derrumbado. Cuando finalmente mandó a Theo un estudio (de raíces de árboles) iba acompañado de una carta de disculpa llena de autocríticas. Sólo cinco semanas después de alardear de que «nadie diría que éstos son mis primeros estudios con pintura», Vincent alegaba inexperiencia. «Llevo poco usando el pincel», escribió. «Si lo que hago te decepciona, recuerda que hace muy poco que he empezado a pintar». Pidió a Theo que «no decidiera el futuro en base al estudio enviado» y terminaba con una patética petición de indulgencia: «Si al mirarlo... no lamentas haberme permitido pintarlo,

estaré satisfecho y seguiré adelante con energía».

Humillado en público, sin el respeto de sus colegas artistas, lejos de su hermano y teniendo que hacer frente a los retos de una nueva técnica y una nueva familia, Vincent se fugó al pasado sobre una nube de nostalgia. Achacaba su ostracismo a la «indiferencia y frialdad» de la vida moderna, a su decadencia, su torpeza, su falta de pasión. Con un patetismo sorprendente en un hombre de veintinueve años, decía haber perdido su juventud y acusaba a las fábricas, los ferrocarriles y las cosechadoras de estar despojando al campo de Brabante de su «austera poesía». «Mi vida», escribió a Theo, «no es tan alegre como antes».

«Imaginé que los pintores formaban una especie de círculo o sociedad en la que reinaban el calor, la cordialidad y cierto tipo de armonía», escribió. Al no ser así tenía la certeza de que el arte no mejoraría. «No se puede trepar más allá de la cima de una montaña... cuando ya se ha alcanzado la cima».

Para recuperar su edén perdido de pasión y solidaridad, Vincent volvió a su portafolio de dibujos. Durante mucho tiempo habían definido su realidad y ahora eran la base de sus ambiciones. En estas imágenes consoladoras en blanco y negro, cuidadosamente clasificadas y ordenadas con cariño, halló una comunidad de artistas que le daban la bienvenida, aunque sólo fuera en su imaginación. En su colección tenía desde alegorías renacentistas de Durero hasta paisajes urbanos surrealistas, pero las campañas y tribulaciones de los meses anteriores habían conferido un estatus peculiar a un grupo concreto de artistas: los ilustradores ingleses.

A medida que el coste social de la prosperidad burguesa comenzó a hacerse sentir, las revistas ilustradas también empezaron a reflejar los pecados y las vergüenzas del nuevo orden social, así como los fáciles remedios victorianos de la caridad y la fe. Cuando trabajaba como un aprendiz en Goupil, Vincent había presenciado el enorme interés público generado por estas imágenes de marginación, pero él no las admitía como arte. En una exposición de la Royal Academy en 1874, pudo ver la obra de Luke Fildes *Grupo espera la admisión en un hospicio*, un sombrío y oscuro retrato de los pobres de Londres haciendo cola en la puerta de un refugio en una noche heladora. Este cuadro provocó tal expectación que se tuvieron que levantar barricadas para contener a las multitudes que deseaban verlo. Pero el único comentario de Vincent sobre la muestra se refirió a unas pinturas de jóvenes que consideró «hermosas».



LUKE FILDES, *Grupo espera la admisión en un hospicio*, 1874, ÓLEO SOBRE LIENZO,
136,8 x 243,5 cm

© Royal Holloway, Universidad de Londres/The Bridgeman Art Library

Tras años de ignorarlas y preferir los grabados holandeses, Vincent empezó a colecciónar las obras de ilustradores ingleses en cuanto llegó a La Haya en 1882. No sólo eran más baratas, también cumplían una finalidad artística. No había nada en ellas que recordara a los «desmañados y torpes» esbozos que adquiriera en Etten y en el Borinage. En La Haya encontró en seguida libreros que le suministraron todas las litografías y números viejos de revistas, como *The Graphic*, *Punch* o *The Illustrated London News*, que necesitaba para recortar y enmarcar las ilustraciones.

En mayo, el viejo amigo de Vincent, Anthon van Rappard pasó por La Haya de camino a sus expediciones de dibujo estivales. Siempre habían intercambiado grabados e ilustraciones. Pero en los cinco meses transcurridos desde que Vincent interrumpiera el contacto, afirmando que sus relaciones con su amigo se habían «enfriado», habían cambiado muchas cosas. Kee Vos le había rechazado, al igual que sus poderosos tíos, Mauve y el influyente Tersteeg. Tras tanta humillación y rechazo, la posibilidad de restablecer su amistad con Rappard era una garantía de buena reputación que llegaba en el momento justo, semanas antes de que Vincent decidiera confesar a Theo su larga y secreta relación con Sien, una confesión que amenazaba con romper el único vínculo con el mundo que le quedaba.

Tras la visita de Rappard, Vincent se sentía tan hinchido de sentimientos de solidaridad como tras sus sesiones de lecturas bíblicas con Harry Gladwell en París, siete años atrás. Esta vez compartía un evangelio en blanco y negro: los santos ilustrados. Le envió largas listas de sus imágenes y artistas favoritos y rogó a su

amigo que hiciera lo mismo. Escribió cartas enciclopédicas que demuestran lo mucho que sabía de grabadores, períodos, estilos y escuelas. Invitó a Rappard a probar sus conocimientos con juegos de aficionados consistentes en identificar imágenes y descifrar firmas. Intercambiaron libros de y sobre dibujantes. Vincent rebuscaba incansablemente en su portafolio en busca de duplicados que enviar a su amigo. Cuando se le acabaron, hojeó innumerables revistas esperando hallarlos en ellas. Quería que sus colecciones fueran exactamente iguales.

En Rappard, Vincent no halló sólo quien le siguiera en sus obsesiones, sino también una voz de simpatía y apoyo en una misión que cada vez debía parecerle más desesperanzadora. «Entiende mis intenciones y aprecia todas las dificultades», escribió Vincent a Theo tras la visita de Rappard en mayo. Cuando Rappard alabó sus dibujos, Vincent se deshacía en gratitud:

Lo que más deseo es que mi obra guste a la gente: ¡me da tanto placer!... Es tan descorazonador y deprimente no oír nunca que esto o aquello está bien... ¡Es tan maravilloso cuando te das cuenta de que hay otros que realmente perciben algo de lo que has querido transmitir!

Vincent podía proyectar en su amigo ausente toda la frustración, la ira, la desilusión y los miedos que había ido acumulando a lo largo de un invierno de luchar y rumiar: su asombro ante la conducta abusiva de sus colegas artistas de La Haya, su paranoia ante la posibilidad de que Mauve y Tersteeg aún estuvieran «engañándole» y, por supuesto, lo poco que tenían en cuenta su durísimo trabajo.

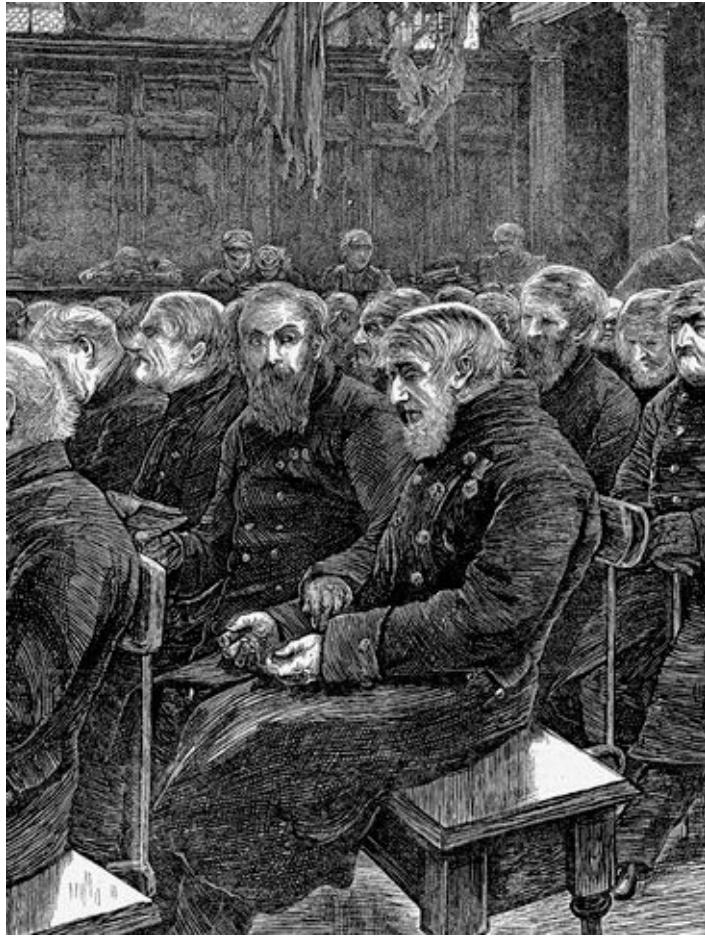
Vincent enrolaba a Rappard en su lucha con sus cadencias marciales favoritas para ponerle de su lado en las críticas a la comunidad en la que vivían y a los tiempos que corrían. «Creo que sería bueno que nos fijáramos en los hombres y obras de tiempos antiguos», escribía, «para que nadie diga de Rappard y Vincent que formamos parte de los *decadentes*». En pasajes que debieron de sorprender y divertir al convencional Rappard, Vincent lamentaba que tuvieran que compartir el destino de ser parias artísticos y marginados sociales. «Consideran que somos nulidades poco agradables y violentas», escribía en pleno fervor solidario. «Crean que nuestra obra y nuestras personas son pesadas y aburridas. Prepárate para ser malinterpretado, despreciado y calumniado». Rappard disfrutaba de las comodidades de la casa de Utrecht, se relacionaba con extensos círculos de amigos y se sumaba encantado a los clubs de artistas. Vincent le hablaba de una vida de devoción artística solitaria y casi sacerdotal. «Uno se debilita tanto más como artista cuanto más se asocia con otros artistas», escribió. «Creo que Thomas Kempis dice en alguna parte: “Nunca me he mezclado con otros seres humanos sin sentirme menos humano”».

A mediados de septiembre, Vincent dio a conocer a todos su nueva ambición. «Quiero pintar grupos», dijo, «en el comedor de caridad, las salas de espera de la estación, los hospitales, en la casa de empeños... hablando en la calle o dando vueltas por ahí». Imágenes como éstas, ingredientes básicos de *The Graphic* y otras revistas,

requerirían de «innumerables estudios previos y esbozos de todas y cada una de las figuras», en otras palabras, de más modelos. Sin embargo, en pocas semanas abandonó su propósito, debido a la hostilidad que hallaba cuando salía a pintar a las multitudes. Tampoco cuajó el uso que hacía de las acuarelas, probablemente para agradar a Theo. Encontró que era una técnica especialmente frustrante para reproducir las formas humanas que se le escapaban.

Vincent nunca renunció explícitamente a pintar. Pero su estudio estaba lleno de las pruebas de esa renuncia. A finales de septiembre volvía a estar encerrado en el Schenkweg con sus carboncillos y sus lápices y su familia de modelos, haciendo una docena de esbozos al día. En ocasiones seguía manifestando su amor por la pintura en color y los paisajes, sobre todo para que Theo pensara que podía crear algo vendible, pero se limitó a trabajar casi exclusivamente en sus dibujos en blanco y negro y a cultivar su *fraternité* con Rappard. Cogió todos los lienzos que le habían sobrado en las pocas semanas en las que se dedicó a la pintura y los usó para tapar las ventanas del estudio, de manera que la luz favoreciera a sus modelos.

En septiembre, Rappard inició una serie de dibujos en el instituto para ciegos de Utrecht, un proyecto que prometía muchas imágenes emotivas. Casi en el mismo momento, como si fuera una iniciativa común, Vincent empezó a reclutar modelos en el hospicio de Geest. Pidió a muchos de los ancianos jubilados que le ayudaran, pero sólo hubo uno que volvía siempre: se llamaba Adrianus Jacobus Zuyderland.



HUBERT VON HERKOMER, *La última revisión: domingo en el hospital de Chelsea* (detalle), 1871,
GRABADO 29,2 x 22,5 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Puede que Vincent supiera su nombre, pero nunca lo mencionó. Zuyderland tampoco habría respondido si le hubieran llamado por su nombre: era sordo. Como todos los jubilados del Asilo Reformado de Ancianos de Holanda, llevaba un número cosido en la manga que permitía identificarle: 199. Vestía el mismo uniforme que el resto de los varones internos: una levita y una chistera que lo identificaban inmediatamente como alguien que vivía de la caridad. En los días fríos, Zuyderland vestía un abrigo cruzado como el de los veteranos del *Hospital de Chelsea* de Herkomer. A pesar del estilo militar de su abrigo y la medalla que llevaba en la solapa, nadie confundiría al anciano de setenta y dos años con un soldado o un caballero. Su rebelde pelo blanco asomaba bajo el sombrero y le caía sobre el cuello como una cascada. El sombrero cubría una calva perfecta y llevaba un gran mostacho. Su nariz era ancha y ganchuda, las orejas grandes y de sopillo, sus ojos pequeños y de párpados pesados. Vincent decía que era «*echt*» (auténtico).

Zuyderland estuvo yendo todo un año al Schenkweg tantas veces como podía, pues a los pensionistas sólo se les permitía salir tres días por semana y tenían que estar de vuelta a la puesta de sol. Por cincuenta céntimos al día, que Zuyderland debía entregar al asilo, Vincent había encontrado un modelo que se adaptaba a su capacidad de dibujo. Zuyderland permanecía inmóvil durante horas, con una paciencia digna de

Job, mientras Vincent le dibujaba en todas las posturas imaginables.

A pesar de la prohibición del asilo de que los internos llevaran fuera de la institución otra ropa que no fuera la suministrada por los administradores, Zuyderland se avino sin problemas a vestir los ropajes y atributos de los «tipos» que poblaban la imaginación de Vincent. Un blusón, una gorra y una cesta de turba le convertían en un campesino; una pala, en un cavador; un impermeable, en un pescador; una pica, en un minero; y un blusón y una pipa, en un artista. Vincent le sentaba a la mesa y le pintó rezando y bendiciendo los alimentos como si fuera un paterfamilias. Colgó una bolsa de su hombro y le pintó una y otra vez como si fuera El Sembrador.

A lo largo de los meses de invierno en el Schenkweg, Vincent aprendió a querer a su paciente y complaciente modelo sordo como una tapia. Como los viejos pensionistas de *La última revisión* de Herkomer, Zuyderland debió parecerle a Vincent un marginado del pasado, uno de esos «leales veteranos» de la era de Millet y Dickens que estaban a punto de desaparecer. Sin hogar, esposa, hijos, amigos o dinero, Zuyderland también era un Robinson Crusoe abandonado en un presente carente de pasión. Vincent se refería a él a menudo con el nombre que daba a «todos los pobres hombres del asilo de pobres», le llamaba *weesman* (el hombre huérfano).

Sólo era cuestión de tiempo que el entusiasmo de Vincent por el dibujo y por Rappard derivara en una de sus inevitables manías. A finales de octubre, llegó una carta de Rappard que encendió una única y perfecta llama de obsesión que encarnaba todos los ardorosos incendios que le preocupaban. Contenía el resumen de un artículo de Hubert Herkomer publicado en una revista inglesa. En un lenguaje tan emotivo como *La última revisión*, Herkomer defendía las imágenes en blanco y negro y alababa a los ilustradores ingleses (él incluido) por elevar la forma a su máxima expresión. En palabras que parecían haber saltado sobre la página directamente de los pensamientos de Vincent, Herkomer aplaudía la antigua técnica de grabados en madera y lanzaba la atrevida afirmación de que las ilustraciones de *The Graphic* eran una expresión artística tan «plena y auténtica» como cualquier cuadro expuesto en cualquier museo del mundo.



Anciano con bastón, septiembre-noviembre de 1882, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 50 x 30,5 cm y

Anciano con levita, septiembre-diciembre de 1882, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 47,6 x 25,7 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Herkomer reivindicaba con energía todos los argumentos que Vincent había formulado en su vida para defender su arte repudiado. Era más importante para un artista escuchar a su corazón que tener una mano ágil. A Herkomer le importaba más el valor que la habilidad, el oficio que el entrenamiento. Defendía las «ventajas morales» que ofrecía el dibujo en comparación con otras formas de expresión artística y alababa a los dibujantes por encima de todo. Defendía la primacía del tono sobre el color y de la fuerza sobre la meticulosidad. En palabras que transformaban la alienación y la nostalgia de Vincent en reductos de coraje, Herkomer advertía contra los peligros del «mórbido convencionalismo» y lamentaba la decadencia de ciertas tendencias del momento (incluso en *The Graphic*). Criticaba especialmente a los locos del impresionismo, una escuela fundada por «mentes a medio formar» que

«pintan todo lo que ven en la naturaleza, al margen de la belleza o el interés del motivo».

En noviembre, Vincent creó el testamento más auténtico de su nuevo evangelio. Inspirándose en *Domingo en el hospital de Chelsea* de Herkomer, intentó captar el *pathos* de la muerte inexorable. La carga de la mortalidad le perseguía desde sus oscuros días del Borinage. Sacó de su portafolio un dibujo que había realizado el año anterior en Etten. Representaba a un anciano sentado con la cabeza entre las manos, aplastado por el peso de los problemas y la futilidad de la vida. Se llamaba *Hombre agotado*. Colocó a Zuyderland en la misma postura, sacó su marco de perspectiva y trazó los contornos de esta figura herida y lamentable. No había trazado una imagen tan cuidadosamente ni la había investido de tanto significado desde *Tristeza*. «He intentado expresar lo que creo que es una de las mejores pruebas de que existe quelque chose là-haut [algo allá arriba]», explicaba en un largo sermón-comentario. «Hay algo en la expresión infinitamente conmovedora de un pequeño anciano como éste... que es tan grande y tan noble que es imposible que lo compartamos con los gusanos».

Sin embargo, para Vincent, no había visión de salvación completa sin la promesa de reconciliación con su familia, el pozo del que manaban todas sus manías. Herkomer también ofrecía esperanza en este aspecto. Él mismo era un ilustrador exitoso y rico y predicaba un mensaje de oportunidad y plenitud que no podía dejar de llegar al corazón de Vincent. En el mismo artículo, Herkomer afirmaba que «en unos tiempos de rápido reconocimiento y recompensas», los artistas especializados en grabados en madera podrían ganarse bien la vida y librarse de la ansiedad de vender. ¿Por qué? Porque en la nueva era del consumismo burgués (una era de la «utilidad y la rapidez»), había más demanda de grabados que de cualquier otra forma de expresión artística. Los grabados en madera eran baratos, reproducibles «y razonablemente comprensibles para cualquiera». Ofrecían a las masas «un placer edificante» y éstas «exigirían buenas obras».



Hombre agotado, noviembre de 1882, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 50,2 x 38,8 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Estas ideas eran como maná para la vacilante empresa artística de Vincent. A pesar de las batallas retóricas libradas contra Mauve y Tersteeg, seguía aferrado a la ambición que tenía desde el Borinage: ser autosuficiente. Sus cartas a Theo oscilaban entre sus protestas de integridad artística y solemnes promesas de éxito comercial. Las palabras de Herkomer prometían librarle de sus ambivalencias. Afirmaba que una técnica sencilla como el grabado en madera podía producirse en masa y conmover directamente a la gente, porque el resultado era sincero y simple. Creía que había que puentejar la perniciosa influencia de marchantes como Tersteeg y que un artista sencillo y sincero podría tener éxito sin sacrificar su alma.

A los pocos días de haber leído el artículo de Herkomer, Vincent empezó a crear una imagen que reflejara ese perfecto equilibrio. Usó como modelo la famosísima obra *Hospital de Chelsea* y anunció su intención de «crear algo en blanco y negro con un motivo tan conmovedor que atrajera la atención y le labrara una reputación». Al hacerlo imaginaba que, como Herkomer, podría hacer que sus iguales dejaran de despreciarle, su familia de rechazarle y el mundo de permanecer indiferente.

A finales de octubre, Theo informaba en una carta del descubrimiento de una nueva técnica que permitía a los artistas dibujar con una cera litográfica sobre un papel especial susceptible de ser directamente transferido a una piedra. «Si es verdad», escribió Vincent, «cuéntame inmediatamente todo lo que sepas sobre cómo hay que trabajar ese papel e intenta conseguirme un poco, para que pueda probar».

Como Theo no contestó inmediatamente, Vincent se fue a Smulders, una tienda de materiales de pintura, y compró un poco del nuevo papel. Al no tener ni idea de cómo se usaba, fue a casa y copió sobre él uno de los dibujos del hombre huérfano Zuyderland, luego volvió a Smulders para pedir al atónito empleado que se lo imprimiera un par de horas después. El resultado le excitó tanto que, sin esperar a la reacción de Theo, empezó a elaborar meticulosos planes para realizar toda una serie de impresiones similares, «no demasiado elaboradas pero con fuerza», y reservó seis piedras en Smulders. Eligió como modelo *Les travaux des champs* de Millet, el ícono de redención que le había guiado durante su estancia en la tierra negra. Empezó por la imagen de «una mujer con un saco de carbón sobre la cabeza», una versión diferente de *Hombre agotado*, e hizo planes para la siguiente imagen de la serie, una «pequeña caravana» de mujeres mineras.

En un rago de entusiasmo, imaginó que su álbum de litografías le aseguraría un empleo como ilustrador o, al menos, le daría «prestigio en el mundo de las revistas». Pensó en ir a Inglaterra a buscar trabajo, convencido de que las revistas de allí necesitarían dibujantes competentes en cuanto las litografías se pusieran de moda, lo que esperaba ocurriera cualquier día. Pensaba entrevistarse en Londres con el mismísimo Herkomer, así como con los editores de la famosa *Graphic*. «No creo que conozcan a gente especializada en ilustraciones todos los días», escribió. De entre los primeros dibujos elegidos para ser recreados sobre piedra, había dos con títulos en inglés; *Sorrow* era uno de ellos.

Su idea de éxito era tan intensa que los retrasos sólo le llevaban a imaginar cosas más extravagantes. Había esperado desde el principio que el álbum le acercara aún más a Anthon van Rappard y pensaba pedirle dibujos a su amigo para completar la colección. Pero en cuanto éste empezó a expresar reservas sobre su proyecto, Vincent propuso algo nuevo e incluso más ambicioso: reclutar a una comunidad de artistas de todo el mundo que aportaran dinero y dibujos y trabajaran juntos, como habían hecho los ilustradores ingleses en los gloriosos días de *The Graphic*.



Mujeres mineras, noviembre de 1882, ACUARELA SOBRE PAPEL, 32 x 50,2 cm

© Stichting Kröller-Müller Museum

Pero los resultados no fueron los esperados. Una vez más fue víctima de sus grandes expectativas. Theo, que había aprendido a hablar con su volátil hermano de ciertos temas a través de medidos silencios, nunca dio una respuesta precisa a la propuesta enviada junto al álbum. Lo cierto es que ni Vincent se creía las promesas de éxito comercial, que repetía y retiraba, a veces incluso en la misma carta. Su actitud ante la popularidad también daba giros de 180 grados. Al principio, despreciaba el reconocimiento público afirmando: «Me deja totalmente frío». Pero cuando oyó que los empleados de Smulders habían pedido que colgaran uno de sus grabados en la tienda, alabó la capacidad de discernimiento del «hombre de la calle» y se fijó como meta lograr que hubiera un grabado suyo «en cada casa obrera o granja». Sin embargo, semanas después expresaba su desprecio hacia el gusto del público.

Las imágenes le traicionaron también. Ninguna técnica podía cubrir durante mucho tiempo el ardor, la nostalgia y las reivindicaciones que Vincent depositaba en su arte. Pero la litografía resultó especialmente dura.

Se quejaba constantemente a Theo de lo mucho que se perdía de los dibujos al «ser transferidos»; de cómo los grabados no ejercían el mismo efecto que los originales al carecer de «animación» y «diversidad de tonos». Decía que algunas impresiones se «estropean o quedan mal reproducidas». No le gustaban ni las mejores y, según dijo a Rappard, consideraba a las malas «fracasos» y «penosos abortos».

Mandó copias a Theo con disculpas escritas a mano. A finales de noviembre, sólo cuatro semanas y seis imágenes después, pronunció el sermón funerario del proyecto: «Debo decirte que la insatisfacción por el trabajo mal hecho, los fracasos y las dificultades que entraña esta técnica pueden provocar una gran tristeza».

El golpe final provino de la fuente más insospechada: *The Graphic*. En el número de Navidad de 1882, los editores de la revista pusieron en entredicho la jeremiada de Herkomer. Negaron que el arte estuviera en decadencia y rechazaron las ideas de Herkomer sobre la necesidad de formar dibujantes. «Al margen de nuestros artistas profesionales», decían, «tenemos nada más y nada menos que dos mil setecientos treinta amigos por todo el mundo que nos mandan esbozos o dibujos más elaborados». La editorial acabó así con las ilusiones de Vincent sobre la viabilidad comercial del proyecto. En un aparente intento por limar el daño, mandó a Theo una copia de la revista junto a una furiosa denuncia.

Sus palabras seguían aferrándose a la esperanza: «Me entristece, me roba el placer, me preocupa y, personalmente, no tengo ni la menor idea de qué voy a hacer», escribió en un momento de gran candor. «Cuando empecé solía pensar que, “si pudiera avanzar en esto o en aquello”... estaría en el buen camino y encontraría mi lugar en la vida».

Mientras, las cosas no iban bien tampoco en el apartamento del Schenkweg.

Las tormentas de verano habían dado paso a un amargo invierno y Vincent aún padecía los efectos de su hospitalización bien entrado el otoño. Se quejaba de sentirse «indescriptiblemente débil, mareado y totalmente miserable». Se cansaba a menudo, cogía frío con frecuencia y dormía mal. El dolor de muelas le torturaba creándole migrañas que le latían tras los ojos y los oídos. A veces le molestaban tanto los ojos que «me duele mirar las cosas», escribió. Cada aflicción, debida probablemente a la falta de comida y al exceso de alcohol, dejaba su marca. Los conocidos que se cruzaban con él por las heladas calles veían sus ojos inyectados en sangre y sus mejillas hundidas, y probablemente pensaban que «venía de juerga... como si hubiera emprendido el camino de la disipación».

Al llegar la Navidad, Vincent tomó la determinación de hacer que su nueva familia llenara el vacío dejado por la antigua, un esfuerzo al que su cariño por el bebé Willem daba cierta verosimilitud. Creía ver algo «profundo, infinito y eterno en los ojos del niño». Reclutó a Sien y su bebé para realizar una serie de esbozos y convertirlos en esa fantasía de redención que para Vincent, al igual que para Dickens, eran el alma y el corazón del relato navideño. Dibujó al hombre huérfano Zuyderland leyendo una Biblia y bendiciendo la mesa. Decía que tenía la intención de «expresar el peculiar sentimiento de la Navidad» con esos dibujos. Se sentó junto al «agradable fuego navideño» y leyó «*Un cuento de Navidad*» de Dickens.

Pero Dickens había escrito otro relato navideño que Vincent también releyó ese

año: *El hombre atormentado*. A medida que se aproximaba el primer aniversario de la pelea con su padre y su expulsión de Etten, Vincent se parecía más y más al solitario protagonista del libro, buscando olvidar «la tristeza, el mal y los problemas del pasado».

El día de Año Nuevo de 1883 una inesperada revelación desde París puso punto y final a la lucha personal de Vincent por hacerse con una familia en el Schenkweg: Theo tenía una amante. En un soplo de solidaridad, Vincent escribía sobre el dilema que afectaba a ambos. «Se nos ha aparecido sobre el cruel pavimento la figura triste y lamentable de una mujer y ni tú ni yo hemos sido capaces de pasar de largo». Para reafirmar sus prerrogativas de hermano mayor, informó a Theo sobre la volubilidad del amor: «los ciclos de floración y el marchitar, las mareas... el agotamiento y la impotencia», que conocía tan bien. Pero su sabiduría se truncó rápidamente en confesión, pues Vincent se sintió legitimado para expresar toda la amargura que llevaba ocultando tanto tiempo.

«He tenido algunas experiencias desagradables», escribió en referencia a su vida con el clan Hoornik, «algunas de ellas realmente repugnantes». El llanto incesante de Willem le robaba sus pocas horas de sueño. La hija de Sien revolvía la casa como la golfilla callejera que era; una niña ansiosa y suspicaz, un pararrayos que absorbía las confrontaciones violentas. La hermana de Sien era «estúpida, insoportable y viciosa». Se quejaba de que entre todos «se le comían». Sien había engordado y se mostraba poco activa tras su larga convalecencia. Cuando volvió a posar, sólo lo hacía durante cortos períodos de tiempo e insistía en que le pagara en metálico, mientras Vincent se seguía ocupando de las tareas de la casa. Puede que su obstinación se extendiera a otros deberes conyugales; Vincent confesó que ya no sentía «pasión» por ella, sólo una «pena infinita».

En medio de todo este melodrama, Anthon van Rappard empezó a distanciarse de Vincent. Todo empezó con otra discusión sobre las litografías fallidas. Desesperado por mantener a su amigo en su proyecto del álbum, demostrando así su viabilidad, Vincent mantuvo viva la llama todas las Navidades. Su creciente aislamiento en La Haya exacerbaba la atención que reclamaba de cada amistad. Mandó a Rappard libros y poesías, consejos para dibujar, efusivos halagos y fervientes promesas de hermandad. Propuso que se hicieran visitas cuanto antes en sus respectivos estudios y planeó excursiones al campo (incluso al Borinage) para dibujar. «Creo que el amor y la amistad son más que un sentimiento», escribía invitando a Rappard a hacerse eco de su fervor, «son acción».

Invocaba su «unidad espiritual» e imaginaba que existía entre ellos un vínculo que trascendía la mera amistad. «Cuando la gente ama las mismas cosas y trabaja unida», decía, «la unión hace la fuerza... se crea un todo».

Era la misma visión que intentó transmitir a Paul Gauguin seis años después con resultados desastrosos.

En las visiones utópicas de Vincent, tanto si se referían a la familia como a la

amistad, no había lugar para el compromiso. En su tiránico espejo, Rappard no podía diferir de él o sobrepasarle en forma alguna. «Estamos más o menos al mismo nivel», escribía a Theo, «no intento competir con él como pintor, pero no le dejaré superarme como dibujante». «Despreciaría una amistad que no suscitara un esfuerzo de superación por ambas partes para mantenerse al mismo nivel», decía. Sólo creía en un matrimonio perfecto y eterno entre iguales.

Ninguna amistad podía soportar una carga tan pesada durante demasiado tiempo. En marzo de 1883, cuando Rappard anunció su decisión de enviar un cuadro a una exposición en Ámsterdam, empezó la inevitable deriva. Vincent respondió con una andanada de protestas. Sacó a relucir toda la furia de un amante traicionado al oír hablar de una exposición. Decía conocer estos eventos bien desde sus días en Goupil, creía que eran mascarañas, un simulacro de unidad y cooperación en un momento en el que los artistas necesitaban desesperadamente «simpatía mutua, una cálida amistad y lealtad» *reales*.

Rappard respondió a sus arranques de la forma más hiriente posible: ignorándolos. Su cuadro, *Pintores de tilos*, se expuso en la Exposición Internacional que abrió sus puertas en Ámsterdam dos meses después. Vincent se dedicó inmediatamente a intentar salvar la brecha que se había abierto entre los dos. En mayo logró fijar las visitas mutuas que había solicitado. Sin embargo, el daño era irreparable. Vincent tendría otras oportunidades, pero, en dos años, la relación se interrumpiría por completo. Después, él y Van Rappard no volverían a hablar.

Cuando Rappard desapareció, Vincent se volcó en otros compañeros más maleables, como Herman van der Weele, el yerno del gerente de la tienda de suministros para artistas donde Vincent solía tener deudas. Van der Weele era profesor de secundaria y dominaba a la perfección el arte de animar sin aprobar, una ausencia de crítica que Vincent tomaba como aprobación. «Tras mirar mis estudios», informó después de una de las visitas de Van der Weele a su casa, «no dice inmediatamente éste o aquél están bien». Esa primavera, tras meses de ánimo por parte de Van der Weele, Vincent dejó de dibujar las austeras figuras solitarias y los «bustos de gente» que le habían obsesionado todo el invierno.

Pero Vincent no hallaba consuelo en los contactos ocasionales. «Me gustaría disfrutar de una amistad *real*», se lamentaba, «[pero] me resulta difícil... cuando es convencional, la amargura es inevitable». Decía que se sentía como un «*sentinelle perdue*» (centinela perdido), «un pobre pintor enfermo y luchador», y se comparaba con los ajados grabados que había sacado de cubos de basura: «ignorado y despreciado como porquería sin valor, como basura, como papeles viejos». Creía que esa soledad era el martirio a pagar por el arte, que sucedía al martirio del amor. Su imaginación componía imágenes de mártires solitarios para consolarse, desde Cristo en Getsemaní al patito feo de Andersen. Se consideraba Quasimodo, el jorobado despreciado y patizambo de *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo. Desde las profundidades de un intenso odio hacia sí mismo, se animaba al grito del jorobado:

Noble lame, vil fourreau / dans mon âme je suis beau (noble acero, vaina despreciable / mi alma es hermosa).

El 30 de marzo, Vincent pasó su cumpleaños solo, leyendo de nuevo el relato de Victor Hugo sobre el exilio y la persecución: *Los miserables*. «A veces no puedo creer que sólo tenga treinta años», escribía. «Me siento mucho mayor cuando pienso que la mayoría de los que me conocen me consideran un fracaso; tal vez tengan razón».

Para no cruzarse con viejos conocidos como Tersteeg, Vincent sólo pisaba el empedrado de las calles del centro de la ciudad de noche. Cuando el Plaats estaba vacío, se paraba a menudo ante los escaparates iluminados de Goupil y contemplaba las obras expuestas. Una tarde de abril estuvo mucho tiempo mirando una pequeña marina de Jules Drupé. Había regalado un grabado de esa misma imagen, u otra parecida, a su padre siete años antes, cuando le despidieron de Goupil. Como era un cuadro oscuro, sobre todo a la escasa y vacilante luz de gas, volvió muchas tardes para verlo realmente. «¡Qué impresión tan infinitamente maravillosa produce!», escribió a Theo. La marina estaba pintada en tonos tristes y bruscas pinceladas y mostraba un pequeño velero atrapado entre un mar ondulado y un cielo iracundo. En la distancia, las nubes se abrían algo, formando una isla de luz donde las aguas eran verdes y tranquilas. La frágil proa del barco apuntaba hacia la distante luz. «Cuando los problemas me agobian demasiado», escribió, «me siento como si fuera un barco en medio del huracán».



Reparto de sopa en un comedor público, marzo de 1883, TIZA SOBRE PAPEL, 56,5 x 44,4 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Había momentos, no obstante, en los que ningún rayo de luz aparecía en la distancia, en los que la vida parecía «como un montón de cenizas», decía; y le exigía todos sus esfuerzos evitar «mirar hacia lo inescrutable». Hablaba abiertamente de remordimientos («algunas cosas nunca regresarán») e indirectamente de suicido, y de lo que podría haber más allá. «Uno comienza a ver más y más claro», escribió, «que la vida es sólo una especie de época de siembra, y la cosecha no está aquí».

CAPÍTULO 19

JACOB Y ESAÚ

Theo había intentado llevar a Vincent en la dirección correcta, con escaso éxito. Al volver la vista atrás, le debió de parecer que había dedicado los últimos dos años a discutir con su hermano sobre la dirección que debía emprender en su empresa artística. Desde el otoño de 1880 ambos habían discutido repetidas veces sobre grandes y pequeños temas relacionados con el arte. Theo consideraba que los primeros dibujos de Vincent, con su simplicidad puritana y aire nostálgico, estaban pasados de moda, un ataque directo al entusiasmo de su hermano. Se quejaba de que eran demasiado grandes y no atraían a los compradores y también de que eran «secos» (un rechazo al lápiz que a Vincent le gustaba tanto), oscuros y exigüos, acusaciones que afectaban al canon del blanco y negro de Vincent. Le instaba a pintar cosas más alegres que trabajadores cansados o ancianos tristes. Los compradores querían motivos «placenteros y atractivos, “nada que despierte sentimientos de tristeza”».

Exhortó repetidamente a Vincent a que pintara paisajes, para los que tenía un talento innato, y le pedía más color y elaboración. Dijo una y otra vez que esas figuras solitarias sobre fondos limpios no se venderían nunca. Si de algo sabía Theo tras diez años en Goupil era del negocio del arte. La gente compraba arte porque les *gustaba*, les proporcionaba placer y magia. Los principios de Vincent y su retórica cansina les importaban un pimiento: querían «detalles», querían «acabados».

Pero Vincent respondía a cada carta de Theo, descripción a descripción y artista a artista, de forma tan indirecta y enconada como si se tratara de un debate abierto. Solía pedirle consejos, a menudo en los términos más afectuosos, que luego casi siempre se negaba a seguir. Hablaba de su amor por las acuarelas y la paisajística, pero dilataba la vuelta a la pintura hasta el infinito. Haciendo gala de una especial astucia alabó los «cuadros en palabras» de Theo y le animaba a hacerse pintor y seguir su auténtica vocación, reprochando a su vez a su hermano que no aprovechara su talento.

Muchos de los consejos de Theo parecían pensados para guiar a su hermano hacia el nuevo arte impresionista. En los cinco años que llevaba en París, Theo había visto nacer a artistas que, como Manet, Degas y Monet, habían logrado superar la humillación de la subasta del Hôtel Drouot en 1876. Sus imágenes, valientes y llenas de colorido, aún no habían desbancado a las de los gigantes comerciales como Bouguereau o Gérôme, cuyas obras poblaban las paredes de Goupil, pero la moda y el capitalismo los iban dejando claramente atrás. El año anterior (1882) el Estado francés había retirado su apoyo oficial al Salón, dejando a los artistas a merced del mercado. Los impresionistas, que por entonces ya habían montado siete exposiciones

colectivas anuales, conocían bien las nuevas reglas del juego. Como gerente joven del bastión del orden antiguo, Theo no podría empezar a vender las obras de artistas como Monet y Degas hasta unos años después, pero consideraba que su éxito comercial era inevitable. «Me parece lo natural», escribía a su hermano, refiriéndose a la revolución que estaba en el aire, «que tenga lugar el anhelado cambio». Como sabía que Vincent nunca lograría pintar con el realismo de sus héroes, Millet o Breton, Theo debió de pensar que las bruscas pinceladas e imágenes inacabadas de los impresionistas eran perfectas para el impaciente ojo de su hermano y su voluntaria mano.

Pero Vincent se resistía a dejar el pasado. En su opinión, los cambios introducidos por los impresionistas no eran ni naturales ni deseables. Le molestaba sobre todo la sugerencia de Theo de que eclipsarían a sus eternos favoritos, como Millet o Breton. Vinculaba a los impresionistas a la decadencia denunciada por Herkomer, que había dado la voz de alarma. «Los cambios que los modernos han introducido en el arte», decía a su hermano, «no siempre han sido para bien ni del arte ni de las personas». Acusaba a los impresionistas de perder de vista «el origen y la meta» del arte. Asociaba sus colores artificiales y sus vagas formas a «la prisa y el trajín de la vida moderna», a las feas villas de verano de Scheveningen, a la desaparición de los pantanos de Brabante y a todo lo que estaba «despojando a la vida de su alegría». No le gustaba su forma laxa, «à peu près» (aproximado), de abordar la realidad y consideraba que sus disquisiciones científicas sobre el color eran mera «astucia». Y la astucia, advertía, nunca podría salvar al arte; sólo la seriedad podría lograrlo.

El debate entre los hermanos se centraba especialmente en un aspecto del impresionismo: su defensa de que en la naturaleza no existe el negro puro. Para un artista que había centrado todos sus esfuerzos anteriores en imágenes en blanco y negro, esta aseveración era casi un reto existencial. Si bien concedía que podía ser cierto, Vincent insistía en que, tanto Theo como los impresionistas, veían las cosas al revés. Ellos afirmaban que todos los negros se componían de color y Vincent que, en el fondo, todos los colores se componían de blanco y negro. «Apenas hay un color que no sea gris», explicaba, «en realidad en la naturaleza no vemos más que tonos y sombras». En su opinión, el primer deber de un colorista era «encontrar los grises de la naturaleza en su paleta». Para demostrar su punto de vista mandaba sofisticadas imágenes repletas de matices y sombras: campos de suelos «marrón-gris», horizontes « llenos de vetas grisáceas» y vistas con un cielo «amarillento pero algo grisáceo».

Vincent emprendió una obsesiva campaña, que duró todo el otoño, en busca del negro más negro.

Las escaramuzas en torno al arte dejaban al descubierto la dependencia de Vincent de su hermano. Sus peticiones de dinero eran cada vez más estridentes. «Lo necesito como los prados necesitan la lluvia tras una larga sequía», escribía. Y daba igual lo

mucho que Theo enviara, siempre necesitaba más. Gastaba con una ligereza que no debía de gustar a su hermano. Solía comprar a crédito y nunca dejaba de hacer mejoras en su estudio. Vincent siempre atribuía esos gastos al duro trabajo y a las exigencias de su arte. Pero aunque alegara que «tenía muchos gastos domésticos» y «pesadas cargas», Theo sospechaba que ponía a prueba su generosidad por otros motivos.

Cuando Theo le escribió en mayo que los negocios de Goupil iban mal y que sus propios ingresos «se habían reducido», Vincent no cedió ni medio centímetro. «Redoblemos nuestra energía», respondió, «yo me esforzaré mucho más con los dibujos, pero tú debes esforzarte mandándome dinero». Recordó a Theo que su dinero era totalmente imprescindible y que dejarle colgado sería tanto como ahorcarle o ahogarle. «Es decir, lo necesito como el aire para respirar». Hizo caso omiso de los ruegos de su hermano para que tuviera paciencia y dejara de contratar modelos; en ningún caso se planteó buscar trabajo.

La combinación de derroche y laxitud a la hora de intentar buscar una independencia económica suscitó una airada reacción en París. Pero en vez de recular ante la ira de Theo, Vincent se envalentonó. Rechazó definitivamente la perspectiva de un empleo alegando que era una «pesadilla», y recordó a Theo que su deber era «consolar» a su hermano y no «preocuparle o despedirle».

Cuanto más le insistía Theo en que hiciera cosas vendibles, más se resistía Vincent a hacerlas, hasta que, en el verano de 1883, intentó dejar las cosas claras para siempre con una amenaza ominosa: «Si *insistes* en que hable con la gente para vender mis obras, *lo haré*», escribió, «pero *en ese caso* puede que tenga un ataque de melancolía [...] Querido hermano, el cerebro humano no puede con todo: hay un límite [...] hablar con la gente de mis pinturas me pone más nervioso de lo aconsejable».

En medio de estas tensiones, Theo hizo planes para ir a La Haya en sus vacaciones de verano, en agosto. Los hermanos no se habían visto desde el verano anterior, cuando Theo había intentado echar a Sien del apartamento del Schenkweg. Un año después, el tema seguía ensombreciendo todas sus discusiones. La perspectiva de otra confrontación llenaba las cartas de Vincent de ansiedad por el futuro, y sus recuerdos de traiciones anteriores le remontaban a la casa parroquial de Zundert. «Padre solía reflexionar en torno a la historia de Jacob y Esaú en relación a nosotros», escribió meses después, sacando a colación la historia bíblica de un hermano menor que usurpa el lugar del mayor, «no le faltaba razón».

Sólo había una cosa en la que los hermanos estaban perfectamente de acuerdo: la amante de Theo.

Las mujeres siempre habían sido la debilidad de Theo. En una vida guiada por el sentido del deber y una abnegación casi monástica, su única válvula de escape eran

las aventuras amorosas. Era un atractivo soltero de veinticinco años, muy sociable y que había vivido en diversos países. No tuvo que buscar mucho, París estaba lleno de mujeres en busca de una relación ventajosa. Las dislocaciones económicas que barrían Europa, pero sobre todo la Francia rural, habían llevado a decenas de miles de mujeres solteras a la Ciudad de la Luz. Muchas tenían educación o eran incluso instruidas: hijas de comerciantes y tenderos de provincias. No todas se dedicaban a la prostitución, o al menos no el sentido tradicional. Con la bendición de sus familias, se ofrecían voluntarias para participar en la marea de movilidad ascendente que intentaba fijarlo todo, amor incluido, en la ecuación burguesa. Iban a París para casarse y ganar dinero, aunque ambas cosas no fueran necesariamente unidas ni en ese orden.

Entre ellas había una chica de Bretaña llamada Marie.

Desconocemos el apellido de Marie, como tantas otras cosas. A parecer, ella y Theo se encontraron a finales de 1882 en lo que Vincent describía crípticamente como «circunstancias dramáticas». Puede que se refiriera al dilema de melodrama por el que atravesaba Marie cuando Theo la rescató. La había dejado un amante irresponsable, tras pagar las deudas no tenía ni un centavo y padecía una extraña afición.

No conservamos ni una palabra sobre su apariencia física, pero está claro que Theo la encontraba encantadora y atractiva. No tenía hijos y procedía de una familia católica. Vincent la describió como una chica decente de clase media y debía de ser joven. Sabía leer y «tenía cierta cultura». Theo hablaba con ternura de su provinciano *«je ne sais quoi»* mientras se reía cariñosamente de su ingenuidad. Se la describió a Vincent como una sana chica de campo, con la sal de las costas de Bretaña aún en el pelo, la soltera retozona del cuadro de uno de los pintores favoritos de los hermanos, Jules Breton, atrapada en la sórdida trama de una novela de Zola. Con su habitual sentido del deber, Theo no emprendió sólo una relación sexual, sino que buscó su completa rehabilitación. Habló a burócratas en su favor, la instaló en la habitación de un hotel e intentó encontrarle un empleo. Tan impetuoso en el amor como cauto en todo lo demás, empezó a pensar en casarse con ella casi inmediatamente.

Liberado de su voto de silencio por el nuevo dilema romántico de Theo, Vincent sacaba paralelismos entre Marie y Sien («ambos nos hemos detenido y seguido el instinto de nuestros corazones»). Cuando Marie estuvo hospitalizada en febrero por una operación, Vincent lo comparó con la crisis médica de Sien y usó este argumento para reclamar viejas prerrogativas que remediaran antiguos males. Hizo una lista de las similitudes en párrafos numerados y dio lecciones a Theo sobre el poder curativo «del amor y la lealtad». «Creo sinceramente que su vida puede depender de ello», dijo.

En mayo, Theo reunió el valor necesario y pidió permiso a sus padres para casarse con Marie. Cuando se lo negaron («hay algo inmoral en una relación de por vida con una mujer de estatus inferior», explicó Dorus), la fantasía de vindicación de

Vincent llegó a su culminación. Arremetió contra el párroco y su mujer diciendo que eran «inexpresablemente pretenciosos y definitivamente carecían de Dios». Instaba a su hermano a romper toda relación con sus padres y unirse a él en una rebelión abierta. Tras meses de titubeos empezó a clamar a favor del matrimonio, insistiendo en que era lo correcto, aunque «no se sepa de antemano en qué se convertirá esta mujer con los años». Incluso apremió a Theo para que asumiera el compromiso final, que garantizaría la ruptura irrevocable con sus padres: «Sería deseable que tuvieras un hijo».

Pero aunque atacara a su padre una y otra vez, algo impulsaba a Vincent a acercarse a él y alejarse de Theo. Dorus fue a La Haya en mayo y Vincent dijo que fue una reunión sumamente amistosa, la mejor desde 1877, cuando Dorus había pasado «un día glorioso» con él en Dordrecht. A pesar del irreprimible rencor que salpicaba las cartas de Vincent, sólo hablaron de Sien brevemente y nada de Marie. Después, Vincent hizo planes para dibujar un retrato de su padre y le describió en unos términos cálidos y de perdón, sin precedentes en la larga historia de su antagonismo. En su último cambio de roles, Vincent se imaginó que era el pacificador de la familia. «Me alegraría», dijo a Theo con palabras que debieron de dejar a su hermano boquiabierto, «que con algo de buena voluntad, se pudiera preservar la paz».

Pero no sirvió de nada. Al final, Theo, como siempre, eligió el deber sobre el amor, la familia sobre la fraternidad. Los ataques de Vincent a sus padres debieron de ofenderle y hacerle sentir incómodo bajo la militante tutela de su hermano (puede que desconfiara de sus designios). Theo se avino a distanciarse de Marie, a encargarse económicamente de ella y a hacer discretos arreglos con sus padres para seguir viéndola; todo lo contrario de lo que Vincent le había aconsejado que hiciera.

A finales de julio, menos de un mes antes de su planeada visita a La Haya, Theo había recuperado el favor de sus padres y destrozado las ilusiones de Vincent de corregir la «hipócrita posición» en la que se encontraba con su hermano. Theo llegaría al estudio del Schenkweg envalentonado por sus propios sacrificios y exigiendo que Vincent hiciera los suyos.

A medida que se acercaba el Día del Juicio final, Vincent empezó a corregir lo que Theo había criticado en el año de disensiones y decepciones transcurrido desde su última visita. En una campaña impulsada por una siempre fluctuante combinación de amor, culpa y resentimiento, intentó calmar a su hermano con imágenes y con palabras. En mayo y junio hizo una serie de dibujos que presentó como prueba de su dedicación a un trabajo más elaborado, como el que Theo le instaba a realizar. En junio también prometió a su hermano que volvería a las acuarelas en un futuro próximo, «probablemente antes de que llegues». Pero tardó un mes en salir al campo con su gastado bloc y realizar unas cuantas acuarelas «para variar». No hizo más pruebas hasta que llegó su hermano, «cuando decidiremos juntos si quieres que te pinte una colección de acuarelas de pequeño tamaño, como experimento». También volvió a pintar al óleo en los meses anteriores a la visita de Theo. Vincent había

identificado algunos «motivos espléndidos» que pintar y decía sentirse preparado para hacerlo. Afirmó que había hecho algunos paisajes, los favoritos de Theo, en salidas al campo y la playa de Scheveningen.

En julio utilizó tinta negra para pintar un campo de patatas oculto tras las dunas, con filas de plantas convergiendo hacia el horizonte escalonado de los campos y colinas; una de las imágenes de naturaleza más serena y envolvente que había pintado hasta entonces. En otro dibujo, que sólo conocemos por un apresurado esbozo que incluyó en una carta a Theo, trazó una línea de arbustos «mecidos por el viento del mar» junto a un senda en la playa. Los tres arbustos en fila llenan casi toda la imagen, doblándose y temblando como llamas al viento. Liberado por su «pluma», Vincent captó la escena con rápidos trazos arremolinados a los que sólo faltaban las pinceladas de color que usaría en el futuro.

En lugar de ofrecerle las agradables imágenes que quería, Vincent inundó a su hermano de agradables palabras. Sus cartas se fueron haciendo más frecuentes, pasando de una a la semana en abril a una diaria en las semanas anteriores a la decisiva visita. Vincent enmarcó sus modestas imágenes en una retórica dorada: «Una revolución ha tenido lugar dentro de mí», exclamó, «ha llegado la hora... he soltado las riendas». Aseguró a Theo una y otra vez que estaba a pocos días, modelos y esbozos de «algo grande y audaz», «algo reconfortante, algo que haga pensar».



La senda de la playa, julio de 1883, esbozo en una carta, TINTA SOBRE PAPEL, 7,6 x 13,3 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

La amenazadora visita también impulsó a Vincent a retomar la actividad que más odiaba: relacionarse. Tras más de un año de vivir aislado como un Robinson Crusoe en el Schenkweg, habló de encuentros amistosos con marchantes y otros artistas. Intercambiaron libros y visitas con Breitner, que había vuelto a La Haya a pasar el verano. En un viaje a Scheveningen llamó a Bernard Blommers, un exitoso pintor de la Escuela de La Haya que había desaparecido de la vida de Vincent más o menos a la vez que Anton Mauve. En julio, Vincent sacó a colación sus recuerdos en común para mostrar a Blommers sus obras más recientes. Después dijo orgulloso: «Dice que persevere».

También hizo una visita a Théophile de Bock, un protegido de Mesdag con el que se había peleado en más de una ocasión. De Bock había alquilado una casa en la carretera que iba de La Haya a Scheveningen, y le prestó una habitación donde podría guardar sus materiales, lo que facilitaba mucho sus viajes a la playa. A Theo le dijo que este acuerdo era una garantía formal de que se dedicaría más a los paisajes.

Para demostrar su intención de vender, Vincent invirtió meses de retórica y fue a ver a su familia. Mandó a su tío Cor a Ámsterdam dos de sus dibujos de grupo, expresando la esperanza de que «sean un medio para establecer nuevas conexiones y, quizás, restablecer las relaciones». Aseguró a Theo que estaba «deseando volver a estar bien con Mauve». Y en un momento especialmente delirante pidió a Theo que convenciera a Mauve de que volviera a «tenderle la mano».

El camino hasta el tío Cent pasaba por el Plaats, Goupil & Cie y la pequeña oficina trasera de H. G. Tersteeg. Esta negociación resultaría mucho más difícil. El mes anterior Vincent había expuesto todas sus tribulaciones de los años anteriores a Tersteeg y prometió «no volver a cruzar la línea nunca más». Al principio Vincent creía que Theo «diría alguna palabra en su favor» o que «haría algún arreglo» con el implacable *gérant*. Propuso a su hermano que negociara un acercamiento.

Cuando pasó un mes sin que llegara respuesta alguna, envalentonado por sus nuevos dibujos y desesperado por «romper el hielo», Vincent volvió a la galería Goupil por primera vez en más de un año y se enfrentó a sus recuerdos. Tersteeg le recibió formalmente. Leyendo, como siempre, ofensas donde no las había, Vincent pensó que era un recibimiento frío: «Ya estás aquí otra vez para darme la lata». Había llevado uno de sus dibujos en el que se veía a una fila de cavadores y se lo regaló a Tersteeg. «Entiendo perfectamente que este dibujo no signifique nada para ti», dijo mientras desplegaba el gran pliego sobre la mesa. «He venido a enseñártelo porque hace mucho que no ves mis trabajos y porque quiero demostrarte que no te guardo rencor por lo sucedido el año pasado».

«Yo tampoco te guardo rencor», dijo Tersteeg en tono cansado y mirando de reojo la imagen desplegada ante él. «En lo referente a los dibujos, te dije el año pasado que debías hacer acuarelas... esto no se vende y vender es lo primero». Vincent creyó ver en el mensaje del gerente un juicio mucho más severo: «Eres mediocre y arrogante porque no cedes y haces pequeñas banalidades mediocres. Haces el ridículo con tu así llamada “búsqueda”».

Decidió ignorar estoicamente las dudas que suscitaba a su alrededor y siguió trabajando con ahínco «para coger ritmo y seguir mi propio camino». Pero, tras su valiente retórica, se aprecia el temor de que las envenenadas palabras de Tersteeg pudieran ser un amargo precedente de lo que le diría Theo en agosto.

Por mucho que Vincent protestara por el «eterno no» de Tersteeg, su defensa de una vida viable en La Haya caía hecha pedazos a su alrededor.

Sus deudas seguían aumentando. A finales de julio los acreedores llamaban a su puerta. Vincent refirió un incidente especialmente desagradable con un cobrador, algo normal en el Schenkweg:

Le dije que le pagaría en cuanto recibiera dinero pero que, por el momento, no tenía ni un centavo... le pedí

que se fuera de mi casa y, al final, le empujé hacia la puerta. Pero él, que tal vez lo esperara, me cogió por el cuello, me tiró contra la pared y luego al suelo.

Vincent también ignoró meses de requerimientos para que pagara los impuestos. Cuando iban los cobradores les decía desafiantemente: «¡Me enciendo la pipa con vuestros requerimientos!». Pero cuando volvían y amenazaban con subastar sus bienes, protestaba indignado («Millet y otros maestros siguieron trabajando hasta que recibieron mandatos judiciales o fueron a prisión») con declaraciones de pobreza. Sin embargo, cedió a Theo la propiedad de todas sus obras (poniéndolas fuera del alcance de sus acreedores) y pensó en declararse en bancarrota y huir, primero a la habitación de la casa de Scheveningen y luego, de ser preciso, al campo.

Tras meses de resistirse a mandar más dinero a su hermano, Theo envió por fin cincuenta francos de más para ayudarle hasta que se vieran en agosto. Pocos días después, Vincent anunció que se había comprado un caballete nuevo.

Mientras, en el Schenkweg, la familia de Vincent estaba abocada a una ruptura. Sien se rebelaba pensando que había hecho un mal negocio a medida que aumentaban el aislamiento y la escasez. «A veces es casi insopportable», admitía Vincent, «estoy desesperado». Pero como quería preservar a toda costa esta fantasía de salvación, buscaba a los malvados culpables de la pereza, dejadez y arranques temperamentales, cada vez más violentos, de Sien. Entre ellos destacaba su madre, Maria Wilhelmina Hoornik, que se había mudado al apartamento del Schenkweg durante el invierno y empezó a meter cizaña casi inmediatamente.

Cuando Maria se fue en mayo, Vincent siguió culpando a la familia de la «recaída» de Sien. Le pidió que cortara todo contacto con ellos, cosa que nunca hizo. «Prefiere escuchar y creer a la gente que no deja de decirle que voy a abandonarla», se lamentaba Vincent. Pero seguía aferrándose a ella y, sobre todo, a Willem. «Se sienta a menudo conmigo en el estudio y mira los dibujos», escribió en pleno sueño de una familia. «Cuando se acerca gateando, chillando de alegría, no me cabe la menor duda de que todo está en orden».

Mientras su familia y sus finanzas entraban en crisis, su salud física también se deterioraba.

Las enfermedades de Vincent nunca parecían remitir, sólo se acumulaban. A lo largo de la primavera y el verano siguió informando de nerviosismo, fiebre, mareos y desmayos, que aumentaron cuantitativamente, como siempre solía ocurrir, antes de la visita de su hermano. Las quejas iban de lo concreto (malestar estomacal, «un dolor entre los hombros») a lo general («sensación de postración» o, simplemente, «me encuentro fatal»). Casi todo se reducía a dinero, porque Vincent achacaba sus males a la tacañería de Theo. «Tengo sensación de vacío en el estómago porque no como lo suficiente», escribió en un momento en el que sí tenía dinero para pagar el atrezo de los modelos y hacer mejoras en el estudio. Pero no fingía estar enfermo. Incluso cuando comía adecuadamente, su estómago se rebelaba y tenía jaquecas y mareos

persistentes.

Como su padre, Vincent creía que existía un nexo entre la salud física y la mental. Las enfermedades recurrentes desataron su miedo y empezó a especular sobre los efectos de los «excesos nerviosos», los peligros de la melancolía y la fatalidad de la locura. Estos miedos premonitorios cobraron una terrorífica vida en julio, cuando Vincent visitó el estudio de George Breitner. En el mismo momento en el que entró en la buhardilla de Breitner, «amueblada sólo con un cama, una caja y una cuchilla», Vincent supo que estaba ante un alma atormentada. En las paredes había varios cuadros en diversos estados de compleción, imágenes tenebrosas pintadas en gruesas y apresuradas pinceladas, como «parches de color desvaído sobre un papel pintado desconchado y mohoso».

Vincent volvió del estudio de Breitner «con una depresión que no puedo explicar», dijo al mandar a Theo un informe detallado para advertirle y expresar su miedo la víspera de su llegada. Hacía todo lo que podía, protestaba, para luchar contra las «dificultades [que] se elevan como la marea» y «las dudas que me invaden». Si perdía la batalla, o perdía la ilusión, las consecuencias podrían ser devastadoras. «Uno no debe creer que las cosas son tan tristes como parecen», advertía, «o puede enloquecer».

A medida que se acercaba el día de la visita de Theo, Vincent empezó a sentir tal ansiedad que temía reposar la cabeza sobre la almohada por las noches. Trabajaba hasta mucho después de la puesta de sol, fumando su pipa, dibujando y volviendo a dibujar las familiares imágenes, distrayéndose, hasta que «caía exhausto». Solía decir que estaba «sereno», pero sus cartas estaban llenas de una actitud defensiva. Cuando su amigo Van der Weele ganó una medalla de plata con un cuadro, aseguró a Theo: «Yo también conseguiré algo similar en el futuro». Cuando Theo sugirió que Vincent pasara unos días en el campo para recuperar la salud, Vincent sospechó inmediatamente que planeaba retirarle su apoyo y rechazó la idea con brusquedad: «No puedo tomarme un descanso».

El tren de Theo llegó a última hora de la tarde del viernes, 17 de agosto. Nada de lo que ocurrió en las horas siguientes se desarrolló según los escenarios que Vincent había imaginado en los meses anteriores. En vez de quedarse el fin de semana, Theo sólo estuvo unas horas, entre tren y tren. En vez de inspeccionar cuidadosamente los trabajos de Vincent, puede que ni pisara el estudio del Schenkweg (probablemente para no ver a Sien). Lo único que dijo sobre el arte de su hermano era que se trataba de un tributo a su «virilidad». En vez de dar un «agradable y largo paseo» por las dunas de Scheveningen, los hermanos hicieron un circuito por las calles de la ciudad mientras declinaba la tarde y se encendían las farolas. En vez de hacer realidad las fantasías solidarias de Vincent, discutieron amargamente.

Olvidando la cuidadosa circunspección de sus cartas, reabrieron todas las heridas

del año transcurrido desde su última reunión, provocando respuestas indignadas y ominosos silencios. Esta vez Theo insistió en que Vincent buscara trabajo y se esforzara más por vender sus obras. Los negocios de Goupil no iban bien (nada iba bien durante la recesión de 1882-1883) y las finanzas de Theo tampoco. Con su sueldo mantenía a seis personas, entre sus padres, parientes y amante, y no podía prometer que pudiera seguir mandándole ciento cincuenta francos al mes.

Aguijoneado por el reproche que creyó percibir en la voz de Theo, Vincent criticó la vida vacía y superficial que llevaba su hermano en París. Se negó a buscar trabajo o a vender sus obras (dijo que era como «mendigar»). «Me resulta tan difícil hablar con la gente», decía, «lo mejor sería seguir trabajando hasta que los amantes del arte se sientan atraídos por mis dibujos». Dijo a Theo que él también era un vago por no hacer nada para vender sus obras o mediar a su favor con Mauve, Tersteeg y sus poderosos tíos.

Theo le dijo que había hablado poco con su tío Cor de Ámsterdam y que éste le había encargado otra serie de dibujos. El tío estaba dispuesto a pagarle incluso un sustancioso adelanto, pero con una condición: Vincent debía dejar a Sien.

La discusión alcanzó sus mayores cotas cuando empezaron a hablar del tema más delicado de todos. Vincent acusó a su hermano y a su padre de crueldad por negarle su verdadero amor, Kee Vos («una herida que llevo conmigo»), y obligarle a abrazar a una «prostituta ajada» y a sus «bastardos». Theo le dijo que Sien había repelido a la gente a la que Vincent necesitaba más, como Tersteeg. Por último, Theo recurrió a su mejor cartucho: Vincent no debía haber hecho de padre con el hijo de Sien.

La cólera que este reproche suscitó en Vincent, («*decididamente perdí la paciencia*», confesaría) acabó con el cariño fraternal que quedaba. En la acusación de su hermano, estuviera fundada o no, Vincent debió percibir la reprobadora voz de su padre. Esa noche, cuando el tren de Theo salió de la estación, Vincent pensó que su hermano se había convertido en su padre.

Cuando Theo se fue, estaba claro que Vincent dejaría a Sien. Elegiría a su antigua familia sobre la nueva. Faltaba por ver cuándo lo haría y cómo lo justificaría. «No me apremies para que haga ciertas cosas que no puedo solucionar de golpe», escribió a su hermano, arrepentido en cuanto llegó de la estación, «necesito un tiempo para tomar decisiones».

A lo largo de las tres semanas siguientes luchó contra lo inevitable en una docena de cartas, largas y agónicas, en las que se mezclaban las protestas de lealtad y las súplicas de que le comprendiera con arranques de implacabilidad y amargas críticas al punto de vista de Theo. Vincent nadaba entre corrientes de amor y resentimiento, aquiescencia y resistencia. Primero entonaba un *mea culpa* para después retirar cualquier concesión en larguísimas posdatas. Prometía cooperar («estoy a tu disposición») a la vez que exigía, «déjame seguir mi propio camino, ser como soy», a

veces en el mismo párrafo. Un día se ofreció a hacerse chico de los recados para «no ser una pesada carga» y al día siguiente afirmaba que estaba «muerto para todo lo que no sea mi trabajo».

En vez de resolver este conflicto, «esta lucha en las profundidades de mi interior», su primer instinto fue huir de él. Tan sólo dos días después de la visita de Theo, le propuso irse de La Haya. «Me gustaría estar a solas en medio de la naturaleza una temporada», anunció, «lejos de la ciudad».

Pero Vincent había apostado por Theo y éste era implacable. Evidentemente, Vincent echó a Sien toda la culpa de su disputa final: a su perfidia, sus recaídas, su negativa a romper toda relación con su familia de canallas. El domingo, 2 de septiembre, se sentó en la sala de estar del apartamento del Schenkweg y le dijo las mismas duras verdades que Theo le había dicho a él. «Es imposible que sigamos juntos», le dijo, «nos hacemos infelices». La aconsejó que «no se desviara del buen camino», aunque dudaba que lo lograra. Sobre su futuro, le dio el mismo consejo solemne que Theo le había dado a él tantas veces: «Busca trabajo».

Cuando por fin llegó el dinero, se fue inmediatamente. Intentó que Sien no se enterara hasta el último momento, pero se presentó en la estación con Willem, de un año, en brazos; una visión que casi rompe el corazón de Vincent. «El niño me quería mucho», explicó a Theo al describirle la despedida, «y cuando ya estaba en el tren, aún lo tenía en mi regazo. Nos despedimos con una increíble tristeza por ambas partes».

Vincent disfrazó su humillante huida de La Haya en el manto del «deber». En su última noche allí escribió: «Mi trabajo es mi deber». Era un deber que estaba «por encima de una mujer, por cuya causa no debe sufrir». Pero las corrientes que le arrastraban no habían cambiado. El rechazo a su nueva familia le había arrojado, de nuevo, en brazos de la antigua. Las últimas cartas escritas en La Haya están repletas de una gran nostalgia por Theo. Prometió volver de Drenthe a tiempo para la próxima visita de su hermano y unirse a una sociedad de acuarelistas, a la que pertenecían tanto Mauve como Tersteeg, antes de buscar un trabajo remunerado en Londres. Imaginó que aún podría obtener el favor de sus tíos. «Ahora lo que importa es pintar mucho», dijo, «eso y la serenidad de la naturaleza nos deparará la victoria final, no lo dudes».

Vincent se fue de La Haya en busca de Theo. Al parecer, imaginaba que los hermanos podrían celebrar una reunión mítica, como la del camino a Rijswijk, en los pantanos de Drenthe. Era una redención sólo superada por la que siempre le hacía señas desde un pantano aún más distante. Vincent lo había sacrificado todo —mujer, familia, hogar, arte— por la esquiva visión de un amor fraternal perfecto. Pronto Theo tendría que hacer lo mismo.

CAPÍTULO 20

CASTILLOS EN EL AIRE

Durante el viaje de siete horas en la oscuridad, Vincent tuvo un mapa de Drenthe a su lado. En las semanas anteriores a su partida, su imaginación lo había repasado muchas veces. Había elegido como destino «un gran espacio en blanco carente de nombres de pueblos», donde acababan las carreteras y los canales. Cerca había una gran masa de agua denominada Zwaarte Meer (Lago Negro), «un nombre a exorcizar», suspiró. Sólo había escrita una palabra, *Veenen* (pantanos de turba).

Cuando despertó a la mañana siguiente, estaba en medio de un paisaje totalmente desolador. Los pantanos, densos, húmedos, aluviales, se extendían hacia el horizonte en todas direcciones. «¿Qué atractivo podría tener esta tierra pantanosa hasta donde alcanza la vista?», se preguntaba un visitante que había pasado por allí tres años antes. «¿Qué cabe esperar aparte de monotonía?». No eran los brezales arenosos de Zundert ni las juguetonas dunas de Scheveningen. En estas tundras de las tierras altas, sólo sobrevivían los árboles que se habían plantado junto a la carretera, altos, extraños, larguiruchos, aferrados a la tierra. Había musgo, poco y cerca del agua, y turba que nacía del suelo denso y cubierto de hollín, un guiso de vegetación muerta hacía tiempo, tan oscuro y poco poroso como su viejo primo: el carbón. La turba ardía como el carbón, algo crucial en esta tierra sin árboles de larguísimos y fríos inviernos. Años de recolección de este apreciado combustible habían privado al paisaje hasta de su desoladora grandeza. Dondequiera que mirara Vincent, el páramo había sido despojado de sus capas de turba y cubierto con una red de canales (en realidad acequias) para transportarla, un proceso que despellejaría los altos brezales de Drenthe como la minería del carbón había sacado los intestinos al Borinage.

Tanto las acequias como la desolación terminaban en el pequeño pueblo de Hoogeveen, donde Vincent se bajó del tren. Lo eligió porque estaba marcado con un punto rojo en su mapa. «En el mapa figura como una ciudad», escribió, «pero en realidad ni siquiera tiene una torre». Hoogeveen era una ciudad fronteriza en medio de una selva acuosa. Casi todas las casas eran de esas modernas y de ladrillo que Vincent odiaba. Una ampliación en el canal principal había permitido construir un «puerto», inaugurado cuando Hoogeveen aún era el centro de la industria de la turba. En esos momentos ya habían esquilmando la turba de los alrededores y las grandes operaciones de extracción, con sus ejércitos de cortadores y dragadores, se habían desplazado más hacia el este. Los pocos residentes que quedaban intentaban ganarse la vida transportando la turba seca de los páramos a los mercados. Todos los días llegaban al puerto gabarra tras gabarra con montículos de esta mercancía, a veces tiradas por caballos y otras directamente por seres humanos. Mujeres y niños vestidos con harapos llenos de barro las descargaban. En la orilla del canal, vacas famélicas

bebían agua pútrida mientras, en las sendas arenosas, los ancianos tiraban de carros con la ayuda de perros escuálidos.

La pobreza era tan extrema que el orden holandés empezaba a perder el control. Los años de depresión económica, sobre todo en el sector agrario, las brutales condiciones de trabajo y la indiferencia oficial (se gravaba hasta a los perros) habían acabado con el civismo y generado anarquía. «Se ha dejado que la gente se las apañe sola demasiado tiempo», lamentaba un evangelista local, «son prácticamente salvajes». Drenthe pagó un alto precio por la política del gobierno de proveer a los inversores de Ámsterdam de mano de obra barata, relocalizando a los criminales y pobres en las regiones más inhóspitas del país. La tierra yerma y los corazones yermos se unieron para crear no sólo un paisaje solitario y desolado, sino un país dentro de otro país. Una Siberia con una elevadísima tasa de mortalidad infantil, un alcoholismo rampante y una delincuencia sin freno. Un paisaje salvaje que seguía siendo salvaje en un país que sepreciaba de sus cinco mil años de antigüedad.

«El brezal es magnífico», exclamó Vincent, «aquí todo es hermoso, vaya uno donde vaya».

Cuando pintó estas imágenes un año después, capituló completamente ante Theo y volvió a coger el óleo y los pinceles. «Sabes bien», escribía, «que la pintura debe ser lo primero». Prometió pintar «cien estudios serios» y salía al campo con su caballete y su caja de pinturas en busca de motivos pintorescos para convencer a Theo de su visión de Drenthe. Pintó las casas de los cortadores de turba (poco más que cuatro paredes de barro sujetas con palos) recortándose contra un anochecer neblinoso; rojas puestas de sol sobre los árboles y pastos pantanosos; vistas del brezal y ciénagas vastísimas, cielos pintados con atrevidas pinceladas, horizontes vacíos y jamás una figura. Alababa el carácter «serio y sobrio» del campo y explicaba que exigía la luz, el color y la elaboración que Theo le había recomendado.

Vincent halló esperanzas para un nuevo comienzo en su edén de imágenes, reales o no. En pocas semanas mandó algunos cuadros a París y recomendó a Theo que se los enseñara a los marchantes. Se imaginaba volviendo triunfante a La Haya con un portafolio lleno de esos «característicos fragmentos de la naturaleza» que seguramente «gustarían» a los compradores, sobre todo en Inglaterra. Se comparaba a sí mismo con el personaje de una novela de Daudet, «un tipo sencillo... absorto en su trabajo... carente de preocupaciones y miope, que desea poco o nada para sí». Culminó en su caballete su última visión de redención con una imagen muy antigua: un sembrador andando a grandes e improbables zancadas por los páramos de turba de Drenthe, esparciendo sus semillas por la tierra yerma.

Pero ni siquiera Vincent podía mantener esta ilusión demasiado tiempo. La soledad, «mi tortura particular», le sobrecogió en seguida. En el inmenso vacío de los altos brezales «se puede andar durante horas sin encontrarte a nadie», escribió un visitante

sobre Drenthe en 1880, «excepto, quizá, un pastor, su perro y sus ovejas, siendo así que de todos ellos el perro es el más interesante». El correo tardaba en llegar y era intermitente debido a lo remoto del lugar. «No tengo nada», se lamentaba Vincent. Por muy estimulante y hermosa que fuera la naturaleza, confesaba, «uno también debe contar con corazones humanos que busquen y sientan las mismas cosas». No había corazones de éhos en Hoogeveen. La gente de la ciudad formaba un clan cerrado y observaban con suspicacia o desprecio al extraño del oeste. En la calle se paraban y le miraban tomándole por un «pobre buhonero». Llamaba a las puertas en busca de motivos pintorescos para sus cuadros, como había hecho en Etten, y empezaron a murmurar sobre el «lunático» que vivía entre ellos. Vincent lamentaba su distanciamiento («siento tanto no llevarme bien con la gente»), pero respondía del mismo modo. Decía que la ciudad era «horrible» y los vecinos «primitivos» que no se comportaban «tan razonablemente como, por ejemplo, sus cerdos».

A medida que se difundían los rumores sobre su extravagancia, la gente se envalentonaba. «Se ríen y mofan de mí», decía a Theo menos de dos semanas después de llegar. «No pude terminar algunos estudios de la figura que había empezado porque los modelos no quisieron seguir posando».

Culpaba de sus humillaciones a la falta de un estudio decente o a la luz poco favorable, y afeaba a los vecinos que «no escucharan sus demandas, razonables y racionales». Al igual que en La Haya, estaba frustrado porque «la gente que me encantaría que posara no quiere». Esta frustración le llevó a la otra forma de intimidad que conocía: las prostitutas. En una carta larga y lastimera mencionaba las virtudes de estas «hermanas de la caridad» y defendía la persistente necesidad de su compañía. «No veo nada malo en ellas», explicaba, «siento algo muy humano en su compañía».

Echaba de menos a Sien y al niño. Los oscuros pensamientos con los que se fue de La Haya le persiguieron hasta Drenthe como las Furias. «Su recuerdo es como una puñalada», confesaba a los pocos días de llegar. «¡Pienso en ella con una tristeza tan tierna!». La veía en todas partes «como si fuera un fantasma». Cuando se cruzaba con una mujer pobre en el brezal, o con una madre y un niño viajando en una barcaza, o con una cuna vacía en su hostal, su corazón se «derretía» y sus ojos se «humedecían». Esperaba todos los días carta de Sien mientras la ansiedad casi le mata. «El destino de la mujer y de mi pobre niño me rompe el corazón», se lamentaba. «Les ha debido de pasar algo». En medio del pánico y la culpa, le mandó dinero.

Vincent nunca le dijo a Theo cuánto dinero había dado a Sien cuando se fue (o después). En cualquier caso era un dinero que no tenía y el resultado es que menos de una semana después de su llegada a Drenthe formuló un lamento familiar: «Casi no me queda dinero... no sé qué voy a hacer». Debía el alquiler y los vecinos se negaron a darle crédito. No podía devolver un dinero que le había prestado Rappard, algo muy embarazoso que arruinaría sus planes de viajar hacia el norte. Se quedó sin dinero, pero también sin útiles de trabajo. Había salido de La Haya con provisiones para una

semana o dos, aunque sabía que en Drenthe no habría nada de nada y tendría que pedirlos a La Haya.

Arremetió contra su tío Cor por no responderle tras el montón de dibujos que le había mandado desde La Haya. Vincent leyó en su silencio todos los desaires y traiciones del pasado. «Parece que su opinión sobre mí no cambia», escribió refiriéndose al único miembro de la familia, aparte de Theo, que sustentaba su arte. «No tengo por qué aguantar insultos, y decididamente fue un insulto que ni siquiera me confirmara que había recibido el último paquete de estudios; ni una sílaba». En un ataque de bilis amenazó con «atacar» a su tío de cincuenta y nueve años, «salvar su honor» y «obtener una satisfacción».

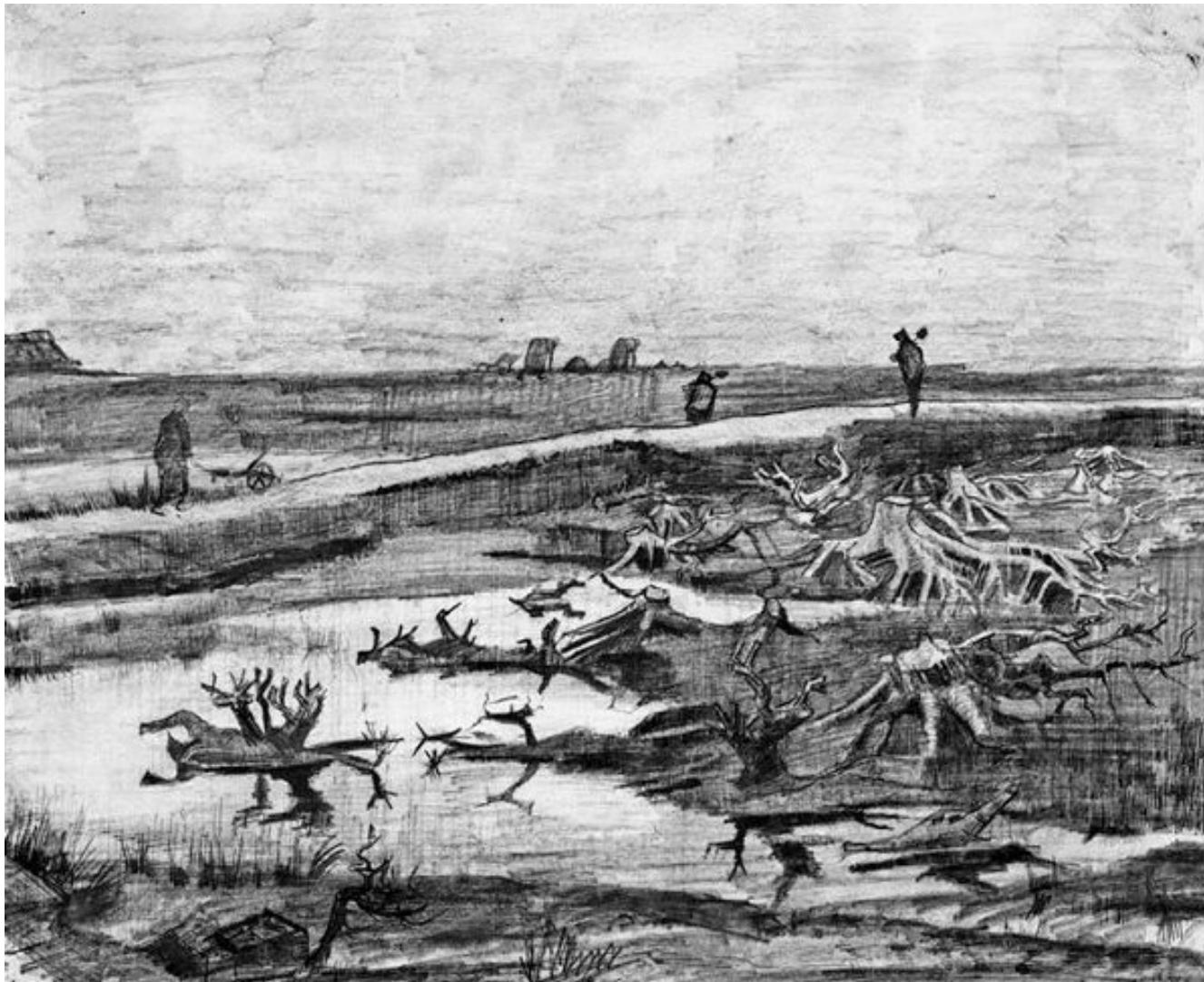
Sería una *cobardía* dejar las cosas así. Debo exigir una explicación... si se niega le diré que quiero (y tendría derecho a decirlo) ojo por ojo y diente por diente; luego le insultaré a mi vez sin moderación, con sangre fría... No puedo permitir que me trate como a un réprobo, que me acuse y me juzgue sin oírme.

Al final, Vincent volcó sus dolorosos recuerdos del Borinage en su objetivo real: Theo.

Recordando las mortificaciones del invierno de 1880 («yendo por ahí como un vagabundo»), Vincent advertía que estaba de nuevo al límite. «Quizá recuerdes cómo estaba en el Borinage», escribió, «me temo que aquí vuelva a estar igual». En su opinión, la única forma de evitar este terrible destino era que Theo le diera una «muestra de su sinceridad». Primero mandando dinero inmediatamente para que pudiera comprar materiales y luego dándole una garantía blindada («un acuerdo definitivo») de que seguiría mandándole ciento cincuenta francos al mes *pasara lo que pasase*. Aun sabiendo que la situación económica de su hermano no era boyante, Vincent lanzó el guante: si no le mandaba dinero, amenazó, «debo estar preparado para cualquier cosa, incluida la locura».

«¡Ven hermano, ven y pinta conmigo en el brezal!».

Este fue el grito que resonó en los desolados páramos de Drenthe a principios de octubre de 1883. Durante los dos meses siguientes, Vincent aguzó cada fibra de su inteligencia, pasión e imaginación, en un esfuerzo por convencer a su hermano de que dejara Goupil, abandonara París y se uniera a él en el brezal «Anda conmigo tras el arado y el pastor», rogaba. «Deja que te atraviese la tormenta que azota el brezal».



Paisaje con troncos de roble negro, octubre de 1883, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 30,9 x 35,5 cm

© Museum of Fine Arts, Boston

Intentó convencer a Theo en una riada de cartas sin sentido de la bondad de este último remedio ilusorio y desesperado contra la infelicidad. «No puedo evitar pensar en un futuro en el que ya no tenga que pintar solo», escribía en medio del éxtasis de la nostalgia. «No tú y yo, sino pintores, trabajando juntos como camaradas en estas tierras pantanosas». Ni su ministerio en el Borinage, ni el cortejo de Kee Vos, ni siquiera salvar a Sien Hoornik habían inspirado a Vincent fantasías más enloquecidas o llamaradas de nostalgia más incandescentes. Como en todas sus anteriores campañas, en esta nueva también se había fijado una meta inalcanzable y había puesto en práctica toda su capacidad de autoengaño para cumplirla. Se puso a la defensiva: «No estoy viviendo un sueño, ni haciendo castillos en el aire», decía, a sabiendas de que Theo ya había rechazado invitaciones similares muchas veces. El verano anterior (1883) había hecho oídos sordos a los ruegos de Vincent de que «se mudara al campo y fuera pintor».

¿Por qué reiteró Vincent tan pronto una propuesta que su hermano había rechazado a menudo, incluso recientemente? Sobre todo cuando era una propuesta

que debía de parecer ridícula. Lo único que había entre Vincent y la miseria era el dinero que Theo mandaba cada mes. Su salario de Goupil daba para mantener a su hermano, hermana y padres. Pero, por entonces, Theo empezó a quejarse de su situación en París y mencionó de pasada la posibilidad de dejar Goupil. Sus periodos de melancolía e insatisfacción siempre despertaban intensos sentimientos de solidaridad en Vincent, que veía reflejada en él su errática vida. Sin embargo, esta vez Theo fue más allá de lo que nunca había ido. No amenazaba sólo con dejar Goupil, sino incluso con marcharse de Europa e irse a América.

Ante la posibilidad de verse abandonado en unos momentos de enorme necesidad, Vincent lanzó su campaña desesperada e imposible. Sólo la igualaría la que emprendería cinco años después, cuando quería que Paul Gauguin fuera a la Provenza.

Según las febres invitaciones de Vincent, no había lugar en la tierra que se pudiera comparar con los páramos de Drenthe. Pocos días después de ver muerte en todas partes, redescubrió en su cabeza su visión del paraíso: «mi pequeño reino», la llamaba. «Es total y absolutamente bello [...] El brezal te habla... la tranquila voz de la naturaleza... bella y calmada». Otras veces, el brezal reverberaba con la sinfonía de una música «que llega al corazón», los días pasaban como en un sueño y todo era tan «inexpresablemente bello» que era imposible que sólo asombrara; Vincent prometía que tenía poderes curativos. Alegando como prueba su propia tranquilidad, tentaba a su nervioso y enfermizo hermano con los poderes reparadores del brezal. Lo único que podía salvar a Theo del agotamiento nervioso («tu enemigo y también el mío») era la serenidad. Tras varios años de denunciar furiosamente toda religión, Vincent invitaba a su hermano a emprender cierta forma de renovación espiritual en el brezal, incitándole a hacer algo más importante que la naturaleza, que el arte, algo «inconcebible» e «indefinible». «Confía en lo mismo que yo», escribió resucitando el nombre en clave de lo innombrable: *el*.

Como si quisiera ilustrar sus argumentos con experiencias reales, Vincent se fue de Hoogeveen adentrándose más en las tierras de turba. Acababa de recibir el dinero de Theo, un préstamo de su padre y nuevos materiales comprados a crédito en La Haya y cogió una pequeña barcaza que le llevó veinticinco kilómetros hacia el este, hasta la pequeña ciudad de Veenoord, «el rincón más remoto de Drenthe», según él. Veenoord y su asentamiento gemelo, Nueva Ámsterdam, formaban el corazón de la tierra de la turba. Durante el verano vagaban miles de dragadores y cortadores por los terrenos sin árboles. Iban en todas direcciones apilando montones de turba junto a sus refugios temporales. Cuando Vincent llegó a principios de octubre, ya habían desaparecido la mayoría de las pilas y los trabajadores se habían hecho a sus miserables vidas del invierno, apiñados en las mismas chozas apestosas que su ganado, auténticos siervos gracias al sistema de «peonaje por deudas». Los jefes les pagaban un salario durante todo el verano, pero como inflaban los precios en invierno, los trabajadores llegaban a la primavera endeudados hasta las cejas y no

podían abandonar esas tierras. Este círculo vicioso de explotación era tan duro que los trabajadores de la turba ya habían recurrido a lo impensable: *boljagen*, la huelga.

Sin embargo, al igual que en el Borinage su idea de un paraíso rústico era inmune a la injusticia y la ira en la que estaba inmerso. Desde el balcón de su cuarto que daba sobre el canal, sólo veía «fantásticas siluetas de molinos de viento quijotescos» y «curiosos puentes levadizos que se recortan cual monstruos sobre el vibrante cielo de la tarde». Los pueblos de los alrededores parecían «maravillosamente acogedores», escribía, y las casuchas de los trabajadores de la turba, «ingenuas y pacíficas».

Si Drenthe era el paraíso, Goupil era la serpiente que lo envenenaba. Vincent había empezado con sus críticas a sus antiguos jefes antes de que Theo mostrara su desencanto, pero nunca las había formulado en un lenguaje tan duro y sin tapujos. Decía que era una empresa «odiosa, licenciosa, caprichosa e insensata», una institución que había «sobrevivido a su fama» y estaba «condenada a la ruina». Había convertido la antigua profesión de marchante de arte que ejercieran sus tíos en «un mero juego». En cuanto a los caballeros de Goupil que estaban haciéndole la vida imposible a Theo, Vincent los criticó por su «insopportable arrogancia», «su falta de sentido de la justicia» y las cosas «mezquinas» que hacían. Rechazó cualquier posibilidad de compromiso («no te hagas ilusiones pensando en una reconciliación») y urgía a su hermano a seguir sus desafiantes pasos —«guarda tu terreno, no cedas»—. Para disuadir a Theo de buscar trabajo en otra galería o montar una propia, Vincent amplió sus críticas más allá de Goupil, arremetiendo contra todos los marchantes. «Es como Tararí y Tarará», decía, «todo el negocio del arte está podrido». Añadió la denuncia que formulara Zola en contra del gusto burgués: «El triunfo de la mediocridad, la nulidad y el absurdo».

Pero aún quedaba una pregunta por responder. ¿Qué harían los hermanos para ganar dinero si Theo dejaba su empleo? Vincent le dijo lo de siempre, que la vida en Drenthe era más barata y que donde vivía uno, vivían dos. Recordó a Theo que los pintores no necesitaban mucho para vivir; «el dinero nos deja fríos», decía. Además, las privaciones no durarían mucho porque «estoy seguro de que podré sacarle rentabilidad a mi trabajo», añadió. En todo caso, Dios proveería. Volvía a decir que obedecía a una vocación superior y aseguraba a su hermano que una «fuerza infinitamente poderosa los protegería en esta nueva misión de fraternidad perfecta. «Cuando uno emprende algo con amor, con cierto nivel de comprensión mutua, cooperación y solidaridad», escribía, «se soportan muchas cosas que antes parecían insoportables»».

Vincent calculaba que con doscientos francos al mes podrían vivir los dos durante un periodo de dos años, hasta que fueran capaces de mantenerse gracias a sus cuadros. Sugirió a Theo que pidiera el dinero necesario a sus tíos ricos, destacando que su propia contribución al proyecto era tangencial. Con esa garantía no tendrían que «construir castillos en el aire», dijo. Envió a Theo detallados presupuestos («no tengo ni idea de dónde o cómo conseguir el dinero, pero haré un presupuesto para que

veas cómo lo gastaremos»). Aunque defendía la racionalidad de sus argumentos, seguía pidiendo dinero y proponía diseñar un plan B en el que ambos hermanos volverían a casa de sus padres, propuesta que debió dejar a Theo mudo de asombro.

Dejándose llevar por esta nueva fantasía de redención, Vincent pidió a Theo que le levantara su prohibición de volver a Brabante y escribió una carta a su padre invitándole a unirse a esta nueva encarnación de la familia, advirtiéndole que no la destruyera. «Si tuviera que vivir en casa un tiempo, espero que tengamos la prudencia de *no estropear* las cosas con discordia y que, ignorando el pasado, nos resignemos a lo que nos toque en estas nuevas circunstancias». Convencido de que la realización de su sueño dependía enteramente de que Theo fuera, Vincent elevó el tono de sus súplicas dando rienda suelta a su nostalgia: «Vivir juntos... sería delicioso. Tan delicioso que apenas me atrevo a pensarla pero no puedo evitarlo, la felicidad es demasiado grande». Imaginaba que los dos podrían alquilar una agradable villa y decorarla juntos. Sus peticiones asumían progresivamente el tono de una propuesta de matrimonio:

No estaríamos solos ninguno de los dos. Al principio tendríamos que pasar por momentos angustiosos, tendremos que prepararnos para ello y tomar medidas para superarlos. No podremos volver atrás, no deberíamos mirar atrás, no podremos hacerlo. Al contrario, deberíamos obligarnos a mirar hacia delante [...] Estaremos lejos de todos nuestros amigos y familiares, tendremos que ganar esta batalla lejos de la mirada de todos, y es lo mejor que nos podría ocurrir, porque nadie nos impediría hacer nada. Miraremos hacia delante, hacia la victoria, la sentiremos en los huesos. Estaremos tan ocupados que apenas tendremos tiempo de pensar en algo que no sea el trabajo.

Cada vez que tenía ocasión, invitaba a Theo a adoptar su propio evangelio de temeridad («yo siempre prefiero arriesgar demasiado a arriesgar demasiado poco») y reto («si una voz dentro de ti te dice “no eres un pintor”, *no dejes de pintar pase lo que pase* y la voz se callará»). «Mi meta en esta vida es pintar y dibujar, tanto como pueda», explicaba. «Al final de mi vida espero morir mirando atrás con amor y una tierna tristeza y pensar: ¡Qué cuadrosaría haber pintado!... ¿Te parece un mal plan para mí o para ti?».

En Drenthe, Vincent por fin puso el arte al servicio de su objetivo vital. El arte había sido la estrella fija en torno a la que orbitaban sus argumentos desde el Borinage; el ojo de convención victoriana en medio del huracán de dolor y miedo. El sueño de asociarse con Theo, violento, irreprimible, acabó con todo eso. Le alejó de la obsesión por la pintura figurativa que le acometiera en La Haya y le hizo abandonar las preocupaciones de los tres últimos años. Volvería a la pintura figurativa de vez en cuando, por amor a la obra de sus grandes maestros y por el calor y el control que sólo le daban los modelos. Pero eso ya no le determinaría.

Su devoción al lápiz, la pluma y la tinta, así como a las imágenes en blanco y negro que pintaba con ellos, también fueron víctimas de las tormentas de octubre y noviembre de 1883. En Drenthe descubrió que era un pintor muy convincente a base de color y pinceladas. «Me resulta mucho más fácil pintar», escribió a Theo desde

Veenoord, en lo que fue un giro para Vincent y el arte moderno. «Estoy deseando probar todo lo que he ido dejando hasta ahora»; esta vez lo decía en serio. En Drenthe, pintar no era sólo una postura defensiva adoptada para apaciguar a su hermano, sino su argumento más elocuente, un nuevo y poderoso lenguaje de persuasión que aplicó a los fervores misioneros que guiaban su vida. En Drenthe, Vincent descubrió que podía hacer algo más que limitarse a soñar o a hacer castillos en el aire: podía pintarlos.

Al principio, Theo rechazó los ruegos de su hermano con despreocupadas objeciones (la familia dependía de él) y educadas observaciones (los pintores nacen, no se hacen). Pero su resistencia sólo avivó el fuego. Los ataques de Vincent a Goupil y el mercado del arte sacaron a Theo rápidamente de sus ensoñaciones. Eligió el deber en vez de la solidaridad, como hacía siempre; dijo a su hermano que era un soñador y le confesó que su corazón seguía en el mercado del arte. «Tendré que llegar a un acuerdo, por el bien de todos», escribió formulando una negativa que a Vincent debió parecerle equívoca. «¡Basura!», replicó furioso, rechazando los argumentos de su hermano. Una carta suplicante seguía a otra. Pero cuanto más largas y barrocas eran las misivas de Vincent, más breves y resumidas eran las respuestas de Theo. Cuanto más apasionados y dramáticos eran los argumentos de Vincent, más inamovible parecía la decisión de su hermano.

Vincent echó gran parte de la culpa a la amante de Theo: Marie. Antes había animado a su hermano a establecer una relación formal con la que ya llevaba siendo su compañera un año, imaginando que ella sería una aliada para sacar a Theo de París. Soñando con la idea de una familia de pintores en los brezales, Vincent llegó a recomendar a Theo que se llevara a Marie a Drenthe con él. «Cuantos más seamos, más felices seremos», exclamó y añadió: «Evidentemente, si viene, también tendrá que pintar». Pero el silencio de Theo lo cambió todo. Al igual que haría cinco años después, cuando Theo propuso matrimonio a otra mujer, Vincent se revolvió contra la intrusa: «¿Es buena esta mujer tuya? ¿Es honesta?», preguntaba. Quizá le había «embrujado», comparaba a Marie con Lady Macbeth, una mujer malvada con «peligrosos» aires de «grandeza». Advertía a Theo de que se arriesgaba, como el infame marido de aquella dama, a perder su «sentido del bien y del mal».



Paisaje en Drenthe, septiembre-octubre de 1883, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 30,8 x 42 cm
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)



Hombre tirando de un rastrillo, octubre de 1883, esbozo en una carta, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL,
8,9 x 13,3 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Theo paraba cada provocación con una mezcla de dilatación y cortesía, e invitó a Vincent a París, haciendo referencia a una posible participación en una empresa futura. La inesperada contrainvitación sacó a Vincent de su feroz empeño («puedo aprender tantas cosas en París como en los pantanos», concedió), pero se recobró rápidamente, rechazando el plan por considerar que «hay demasiadas cosas en el aire, para mi gusto». Animaba a su hermano a no pensar en más empresa conjunta que Drenthe.

A principios de noviembre, Theo intentó acabar con la discusión por medio de una nota especialmente seca. «Por el momento», escribió, «las cosas seguirán como hasta ahora». Pero logró exactamente el efecto contrario. Vincent, enfurecido, le lanzó un ultimátum que demostraba que era la necesidad la que hablaba a través de sus argumentos. Advirtió a Theo que si no dejaba Goupil, «pienso rechazar tu ayuda económica». Por mucho que Vincent intentara plantear su amenaza de autodestrucción como una oferta de sacrificio («no quiero que mis necesidades te obliguen a quedarte en Goupil»), no podía ocultar la oscuridad en su corazón. Dijo que se «arrojaría a la tormenta», fijó un plazo para que Theo tomara su decisión final y dio permiso solemnemente a su hermano para «no tener nunca nada más que ver conmigo». Prometió buscar trabajo, cualquier tipo de trabajo, para mantenerse, pero

dudaba que pudiera encontrarlo y creía que tendría «problemas nerviosos» si lo llegaba a encontrar. Incluía algunos estudios, «débiles signos de vida», y añadía tristemente: «No creo que ninguno sea vendible».

Ya antes de mandar la carta, Vincent lamentó su tono amenazador y petulante y añadió dos posdatas llenas de moduladores («Por favor, no te tomes a mal lo que te digo»), pero aun así, mandó la misiva. Cuando Theo no respondió ni envió los cincuenta francos que solía, Vincent se aterrorizó al pensar que su hermano había aceptado su apocalíptica oferta. *«Enloquecí cuando no llegó carta tuya»*, confesó mientras inundaba a Theo de explicaciones sobre los equívocos.

Al final, Theo acabó mandando más dinero, como siempre, pero los argumentos de Vincent le habían indignado tanto que se negó a hacer el pago omitido. En una respuesta incendiaria, afirmó que había sentido «renovado placer» en su trabajo en Goupil, y comparaba a Vincent con el nihilista de ojos salvajes y amante de los campesinos que había asesinado recientemente al zar de Rusia: el ícono del fanatismo destructor y el desprecio hacia las normas de la civilización.

Fue suficiente para acabar con los últimos restos de esperanza, «la última brizna», decía Vincent. «Las diferencias de opinión no deben hacernos perder de vista que somos hermanos», escribió humildemente. «No debemos culpar al otro ni volvemos hostiles, sentir despecho o poner obstáculos en el camino del otro».

Pocos días después, Vincent dejó Drenthe. Había pensado quedarse un año pero las deudas y la desesperación le sacaron de allí en menos de tres meses. Se fue de repente, sin decir una palabra a su casero de Veenoord ni a Theo. Le esperaba una humillación final; tuvo que hacer a pie los veinticinco kilómetros que le separaban de la estación de Hoogeveen. Vestido con ropas desgastadas, padeciendo un extraño enfriamiento y señalado por los vecinos como si fuera un «asesino y vagabundo», anduvo durante seis horas por los monótonos páramos, cargando con lo que podía bajo una tormenta de lluvia helada y nieve. Según refirió él mismo, hizo llorando la mayor parte del camino. A cada paso que daba, pensaba en Theo. A veces hervía de rabia por la negativa de su hermano, mientras repasaba amargamente sus disputas, y otras trastabillaba bajo una carga más de culpa y remordimientos. Más tarde resumiría el arduo viaje en la más consoladora de todas las imágenes: «Una siembra de lágrimas».

Iba a casa, evidentemente. En parte para ahorrar dinero, en parte para desafiar a Theo y, por último, para imitar a Rappard (que se había ido de Drenthe a vivir con sus padres). Tampoco tenía otro lugar adonde ir. Pero, sobre todo, porque todos los caminos llevaban ahí. Llegó con una enorme carga de viejas ofensas y nuevas injurias, armado de la resignación del prisionero que vuelve con su carcelero. «Debemos seguir viviendo hasta que se nos rompan los corazones», escribió a Theo. «Somos lo que somos». Fue en pos de otra imagen de renacimiento, «el manzano retorcido que luce los brotes más delicados y virginales bajo el sol». Guardó en su caja de pinturas una nueva forma de expresar esa imagen.

Llegó justo a tiempo para la Navidad.

CAPÍTULO 21

EL PRISIONERO

El prisionero de Gérôme encandiló al siglo XIX. Con su deliciosa y exótica imaginería y su misterioso relato lleno de intrigas orientales, se convirtió en una de las imágenes más populares de un artista popular, que incidía en un género de lo más popular. Vincent no vio el cuadro mientras estuvo en París, pero vio la imagen una y otra vez en los almacenes de Goupil, donde se embalaban miles de copias para enviarlas a la mimada burguesía hambrienta de peligros vicarios.

Para Vincent, la imagen era algo más personal. Siempre se había considerado un prisionero de captores visibles e invisibles. Sus cartas están escritas en una jerga de confinamiento —con palabras como «estrecho», «frustrado» y «obstaculizado»— que expresa una airada frustración. Se describía a sí mismo como un humano «consumido por un gran deseo de acción» que no puede realizar, «porque tiene las manos atadas... porque está prisionero en algún lugar». En el Borinage solía compararse con un pájaro en una jaula y confesó a su compañero de casa: «Me he sentido como en una prisión desde que llegué al mundo». Se quejaba amargamente de que los fracasos del pasado le ataban más que la mejor de las sogas:

Una reputación arruinada, justa o injustamente, pobreza, circunstancias desastrosas, desgracias, todo eso te convierte en un prisionero. No siempre eres consciente de qué te mantiene confinado, qué te empareda, qué parece enterrarte y, aun así, sientes los huidizos barrotes, las rejas, los muros.

Tras la expulsión de Etten en Navidad, dos años atrás, arremetió contra el cautiverio o el exilio: «Uno se siente como si estuviera atado de pies y manos en el fondo de un pozo oscuro y profundo: totalmente indefenso». En su galería personal ocupaban su lugar todo tipo de imágenes de confinamiento, empezando por la figura postrada a los pies de Cristo del *Christus consolator* de Scheffer. «Me veo constreñido de formas diversas», había escrito desde Isleworth en 1876, «pero las palabras grabadas sobre esa imagen de [Cristo] siguen siendo verdad. “Ha venido a proclamar la libertad de los cautivos”».



JEAN-LÉON GÉRÔME, *El prisionero*, 1861, ÓLEO SOBRE LIENZO, 45 x 78 cm

© Musée des Beaux-Arts, Nantes, France. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY

El tren entró en Eindhoven el 5 de diciembre y Vincent hizo a pie los últimos ocho kilómetros hasta Nuenen, al igual que había hecho andando los primeros veinticinco desde Drenthe, con muy mal tiempo. Llevaba la insopportable carga de su tristeza, cada herida, el eslabón de una cadena que se remontaba a la casa parroquial de Zundert. «Mis padres nunca me han dado libertad», escribió, «ni siquiera aprueban mis ansias de libertad». Todo el mundo le había rechazado, obstaculizado o se había opuesto a él. Su implacable desaprobación le había hecho verter lágrimas de indignación. «No soy un criminal», gritaba, «y no merezco que se me trate de forma tan inhumana».

Ahora volvía para liberarse de su largo confinamiento.

Pero no por medio del perdón. Por primera vez, Vincent volvía a casa sin imágenes de hijos pródigos o reconciliaciones familiares. Al revés, con cada paso se reafirmaba en su desafío, el desafío de un condenado a las galeras: un inocente tratado injustamente que no busca reparación en el perdón o la confesión, sino en el martirio. Como el prisionero del cuadro de Gérôme, trasladado a su Gólgota oriental, Vincent volvió a casa buscando la victoria en el victimismo. «En mi opinión», decía en referencia al cuadro de Gérôme, «el hombre de los grilletes está en mejor situación que el colega que tiene el control y le persigue». ¿Por qué? Porque «es mejor provocar un estallido, por enorme que sea, que estar en deuda con el mundo por preservarte».

Menos de una hora después de su llegada, Vincent provocó el primer estallido. Exigió que su padre admitiera que haberle desterrado en Navidades, dos años antes, había sido un craso error. Culpaba de todos sus problemas posteriores a esta ofensa y tuvo que gritarle a su padre, que era duro de oído, la letanía de injurias: los problemas económicos que había padecido, las conductas extremas que se había visto obligado a adoptar. Dijo que le habían obligado a «adoptar una actitud mucho más terca de la que hubiera adoptado voluntariamente», «haciendo todo diez veces más difícil, casi imposible» y condenaba todos sus esfuerzos al fracaso. Cuando Dorus se negó a retirar nada de lo que había dicho o hecho, Vincent estalló en acusaciones, que seguramente había repasado miles de veces en la soledad de los brezales. Calificó a su padre de «injusto [...] arbitrario [...] reprehensible [...] implacable [...] ciego [...] ignorante». La implacabilidad de su padre, dijo, era una barrera insuperable que les separaría siempre y acabaría siendo «fatal» para ambos.

Cuando Dorus respondió con sorna: «¿Esperas que me arrodille ante ti?», Vincent salió de la habitación affirmando que no quería «malgastar el aliento hablando del tema».

A lo largo de una noche de insomnio, Vincent repasó una y otra vez las acusaciones en su cabeza. De vez en cuando saltaba de la cama para añadir una nueva a la carta que estaba escribiendo a Theo, o escribía en una nota al margen: «No creen haberme hecho daño, eso es muy malo». Arremetió contra la «dureza de hierro» de su padre, su «heladora frialdad» y su sequedad, similar a la del «cristal, la arena o la hojalata». «Padre no siente remordimientos como tú o como yo», escribió, «ni como ningún ser humano». También le informaba de su estado de desesperación, agitado y cautivo a la vez:

Vuelvo a sentirme insopportablemente preocupado y perplejo [...] Vuelvo a encontrarme en este inaguantable estado de renuncia y lucha interior [...] Dudo de todo y me siento paralizado, sin ardor ni energía [...] hay en padre un *je ne sais quoi* que empiezo a considerar incurable y me deja apático e indiferente.

Afirmado que su padre y él eran «irreconciliables en el fondo de sus almas», Vincent se entregó a la desesperación tras sólo un día. Dijo que había ido a Nuenen para entender mejor las cosas y que sólo halló el tormento de una falsa cordialidad y buenas intenciones. Había pasado dos años en los que «cada día fue una preocupación», sólo para darse cuenta de que sus padres habían seguido tranquilamente con «su vida cotidiana, como si nada hubiera pasado». Dijo a Theo que le resultaría imposible volver a vivir con ellos; seguían siendo tan obstinados y estúpidos como siempre. «Nada ha cambiado, nada en absoluto». A medida que la casa parroquial de Zundert parecía deslizarse fuera de su alcance para siempre, gritaba de desesperación: «No soy un Van Gogh». Rechazaba cualquier posibilidad de

compromiso e hizo planes para marcharse inmediatamente, a La Haya, a Utrecht (donde Rappard vivía felizmente con sus padres), adonde fuera. Hasta los desiertos páramos de Drenthe parecían preferibles a los cerrados corazones y la asfixiante indiferencia de Nuenen. «Viejo», suplicaba su hermano, «ayúdame a salir de aquí si puedes».

Pero se quedó.

Se quedó casi dos años.

Iba al estudio de su padre día tras día para retomar la batalla. Dorus siempre empezaba tranquilo, insistiendo en que no lamentaba nada. Pero las incisantes acusaciones de Vincent, que le llamaba «hipócrita» y «jesuita», excitaban casi invariablemente «pasiones violentas». Se peleaban por los pasados fracasos de Vincent y sus pobres perspectivas. Discutían por sus deberes para con Sien y la crueldad de la desaprobación paterna. Vincent lamentaba que su familia se hubiera negado a apoyarle en el desarrollo de su arte y citaba una y otra vez el ejemplo de su amigo, el caballero Anthon van Rappard, cuyos padres corrían con todos los gastos para que pudiera «encarar el mundo con dignidad».

Vincent atacaba incesantemente la estrechez de miras de su padre y rechazaba cualquier compromiso que no pasara por una capitulación plena. «No me conformaré con una *farsa* o una reconciliación *a medias*», dijo. «¡Bah! En realidad no quiero». Dorus se negaba tenazmente a reconocer ningún error por su parte y torturaba a su hijo con renovadas declaraciones de inocencia. «Siempre hemos sido buenos contigo», insistía. (A Theo le dijo: «Creo que Vincent es incapaz de hacerse reproche alguno, sólo siente despecho hacia los demás»). Entre la implacabilidad bienintencionada del padre y la paralizante vulnerabilidad del hijo, era imposible encontrar un terreno común.



La rectoría de Nuenen
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Causas más elevadas por ambas partes intensificaban el punto muerto. Vincent no se veía luchando sólo contra un anciano, sino contra todo un vasto y corrupto sistema de represión y conformismo, en cuyo centro estaba Dios, tan «déspota y caprichoso» como su padre. Arremetió contra la religión que en su día le hipnotizara, afirmando que era «adusta», «deprimente» y «fría como el hielo». Condenaba a su padre y a todas las fuerzas que representaba por ser «*rayon noir*» (luz negra), una expresión sacada de Victor Hugo. «La luz de su interior es negra y difunden oscuridad a su alrededor». Vincent reclutó a todos los héroes de su imaginación para que le ayudaran en las batallas diarias que tenían lugar en el estudio de su padre. Todo un panteón de escritores y pintores, casi todos franceses, una provocación obvia para el francófobo Dorus. Como colofón de su maniquea visión, Vincent decía que él y sus defendidos eran «*rayon blanc*» (luz blanca).

A veces sus disputas duraban tres o cuatro horas, según un testigo. Aunque dejaron de hablar (Vincent solía salir furioso de la habitación), no acababan realmente. Cada sesión de gritos iba seguida de largos momentos de silencio en la casa parroquial, una recriminación oscura mucho más amenazadora que los fuegos artificiales del temperamento. Al igual que hiciera el año anterior en Etten, Vincent pasó dos días pretendiendo ser «invisible», encarnando los juicios que había

pronunciado. En vez de hablar con sus padres, les escribía notas. Durante las comidas, empujaba su silla hasta un rincón de la habitación, se colocaba el plato en el regazo y permanecía sentado en completo silencio. Comía con una mano y utilizaba la otra para cubrirse la cara, como si se escondiera. Cuando su conducta causaba miradas de reprobación, acusaba a sus padres de tratarle como a un «gran perro malo», que «entra en la habitación con las patas mojadas», ladra demasiado y «siempre está en medio». Poseído por esta presunción, la formuló en una larga y amarga acusación que indica que tenía una idea aún más extraña de los juicios en su contra:

Es una bestia infecta, de acuerdo, pero es una bestia con una historia humana, y aunque sea poco más que un perro tiene un alma de ser humano, un alma muy sensible que le permite sentir lo que la gente piensa de él... El perro piensa que, aunque le mantienen, en realidad sólo cargan con él y le toleran *«en esta casa»* mientras encuentran una residencia canina. De hecho, el perro es el hijo del Padre y lo han dejado retozar demasiado por la calle, donde podía hacerse más y más peligroso [...] El perro puede morder, coger la rabia, y entonces el alguacil tendría que pegarle un tiro [...] Lo único que siente el perro es no haberse mantenido alejado, pues se sentía menos solo en el brezal que en su casa, a pesar de toda la cortesía [...] Me he encontrado a mí mismo, *soy ese perro*.

Atrapados en un círculo de abusos y disputas crecientes, Dorus y Anna van Gogh se comportaron de la única forma que sabían, ofreciendo las panaceas universales de ropa nueva y mucha oración. Dijeron a Vincent que pagaría sus deudas y alabaron sus dibujos («está haciendo algunos que consideramos muy hermosos», escribió Dorus a Theo). Le excusaban para mantener la esperanza. «Cuando mira atrás y recuerda cómo ha tenido que romper con toda relación anterior», explicaba Dorus, «ha de resultarle muy penoso». Siempre que podían se sometían a las exigencias de sus estados de ánimo. Cuando pidió un estudio, como el de Rappard, le dejaron una habitación de la casa parroquial que habían usado como cuarto de la ropa. Se gastaron un dinero que no tenían en instalar allí una estufa y poner madera en el suelo, «para que sea hermoso, caliente y seco». Le ofrecieron abrir otra ventana para que entrara más luz.

Y lo que probablemente fuera su mayor concesión: se dieron por vencidos ante las extravagancias de su hijo. «Emprendemos este experimento con mucha fe», escribieron a Theo poco después de la llegada de Vincent, «y pensamos darle total libertad para que se vista como quiera, etcétera [...] No hay vuelta de hoja, sencillamente es un excéntrico».

Pero Vincent no estaba satisfecho. A cada intento de apaciguamiento le seguía una provocación aún mayor, en la que volcaba toda la ira que llevaba dentro.

De hecho, cuando el estudio parecía que iba a estar listo justo para Navidades, Vincent reaccionó ante el detalle de sus padres de la forma más dolorosa posible. La víspera de su viaje a Utrecht para visitar a Rappard, provocó otra discusión sobre Kee Vos, montando una escena que recordaba vívidamente a la de su expulsión de Etten dos años antes. Incapaz de lograr que su padre le pidiera perdón (lo que achacaba al

«mezquino orgullo» de Dorus), Vincent huyó de la casa parroquial, dispuesto a prolongar su viaje y pasar por La Haya, el único lugar al que sus padres le habían rogado que no fuera. Pasó las vacaciones de Navidad con Sien y los niños. Cuando volvió, anunció que volvía a considerar la posibilidad de casarse con ella, aunque confesó a Theo que Sien y él habían «decidido definitivamente vivir separados».

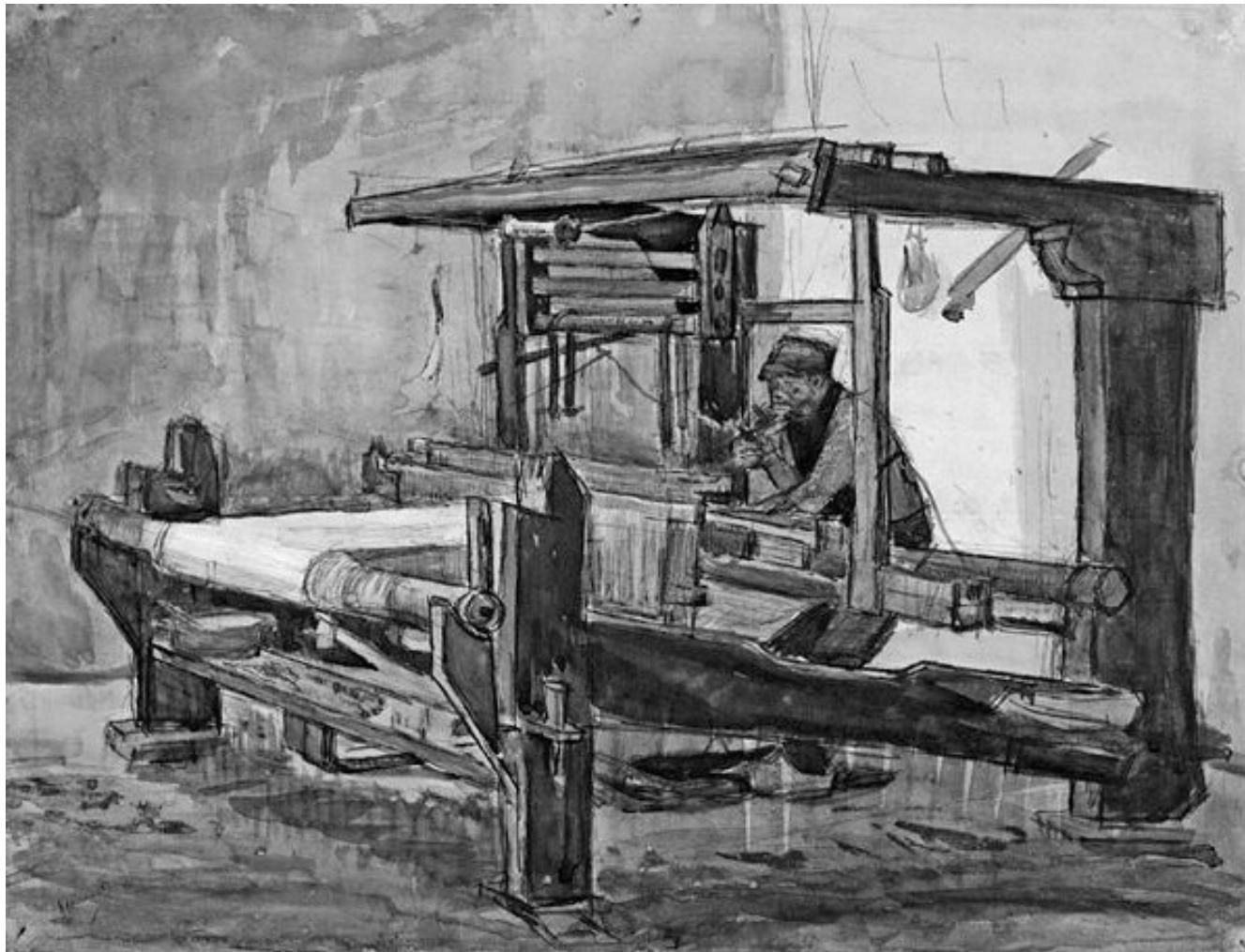
Como era de esperar, Dorus amenazó con impedir el matrimonio, incapacitándole si era necesario, una amenaza que sumió a Vincent en otra ronda de amargas denuncias y furiosos desafíos justo al comienzo del nuevo año.

Era inevitable que las peleas de Vincent con su padre trascendieran las calles sin pavimentar y los caminitos entre los jardines de Nuenen. Tenía una población menor que la de Zundert: la pequeña ciudad de los arenosos brezales del este de Brabante también vivía cautiva de su pasado. Los métodos de cultivo y los de la industria textil apenas habían variado desde la Edad Media. Nuenen se había ido sumiendo cada vez más en la pobreza e insignificancia, a medida que Holanda y el resto de Europa se deslizaban hacia el nuevo siglo. Se fabricaban ropas mejores y más baratas en cualquiera de las fábricas del continente, que contaban con máquinas de vapor, y los avances en transporte ya habían generado una depresión económica en el campo que afectaba, sobre todo, a pequeños granjeros como los de Nuenen. Al no contar como Zundert con el camino de Napoleón, había permanecido geográfica y étnicamente aislada durante la mayor parte de su historia. El ferrocarril llegó tarde. Cuando Dorus van Gogh se instaló allí, en 1882, Nuenen era una ciudad moribunda con una tasa de natalidad muy baja y una de mortalidad muy alta, así como una emigración neta de la población en edad de trabajar.

Antes de su llegada, el día de san Nicolás de 1883, nadie en Nuenen, ni siquiera los mayores de la iglesia, habían oído hablar de la existencia de Vincent. El pastor no había dicho una palabra sobre su hijo mayor. La razón era obvia; en una campaña pensada para mortificar y avergonzar a sus padres, Vincent empezó a contar a los visitantes que era ateo y a alardear de su papel de oveja negra de la familia. Su misteriosa huida a La Haya el día de Navidad, unas fechas en las que todas las miradas protestantes de Nuenen estaban fijas en la parroquia, proclamó la falta de entendimiento que existía en el núcleo de su congregación.

Si bien era perfectamente capaz de comportarse con exquisita cortesía con amigos distantes como Rappard o Antoine Furnée, Vincent no dio cuartel al círculo social de sus padres. Recibía a las visitas con taciturnidad y comentarios groseros, cuando no las evitaba directamente. Desdeñaba ostentosamente la cortesía social, que consideraba «absurda» y «repugnante». Denunciaba el «provincianismo» de los notables de la ciudad, «cerdos mojigatos y santurriones» como su padre, y sometía sus educadas opiniones a fulminantes ataques en nombre de lo que describía como «observación honesta». Poco a poco, los Van Gogh dejaron de invitar a sus amigos

por miedo a los imprevisibles recibimientos que les dispensaba su hijo. «¿Cómo puede ser tan poco amable?», lamentaba Anna.



Tejedor, 1884, ACUARELA SOBRE PAPEL, 33 x 44 cm
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En sus largos paseos por el pueblo y los campos circundantes, Vincent no tuvo que esforzarse para dibujar bajo miradas de desaprobación. La mayoría de los residentes de Nuenen y las pequeñas pedanías de los alrededores nunca habían visto a un pintor, y mucho menos a uno que fuera hijo de un párroco, que blasfemara, vistiera ropas extrañas, se negara a comer carne, fumara en pipa sin parar, bebiera coñac de la botella y arremetiera con sarcasmo contra cualquiera. «No era una persona amable», recordaría cincuenta años después un vecino. «Era raro, se enfadaba, fruncía el ceño». Otro recordaba que hasta la barba de Vincent parecía un atentado contra el orden holandés. «Unos pelos iban para un lado y otros para otro [...] Era extremadamente feo». Los dóciles campesinos de Nuenen carecían de la experiencia o el lenguaje necesarios para tratar con un hombre tan extraño e insubordinado. Le llamaban simplemente *schildermenneke* (pintorcillo) o «rojo»; también «patán». Como en tantos otros sitios, Vincent atraía a muchos niños que le seguían dondequiera que fuera para reírse de él, un tormento que, según él, le gustaba. Desdeñaba a sus torturadores y a los cotillas diciendo mientras fruncía los labios: «No puedo preocuparme de lo que la gente piense de mí. Tengo mi propia forma de hacer las cosas».

Vincent seguía un camino que avergonzaba a sus padres cada vez más.

El 17 de enero de 1884, el destino dio a Vincent una última oportunidad de librarse del *impasse* de provocación y rechazo. Su madre resbaló al bajar de un tren en Helmond, donde había estado haciendo compras. Anna ya tenía sesenta y cuatro años y se había caído el invierno anterior sin hacerse daño. Esta vez no tuvo tanta suerte y se rompió la cadera. Su hijo Cor la llevó rápidamente en un carro a Nuenen, donde le recolocaron el hueso y la enyesaron. Llevaron su cama al estudio de Dorus, en el piso de abajo, y le dieron hidrato de cloral para ayudarla a dormir.

Empezó la vigilia.

Durante los dos meses siguientes, la indefensión de su madre hizo que Vincent volviera a sentirse en casa. Se dedicó totalmente a su labor sanadora con abandono, como había hecho con los mineros del Borinage y la enfermiza prostituta Sien. Se informaba de cada síntoma y hacía verificar todo diagnóstico. Le preocupaban mucho los efectos secundarios de la inmovilidad y se puso enteramente a su disposición. «Mi madre requiere muchos cuidados», explicó a Rappard. A Theo le dijo que tendría que rebajar su ritmo de trabajo. «Paso en casa la mayor parte del tiempo», explicó. «Debido al desafortunado incidente sólo podré trabajar media jornada, pues hay muchísimas cosas que hacer».

Cuando había que cambiar la cama, lo hacía con ayuda de una camilla improvisada diseñada por el médico para que no se moviera la pierna afectada. Cuando la rotura empezó a soldar, Vincent la llevaba al salón o al jardín en un palanquín improvisado. La familia se turnaba para leerle en voz alta o distraerla del dolor de alguna otra forma. Buscaba en el jardín flores de invierno —prímulas, violetas, campanillas— y las colocaba sobre las bandejas que le acercaba a la cabecera de la cama. Cuando no podía hacer nada por ella, se paseaba por la casa esperando que alguien le pidiera que «le echara una mano».

Gradualmente fue desapareciendo la opresión del pasado. «El accidente ha hecho pasar a segundo plano un montón de cosas», afirmaba Vincent, que decía llevarse «bastante bien» con sus padres en esos momentos. Su afán por ayudar suscitó alguna de las raras alabanzas por parte del reverendo Van Gogh, que dijo que Vincent era «un ejemplo en la prestación de cuidados», e incluso expresó cierta simpatía hacia sus esfuerzos artísticos («trabaja con una tremenda ambición»), aunque no hacia el arte en sí. «Deseo de todo corazón que a alguien le guste su trabajo», escribió Dorus a Theo.

Vincent reaccionó en consecuencia. Tras más de un mes de críticas vertidas sin remordimientos, volvió a suscribir los principios convencionales de su padre, a saludar y despedirse de los parroquianos con cortesía («llevarme bien con la gente es muy importante para mí») y a preocuparse de las perspectivas matrimoniales de su hermana.

Vincent pasó de la provocación al apaciguamiento también en su arte. Encantado con la sorprendente e inesperada posibilidad de contar con el favor de sus padres, su imaginación se volcó en la primera de todas sus ambiciones: agradarles. «Me alegra poder comunicarte que el ánimo de madre es bueno», informaba a Theo con orgullo. «La entretengo con bobadas. El otro día dibujé para ella una pequeña iglesia tras una valla y unos árboles».

Vincent ya había explorado estas nostálgicas imágenes en una serie de dibujos realizados a los pocos días de llegar a Nuenen, en el primer rapto de entusiasmo de su vuelta a casa. Tras una gran nevada, salió al frío con su bloc para dibujar el invierno de Brabante de su infancia: el jardín de la parroquia con los árboles sin hojas y vistas nevadas; una pareja que, al pasear hacia la iglesia por una senda bordeaba de árboles, dejaba sus huellas en la nieve; una campesina apilando estiércol, recortándose sobre un horizonte vasto y blanco; niños haciendo un muñeco de nieve; cruces torcidas en el cementerio parroquial. Había vuelto a casa con muchas de esas imágenes en la cabeza dispuesto, como siempre, a ver lo que necesitaba ver. Los dibujos tienen el tamaño de una hoja de bloc y están delicadamente sombreados a pluma y lápiz, con el exquisito cuidado que siempre puso en los «retratos» de los hogares de su familia. Estos recuerdos obtuvieron la admiración de su escéptico padre en el breve intervalo antes de que la tormenta se desatara sobre la casa parroquial. «¿A que son bellísimos esos dibujos a pluma de Vincent?», escribió a Theo. «¡Los hace con tanta facilidad!».

Sacó su caja de pinturas y mostró a sus progenitores sus nuevas habilidades, pintando la iglesia de su padre con la congregación delante: un retrato de grupo. Cuando acabó, regaló el cuadro a su madre, disfrutando de un ritual infantil de oferta y aceptación del que no había gozado en mucho tiempo.

Libre de la necesidad de probar nada o complacer a nadie, Vincent empezó a dibujar una serie de imágenes que se convertirían en las primeras piezas maestras indiscutibles de una carrera que despegó lentamente pero ardió con rapidez. Volvió a dejar el reto de la pintura, poco familiar para él, y retomó la técnica y los instrumentos que le resultaban más cómodos: el lápiz y la pluma. El dibujo en blanco y negro le había mantenido vivo, a lo largo de todas las crisis, desde los oscuros días del Borinage. Era la única técnica que había suscitado alguna alabanza por parte de su familia y también la que le había granjeado la amistad de Anthon van Rappard.

Como su madre no podía andar por las sendas del jardín que tanto amaba, Vincent las plasmó en imágenes para ella.

Captó el silencio y la anticipación de las orillas del estanque en los primeros días de la primavera. Volcó en esa imagen toda una vida de meticulosa observación y plasmó en el lienzo, de 40 centímetros x 50, la imagen de la devastación invernal registrada con todo detalle. Los tocones torturados, las retorcidas ramas de los arbustos sin podar, el vacío de los árboles no plantados, compitiendo para formar un baldaquino de encaje que trazó en finas líneas en la parte superior del papel. En primer plano, el estanque centelleante, cuyas tranquilas aguas reflejan las

asilvestradas orillas y los árboles en brillantes grises. Llegó a captar el reflejo del cielo en las infinitas modulaciones de fino sombreado; ni un centímetro del papel quedó sin explorar por su pluma. Con su marco de perspectiva, pintó una senda vacía bordeada por una valla. Aparece por la izquierda y desaparece más allá del horizonte, entre los árboles, recta como una flecha, una rectitud que parece rechazar el estanque lleno de amebas. En la distancia se percibe el campanario de una iglesia, centro muerto, omnipresente como la débil sombra gris de un fantasma.

Vincent situó en este helado retablo de invierno el pequeño drama de un pájaro que sobrevolaba las inmóviles aguas en busca de comida. Con unos débiles toques de pintura blanca, que destacan sobre los reflejos oscuros del estanque, evocó toda una infancia de ornitología con su padre, ese evangelio compartido de *L'oiseau* de Michelet, y las solitarias recompensas por haber esperado pacientemente a la orilla de un estanque las emocionantes sorpresas que depara la naturaleza. Decidió poner al cuadro el nombre del pájaro, *El martín pescador*.

En otro dibujo, Vincent centró todo su exquisito poder de observación en un pequeño grupo de árboles desmochados. Había una docena de estos árboles fuertes y raquílicos, en abigarrada formación, en las orillas de la acequia que separaba la ciudad de los pastos que había más allá. Anna van Gogh conocía bien el lugar. Vincent colocó su marco de perspectiva tan cerca que los primeros árboles casi llenan el papel entero, de arriba abajo y de lado a lado. Detrás de cada uno pintó una fila de árboles que se perdía en el horizonte distante, convergiendo casi en el centro de la imagen; una perspectiva dramática que impulsaba hacia delante los árboles de la primera fila. Vincent había pintado árboles desmochados a menudo. Sus característicos troncos retorcidos y la corona de nuevos brotes le atraían como habían atraído a generaciones de artistas holandeses. Los árboles se podaban todos los años a lo largo de las carreteras, canales y campos por los que anduvo. Eran árboles de todo tipo (nogales, sauces, abedules), que, tras haber sido podados, presentaban un aspecto indefenso y desamparado, especialmente en invierno. Eran grotescos, medio cultivados, medio naturales.

Vincent posó fijamente su mirada en esta docena de abedules, veteranos que lucían las cicatrices de muchas mutilaciones primaverales. Una vez dijo a Rappard que había que dibujar un árbol desmochado «como si fuera un ser vivo, centrando toda la atención en el árbol concreto, sin descansar hasta que haya algo de vida en él». Pero hasta ese momento, Vincent nunca había seguido su propio consejo. En todo esfuerzo anterior, su pluma había ido de la *mis-en-scène* del paisaje o la granja a los cielos nubosos o los caminos con tendencia a desaparecer. Cuando dibujaba figuras, tenía a situarlas, una y otra vez, entre árboles desmochados. Figuras solitarias en caminos abandonados, las torturadas formas reducidas a ecos simbólicos, mientras trabajaba sin resultado en las figuras que amaba y los sentimientos que le hubiera gustado compartir.

Pero al contar con el favor de su madre, Vincent sólo *miraba*. Sus ojos

encontraron y registraron cada nudo, cada herida, cada muñón de un miembro cercenado, cada penosa deformación. Captaba las arrugas de color blanco brillante de la corteza, así como la vertical, ligeramente diferente y asimétrica, de cada uno. Captaba la exultación de los nuevos brotes que tendían hacia lo alto desde los oscuros nudos resultantes de los cortes más recientes, así como las estilizadas ramas que saltaban hacia el cielo de entre las ruinas. Repitió este gesto triunfal en filas y filas de árboles que van retrocediendo; llenó la parte superior del papel con capas de líneas verticales para luego captar su eco en la parte inferior por medio de miles de finas líneas verticales, trazadas a pluma, que componen la hierba, los juncos y los tallos más distantes.



El martín pescador, marzo de 1883, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 39 x 53 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Vincent encontró por primera vez vida más allá de las figuras en estos abedules desmochados. Siempre había tenido una mirada especial para la naturaleza, para el incidente infinito y la huida de *El martín pescador*, así como para los jardines y los trigales. Pero a eso sumaba ahora esa intimidad con la naturaleza que su mirada fanática siempre había reservado para los modelos: la inmediatez de propósito, la unidad de visión, el coraje en la expresión. «Una fila de árboles desmochados», escribió, «puede parecer una procesión de residentes de un asilo de beneficencia». Liberado de la necesidad de pintar figuras, Vincent podía centrar su poder de concentración, su capacidad para simplificar y dar intensidad —ensayada en millones de esbozos— en explorar la vida latente en prácticamente cualquier objeto: una silla, un par de zapatos, un girasol.



Abedules desmochados, marzo de 1883, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 39 x 54 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pero la huida del pasado de Vincent estaba condenada al fracaso. La perspectiva de volver a ocupar su puesto en la familia, por débil que fuera, le colocó en rumbo de colisión con la persona que había asumido ese lugar. En enero de 1884, sus relaciones con Theo ya estaban en un punto muerto de acritud. Vincent había llegado a Nuenen lleno de rencor por la oposición de Theo a Sien, por su negativa a dejar Goupil, por todo lo que había ocurrido durante su infructuosa campaña a favor de Drenthe. Decía que estaba «desilusionado» y «desencantado» y responsabilizaba a Theo del «amargo, amargo final» de sus sueños de perfecta hermandad.

Theo también se sentía traicionado. Al ir a Nuenen, Vincent había hecho todo lo que Theo quería evitar. Hasta el último minuto intentó convencerle de que se fuera a París con él en vez de volver a casa. Incluso le había encontrado un empleo en una revista, *Le Moniteur Universel*. La negativa de Vincent, enviada desde Nuenen, estaba llena de jeremiadas contra el negocio del arte («en pocas décadas muchas de las grandes empresas del arte, como *Le Moniteur Universel* [...] serán decadentes») y de expresiones de confianza en sus últimas reivindicaciones: «Es posible que se te revuelvan los sentimientos, gradual o súbitamente, y que eso te obligue a adoptar una nueva concepción de la vida que tal vez te convierta en pintor».

En su campaña de promoción tras el accidente de Anna, su dependencia de Theo seguía incomodándole. Intentó escapar a su reputación de «bueno para nada» asumiendo el evangelio de Goupil sobre el éxito comercial y pintando cosas más vendibles, como acuarelas (copiaba los motivos y los tonos apenas insinuados de Mauve). Pero cada vez que se presentaba a los amigos de sus padres —«los respetables nativos de esta región», los llamaba—, le hacían una avalancha de preguntas: «¿Cómo es que no vendes tus obras?», «¿por qué los demás venden y tú no?», «¡qué raro que no hagas negocios teniendo a tu hermano en Goupil!». Fue detallando estas injurias a Theo en un tono cada vez más compungido. «Vaya donde vaya, sobre todo en casa, me vigilan constantemente para saber si gano algo con mi trabajo», escribía. «En nuestra sociedad casi todo el mundo pregunta constantemente cosas así».

Era inevitable que la culpa y la paranoia magnificaran cada educada pregunta, cada petición de ver los dibujos, convirtiéndolas en un punzante reproche. «Me acusan de pasar el tiempo ocioso y tengo que aguantar que me miren como *si no tuviera medios de subsistencia*», decía. «Oyes esos comentarios un día y otro día y te enfadas contigo mismo por tomártelo a mal». Se quejaba amargamente de la mala impresión que creaba su dependencia económica y de que le colocaba en una «postura incómoda»; una referencia codificada a ofensas más profundas, ocasionadas por su dependencia de Theo. No pasó mucho antes de que escribiera a su distante pero omnipresente hermano: «Cuando volví a casa me quedé pasmado al saber que consideran que el dinero que me das todos los meses es caridad para un tonto», dijo traicionando sus auténticos pensamientos. «Cada vez me lo ponen más difícil».

En febrero, indignado por estas nimiedades acumuladas, Vincent le mandó a su hermano dos lotes de dibujos y acuarelas junto a una «propuesta para el futuro». En un lenguaje excesivamente comercial, ofreció un nuevo plan para solucionar sus difíciles relaciones: Vincent le mandaría su trabajo y Theo elegiría lo que le gustara. Todo el dinero que mandara Theo se consideraría un pago por las obras seleccionadas («dinero que he ganado»). Vincent podría ofrecer a otros marchantes cualquier obra que Theo rechazara. Como siempre, revistió su propuesta de cariñosos halagos, llamadas a la solidaridad entre hermanos y solemnes declaraciones de que eso mantendría su relación «en el curso correcto». Pero nada podía disimular la furiosa exigencia que latía detrás. «Después de marzo no aceptaré tu dinero», escribió, reviviendo el plazo que había fijado en Drenthe, «a no ser que te quedes a cambio con algunos de mis trabajos». Era la misma amenaza de autodestrucción que había lanzado tantas veces antes. Si Theo se «negaba» a comprar sus obras, Vincent se negaría a coger su dinero, sumiéndose a sí mismo y a su familia en otra crisis de incertidumbre.

Theo no respondió hasta finales de marzo. En un lenguaje tan inequívoco como oblicuo era el de Vincent, dijo a su hermano que su obra no era lo «suficientemente buena como para venderla», que aún no había «progresado lo suficiente» desde sus

«primeros torpes intentos» en Etten. Theo le dijo que, en su opinión de marchante y empleador, no podría hacer nada para lanzar la carrera de Vincent hasta que su obra «mejorara mucho». Los barrocos intentos de apaciguamiento de Vincent, en todo caso, exacerbaron el rechazo de su hermano. Se rio de la posibilidad de que Vincent pudiera encontrar otros marchantes que vendieran su arte y le recordaba que nadie más le adelantaría dinero a cambio de sueños y retórica. Pasarían «muchos años» antes de que pudiera sobrevivir pintando. Criticaba la tosca técnica de los dibujos de Vincent (el público se «ofendería» ante tantas imperfecciones), la superficialidad de sus cuadros y la monotonía de sus colores. En un arranque que casi equivalía a un repudio de su pasado compartido, acusó a Vincent de estar «obsesionado» con el paisajista francés Georges Michel, el favorito de siempre de los hermanos, y decía que no le gustaban nada los dibujos que había hecho Vincent en Drenthe, que «no eran buenos».

Cuando le propuso su plan, Vincent aseguró a su hermano: «Si no te gusta mi trabajo y no quieres saber nada de él no tendré nada que decir, quiero que te sientas libre al respecto», había escrito subrayándolo, «al igual que yo quiero tener esa libertad contigo». Pero evidentemente esa libertad no existía. La ira de Vincent fue tan inevitable como los reproches de Theo. En la carta más enardecida que jamás escribiera a su hermano, elevó el tono de su disputa a nuevas cotas de ferocidad y crudeza. Culpó a Theo de todos los retrasos que había sufrido. Si sus dibujos no se vendían era porque Theo no ponía ningún empeño en venderlos. Los había dejado en un rincón oscuro y no había «movido un dedo» para encontrar compradores. Su indiferencia ante el arte de Vincent sólo era comparable a la falta de sinceridad y honestidad de su relación.

¿Qué quedaba por romper? Lo único que explicaba que no hubieran cortado toda relación era la cobardía: la cobardía de Theo. Vincent se había creído sus alabanzas sin significado alguno, su negativa a «ensuciarse las manos» demasiado tiempo. En estas circunstancias, la única «acción propia de un hombre» era poner fin a esta «ruina» en la que había degenerado su perfecta hermandad. Había llegado la hora de ser libre. «Es totalmente natural dar patadas cuando se sabe con certeza que uno pende de un hilo, que le mantienen en la oscuridad», dijo. «Cuando uno va de mal en peor... ¿qué más da?». Era el ultimátum que pendía sobre su relación desde La Haya, sólo que esta vez era incondicional. «No puedo dejar las cosas como están», declaró. «He resuelto que es mejor una separación».

Dijo que buscaría otro marchante, rechazando de plano el veredicto de Theo de que nadie le trataría mejor. Además, aprovecharía cualquier oportunidad para establecer nuevos contactos y exponer su obra, tareas que siempre había desdeñado en el pasado. Hablaba de ir a Amberes a buscar compradores; él y Rappard lo habían hablado; tal vez hasta se mudara allí; o a lo mejor volvía a La Haya. Su propuesta de volver a Goupil, el escenario de su desastre anterior, y renovar su relación con la empresa era una clara amenaza. «Después de todo», decía, «nunca me he portado mal

con ellos».

Para subrayar su decisión de seguir su propio camino, contactó con un carpintero local que hizo unos marcos para sus cuadros, algo necesario para venderlos (los que más le gustaban eran los negros). Lo primero que enmarcó fueron algunos de los estudios de Drenthe, los que Theo había criticado. También embaló algunos de sus mejores dibujos, incluidos *El martín pescador* y *Abedules desmochados*, y se los mandó a Rappard, rogándole que «los enseñara a la gente». A París no mandó dibujos de paisajes, los que Theo le pedía, sino un grupo de tejedores, retando así a su hermano a que volviera a rechazarlos.

Ni en medio de la mayor indignación podía Vincent escapar al tormento de sus sospechas. Cuando Theo escribió para informar de su ruptura definitiva con Marie, Vincent intentó «desdecirse» de algunas de sus acusaciones más duras («no pretendía romper relaciones contigo»). Pero cuando su hermano reaccionó retrasando su siguiente pago, Vincent volvió al ataque con fuerzas renovadas. No sólo acusó a Theo de fallarle en momentos de gran necesidad, sino asimismo de sabotearle intencionadamente. Escribió que Theo se había convertido en su padre, lanzando su rayo más devastador, y que ya no podía soportar la indignación. «Sería estúpido seguir así», tronaba. «¡Estúpido!».

Pero Theo también estaba atrapado. A principios de abril había accedido a todas las exigencias de Vincent. Le mandaría ciento cincuenta francos todos los meses, como había estado haciendo. A cambio, Vincent le mandaría todas sus obras. Theo podría hacer con ellas lo que quisiera (incluso «hacerlas pedazos», según Vincent). Vincent diría en Nuenen que su hermano le compraba sus pinturas, ganaría dinero como quería. «Así podré justificarme ante los ojos del mundo», decía. Theo no pondría condición alguna a esta ayuda y Vincent no pediría a su hermano nada más. Theo no hablaría a nadie, ni siquiera a sus padres, de los términos del acuerdo. A pesar de tener sus propios problemas económicos, Theo cerró el trato con un envío extra de doscientos cincuenta francos para aplacar a su hermano. Vincent había logrado, al fin, su «acuerdo definitivo».

A pesar de sus declaraciones de «libertad», los meses de lucha con Theo le habían dejado más atrapado en una espiral descendente de provocación y desafío —una espiral que se haría con su vida emocional y artística a lo largo del año siguiente en Nuenen y que acabaría con las promesas que habían suscitado la recuperación de su madre y con el arte que a ella le gustaba—. Incluso en medio del arrebato producido por la victoria de haber conseguido un arreglo seguro, Vincent veía la oscuridad que le quedaba por delante. En un pasaje que era una amenaza para su hermano, se comparaba a sí mismo con su héroe, Millet, traicionado por gente que no creía en él y sólo le daba dinero, no respeto, ni entusiasmo ni amor. «Se agarraba la cabeza entre las manos», decía Vincent contando una historia sobre Millet, «en un gesto que

expresaba lo sobrecogido que estaba por una gran oscuridad y una inexpresable melancolía».

CAPÍTULO 22

LA JOIE DE VIVRE

En mayo de 1884, las mujeres de Nuenen se sorprendieron al encontrar ante su puerta a un apuesto extraño. Era un hombre joven, con el aspecto y los modales de alguien de noble linaje: Anthon Ridder van Rappard. Lo que resultaba aún más sorprendente era que fuera acompañado del extraño y pesado hijo del pastor, el *schildermenneke*, Vincent van Gogh. Con sus blocs bajo el brazo hacían una extraña pareja mientras andaban por el paisaje primaveral, llamando a la puerta de tejedores y granjeros en busca de motivos o, mejor dicho, de modelos que pintar.

Vincent había luchado mucho por esta visita de su amigo. Para lograr que dejara su vida burguesa de Utrecht, recurrió a todo tipo de cebos, desde la belleza de la campiña de Brabante a la disponibilidad de su hermana. Reformulando muchas de las razones que diera a Theo desde Drenthe, le prometió un paraíso de temas pintorescos y de dibujo al aire libre. Junto a una docena de obras suyas, entre ellas *El martín pescador*, mandó páginas y páginas de poesías que apoyaban su visión. Adulaba descaradamente a Rappard («tu pincelada tiene un toque muy personal, distintivo, razonado y deliberado») y llegó a insinuar que le pediría ayuda a su hermano para encarrilar su carrera. Llegó a interrumpir su feroz pelea con Theo para defender a Rappard como «alguien que contará en el futuro». «Si tú sintieras una simpatía personal hacia la obra de Rappard», escribió, «desde luego él no sentiría tampoco indiferencia hacia ti».

A pesar de que iban vestidos con blusones similares y sombreros de fieltro, ambos hombres formaban una extraña pareja en las polvorrientas calles y caminos secundarios de Nuenen. Rappard estaba acostumbrado a largos y frecuentes viajes para dibujar e iba ligero y llevaba sólo su bloc, un pequeño caballete-trípode (que desplegado le llegaba a la altura de la rodilla) y una caja de pinturas del tamaño de un libro; una carga tan ligera que aún le dejaba una mano libre para llevar un elegante bastón de paseo. En cambio, Vincent transportaba su estudio entero: una silla plegable, una gran caja de pinturas, blocs más grandes y el inevitable marco de perspectiva. Hasta los trabajadores poco atentos de los campos debían de notar la diferencia en su forma de andar: el uno iba a paso ligero y seguro de sí mismo, con la espalda recta y sacando pecho; el paso del otro era lento y torpe, con la espalda encorvada por el peso. Si los vecinos y granjeros se hubieran acercado más, habrían encontrado el contraste aún mayor. Rappard tenía un espeso pelo negro y una barba perfectamente recortada; Vincent, un pelo rebelde, muy corto y bigotes sin recortar. Los ojos de Rappard eran suaves y solía entrecerrarlos levemente, los de Vincent tenía un brillo cristalino azul verdoso.

Durante diez días, Vincent hizo todo lo que estuvo en su mano para difuminar las

diferencias. Organizó expediciones hasta algunos de los viejos molinos que salpicaban el campo que rodeaba Nuenen: el tipo de imaginería convencional que Vincent solía despreciar en el pasado (había tenido que preguntar dónde estaban algunos de ellos). Ambos pasaron muchas horas en la taberna del pueblo, donde Vincent entretenía al cosmopolita Anthon con chistes sobre los vecinos, sacando a relucir, seguramente, los argumentos a favor de la solidaridad que llenaban sus cartas de los últimos meses: la hermandad entre pintores, los peligros del «estilo de estudio», los misterios de las «tendencias actuales» como el impresionismo y, sobre todo, la soledad del artista; quejas que debían de sonarle extrañas y tristes a Rappard, que acababa de celebrar su vigésimo sexto cumpleaños fundando otro club social para artistas en Utrecht.

Sin embargo, había una cuestión que siempre los acercaba: las mujeres.

Incluso antes de que llegara Rappard, Vincent le daba vueltas al asunto. La ruptura con Sien le había dejado sin perspectivas de intimidad física. «Siempre he vivido cálidamente», dijo a Theo recurriendo a los eufemismos. «Ahora todo es más frío y deprimente a mi alrededor [...] No *podré* soportarlo». Se volcó en las prostitutas, como siempre hacía (que probablemente encontraba en Eindhoven, un gran centro de comercio donde también compraba los materiales que necesitaba).

La inminente visita de Rappard no hizo más que avivar el fuego. Desde que hicieran expediciones por Marolles, el barrio rojo de Bruselas, en 1881, el sexo se había convertido en la otra pasión que ambos hombres compartían. Vincent fue el que fijó los planes para su próximo encuentro, mandando no sólo sus dibujos, sino también una «fábula árabe» de la que extrajo imágenes de abandono erótico e incluso suicidios sexuales. El tema de los modelos hacía referencia a ambas cuestiones a la vez. Tras volver de Utrecht, en diciembre, donde había admirado uno de los cuadros de Rappard que representaba a una mujer hilando, Vincent se compró una rueca, al parecer para convencer a algunas mujeres de que posaran para él en privado, en vez de visitarlas en sus casas y pintarlas sentadas ante sus propias ruecas.

Pero aunque una mujer accediera a sus requerimientos, no tenía adónde llevarla. Por razones que desconocemos, había trasladado su estudio del antiguo cuarto de lavar, con poca luz, muchas miradas curiosas y estrechez carcelaria, y lo había llevado todo a un cobertizo que, según Vincent, estaba junto a «la carbonera, las letrinas y el sumidero». (Oscuro y húmedo cuando llovía, y oscuro y polvoriento cuando no; después lo convertirían en un gallinero). En cuanto Rappard escribió en abril hablándole de su trabajo con modelos, Vincent empezó a presionar para conseguir un estudio mejor.

Pero en vez de elegir algo aislado, lejos de la ciudad, como hiciera en Etten antes de su expulsión en la Navidad de 1881, Vincent encontró un estudio cerca de casa. El pequeño apartamento de dos habitaciones estaba en la calle principal, la Kerkstraat, a unos trescientos metros de la casa parroquial, literalmente a la sombra de la nueva y enorme iglesia católica de san Clemente.

Cuando Rappard llegó a finales de mayo, Vincent había decorado el salón de la hermosa casa de ladrillo de la Kerkstraat exactamente igual que el apartamento del Schenkweg, llenando las paredes con sus cuadros y dibujos e incorporando otros «ornamentos» propios del estudio de un artista. Había recuperado las ropas para los modelos que estaban en un almacén en La Haya y las ordenó para su próxima campaña de retratos. Colocó la rueca nueva en medio de la habitación. Colgó su preciado dibujo de Sien, *Tristeza*, en el lugar de honor. Todo estaba listo para la «caza» (en sus propias palabras).

«Rappard y yo hemos hecho largas excursiones», informó a Theo, «visitando muchas casas en busca de modelos [...] He vuelto muy animado, *como si tuviera veinte años*». Cuando se acercaban a una casa, aunque conociera a sus habitantes, dejaba pasar delante al joven. El buen aspecto de Rappard y sus exquisitos modales le ayudaban a encontrar voluntarias casi en cualquier parte. Al contrario que Vincent, no tenía que recurrir a incentivos como dinero, licores, tabaco o café.

Probablemente fuera en una de esas excursiones con Rappard cuando Vincent captó a Gordina de Groot como modelo. Era una vecina de Pieter Dekkers, un tejedor al que Vincent había dibujado sentado ante su telar. Gordina tenía que conocer al *schildermenke*, aunque sólo fuera de oídas, cuando llamó a su puerta con su apuesto acompañante. Vincent probablemente también conociera a Gordina que, por entonces, debía de tener unos veintinueve años. Su padre había muerto recientemente y vivía con su madre, dos hermanos menores y una extraña familia extensa de parientes solteros de cierta edad. Vivían todos juntos en una casita en la carretera de Gerwen. Durante el año siguiente, la mujer hizo bastantes viajes al estudio de la Kerkstraat, posando para la implacable mano de Vincent ante la rueca y de muchas otras formas. Se llamaba Gordina, pero los vecinos la llamaban Stien. Vincent, por razones que nunca explicó, la llamaba Sien.

Pero ya no se trataba de una fantasía de rescate como la de La Haya. En vista de las amargas decepciones del año anterior, Vincent había imaginado una nueva forma de felicidad. Se había imaginado diferente a sí mismo. «La fortuna favorece a los audaces», decía, «pase lo que pase con la fortuna o la *joie de vivre*, como también se la llama, uno tiene que trabajar y atreverse si quiere vivir de verdad». En una fiebre de reinención renunció a toda una vida de angustiosa introspección y se proclamó un hombre libre de escrúpulos o remordimientos: un hombre activo, no contemplativo, de instinto, no de reflexión. Tomaría de la vida lo que quisiera, en asuntos de mujeres, de arte o de negocios, sin pensar en las consecuencias. «Tanto si el resultado es mejor o peor, afortunado o desafortunado», decía, «es mejor hacer *algo* que no hacer *nada*... Mucha gente cree que es justa si *no hace daño*, pero eso es mentira».

Como viajaba a menudo por materiales, Vincent intentó establecer contacto con la pequeña comunidad de artistas aficionados y amantes del arte de Eindhoven. A través del propietario de la tienda, Jan Baijens, logró introducirse entre la clientela burguesa, sin duda gracias a sus conexiones con Goupil y su aprendizaje con Anton Mauve.

Otras veces daba vueltas por la tienda «mirando por todos sus rincones» y, según un cliente, refunfuñando sobre el pecado del «chic» (en referencia al impresionismo) y la felicidad de la pintura al aire libre. Baijens también tenía un servicio de enmarcado y Vincent repasaba los cuadros que le dejaban buscando posibles estudiantes. En la visita a una imprenta vio las obras del hijo del propietario y convenció a sus padres para que le mandaran a Nuenen a tomar lecciones. Dimmen Gestel, de veintidós años, fue el primer estudiante que hizo el recorrido hasta la casa de la Kerkstraat. «Ahí estaba», recordaría Gestel,

el pequeño hombrecito al que los granjeros llamaban el pintorcillo. Su rostro quemado por el sol y deteriorado por el viento lucía una barba roja y desgreñada muy característica. Probablemente tenía los ojos hinchados por haber estado pintando al sol. Mientras hablaba de su trabajo, mantenía los brazos cruzados sobre el pecho.

Hubo otros. A lo largo de ese otoño y ese invierno, Vincent logró alquilar sus servicios a diversos aficionados a la pintura que buscaban un maestro, aunque la mayoría de las lecciones las daba en sus casas de Eindhoven y no en el estudio de la Kerkstraat. No eran estudiantes de arte como Gestel, sino «pintores de domingo», hombres que habían crecido con los mismos pasatiempos burgueses que Vincent. Willem van de Wakker solía cruzarse a menudo con él cuando iba de su casa de huéspedes de Eindhoven a su trabajo como telegrafista en Nuenen. «No era un maestro fácil de llevar», recordaría Van de Wakker después. Anton Kerssemakers, un hombre de cuarenta y dos años, tenía un boyante negocio de marroquinería y dedicaba su tiempo de ocio a la pintura. Había empezado a redecorar su oficina con una serie de paisajes murales cuando Vincent oyó hablar del proyecto a través de Baijens. Vincent fue directamente a su tienda y le ofreció sus servicios. «Sí hay cosas buenas aquí», le dijo a Kerssemakers tras inspeccionar sus planes para los murales,

pero le recomendaría que empezara por bodegones, no por paisajes; aprenderá mucho más. Cuando haya pintado unos cincuenta, verá progresos. Yo estoy dispuesto a ayudarle y pintar los mismos objetos con usted.

Vincent centraba los esfuerzos de sus estudiantes en los bodegones y no en las figuras que había defendido durante tanto tiempo. «Se empieza pintando bodegones», dijo a Van de Wakker, cambiando de opinión tras años de ferviente retórica a favor del dibujo y las figuras. Él mismo pintó docenas de bodegones ese invierno y llenó lienzos y lienzos con la cómoda imaginería convencional que tanto había odiado: botellas y jarras, tazones, cuencos, e incluso flores.

Pero dos proyectos fueron la culminación del verano de 1884: uno era artístico, el otro, amoroso.

Antoon Hermans era un hombre rico, sin duda el más rico de todos los clientes de Baijens. Había hecho fortuna explotando el gusto burgués por la forma de riqueza más antigua: el oro. Tenía la destreza de un orfebre y el instinto de un comerciante e

hizo suficiente dinero como para retirarse en la opulencia a los cincuenta y siete años. Era un hombre jovial y entusiasta, que hacía ostentación de su riqueza con ligereza y abiertamente. Nadie podía dejar de ver la nueva gran casa de la Keizersgracht en Eindhoven, a la sombra de la igualmente ambiciosa iglesia de Santa Catalina. De hecho, admiraba tanto su torre en punta que contrató al arquitecto que la había diseñado, Pierre Cuypers (el arquitecto del Rijksmuseum, que estaba a punto de inaugurarse en Ámsterdam), para que diseñara el palacio al que pensaba retirarse. Hermans decía que era un hombre piadoso y un mecenas del arte, y el nuevo estilo gótico casaba a la perfección con su gusto, tanto por la riqueza como por la espiritualidad. Viajó por todas partes en busca de obras de arte y antigüedades medievales con las que llenar su nueva casa y participó personalmente en la decoración del interior. A los sesenta años puso a sus manos de artesano a trabajar en un nuevo oficio, el de pintor, e inmediatamente concibió un ambicioso plan para cubrir las paredes de su comedor con imágenes religiosas de un «estilo gótico moderno».

En cuanto Vincent oyó hablar del proyecto de Hermans, corrió a la casa de la Keizersgracht a ofrecer sus servicios. En vez del ridículo gabinete de santos medieval que Hermans tenía en la cabeza, Vincent le dijo que acometiera una obra más moderna: campesinos trabajando. «Le dije que estimularía mucho más el apetito de los comensales», escribió a Rappard, «ver escenas de la vida rural del distrito que Últimas Cenas místicas». Propuso una serie de escenas que simbolizaran las cuatro estaciones: la siembra en otoño, la recogida de leña en invierno, el pastoreo en primavera y la cosecha en verano. ¿Acaso pintores «medievales» como Brueghel no habían pintado estos motivos?

Como tenía por costumbre, Vincent defendió vehementemente su idea, aunque ofendiera a Hermans con su retórica antirreligiosa. Pero al nuevo Vincent el negocio le aplacaba la conciencia. Cuando Hermans le contrató y le exigió seis espacios en vez de cuatro, Vincent revisó sus esquemas para adaptarlos. Cuando Hermans pidió más de dos o tres figuras por imagen, Vincent las añadió. Cuando decidió pintar los paneles él mismo, Vincent consintió en hacer los esbozos preliminares a pequeña escala para ayudarle. Cuando Hermans le pidió esbozos a tamaño natural en óleo para copiarlos más fácilmente, Vincent consintió. Tras años de criticar a Rappard por rebajar su talento con proyectos «indignos», y pocos meses después de haber declarado que la «seriedad era el único estándar» por el que se regía, Vincent se deleitaba con el éxito de su «decoración» en casa de Hermans y explicaba a Theo que sus diseños «armonizaban con el maderamen y el estilo de la habitación».

Vincent nunca dijo cuánto le había pagado Hermans por sus extraordinarios esfuerzos. De hecho, decía a su hermano que el afable orfebre en realidad no era muy generoso, sino más bien tacaño y que, en último término, «no había hecho nada con el proyecto». A Rappard le dijo, en cambio, que Hermans no sólo había pagado los materiales, sino también los modelos, un acuerdo muy lucrativo para un hombre con

la voracidad de Vincent.

Margot Begemann era la hija soltera de la familia protestante más rica de Nuenen. Ella y sus dos hermanas, solteras también, vivían en la casa de al lado. Su padre, antiguo pastor de Nuenen, había construido una gran casa de ladrillo a la que denominó Nuneville justo antes de retirarse, asumiendo sin duda que sus tres hijas (de un total de once hijos), no se casarían nunca. Murió a los dos años y su mujer al año siguiente, dejando a las tres hermanas de mediana edad sumidas en la decepción en la casa de la vía principal de la ciudad. Margot tenía cuarenta y tres años y era la más joven de las tres. Había nacido en Nuenen y la habían educado en casa, de manera que apenas sabía nada del mundo. La piedad punitiva de sus padres y su propio aspecto hogareño la habían condenado a una vida de placeres privados y sincera disposición para ayudar a los demás. Su extensa familia decía que era «de espíritu sensible y buen corazón» y, según su sobrina, prestaba una infinita atención a amigos y parientes enfermos. Sólo había sufrido una decepción romántica en un pasado lejano, y las décadas de retiro la habían sumido en un permanente estado de fragilidad tensa e histriónica; su único vínculo emocional era la simpatía que despertaban en ella los afligidos a su cargo.

Margot conoció al hijo de sus vecinos, Vincent, en una de esas misiones de caridad. Voló junto a la cabecera de Anna en cuanto se enteró del accidente en enero. Volvió a menudo a lo largo de los seis meses siguientes, ocupándose de la ropa de Anna, leyéndole y asumiendo sus deberes en la parroquia. «¡Margot Begemann nos es de tanta ayuda!», escribía Dorus a Theo. Sin duda, Margot debió de admirar la devoción de Vincent hacia su madre e inmediatamente se tomó un interés de colegiala por el enigmático pintor, trece años más joven que ella. También admiraba su arte. De hecho, puede que fuera la bienintencionada pero mal recibida curiosidad que expresara Margot en relación a sus ventas, a sus relaciones con Goupil, al hecho de que otros vendieran y él no, lo que desatara las exigencias de Vincent en marzo, que culminaron en el nuevo acuerdo con Theo que le salvaba la cara («Vigilan continuamente cómo trabajo», había escrito, «intentado averiguarlo todo al respecto»). Según su sobrina, Margot se levantaba todas las mañanas «antes de que rompiera el alba» para ver a Vincent desde las ventanas de Nuneville cuando salía de excursión, «avergonzado y sumido en sus pensamientos, vestido siempre igual». Por fin había hallado un espíritu afín en sus cargas y su trabajo solitario, su seriedad y solicitud.

En los primeros siete meses no habló de ella a su hermano. Cuando Rappard llegó en mayo, ya le visitaba en su estudio de la Kerkstraat, pero al parecer Vincent no se la presentó a su amigo ni hizo referencia alguna a ella en cartas siguientes. Él y Rappard emprendieron una excursión para dibujar un molino propiedad de la familia Begemann, pero Vincent mantuvo su relación en secreto o no la consideró digna de mención. Margot se le unía más y más en sus paseos y Vincent empezó a hallar cierto placer en sus atenciones. «Recientemente empiezo a llevarme mejor con la gente que

antes», informó a Theo sin mencionar nombres. «Definitivamente necesitamos distracciones: cuando uno se siente demasiado solo, el trabajo se resiente».

En algún momento de ese verano, debió de pensar en las ventajas que podía depararle la relación. Margot no era sólo la hermana menor de las Begemann, era propietaria del negocio familiar y había utilizado su herencia para salvar de la bancarrota a su hermano Louis en 1879. La familia de Vincent tenía problemas para pagar las facturas médicas y dar una dote a las dos hijas que les quedaban por casar. En julio, su hermano menor, Cor, que ya tenía diecisiete años, había dejado el colegio y aceptado un empleo en una fábrica cercana de la familia Begemann. Más o menos por la misma época, Vincent empezó a dar alas a Margot regalándole libros o flores y, por supuesto, sus propias obras. Ocultaron la relación a ambas familias (aunque Dorus sospechaba algo). Ninguna de las dos lo hubiera aprobado: los Begemann por temor a las intenciones últimas de Vincent, y los Van Gogh por miedo a la inevitable vergüenza.



MARGOT BEGEMANN

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Vincent no tenía experiencia en el poder que depara el ser amado. Se aferraba a su fantasía y la relación se deslizó rápidamente hacia la catástrofe. En uno de sus largos paseos, Margot le confiaría: “Yo también he amado, por fin”, y dijo estar dispuesta a morir por él. Pero, como el mismo Vincent admitiría más tarde, “nunca le presté demasiada atención”. A mediados de septiembre, sus declaraciones de amor incondicional hasta la muerte y otros síntomas “sin especificar” empezaron a asustarle. Temiendo que pudiera estar desarrollando fiebres cerebrales consultó con un médico y alertó a su hermano con delicadeza.

Pero las advertencias no alteraron las imágenes de aventura amorosa de su cabeza. Apenas un día o dos después, logró tumbar a Margot en un sofá, mientras sus hermanas estaban fuera de casa. Una sobrina, que bajaba por moras al jardín, los vio e informó de la extraña intimidad a su madre. La alarma cundió inmediatamente entre todo el clan Begemann, según contó la sobrina después. “Ese hijo degenerado del pastor”, que “dice ser un pintor” y “siempre está arruinado” había comprometido la virginidad de Margot y “puesto en entredicho el buen nombre de la familia Begemann”. Vincent y Margot tuvieron que presentarse inmediatamente ante un consejo de familia de los Begemann, en el que las hermanas insultaron a Margot por su indiscreción y se rieron de sus protestas de amor. Vincent escuchaba con creciente furia hasta que finalmente explotó: “Me casaré con ella”, anunció dando un puñetazo en la mesa, “quiero casarme con ella, *debo* casarme con ella”.

A los Begemann los pilló por sorpresa y se lo tomaron como una confesión de

que Margot estaba embarazada. El consejo prorrumpió en reproches. Una de las hermanas pegó un bofetón a Vincent mientras gritaba: “¡Canalla!”. El matrimonio era impensable, insistían en que Margot era demasiado mayor, demasiado mayor para casarse, para tener hijos, para ser tan tonta. Había que mandarla lejos inmediatamente. Para evitar el escándalo había que encontrar un médico que arreglara las consecuencias de su desliz, fueran las que fuesen. Vincent protestó enérgicamente, según diría después, defendiendo sus actos y el honor de Margot, afirmando que las acusaciones que se vertían contra ellos “carecían de fundamento y eran malintencionadas”. “Le ofrezco todo lo que tengo”, exclamó. Repitió su propuesta de matrimonio, pero esta vez en forma de iracundo ultimátum: “¡O ahora o nunca!”.

Sin embargo, nada de lo que dijo pudo cambiar el veredicto. Pocos días después, la víspera de su marcha a Utrecht, Margot se encontró con Vincent en las afueras de la ciudad: un encuentro final furtivo y seguramente prohibido. En una carta a Theo, Vincent describe lo que ocurrió; era la primera vez que mencionaba a Margot Begemann:

Se desplomó en el suelo. Al principio pensé que era debilidad, pero se fue poniendo peor y peor. Tenía espasmos, no podía hablar y murmuraba todo tipo de cosas apenas inteligibles. Caía presa de movimientos bruscos y convulsiones... tuve sospechas y le dije: “¿Has tomado algo?”. Me gritó: “¡Sí!”.

Había tomado estricnina, como Madame Bovary, pero no la suficiente como para matarla. Vincent la hizo vomitar y la llevó corriendo a un médico de Eindhoven que le suministró un antídoto. El honor de la familia pendía de este incidente y trasladaron a Margot rápidamente a Utrecht, en medio del oprobio privado y las sospechas públicas. Dijeron que “se iba al extranjero”.

Los “terribles” sucesos de septiembre acabaron con la fantasía de Vincent de la *joie de vivre*. Intentó salvarla desesperadamente en toda una avalancha de cartas. Clamó contra lo mal que la familia de Margot había tratado a ésta y criticó especialmente las acusaciones vertidas contra ella por sus hermanas; acusaciones falsas que “*tan a menudo vienen a rematar los clavos en el ataúd*”. En sus acusaciones incluía a “toda la gente respetable”, con su estrechez de miras burguesa y su exigente religión, “fría como el hielo”. Son totalmente “*absurdos*”, decía, «han convertido a la sociedad en un hospital mental, un perfecto mundo al revés». Incluso invocó la exigencia revolucionaria de que hubiera «un cambio en la posición social de las mujeres... con igualdad de derechos y la misma libertad».

Vincent insistía en que realmente amaba a Margot. «Estoy seguro de que me ama y yo la amo», afirmó. Pero tanto en sus protestas como en sus acusaciones de injurias e injusticia, se aprecia cómo Vincent se resiste a escuchar la voz del autorreproche. Ocultó todos los detalles a sus padres y pidió a Theo que hiciera lo mismo.

A principios de octubre, Vincent había acordado con Rappard que éste visitaría

Nuenen de nuevo y el nombre de Margot Begemann prácticamente había desaparecido de sus cartas.

Pero ni las insistentes negaciones de Vincent pudieron evitar que los sucesos de septiembre resonaran junto a los dolores y fracasos del pasado. «La felicidad doméstica», escribió con amargura a Theo, «es algo muy bello que la sociedad promete pero no cumple». Sus furiosos argumentos le permitieron ocultar, durante un tiempo, la culpabilidad que sentía en relación a la «triste historia» de Margot (que resurgiría al final de su vida), pero no le protegieron del miedo. En la incesante disección que hacía Vincent de la «enfermedad nerviosa» de Margot —de su «neuritis», su «encefalitis», su «melancolía», su «manía religiosa»—, ya estaba explorando el oscuro lugar hacia el que él mismo sentía que se deslizaba. «Hay cosas en el fondo de nuestras almas», confesó en un momento de introspección, «que nos harían pedazos si las conociéramos».

Cuando Rappard llegó a mediados de octubre, apenas debió de reconocer a su saludable compañero de la primavera anterior. Ahí estaba Vincent, en el andén de la estación de Eindhoven, pálido y demacrado como un fantasma. No había dormido una noche entera ni tomado una comida decente en un mes. Se quejaba de debilidad, melancolía y «angustia». «Hay días en los que me siento prácticamente paralizado», escribió. Puede que los padres de Vincent, favorables a la visita de Rappard con la esperanza de que ofreciera a su «febril» hijo alguna distracción, le escribieran antes de su ida, como escribieron a Theo, a fin de prepararle para lo que iba a ver. «Vincent vuelve a pasar por unos días difíciles [...] Está muy irritable y excitado... está triste y es infeliz». La melancolía le hace beber y la bebida le vuelve «violento», advertía Dorus. «No sabemos si podremos seguir viviendo juntos».

Advertido o no, Rappard se rindió a sus invitaciones, más frenéticas que antes. El acoso empezó el día que terminó su visita anterior y continuó a lo largo de todo el verano con intercambio de libros, declaraciones de solidaridad y promesas de modelos. Vincent pintó muchas versiones de la mujer ante la rueca, que había visto en el estudio de Rappard en diciembre, y así se lo dijo a su amigo. Empezó a utilizar un tono de desesperación en agosto, cuando le reprochó su desgana al contestar. Al mes siguiente se pelearon por los intrusivos consejos artísticos de Vincent. «¡Recuerda que soy yo el que pinta el cuadro y no tú!», escribió Rappard en una extraña muestra de cólera que obligó a Vincent a defenderse. Rappard no tenía ni idea de por qué la insistencia de Vincent alcanzó un nuevo pico a finales de septiembre.

Pasaron los días, más frescos ya, haciendo lo que tenían planeado: largas excursiones al campo para llamar a las puertas y «descubrir» nuevos modelos. Visitaron al amante del arte descubierto por Vincent, Hermans, para que les mostrara el trabajo realizado por encargo. Cuando podían, hacían esbozos y pintaban en el exterior («hay unos efectos otoñales espléndidos»), pero también pasaron muchas

horas en el estudio de la Kerkstraat, donde Rappard se sentaba ante su caballete («está inmerso en su trabajo», dijo Vincent a Theo), mientras Vincent se deleitaba con su compañía y fantaseaba pensando que Rappard sólo era el primero de los muchos artistas que visitarían su estudio de Brabante.

Pero ya nada era como antes. Seis meses atrás, el cuadro de Rappard *Anciana con una rueca* había obtenido una medalla de plata en la Muestra Universal e Internacional de Londres y había expuesto otra de sus obras en la Exposición Nacional de Utrecht. «Lo está haciendo muy bien», reconoció Vincent en una carta a Theo, comparando la obra de su amigo con la de Courbet: «¡Está jodidamente bien hecho!». Rappard había viajado a Drenthe y había vuelto, no triste y desesperado, sino «con una buena cosecha de esbozos». Como si quisiera recordarle a Vincent que sus caminos empezaban a divergir, Rappard insistía en que hicieran un viaje a Heeze, una pequeña ciudad al este de Eindhoven, para visitar a un amigo de Utrecht, Willem Wenckebach, otro atildado artista aristócrata, compañero regular en las excursiones para dibujar de Rappard, que también había ganado una medalla. Más tarde, Vincent diría a uno de sus estudiantes: «No me gusta esa gente de alcurnia».

Era inevitable que se pelearan. Tras casi dos semanas de días cortos y noches claustrofóbicas, Rappard saltó ante las groseras críticas de Vincent y se quejó de su «manera de trabajar», una acusación que podría haberse referido a casi cualquier cosa, desde las técnicas que utilizaba hasta sus hábitos de trabajo poco convencionales o lo bruscamente que trataba a los modelos; en todo caso, su voz debió de vibrar con distinción y desaprobación. Puede que en algún momento ambos se dieran cuenta de que sería la última vez que se verían.

Tras el rechazo de los Begemann, la retirada de Rappard (y sus éxitos) contribuyó a soltar a los demonios de culpa y autorreproche que Vincent había mantenido bajo control con su idea de la *joie de vivre*. Cuando salieron a la superficie, su objetivo no fue su cándido amigo, ni siquiera su distante hermano, sino la fuente original de toda pena. En una cena familiar, Vincent provocó un feroz enfrentamiento con su padre ante la mirada horrorizada de Rappard. «De repente se puso tan furioso», recordaría Rappard después, en uno de los raros testimonios que conservamos sobre el tiempo que pasó con Vincent, «que saltó de la silla con el cuchillo de trinchar en la mano y amenazó al desconcertado anciano».

CAPÍTULO 23

LA ONDINA

En París, Theo observaba la evolución de su hermano con creciente desesperación. Cada carta de sus padres traía noticias de nuevas ofensas y renovados temores. «Vincent está muy irritable [...] Sus actos son cada vez más imprevisibles [...] Está triste y no halla la paz [...] Pedimos al Altísimo que nos ayude». Theo había visto el peligro el año anterior cuando rogó a Vincent que, al dejar Drenthe, se fuera a París con él en vez de torturarse volviendo a casa. Incluso después de su llegada a Nuenen, hizo todo lo que estaba en su mano para remediar, con dinero y palabras, una incompatibilidad que estaba más allá del alcance de cualquiera. Aunque tenía mucho trabajo en la galería y tuvo que hacer un viaje a Londres en agosto, encontró tiempo para pasar por Nuenen dos veces ese verano, es decir, redobló su carga de preocupación y supervisión. Pero, a pesar de sus esfuerzos, había estallado el escándalo público, y se hablaba incluso de violencia doméstica.

Vincent también había escrito, pero desde las airadas cartas que habían intercambiado esa primavera, la correspondencia entre los hermanos se había reducido apenas a un fino hilillo. Una o dos veces al mes recibía una cortés carta de Theo, sospechosamente desprovista de noticias personales, y en la que a menudo faltaba la cariñosa despedida «*met een handdruk*» (te tiendo la mano). Ni siquiera ese verano cesaron los hermanos su incansable disputa en torno al arte de Vincent iniciada en marzo. Discutían sobre la técnica, pero ante todo discutían sobre el color.

Vincent llevaba mucho tiempo sintiéndose inseguro en cuestiones de color. La debacle con Mauve, lo caras que eran las pinturas, lo mal que se le daban las acuarelas y su gran inversión psíquica en imágenes en blanco y negro, le habían impedido progresar con el color durante dos años. «A veces me pregunto por qué no usaba más color», escribía en agosto de 1883, «mi temperamento parece inclinado a ello, pero hasta ahora he progresado muy poco». Exceptuando algunos gloriosos experimentos de finales del verano de 1882, tenía poco que enseñar a cambio de todas las facturas impagadas de pinturas al óleo.

Cuando lo intentó, como en Drenthe, no fue capaz de abandonar la crisálida del estudio del Schenkweg. Había «pintado» con lápiz y carboncillo, sombreando, difuminando y emborronado, para imitar la vibración del color, y vistió su paleta de grises, usándola rara vez para algo más que para separar un objeto de otro. Inventó sofisticadas justificaciones para su reticencia, afirmando que debía mantener el color en una «clave más baja», «por debajo de la intensidad de la naturaleza», para preservar «la delicada armonía de gris» del conjunto. En su vasta galería encontró muchos defensores (desde el favorito y ubicuo Georges Michel al esquivo Max Liebermann) y, como siempre, envolvió sus imágenes mudas en un caleidoscopio de

descripciones repletas de color.

De ahí que las críticas que hizo Theo a sus acuarelas («no son buenas») en marzo dolieran tanto a Vincent. Cuando su hermano visitó Nuenen en mayo y repitió esas críticas en el estudio de la Kerkstraat, la reacción de Vincent fue inmediata y galvánica. «En relación a los tonos grises», afirmó en una carta llena de subrayados, escrita tras la marcha de Theo, «no hay que juzgar los colores de una pintura por separado... los colores pueden ser muy *luminosos* en un cuadro, pero, considerados por separado, en realidad son de un tono grisáceo oscuro». Era la primera salva de un debate que impulsaría su arte hacia un desafiante descenso a la oscuridad que duraría años.

Como en un tandem, la vida de Vincent acompañó a su arte hasta la oscuridad. Los dramáticos sucesos de septiembre acabaron con el debate sobre el color del verano (volverían sobre ello con furia al año siguiente), cuando Vincent volvió a suscitar una condena casi universal. Nadie, ni su querido hermano, aceptó su sofisticada justificación cuando le pidieron cuentas por haber seducido a Margot Begemann («antes perecería de pasión que de aburrimiento»). Cuando la comunidad se enteró del destino de la amable solterona a manos del degenerado hijo del pastor, Vincent se retiró al más total de los aislamientos.

Sus cartas a Theo muestran cómo se desliza hacia un abismo de desaliento («sé muy bien que el futuro siempre será difícil para mí»). A veces hay en ellas erupciones vitriólicas, a menudo en largas posdatas, a medida que la culpa se condensaba en ira. «No puedo tragar con todo», escribía. «[Es] demasiado indignante [...] Las cosas no pueden seguir así». Asignó a Theo el peor papel que podía imaginar, el de enemigo de la revolución, y desarrolló un sofisticado relato sobre dos hermanos que luchaban entre sí, puede que se mataran, tras las barricadas de la más heroica de todas las luchas. La imagen revivió, por un instante, el sueño de Drenthe («intenta averiguar por ti mismo *cuál es tu sitio*»). Pero sus pensamientos siempre volvían al presente, al presente «infinito, sin sentido, descorazonador, sin esperanza». Sus planes de futuro también oscilaban entre las amenazas de volver a La Haya y una desesperada nostalgia de la tierra negra.

La visita de Rappard, al mes siguiente, sumió a Vincent en otro tipo de infierno. Siempre había competido con su aristocrático amigo, insistiendo repetidamente en que «estamos más o menos al mismo nivel» y afirmando que «no cedería terreno». Pero las dos semanas que pasaron juntos trabajando acabaron con esa ilusión. De hecho, se había abierto una gran brecha entre ellos. La medalla de plata de Rappard, sus exposiciones, su vida social, sus amigos y el apoyo de su familia, todo conspiraba para hacer que Vincent perdiera el control. El dolor de la exclusión acabó con todos los debates sobre la técnica de la primavera anterior. Cuando vio en octubre a su amigo, que creaba un «bello» dibujo tras otro, todos «muy bien hechos», Vincent se

precipitó en un paroxismo de competitividad, en parte por desesperación y en parte por determinación. «Cuando uno llega a un punto muerto», declaraba, «tiene que renovarse». Escribió cartas a Theo llenas de defensas del pasado en las que se mostraba desalentado, casi balbuceante, impaciente por el futuro: «*Debo golpear mientras la plancha esté caliente... sin perder un momento... trabajar a toda velocidad... debo demostrar rápidamente que he vuelto a lograr algo*».

Se compró ropa nueva para demostrar su determinación («me preocupó más de mi vestuario que antes», aseguró a Theo) y ofreció «datos y cifras» para convencerle de que pronto podría obtener beneficios de un 20 por ciento («considerando los negocios de forma realista»). Sabía que nunca podría ponerse a la altura de Rappard sin la ayuda de Theo y buscó la paz, o al menos una tregua, en la pelea con su hermano. «*Debemos progresar*», escribió recuperando el fraternal «nosotros» de días mejores. «*Debemos mantenernos en movimiento [...] apóyame, pero no de forma neutra, sino de forma energética y positiva. [...] Querido hermano y amigo, enciende el fuego*».

Como en Drenthe, Vincent llenó el vacío entre el deseo y el terror con ideas delirantes. Sin decírselo a Theo, escribió cartas contundentes tanto a Mauve como a Tersteeg, en las que pedía su cooperación en esta nueva y desesperada iniciativa. «Dame otra oportunidad para pintar en tu estudio», pidió a Mauve. Vincent imaginaba que, a cambio de admitir algunos errores, Tersteeg renovaría sus relaciones con él y Mauve le daría «consejos para mejorar y corregir mi trabajo». Volvía a sentirse un artista joven y exitoso, como Anthon van Rappard, aprendiz de un pintor firmemente establecido y vinculado al mundo del arte a través del formidable *gérant*. «Estoy dando pasos para promocionar directamente mi obra», explicaba a Theo, que debió de sentirse horrorizado y perplejo ante los intentos de acercamiento de Vincent. «No cejaré en mi empeño hasta que Mauve dé su brazo a torcer».

Ni siquiera un rápido rechazo de La Haya («se niegan a tener nada que ver conmigo», informó), acabó con la fantasía de reivindicación y acercamiento de Vincent. «Casi me alegra de que Tersteeg y Mauve me hayan rechazado», escribió. «Sé que puedo ganarles *al final*». Le dijo a Theo que, de hecho, había empezado a trabajar en una serie de imágenes que *sabía* que podría hacerles ver sus errores. «Veo la oportunidad de aportar pruebas convincentes».

A principios de diciembre, su estudio estaba lleno de las nuevas imágenes. Había retratos en todas las paredes, bustos que brillaban en la oscuridad. Hasta el nombre que Vincent eligiera para ellos, «cabezas de gente», desvelaba su nueva fiebre competitiva y comercial. Así como la famosa serie de ilustraciones de *The Graphic* había dado visibilidad a la «gente real» de la clase trabajadora, su serie de campesinos presentaría al mundo la «vieja raza de Brabante». Decía que sus nuevas obras tenían el caché de los retratos. (En su fervor hizo oídos sordos a las dudas sobre su capacidad para reflejar «parecidos» que habían obstaculizado sus incursiones en el

mundo de los retratos durante mucho tiempo). Insistía en que Mauve y Tersteeg verían el potencial comercial de sus «cabezas con carácter». «Cada vez se piden más y más retratos y no hay mucha gente que sepa pintarlos».

Perdido en su quimera de éxito, Vincent se sumergió en otra fase de intenso trabajo. En principio quería haber pintado treinta cabezas para finales de enero de 1885, diez al mes, para luego realizar el viaje a Amberes, tantas veces aplazado, y venderlas. Pero en pocas semanas ya había subido la cuota a cincuenta cabezas, casi una al día, que pintaba «lo más rápidamente posible y una tras otra». ¿Por qué? «Porque ahora sé adónde apuntar», explicaba a Theo. «No puedo perder ni un solo día». Convencido, como siempre, de que su hercúlea labor compensaría los malos resultados, intentó luchar denodadamente contra otra fuente de fracasos. Llegaban modelos casi todas las mañanas al estudio de la Kerkstraat: hombres y mujeres, jóvenes y viejos, todo aquél a quien pudiera persuadir de pasar por la prueba de su atención. Parecía elegirlos por su «fealdad», según uno de sus estudiantes: caras planas, frentes bajas, labios gruesos, barbillas flojas, narices de punta, pómulos marcados, grandes orejas. Los hacía posar a la luz gris e invernal de su estudio: hombres con sombrero, gorras con visera o los bombines típicos de Zelandia: mujeres con sofisticados gorritos, cofias, sombreros, gorros de dormir e incluso con la cabeza descubierta. Cuando se sentaban, colocaba su silla muy cerca de ellos y los observaba a través de su marco de perspectiva.

Luego pintaba. Luchando contra el temprano anochecer, pintaba directamente sobre el lienzo de 30 centímetros por 40. No había tiempo para hacer esbozos o atascarse en los tonos. Se fiaba completamente de su ojo entrecerrado y de los esbozos que hubiera podido realizar la noche anterior a la luz de gas. Fiel a las razones que había dado a Theo, empezó por colores más oscuros, los pliegues casi negros de chaquetas, vestidos y chales, el fondo abetunado, los rostros marrón oscuro. No podía esperar a que se secara la pintura, de manera que iba añadiendo colores claros sobre el lienzo húmedo, manchando blancos y ocres hasta convertirlos en grises y marrones. Si se le desviaba el pincel se arriesgaba a pintar un galimatías, pues los toques de color desaparecían rápidamente en la oscuridad que los precedía.

El riesgo exigía velocidad. Pintando una imagen tras otra aprendió a hacerlo con una sorprendente economía de pinceladas, el complemento perfecto a su rabiosa velocidad. Sugería chales y collares con un par de atrevidas pinceladas; labios, barbillas, hoyuelos y cejas con rayas cortas. Como cualquier contacto con el lienzo podía acabar en desastre, volvió a caer inevitablemente en las líneas paralelas de sus dibujos a pluma y en la taquigrafía de los esbozos incluidos en sus cartas, movimientos que le resultaban tan automáticos como escribir. Sobre todo en el caso de los gorritos blancos de las mujeres, trabajaba como si el lienzo quemara, fragmentando los juegos de luces y sombras en pequeños compartimentos de pintura para salvar los delicados tonos en los que había depositado su última esperanza de éxito. «Mi color es más sólido, más correcto», aseguraba a su hermano. «Tengo

noción del color, empatía para el color».

Se obligaba a ir cada vez más deprisa («tengo que pintar mucho») y aprendió a hacer un retrato completo en una mañana. A finales de febrero de 1885 había alcanzado su objetivo de pintar cincuenta cabezas y seguía pintando más, un récord de trabajo monomaniaco sin parangón desde que el hombre huérfano de Zuyderland se pusiera ante su incansable pincel en La Haya.

Sus cartas pronto resonaron con las quejas de siempre: «Necesito un modelo, siempre tengo escasez de modelos. Me gustaría tener más». Mandó lascivas descripciones de «chicas campesinas» con «corpiños azul grisáceo» e indicios de abrazos que estaban más allá de su marco de perspectiva. Hablaba de «adquirir cierta intimidad con sus modelos», de los deseos de «libertinas que no me quieren» y de chicas de campo, «tan limpias e inocentes como algunas prostitutas». Escribió una disquisición sobre el tema de los bustos de mujer: de los de las chicas decentes de Whistler, Millais y Boughton («chicas como nuestras hermanas») al de la lasciva campesina de Chardin, *«sale, grossier, boueux, puant»* (repugnante, grosera, sucia y pestilente). Tenía grandes deseos de pintar desnudos. Pintó a Gordina en su estudio una y otra vez, volcando en sus sencillos rasgos las gruesas, oscuras y penetrantes pinceladas perfeccionadas en todo un invierno de trabajo incesante.

Ella le mira a la cara, con su nariz torcida hacia arriba y sus gruesos labios relajados en expresión de confianza; su gorrito es un voluptuoso halo pintado en radiantes compartimentos de gris. Era la coronación del nuevo y oscuro arte de Vincent, una Mater Dolorosa en marrones y color betún, y la defendió en los mismos términos apasionados y desesperados en los que había defendido la obra maestra de su fantasía anterior, *Tristeza*. «Hay que pintar campesinos como si fueras uno de ellos», declaró, «como si sintieras y pensaras como ellos, incapaz de cambiar lo que eres».

El desafío, la obsesión y los delirios le devolvieron al Schenkweg.

El nexo invisible entre necesidades emocionales y ambiciones artísticas volvió a enconar las relaciones entre los hermanos. Vincent necesitaba dinero para disponer de su nueva familia de modelos. Como Theo había reducido su estipendio de ciento cincuenta a cien francos al mes tras su visita en agosto, todo estaba listo para una nueva confrontación cuando Vincent lanzó su serie de «cabezas de gente», con las extravagantes necesidades de pintura y modelos que planteaba. Una vez más, alababa su nueva vida para apoyar sus peticiones de dinero y pedía simpatía hacia su arte. En medio del pánico que le invadió tras la visita de Rappard, pidió a su hermano que le mandara «algo extra», ignorando la respuesta de Theo de que atravesaba por dificultades económicas, exhortándole a «seguir adelante» —«Siempre se puede encontrar lo que necesitas»—. Presionó para que le enviara más dinero en los mismos términos semihistéricos que habían caracterizado su compromiso con Sien: «Necesito

cien francos [...] ¿Te es absolutamente imposible mandármelos ahora? [...] Debo insistir, decididamente insisto».

Cuando Theo se mostraba reacio, cuando no apoyó los intentos de acercamiento a Mauve y Tersteeg, cuando urgió a Vincent a que dejara su estudio y alquilara una habitación en Eindhoven o, simplemente, cuando no contestaba con la suficiente premura, Vincent le escribía un torrente de insultos. «Personalmente, no me eres de ninguna utilidad», escribió mezclando las ofensas personales con las profesionales.

Era inevitable que los padres de Vincent se vieran arrastrados, una vez más, al insulto y el abuso. Cuando vivía en La Haya, la distancia los había aislado de lo peor de los ataques de ira de su hijo. Pero en Nuenen no había escapatoria. Todo hombre, mujer y niño que se sentaba en los bancos de la iglesia de Dorus los domingos por la mañana había oído hablar del aberrante hijo del pastor: de su estudio en la casa del sacristán católico, de su impresentable círculo de modelos, de su arte inexplicable. Sabían que Margot Begemann se había visto obligada a huir de su pueblo por culpa del extraño y pelirrojo *schildermenneke*.

Evidentemente, Vincent negaba que su conducta hubiera escandalizado a sus padres. Por increíble que parezca, llegó a decir que sus relaciones con los Begemann no se habían roto tras los sucesos de septiembre. Pero en las cartas de Anna y Dorus a su hijo en París se cuenta una historia muy diferente. «Por culpa de Vincent y Margot, nuestra relación con la gente ha cambiado», escribió Dorus. «No vienen a vernos porque no quieren cruzarse con él, al menos nuestros vecinos. Y lo cierto es que tienen razón». Pocos días después de que se llevaran a Margot a Utrecht, Dorus empezó a considerar tristemente la posibilidad de dejar Nuenen. «Será difícil», decía, «pero si nuestra relación con la gente no mejora puede que tengamos que llegar a eso. Las posibilidades aumentan cada día más».

Ya antes del accidente de su mujer en enero, la frágil salud de Dorus había comenzado a fallar. En mayo tuvo que dimitir como presidente de la Sociedad para la Prosperidad por motivos de salud, rompiendo una relación entre ésta y los Van Gogh que había existido desde la fundación de la Sociedad. La lenta recuperación de Anna había puesto a prueba su paciencia de forma visible e invisible, mientras la ayudaba a ponerse de pie en marzo, a andar en julio y a viajar en septiembre. Ahora, además de ocuparse de su mujer y de padecer las indignidades propias de su edad, tenía que bregar con el temperamento cada vez más inmanejable de su hijo y su imprevisible conducta, todo eso en su propio hogar. «Hacemos lo que podemos para calmarle», escribió a Theo, ocultando a duras penas su desesperación, «pero su forma de entender la vida y sus modales son tan distintos a los nuestros que no sé si podremos mantener la convivencia a largo plazo».

Aun así, Dorus se resistió todo lo posible a tomar una decisión inevitable: pedir a Vincent que se fuera. Conocía mejor que nadie el corazón herido y escandalizado de su hijo. «Le seguimos la corriente en vez de mostrarle el camino», escribió desesperado. «A veces hay que dejar que las cosas vayan por donde deben». De

manera que esperaba que Vincent diera curso a su dilatado plan de mudarse a Amberes y hacía voto de «aguantar estoicamente» hasta entonces. Demasiado débil para arriesgarse a una pelea, Dorus estuvo considerando seriamente la posibilidad de dejar Nuenen si no lo hacía Vincent. En noviembre, cuando le llamaron de su antigua congregación de Helvoirt, empezó las negociaciones en secreto para no alarmar a su volátil hijo. «La de problemas que nos habríamos ahorrado», se lamentaba, «si [Vincent] hubiera sido más normal. Pero no lo es».

Como Dorus preveía, cuando Vincent se enteró de los planes para abandonarle, se atrincheró en la casa parroquial y no dijo una palabra de mudarse. Rechazó la cauta sugerencia de Theo de que se buscara unas habitaciones en Eindhoven y afirmó que era «una enorme tontería». Tras casi un año de anticipación abandonó sus planes de irse a Amberes, aunque sólo fuera parte del año. Decía que Rappard le había aconsejado que no lo hiciera (un cambio de opinión, de ser cierto) y escribía a su hermano argumentos desesperados y defensivos, tan ilusorios que mostraban a las claras lo altas que estaban las apuestas (siguieron estándose cuando Dorus rechazó la oferta de Helvoirt). El estudio de la Kerkstraat había sido la clave de su éxito, decía. Sin él, su carrera habría sido «un fracaso». «No es un plato de gusto para mí vivir en casa», protestaba, «lo hago por mi pintura». Advirtió a Theo de que sería un «gran error» que la familia le «robara» su idílico estudio. «Debo quedarme aquí algo más, *por mi pintura*». Cuando le preguntaban que cuánto tiempo, contestaba con evasivas: «Hasta que mi progreso sea definitivo».

Por último, tocó la fibra más sensible de su hermano al amenazar con llevar la discusión hasta la fuente de toda lucha: su padre. «Mi situación aquí es algo tensa», decía en tono oscuro, «no me resulta fácil mantener la paciencia».

Haz el favor de tenerlo en cuenta. Si quisieras ayudarme en el aspecto económico para facilitarme algo las cosas, creo que podría mantener la *paz* en el futuro, aunque diste mucho de ser una *armonía* real.

Provocado por su honestidad, Theo por fin expresó las dudas que sentía sobre la empresa de su hermano. «Desconfío», escribió. Fuera lo que fuese que quisiera decir con eso —tal vez desconfiara de sus gastos, de sus razones para quedarse en Nuenen, de sus motivos para permanecer en casa o de su éxito—, Vincent entendió que se refería a todo eso y mucho más: una condena omnicomprendible de su razón de ser. En la cargada atmósfera tras el *affaire Begemann* y la visita de Rappard, esta única palabra, «desconfianza», hizo saltar las chispas sobre la seca madera de la sensibilidad de Vincent.

«Me da igual que desconfíes o no», explotó. Tachó la insinuación de «viciosa» y acusó a Theo de «actuar deliberadamente para librarte de mí». Su indignación resonó durante meses de cartas, a medida que la palabra calaba en la culpa y miserias de Vincent:

El hecho de ocupar un puesto relevante no te da derecho a desconfiar de los que están por debajo de ti, como yo [...] [Si] desconfías de mí es por tu propia culpa [...] Tendrás que retirar lo que has dicho sobre la desconfianza [...] Es la desconfianza la que causa los peores malentendidos [...] No es correcto que desconfíes de mí [...] Retira la palabra o explícate, porque no pienso tolerar que me digan algo así.

La llegada de la Navidad, con su cruel promesa de armonía familiar y alegría universal, sumergió a Vincent en la desesperación. Las tradicionales fiestas del día de san Nicolás, con el famoso paso cómico del santo y regalos cuidadosamente elegidos por un Theo ausente, eran un escarnio para el colapso de todas sus relaciones familiares. Se peleaba hasta con sus hermanas y se retiró casi completamente de la vida de la casa parroquial. «Cada día que pasa se convierte más en un extraño para mí», escribió Dorus tras las vacaciones.

Tanto la familia Van Gogh como el mundo atravesaron por momentos difíciles esas Navidades de 1884. La nueva economía mundial estaba paralizada, se destruían empresas y todas las ciudades, Ámsterdam incluida, estaban llenas de refugiados. Las noticias sobre una epidemia de cólera en Francia suscitaron mucha preocupación por el bienestar de Theo. Ni siquiera el tío Cent, que buscaba remedio a su perpetua mala salud en la Riviera, fue inmune a la alarma. Más cerca de casa, otro tío, el almirante Jan, tuvo que hospitalizar a su hijo Hendrik debido a sus «ataques epilépticos». Había dilapidado la fortuna familiar y puesto en entredicho su buen nombre, arrastrando a su padre prematuramente a la tumba. En la casa parroquial, Anna ya andaba pero no podía estar tumbada en la cama, lo que los condenaba, a ella y a su marido, a largas noches de insomnio. Dorus sufrió otro enfriamiento, una cruz en la época del año de más trabajo para un pastor. «La situación es deprimente, mires donde mires», resumió.

Vincent sumó a lo anterior sus atemporales aflicciones. Había peleado con Theo y con los habitantes de la casa parroquial, era mal recibido en cualquier otro sitio y sólo preveía soledad. Amigos distantes, como los Kerssemakers, nunca le visitaban. En Navidades sus relaciones con Hermans eran conflictivas y su amistad con Rappard atravesaba por una época de *froideur*. En Nochebuena, Vincent se encerró en su frío estudio a trabajar en vez de ir a patinar con su hermano Cor. «Vincent no pide consejo ni busca nuestra compañía», se lamentaba Dorus. Vincent había salido humillado de sus tratos con Theo. Tras un año de rogar, adular y amenazar no estaba ni un paso más cerca de la independencia. Pasó todo el mes de diciembre rogando a su hermano que le enviara veinte francos más, un esfuerzo que le dejó «destruido» y «tocado», dijo. Y lo peor era que el futuro no parecía mejor. «Nunca he empezado un año con peores perspectivas y en un estado de ánimo más melancólico», escribió tras las vacaciones, «y no espero ningún éxito en el futuro». Dijo que, a medida que se acumulaban los fracasos, sentía cómo se «desvanecía» su coraje; el año de problemas familiares se estaba cobrando su precio. «No puedo seguir viviendo sin algo más de paz y cordialidad», escribió la noche de san Nicolás.

En el estudio de la Kerkstraat, los días cortos y el frío helador conspiraban para

privar a Vincent de su único solaz: el trabajo. «Me gustaría que pasara el invierno por Vincent», escribió Dorus preocupado. «Evidentemente no se puede pintar al aire libre y que los días sean cortos tampoco ayuda en su trabajo». Pero tanto si Vincent se calentaba a base de alcohol, como sospechaba Dorus, como si no, su arte estaba congelado en el pasado. En sus cartas a Theo resucitó a los héroes del Schenkweg, — Daumier, Matthijs Maris...—, y retomó su manía por las revistas ilustradas, los tipos y las figuras. «Tal vez debiera centrarme exclusivamente en las figuras», escribió, afirmando que sus dibujos del Schenkweg eran los mejores. «Estudiando sin descanso los modelos seguiré por el buen camino».

En los pocos momentos de trabajo que tuvo, siguió pintando retratos oscuros y caricaturizados y cumplió la meta de cincuenta retratos que se fijara en febrero. «Me ayudará con las figuras en general», insistía negándose a pintar la luz y los paisajes que Theo le pedía. Cuando el tiempo lo permitía, pintaba a los modelos al natural; cuando no, hacía dibujos en su estudio (había mandado a Theo una docena en Navidad). A la media luz del invierno, su paleta se oscureció mientras argüía incesantemente, tanto con imágenes como con palabras, a favor de un mundo desprovisto de color. «Quedará probado más allá de toda duda», declaraba en una premonición del tsunami de futuras justificaciones, «que precisamente he llegado a algo en la esfera del color».

Rodeado de las promesas rotas de hogar y familia en Navidad, Vincent empezó a dudar de las fantasías que le habían llevado a Nuenen. «Siempre he tenido la impresión de que en Zundert reinaba mejor ambiente en la casa», escribía. «Lo que no sé es si esta sensación sólo está en mi imaginación. Podría ser».

Theo veía con creciente preocupación cómo la desesperación de Vincent desembocaba en ondas expansivas de abuso cada vez mayores. Sin duda había aprendido a ignorar los frecuentes estallidos de Vincent (uno en enero y otro en febrero) cuando éste exigía una separación definitiva e inmediata y pedía, a veces en la misma carta, fondos adicionales. Pero debió de haber notado un cambio de tono en las cartas posteriores al Año Nuevo de 1885. «Si te produce alguna satisfacción saber que lo que tú llamas “mis planes para el futuro” yacen a mi alrededor hechos pedazos», escribió ácidamente a Theo en respuesta a su felicitación de Año Nuevo, «*regodéate* en ese pensamiento». Hablaba de la muerte, «si me cayera muerto... estarías ante un esqueleto», lo que daba una nota de estridencia y de fácil fatalismo bastante inusual en el hermano serio y eternamente combativo de Theo. Preocupado por la reacción de Vincent, Theo no le contó en enero que Goupil había hecho grandes ventas en 1884, lo que había inflado sus comisiones de fin de año. Tampoco le contó que un cliente le había ofrecido un trabajo y que estaba dispuesto a pagarle la astronómica suma de mil francos al mes, casi diez veces más de lo que ganaba su padre. (Rechazó la oferta cuando Dorus se mostró en contra).

Cuando Vincent se enteró, sometió a Theo, como era de esperar, a una avalancha de protestas y quejas sobre su pobreza.

Pero, por entonces, Theo osaba dejar en la estacada a su voluble hermano menos que nunca. Cada vez que recibía carta de sus padres oía las reticentes quejas de una casa poseída por la agitación. «Su airado temperamento impide cualquier tipo de conversación», escribía Dorus en febrero, «no me resulta fácil mantener la pasividad». Padre e hijo habían discutido sobre Margot Begemann y la mudanza a Helvoirt. Dorus se quejaba del «desagradable tono» de Vincent («no se puede discutir con él»); Vincent de la arrogancia de su padre («el hombre creía realmente que tenía razón»). Dorus comparaba la extrañeza de su hijo con el accidente de su esposa, y se refería a Vincent como «ese otro dolor que llevo conmigo». Vincent afirmaba que su padre era «su peor enemigo» y lamentaba amargamente no haberse rebelado antes contra él.

En un desesperado intento de calmar a su hermano y salvar a su padre de mayores agresiones, y evitar así la crisis inminente en la casa parroquial, Theo tuvo un gran gesto de reconciliación. Se ofreció a enviar un cuadro de Vincent a la exposición anual más importante de toda Europa: el Salón de París.

Pocas semanas después, el 27 de marzo de 1885, recibió un telegrama de Nuenen: su padre había muerto.

Dorus había pasado todo el día arreglando vallas en Geldrop. Tras cenar con unos amigos y escuchar un recital de piano, volvió a Nuenen, un paseo de ocho kilómetros por los ventosos brezales en una noche heladora. Sobre las siete y media de la mañana, una doncella oyó repiquetear la puerta principal. Cuando la abrió, el peso de su cuerpo abrió la puerta del todo y Dorus cayó sobre ella con su grueso abrigo puesto. Exceptuando a su madre coja, Vincent era el único miembro de la familia que podía haber estado en casa. Alguien llevó al inmóvil párroco hasta el salón y le tumbó en el sofá. Wil volvió corriendo de casa de un vecino. «¡Oh, fue tan terrible!», dijo al describir la escena con la que se había encontrado. Se inclinó sobre su padre en un vano intento de «devolverle la vida», según dijo un familiar. «Pero era el fin», en el certificado médico figura como causa de la muerte una apoplejía.

Cuatro días después enterraron a Theodorus van Gogh. La negra procesión recorrió el camino desde la parroquia hasta la pequeña iglesia de Nuenen, donde esperaba toda la congregación con amigos, dignatarios de la Iglesia y colegas predicadores de parroquias de todo Brabante. El duelo siguió al ataúd cubierto de negro hasta Oude Toren, la antigua torre de la iglesia que Vincent pintara tan a menudo en sus horizontes. Era un viaje corto, sólo unos quinientos metros por una senda llena de surcos entre el trigo de invierno. Puede que, debido a su pierna mala, Anna se subiera al carro del ataúd. Tanto si iba en carro como andando, no cabe duda de que Theo la acompañaría. Cogió el tren en París el mismo día que se enteró de las inexplicables noticias. «Había recibido una carta de su padre el día anterior», recordaría un compañero de trabajo que le llevó a la estación, «en la que decía gozar

de buena salud». «El propio [Theo] no es que esté muy fuerte que digamos, de manera que puede imaginarse el estado en el que se encontraba cuando partió». El esbelto joven de veintisiete años que se erguía junto a su madre era la viva imagen de su padre y el único apoyo de la familia.

Se había cavado una tumba entre las cruces de la base de la torre. El pequeño y descuidado cementerio nevado había sido una de las primeras cosas que Vincent pintara en Nuenen. Presidía la escena el oscuro simbolismo de la iglesia en ruinas, a tan sólo unos meses de su programada demolición. Entre los deudos estaban el tío Cor de Ámsterdam y el tío Jan, el almirante. También había ido desde La Haya la hermana de Anna, Willemina Stricker, madre de Kee Vos. Desolado por la noticia pero demasiado enfermo como para levantarse de la cama, el tío Cent se había encerrado en su habitación y se negaba a salir hasta para comer.

Puede que fuera la presencia de tantos testigos de sus pasados fracasos lo que mantuviera a Vincent en la sombra ese día de duelo para su familia. Los funerales, incluso los de desconocidos, solían inclinarle a heroicos actos de consuelo. Pero no esta vez. El tío Jan, un hombre del que no cabía sospechar que fuera dado a las emociones, afirmaba que Vincent tenía cierta «extraña tendencia a una fría racionalización» en medio de tanto dolor. «Está un poco ido», dijo Jan. Al mirar el cuerpo, Vincent dijo a un visitante: «Morir es duro, pero vivir lo es más». Ni siquiera más tarde llegaría Vincent a referirse a los dramáticos sucesos del 26 de marzo, ni dedicó una sola palabra de su gran capacidad descriptiva a hablar de la procesión a través de los trigales el día del funeral de su padre.

Ese día, 30 de marzo, era el cumpleaños de Vincent: su trigésimo segundo cumpleaños. La extraña coincidencia resaltó el vínculo existente entre ambos sucesos: el nacimiento del hijo y la muerte del padre, del que fueron conscientes muchos de los presentes en el funeral. La gran mayoría conocían la larga y triste lucha que librara el pastor con su hijo mayor. Muchos habían asistido a las disputas, otros habían oído hablar de las peleas en el estudio de Dorus y los exasperados gritos del padre: «No puedo soportarlo», «me está matando», «serás la causa de mi muerte». También sabían de las implacables provocaciones del hijo. «No me preocupan mucho las reconciliaciones en el lecho de muerte», había llegado a decir Vincent en una ocasión, rechazando las súplicas de Theo de que llegaran a algún tipo de acuerdo. La última conversación que tuvo con su padre volvió a acabar en un amargo punto muerto. «No parece ser capaz de tolerar consejos de ninguna clase», había escrito el pastor después, una semana antes de morir, «lo que demuestra que no es normal». Dorus se llevó a la tumba ese grave juicio.

Vincent nunca reveló si esos mismos recuerdos le perseguían mientras contemplaba al tenaz sembrador reposando por fin. Pero sin duda percibió las acusaciones en cada pésame, cada expresión de asombro y cada incómodo silencio. Sólo su hermana Anna, que nunca tuvo pelos en la lengua, se atrevió a decirle a la cara lo que otros sólo susurraban: que Vincent había matado a su padre.

CAPÍTULO 24

UN POSO DE LOCURA

Vincent estaba demasiado ocupado para un duelo. La oferta de Theo de mandar un cuadro suyo al Salón fue un reto que le sumió en el pánico creativo las semanas anteriores a la muerte de su padre. La perspectiva de una exposición pública le aterraba tanto que al principio se negó, afirmando que no tenía nada adecuado que presentar. «Si lo hubiera sabido hace seis semanas», decía, «habría intentado mandarte algo».

Tras años de exigir enérgicamente una exposición, empezó a hacer distinciones semijurídicas entre «cuadros» para exponer y meros «estudios» que no estaban pensados para exposiciones. Incluyó todas sus obras recientes (de las que tanto había alardeado) entre estos últimos y afirmó que sólo «merecen la pena diez o veinte de ellas». «Puede que ni siquiera éas merezcan la pena *hoy*». Cuando Theo visitó el estudio de la Kerkstraat tras el funeral de su padre, Vincent le dio dos de sus retratos de «cabezas de gente» y le sugirió humildemente que los mostrara *en privado* a los asistentes al Salón. «Puede que tengan alguna utilidad», se disculpó, «aunque sólo sean “estudios”».

También mostró a su hermano su primeros esbozos de una obra nueva, algo «mayor y más elaborado... una composición más importante». Ante la muerte de su padre y el inesperado reto planteado por Theo, Vincent también reaccionó de forma desafiante. «Tras más de un año de dedicarme casi exclusivamente a pintar», dijo, «estoy en condiciones de decir que esto será algo diferente». Durante el mes siguiente, en medio de una ola de furioso trabajo, Vincent acalló los murmullos y llenó el vacío con esta nueva fantasía de reivindicación. «La gente dirá que está inacabado o que es feo», escribió, defendiéndose tanto a sí mismo como a su arte, «pero mi idea es *mostrárselo por todos los medios*».

La idea rozó el papel por primera vez en marzo, en algún momento antes de la muerte de su padre, cuando mandó un esbozo suelto y poco definido de un grupo de campesinos comiendo sentados en torno a una mesa. Por entonces, Vincent pasaba muchas tardes en la humilde casita de Gordina de Groot en la carretera a Gerwen. Después afirmaría que se inspiró en Gordina y su familia reunida en torno a la mesa del comedor. Pero la imagen que cobró forma en abril, en medio de un torrente de dibujos y estudios al óleo, tenía raíces mucho más profundas y complicadas.



JOZEF ISRAËLS, *Familia campesina sentada a la mesa*, 1882, ÓLEO SOBRE LIENZO, 71 x 105 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Para un hombre que aún era capaz de recitar la fórmula con la que su padre bendecía la mesa, ninguna imagen podía suplir la resonancia de la silla vacía a la cabecera de la mesa de la casa parroquial. Cuando Vincent miraba a la extensa y extraña familia De Groot, reunida en torno a la amarillenta luz de gas, no podía evitar recordar la lámpara de aceite que iluminó todas y cada una de sus cenas de infancia colocada sobre una mesa a la que ya no era bienvenido.

En la primera semana tras el funeral, Vincent trabajó furiosamente para plasmar la imagen que tenía en la cabeza. Hizo dibujo tras dibujo de figuras sentadas alrededor de una mesa, experimentando con su colocación, su postura y la forma en que se inclinaban en sus sillas. Volvía una y otra vez a la casa del camino de Gerwen para comprobar su visión con ayuda de la familia de Gordina, un clan siempre dispuesto y, al parecer, ajeno al proceso. Dibujó el lóbrego interior de la casucha con su techo de paja, los travesaños de las ventanas rotos y la chimenea tiznada de hollín. Escrutó la oscuridad para dibujar con todo lujo de detalles, desde el reloj de pared y la tetera en el fuego a los nudos de la madera de las sillas.

De vuelta en su estudio, los habitantes de ese mundo fueron cobrando forma. Puede que empezara con esbozos al natural de los De Groot y sus compañeros de casa, los Van Rooijes, pero su ambición transformó todo en algo nuevo y extraño. A pesar de su mucha práctica, Vincent nunca había desplegado la casual precisión

necesaria para dibujar un rostro humano, sobre todo a pequeña escala. Su mano caía con facilidad en la exageración y carencias de las caricaturas. En una época adicta a los estereotipos, todo fomentaba su debilidad. Su héroe Millet había retratado a campesinos como si fueran meras bestias. Al igual que Millet, Vincent había aprendido, de seudociencias como la fisiognomía y la frenología, que los rasgos de un campesino debían parecerse lo más posible a los de sus bestiales primos: la frente ancha y los grandes hombros caídos de un buey, el pico afilado y los pequeños ojitos de un gallo, los labios gruesos y los ojos de plato de una vaca. «Ya sabes lo que es un campesino», escribiría más tarde, «lo mucho que recuerdan a las bestias salvajes cuando ves uno de pura raza».

Como Millet, Vincent quería que sus cuadros celebraran no sólo la hermandad entre los campesinos y la naturaleza (en «armonía» con la campiña), sino también su estoica resignación ante el extenuante trabajo; la misma noble resignación que admirara en los viejos caballos que tiraban de los carruajes en Londres, París y Bruselas, levantando boñigas o polvo por las calles, «paciente y humildemente... esperando que [les] llegue la hora». A lo largo del invierno pintó bustos incesantemente para dotar los rostros y manos de sus modelos de la inmortalidad que depara el trabajo duro. Después reunió lo aprendido en todas esas lecciones en un despliegue final de estudios preparatorios, tanto dibujos como óleos, de las figuras sentadas en torno a la mesa.



Cabeza de mujer, 1884-1885, TIZA SOBRE PAPEL, 40 x 33 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Para dar a estas humildes bestias la solemnidad y el significado que merecían, las situó en su hábitat natural: la oscuridad. Hacía tiempo que le fascinaban las lóbregas casuchas en las que vivían familias como los De Groot; las llamaba «cuevas». Pero ni su paleta más oscura lograba penetrar en la casi total oscuridad de estas casuchas con el tejado de paja. En el pasado había solucionado el problema situando las figuras ante la brillante luz de una ventana o recortándolas de entre la oscuridad con la precisión de un leñador y unos pocos reflejos. Ya antes de hacerse artista su imaginación jugaba con el drama de los objetos que emergían de entre las sombras o se convertían en siluetas gracias a la iluminación desde atrás. Creía que este tipo de «efectos» revelaban una dimensión inmortal y, ya en Etten, experimentaba con ellos. «Quiero algo grande y audaz con siluetas y relieves», dijo refiriéndose a sus dibujos de grupo de La Haya. En sus dibujos de tejedores utilizó tanto sombras como siluetas para dotar de sublimidad a un sencillo objeto como el telar, pero también para ocultar

lo mal que dibujaba.

En el caso de este nuevo cuadro de campesinos sentados alrededor de una mesa, hizo dos tipos de esbozos: uno de una comida de mediodía ante la ventana y otro de una cena en el claroscuro de la lámpara de gas. Se decidió rápidamente por la segunda idea, más oscura: retrataría a los comensales en medio de la negrura de su cena, revelada sólo por la luz amarilla de la lámpara que había sobre la mesa. Ya había usado esta paleta estigia en varios estudios en marzo y había creado elaboradas mezclas de tonos para lograr una gama de marrón verdoso, verde azulado y azul negruzco; lo que denominaba «el color del jabón suave y oscuro».

Casi ningún pigmento había ido directamente del tubo al lienzo sin tocar, entero e intacto, debido a su implacable e incesante variación de tonos. Los pliegues de una falda o los objetos que colgaban de las paredes destacaban gracias a mínimas alteraciones de luz u oscuridad. Los reflejos de la mesa y las manos requerían de multitud de tonos: azul Prusia, amarillo Nápoles, rojo orgánico, marrón ocre, naranja brillante; todo para obtener un gris neutro sin nombre. Vincent había empezado a leer la teoría del color de los libros de Eugène Fromentin y Charles Blanc (del que copió largos pasajes). Siguiendo el ejemplo de Millet, incluso había empezado a estudiar piano, convencido de que los tonos musicales podrían ayudarle con los colores. Pero subordinaba todas estas actividades «científicas» a la visión poética que tenía de esa casita similar a una cueva («una furtiva mirada a un interior muy gris») y su defensa de una «escala de colores baja».

A los pocos días de completar su estudio, del tamaño de un retrato, empezó un lienzo mayor (de 70 centímetros por 1 metro) que llenó rápidamente con su pincel grueso y oscuro. En la semana posterior a la Pascua, «trabajaba de la mañana a la noche» y luchaba por expresar mejor la escena que imaginaba. Frustrado, como siempre, por los misterios del cuerpo humano y lo difícil que era reproducir los modelos con una gama de colores tan limitada, se vio envuelto en una «tremenda batalla», con sus materiales repasando las figuras una y otra vez hasta que la pintura estaba demasiado seca como para alterarla pero demasiado húmeda como para pintar encima. Aunque volvió muchas noches a casa de los De Groot para refreshar sus ideas a la luz de la lámpara, cada vez se fiaba más de sus esquemas del invierno anterior para reproducir los rostros y las manos alrededor de la mesa. Intentando realzar la claustrofobia producida por la casucha, bajó el techo, metió algo más de la habitación en el marco de perspectiva y añadió muchos detalles domésticos: un espejo, un zueco lleno de utensilios y una lámina devota de la Crucifixión.

Por último, como si respondiera a un mandato desconocido, imaginó de forma radical a los personajes de su narrativa. En vez de cuatro campesinos hambrientos inclinados sobre sus pobres alimentos, tan ajenos los unos a los otros como ganado en un abrevadero, Vincent pintó una familia. En vez de a los anárquicos miembros de la familia de Gordina, con sus modales groseros y las extrañas relaciones que mantenían entre sí, creó una escena familiar. Ante una mesa con mantel, un matrimonio

comparte cortésmente un plato de patatas, una matriarca sirve café a todos y un niño espera obedientemente a que le sirvan.

Al final, Vincent añadió una figura más, una quinta persona sentada al fondo, un recién llegado a este ritual familiar. Es un hombre de aspecto extraño con rostro franco, expresión lastimera y un repunte de pelo rojo.

Para Vincent los límites entre la vida y el arte siempre habían sido porosos. En algún momento del invierno de 1884-1885 cruzó esa línea. Cuando pasaba las tardes en casa de los De Groot o en la casa parroquial y se sentía ajeno en casi cualquier otro lugar, halló un puerto seguro, consolador e irresistible en el arte.

Desde su estancia en Etten en 1881 Vincent llevaba recitando el mantra de ser un «pintor de campesinos». Era una denominación de moda. Una generación entera de jóvenes artistas, como Rappard, se aferraban a la idea romántica de la naturaleza, envalentonados por gobiernos que se preocupaban por halagar a un campesinado cada vez más politizado, lo que explica el éxito comercial de Millet, Breton, Isräels y Mauve. Vincent atendía a los mandatos de *le doux pays*. El arte, el comercio y la camaradería se mezclaban con su ardiente nostalgia de los brezales de Zundert (donde imaginaba que todos los campesinos era «sencillos y bondadosos») para remontar la frustración y hostilidad reales que encontró cada vez que se aventuró por el campo. «Veo dibujos y cuadros en las casitas más pobres», escribió la víspera de su partida a Drenthe (donde los campesinos le consideraron un «lunático» y un «vagabundo»). «Mi mente deriva hacia esas cosas con un impulso irresistible».

Tras la muerte de su padre, Vincent se volcó en un delirio de solidaridad con el hombre, o la imagen del hombre, al que siempre denominó Padre Millet. Se imaginaba a su héroe y a sí mismo viviendo vidas de trabajo incansante y dedicación desinteresada a la «verdad» que encerraban los cuadros de campesinos. Creía que Millet era un mártir cristiano por los sufrimientos de sus nobles y desatendidos modelos, así como un profeta para cualquier artista que, tras haber vagado por el mundo del lujo, quisiera retomar la humildad y la infinitud del arte. A finales de abril de 1885, mientras los dibujos y los cuadros de grupos de campesinos sentados en torno a una mesa empezaron a apilarse en el estudio de la Kerkstraat y a llenar sus paredes, Vincent encontró un nuevo padre, una fe renovada y una misión. «Millet es *padre Millet*», dijo, «un mentor y un líder, todo un pintor [y] un ser humano ejemplar».

En la primavera de ese mismo año, cuando el tiempo empezó a mejorar y las plantas a florecer, Vincent se levantaba cada mañana para unirse a su rebaño en los campos. Se ponía un basto blusón azul, tieso de sudor y descolorido por el sol hasta adquirir el color de un huevo de tordo. Siempre llevaba un gorro, de paja cuando el tiempo era bueno y de fieltro negro cuando no, pero su rostro estaba «ajado y bronceado», según un testigo, de ese color del cuero que ostentan todos los que

trabajan en el campo. Cuando salía de la casa parroquial se calzaba un par de zuecos de Brabante burdamente tallados y muy pesados, con el interior pulido por el uso. Los vecinos más madrugadores le veían apresurarse con sus zuecos hacia las afueras de Nuenen, bloc en mano, para captar los primeros rayos del día. Se colocaba en los campos y granjas, junto a cualquier trabajador. «Reproduzco cualquier cosa que haga la gente», escribía, «recoger el trigo de invierno, cortar leña, acarrear agua». Cuando no había nadie en los campos observaba cómo ordeñaban las vacas o recogían las ovejas. A veces llamaba a las puertas de las chozas con la esperanza de captar algo de sus «espléndidos interiores». Andaba kilómetros por los brezales, «pateando penosamente» desde el amanecer hasta la puesta de sol por el campo «como los campesinos». Volvía al anochecer, «cansado como un perro» pero sin quejarse. Aseguraba a su hermano que «al exponerse a los elementos», su constitución era «prácticamente la de un campesino».

A veces ni siquiera volvía a casa, pues pasaba la noche con alguna familia campesina fuera de los brezales, donde aún no circulaban rumores sobre el extraño *schildermenke* de Nuenen. «He hecho algunos amigos», informó satisfecho, «que siempre me reciben muy bien». Compartía su pan negro y sus camas de paja y se decía a sí mismo que habría otras casas de extraños, otros campos donde «no esperen nada de mí, un extraño entre extraños». Decía estar harto del «aburrimiento de la civilización», cada vez veía menos a su familia y se dedicó enteramente a observar la vida de los campesinos «a todas horas del día». Los estudió callados «elucubrando junto al fuego» y escuchó sus supersticiosas charlas. Les daba dinero y licores para ganarse su confianza y aprendió a «oler el viento» para predecir el clima. También supo dónde vivían las brujas locales. (Incluso visitó a una para descubrir que «no hacía nada más misterioso que cavar sus patatas»).

Los domingos daba largos paseos exploratorios «lejos, más allá de los brezales», para buscar nuevos motivos pictóricos, «bellas chozas» y, por supuesto, modelos. Sin nada más que un pequeño bloc de dibujo, dejaba los caminos y las sendas transitadas y atravesaba campos tan remotos que los comparó con el lejano Oeste norteamericano. Reclutaba muchachos por donde iba y, a menudo, los acompañaba en largas y sofisticadas cacerías entre los brezales, en busca de nidos y huevos. Colgó redes entre las verjas y mandaba a sus ayudantes a espantar a los pájaros de sus refugios. También usaba tirachinas, que confeccionaba él mismo. Dio uno a un joven compañero malintencionado que lo usó para romper las ventanas de la escuela.

Vincent reclutó rápidamente todo un cuadro de buscadores, felices de que se les pagara por dar un paseo por los brezales, aunque fuera en compañía del «feo» y «excéntrico» caballero de la barba roja revuelta. «Siempre iba vestido tan pobemente», recordaría uno de ellos, «que daban ganas de darle algo en vez de aceptarlo de él». En esos largos paseos en compañía de los jóvenes campesinos, se fusionaba el mandato de Millet con la nostalgia por su propia infancia perdida de nidos y estanques. «Me gustaría que hubieras estado conmigo», dijo a Theo tras una

de estas aventuras domingueras. «Tuvimos que andar por un arroyo durante más de media hora, de manera que llegué a casa literalmente cubierto de barro». Comparaba sus necesidades y placeres con los de otros jóvenes campesinos y, en una clara regresión, se quejaba de las «eternas bobadas» que había padecido, tanto por parte de sus padres como de sus maestros.

Como chico campesino, Vincent se sentía justificado para ejercer otra de las prerrogativas de su humilde clase: el sexo. Durante mucho tiempo, se había creído el mito burgués de que los campesinos fornicaban como los animales, a voluntad, en el patio o en los campos, libres de inhibiciones o sentimientos de culpa, sin relaciones fijas, siempre que se lo pedía su instinto. Estas fantasías de colegial volvieron a emerger en la imaginación de Vincent, mezcladas con el llamamiento de Millet de «sumergirse personalmente en la vida de los campesinos». En abril, Gordina de Groot iba al estudio de la Kerkstraat casi todas las tardes, sola. Las malas lenguas empezaban a murmurar sobre el hijo del párroco y su «Dulcinea» campesina. Muchos sospechaban que la pintaba desnuda.

Puede que a petición de su madre o, tal vez anticipándose a ella, Theo recomendara a Vincent, inmediatamente después del funeral de Dorus, que se fuera de la casa parroquial y de Nuenen. Vincent había amenazado a menudo con hacerlo y meses atrás había considerado la posibilidad de mudarse a su estudio. Pero la sugerencia de Theo le dejó helado. «Personalmente no le veo sentido a mudarme», escribió, «aquí tengo un buen estudio y los paisajes son hermosos». Millet siempre había sentido dejar su patria y Vincent no cometería el mismo error dejando Brabante. «No tengo más deseo que vivir en el núcleo más profundo de mi país», escribió añadiendo desafiantemente, «me quedaré aquí el resto de mis días».

Pero Vincent no había contado con su hermana Anna, que se quedó en Nuenen después del funeral para ayudar a su madre impedida. Ya era una formidable matrona con hogar propio, tenía treinta años y se hizo cargo de la casa parroquial. Lo primero que quiso hacer fue echar a su hermano. «Se había vuelto imposible», recordaría años más tarde. «Hacía lo que le apetecía sin reprimirse en absoluto. ¡Cómo debe de haber sufrido padre con esta situación!». Vincent se peleaba con su hermana y defendía su «estilo de vida». Pero Anna había heredado la voluntad de hierro de su madre. Con la ayuda del resto de sus hermanas, convirtió su vida en la vicaría en un completo infierno. Hasta Wil, la favorita de Vincent, se puso en su contra; una traición especialmente amarga. Pero Vincent resistió hasta que Anna le acusó de intentar matar a su madre como había matado a su padre. Herido y amargado, hizo las maletas y se fue de su casa por última vez.

A Theo le contó lo sucedido como si fuera una obra de caridad, «es mucho mejor así», escribió, pretendiendo que se había ido por propia voluntad. «Creo que los de casa no son sinceros». Dijo que sus desacuerdos eran artísticos y afirmó que tenía que

irse por la total incompatibilidad que existía entre «personas que tienen cierta posición social y un pintor de la vida campesina que no dedica ni medio pensamiento a ese tema». Con el mismo espíritu de mártir con el que describía su arte, y esperando aplacar algo a su madre y hermanas, había renunciado a la pequeña herencia de su padre. «Puesto que en los últimos años he vivido entre grandes desacuerdos con mi padre», escribió a Rappard, «renuncio a mi parte de la herencia».

Pero no se aplacaron ni los muertos ni los vivos. El día que inventariaron las propiedades, Vincent se encontró al llegar a la casa parroquial a su tío Stricker, el padre de Kee Vos, que representaba a los parientes ausentes, incluido Theo. Aparte de su padre, nadie había sido testigo de tantos de sus fracasos. Según su hermana Lies, cuando llegó el albacea, miró a Vincent, con su «aspecto salvaje y vestido de campesino», y dijo: «¿No debería salir ese hombre?». Anna replicó: «Es mi hijo mayor». Puede que percibiera la vergüenza en la voz de su madre, que le desagradasan la amenazadora presencia y la desaprobación de su tío o que no soportara el lento recuento de la vida de su padre. El caso es que Vincent salió de la casa a mitad de la realización del inventario, «sin dar razón alguna», anotó el albacea en su informe.

Es posible que Vincent hablara de sus razones en una carta a Theo del mes de abril. Lamentaba que ni su madre ni su padre «fueran capaces de entender que pintar es una fe». Decía oír los juicios condenatorios del pastor desde su tumba. «Éste es el problema entre madre y yo, exactamente el mismo que tenía con papá, y ahí sigue, ¡por Dios!».

A principios de mayo había trasladado todas sus cosas al estudio de la Kerkstraat, a pocas manzanas de la casa parroquial. Sobre el caballete, un último intento de pintar *Los comedores de patatas*, húmedo aún de las continuas reelaboraciones. En medio del furor de la batalla con su propia familia, había empezado un cuadro aún mayor, de casi 90 centímetros por 1 metro 20, que intentaba captar el fantasma de la esencia de la familia que tenía en su cabeza. Había pintado, dibujado e imaginado las figuras sentadas a la mesa tantas veces que ya no necesitaba ni sus estudios ni sus esquemas. «Pinto de corazón», dijo.

Ignorando los consejos de su hermano, se aferró triunfalmente a la noticia de que uno de los colegas de Theo, un minorista llamado Arsène Portier, había visto «algo» en sus trabajos anteriores. Escribió a Portier inmediatamente una larga carta, «en la que argumentaba a favor de sus propios sentimientos e instintos» y le exhortaba a mantenerse firme en su opinión. En las últimas semanas de abril, el cortés cumplido de Portier (decía que las obras de Vincent tenían «personalidad») sumió a Vincent en una ansiosa anticipación. Cuando llegaron las litografías de la imprenta, mandó copias a Theo, Rappard, Portier, e incluso a su antiguo colega de Goupil: Elbert Jan van Wisselingh. Las daba como quien reparte puros en un cumpleaños, celebrando no sólo la imagen, que tendía a cambiar tras cada iteración, sino asimismo la nueva misión que encarnaba. «Lo he sentido», dijo, «hay algo de vida en ello».

Incluso después de haber hecho copias de la litografía, Vincent volvía una y otra vez al lienzo del caballete. En las últimas tres semanas de abril, mientras luchaba por su sitio en la mesa de la casa parroquial, rehacía una y otra vez su visión de la cena campesina. Pintó y repintó las cabezas, exagerando sus burdos rasgos, envejeciendo sus rostros y llenándolos de cicatrices, al igual que las manos. Tan sólo Gordina y el «quinto hombre» escaparon a esta cruel revisión. Le inquietaban las finas gradaciones de tonalidades y se mantenía en sus trece de que «la mejor forma de expresar algo es recurriendo casi al monocromatismo». Volvía al lienzo para dar otro reflejo y se pasaba horas mezclando tonos de gris en su paleta.

Tras cada nueva reelaboración la imagen surgía, si cabe, más oscura.

Al final tuvo que alejarse físicamente del cuadro. A finales de abril mandó el enorme lienzo, aún húmedo, a Eindhoven y pidió a Kerssemakers que lo guardara con instrucciones de «asegurarse de que no se estropeará». Pero pocos días después volvió al estudio de su amigo y atacó el lienzo una vez más con un pincel fino, pintando un maremágnum de «toques finales», unos encima de los otros, bajo una (cuarta) capa de barniz. Se llevó el cuadro de vuelta a Nuenen antes de que se seca, pues quería mandárselo a Theo por su cumpleaños, el 1 de mayo. Pero sólo estuvo un día o dos en el estudio de la Kerkstraat antes de que lo llevara por las polvorrientas calles hasta la pequeña casa del camino a Gerwen, dispuesto a darle unos «últimos toques al natural». Cuando llegó, encontró a los De Groot y los Van Rooijses cenando delante de una ventana en vez de bajo la lámpara. Cuando vio sus siluetas a la luz del atardecer se sintió profundamente conmovido. «¡Fue espléndido!», exclamó, e inmediatamente volvió a volcarse en la pintura, oscureciendo aún más rostros y manos (color bronce apagado) y añadiendo toques del «azul más tierno y desvaído». Luego escribió desesperado a Theo: «Nunca me parecerá que mi trabajo está listo o terminado».

Por fin, el 6 de mayo, mandó el cuadro a París, envuelto en un embalaje barato sobre el que escribió atrevidamente «V1».

No existía ni la más mínima posibilidad de que a Theo le gustara *Los comedores de patatas*, en el que Vincent había trabajado un mes entero, de hecho todo un invierno. Más bien parecía un desafío, teniendo en cuenta que siempre pedía luz, color y encanto. A Theo debió de sorprenderle tanto la imagen misma como el hecho de que Vincent estuviera tan obstinadamente a favor y hubiera puesto tantas esperanzas en una imagen como ésa. Había criticado abiertamente la forma chapucera de pintar de su hermano y su descuidada técnica el año anterior. Habían debatido incansablemente en torno a la monótona paleta de Vincent desde que cogió un pincel por primera vez. ¿Era razonable o siquiera racional responder a la oferta de Theo de exponer en el Salón con una pintura tan decididamente desagradable?

Como era habitual en él, Theo no dijo lo que pensaba. Preocupado por su madre

viuda y por lo vulnerable que era a los desmanes de Vincent, puso la paz familiar por encima de su sinceridad personal. Tenía tacto desde que nació, era de naturaleza sutil y el comercio en París le había entrenado bien en una enrarecida diplomacia. Theo había esquivado los peligros del entusiasmo de su hermano hacia esa extraña imagen a lo largo de toda su gestación con su característica elegancia. Cuando oyó hablar de ella por primera vez en el funeral de su padre dijo poco, si es que dijo algo, pero demostró su desagrado al negarse a llevarse los esbozos preliminares. Una vez en París, comentó que el público (no él) se mostraba descorazonadoramente reticente a comprar Millets. Hizo caso al enloquecido ruego de Vincent de que lo ofreciera en Le Chat Noir y le comunicó la negativa del propietario con estudiada indiferencia. Dijo que saldría muy caro hacer litografías de la imagen (nada en contra de la imagen en sí) y, tras ver una copia, criticó el trasfondo técnico («el efecto es impreciso»). Compensó su propia frialdad con el halagüeño comentario de Portier sobre la «personalidad» y mandó noticias tranquilizadoras a su madre, sabiendo que Vincent las leería. «Me alegro de haber podido dar a Vincent buenas noticias», le escribió en abril. «Aún no ha vendido nada, pero todo se andará. Lo cierto es que si alguien como [Portier] piensa que tiene algo, habrá otros que pensarán lo mismo».



Los comedores de patatas, abril de 1885, LITOGRAFÍA, 26 x 32 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Cuando recibió el cuadro, Theo mandó inmediatamente una carta a su hermano alabando a sus campesinos («se oye el taconeo de los zuecos de los invitados») y le pidió que dejara el dibujo y los colores apagados. Para suavizar incluso estas tenues críticas, le envió cincuenta francos y mandó a su madre más noticias halagadoras. «Algunas personas han visto su obra», escribió, «y los pintores sobre todo creen que es muy prometedora. Hay quien ve en su cuadro una enorme belleza, sobre todo en sus figuras, muy reales». (Theo sólo mencionó haber mostrado *Los comedores de patatas* a otro pintor, Charles Serret, un viejo pintor costumbrista al que conocía. «[Serret] vio que quien lo había pintado no llevaba trabajando mucho», le dijo a su madre, «pero dice que hay cosas buenas en él»).

La suave reprimenda de Theo fue todo lo que precisaba Vincent para librarse de la batalla que siempre andaba buscando. Nadie le negaría la posibilidad de padecer el martirio por su arte. «Creo que cuanto más sentimiento pones en algo», escribió sacando paralelismos entre el arte y el artista, «más se critica y más animosidad suscita». Con sus fantasías campesinas y el mesianismo de Millet, había elevado

tanto las apuestas que una concesión resultaba impensable. Rechazó todos los ejemplos de Theo, por considerarlos «fríos» u «ortodoxos», e insistió en que su arte era único, al igual que la individualidad de su autor. «Pintemos», decía, «y *seamos nosotros mismos* con todos nuestros defectos y cualidades». Durante el resto del verano, Theo recibió todo tipo de nuevos argumentos y refutaciones, pensados fantasiosamente para alterar el juicio que le merecían *Los comedores de patatas* y, por extensión, él mismo.



LÉON LHERMITTE, *La moisson (La cosecha)*, 1883, ÓLEO SOBRE LIENZO, 233,7 x 265 cm

© Mildred Lane Kemper Art Museum, Universidad de Washington en St. Louis, propiedad de la universidad, Parsons Fund. 1912

Las críticas vertidas por Theo sobre los colores del cuadro desataron toda una tormenta. No hay nada de lo que debatieran más en sus disputas y no había objeciones más predecibles. Pero Vincent hablaba a su hermano como un maestro en el primer día de clase, instruyéndole en las teorías «científicas» del color que llevaba estudiando todo el invierno en libros como *Les artistes de mon temps* y *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, el Michelet del color. Había mandado a Theo largas transcripciones de ambos libros en abril, como si se estuviera preparando para esta batalla.

Según Blanc, la naturaleza se componía de tres colores básicos: rojo, amarillo y azul. Combinando dos de estos colores primarios se obtenían los «secundarios»: naranja (rojo y amarillo), verde (azul y amarillo) o violeta (azul y rojo). Basándose en la obra del químico francés, Michel-Eugène Chevreul, Blanc buscó las relaciones entre estos seis tonos interrelacionados. Dio una gran importancia al hecho de que

cada color secundario «carecía» de uno de los primarios: al naranja le faltaba azul, al verde, rojo y al violeta, amarillo. Decía que la relación entre estos pares de colores sin mezclar era «complementaria», es decir, se complementaban unos a otros, y halló en su relación una feroz lucha por la división y la supremacía: azul contra naranja, rojo contra verde, violeta contra amarillo. El ojo interpretaba su lucha como «contraste». Cuanto mayor era su oposición, cuanto más próximo y más brillante el tono, más violenta es la lucha, más intenso el contraste. El azul nunca parecía más azul que situado junto a un naranja; el rojo nunca más rojo que junto a un verde y el amarillo nunca más vivo que junto a un violeta. Cuando eran muy vívidas, advertía Blanc, estas yuxtaposiciones podían aumentar el contraste, «dándole tanta intensidad que el ojo humano apenas lo soporta».

Blanc ofrecía corolarios para superar estos feroces encontronazos de color. (Blanc expresaba sus «reglas» en el lenguaje de la guerra, lo que sin duda debió resultarle muy atractivo a Vincent). Se podían mezclar en proporciones desiguales de manera que «sólo se destruyeran parcialmente», dando lugar a un *ton rompu* (tono roto) grisáceo que favorecía a alguno de los tonos. El *ton rompu* (gris verdoso, por ejemplo) podía yuxtaponerse al rojo, su complementario, para crear un contraste menos intenso (una «lucha desigual»), o a un *ton entier* (un tono puro), como el azul, para crear una armonía tonal. De manera que hasta las variaciones de tono más sutiles podrían, en teoría, crear distintos contrastes (verde-gris y rojo-gris) o unificar afinidades (verde y verde-gris) entre todas las tonalidades intermedias en conflicto. Siguiendo a Chevreul, Blanc denominó a estas reglas sobre la interacción entre los colores «la ley del contraste simultáneo».

Éstas eran las «reglas» del color, decía Vincent a su hermano: científicas, inmutables, inalterables. Blanc había hecho por el color lo que «Newton por la gravitación», dijo. «Esas leyes del color son un rayo de luz... totalmente ciertas». Para demostrarlo citaba las coloridas obras del héroe de Blanc, Delacroix, y hasta los brillantes cuadros de las faldas escocesas. «Incluyen los colores más vívidos, pero se compensan mutuamente, explicaba Vincent. “De manera que en vez de ser un revoltijo, el efecto general del estampado es armonioso desde lejos”. Insistía una y otra vez en que *Los comedores de patatas* se atenían estrictamente a las reglas de Blanc, por lo que sus críticas al tema del color eran “arbitrarias” y “superficiales”. Donde Theo y otros veían una monótona oscuridad, Vincent decía ver una cornucopia de colores, rotos pero aún vibrantes, que libraban una pequeña guerra de guerrillas contra los contrastes. Decía que sus impenetrables marrones y grises eran madejas de tonos rotos modulados con delicadeza y yuxtapuestos de forma que los ojos no entrenados no podían apreciar. En realidad, el tono de “jabón verdoso” del cuadro era un cheviot multicolor de tonalidades “tejidas” con sus pinceladas para crear un “todo armonioso”».

Los comedores de patatas había visto la luz en medio de una oleada de optimismo sobre las justas recompensas de una labor bien hecha. Vincent había acometido la

pintura con el espíritu de un maestro de la Academia, tras meses de esbozos preparatorios. En las semanas anteriores a su compleción, reafirmó su fe en «las verdades esenciales del dibujo [...] que ya conocían los antiguos griegos y que seguirán teniendo vigencia hasta el fin del mundo». Se había debatido incansablemente para corregir cada detalle del cuadro «intentando que fuera exacto». Señalaba que su capacidad de dibujo había mejorado muchísimo en la versión final y aseguraba a Theo, una y otra vez, que había dibujado las figuras «con todo cuidado y siguiendo ciertas reglas». De hecho, insistía en su corrección y decía que Theo veía mal las cosas. «No olvides que esa gente no se sienta en sillas como las del Café Duval», advertía.

Sólo cuando Portier y Serret unieron sus voces a las críticas de Theo (Serret había señalado que había «ciertos defectos en la estructura de las figuras») abandonó Vincent sus protestas de realismo y se retiró a su última línea de defensa: la pasión. Cambiando totalmente de opinión, criticó el dibujo convencionalmente correcto y afirmó que era «*superfluo*, aunque lo pinte el mismo Ingres» y dijo desafiante: «*Me desesperaría que mis figuras fueran buenas*». Alabó las proporciones «casi arbitrarias» de la caricatura y rebuscó en la vasta galería que tenía en la cabeza ejemplos de «inexactitudes, aberraciones, retoques y transformaciones de la realidad; mentiras, si se quiere», que marcaban el trabajo de los «auténticos artistas». Afirmaba que el arte requería de más que corrección. Exigía una verdad «más auténtica que la verdad literal». Exigía autenticidad, honestidad, intimidad, modernidad, «en definitiva, vida».

El arte de Vincent iba, como siempre, hacia donde le llevaban sus argumentos. A lo largo del verano de 1885, su producción artística igualaba a su verborrea. Quiso intimidar a su hermano con otras imágenes en apoyo de *Los comedores de patatas*. Empezó una serie de pinturas aún más oscuras: un paisaje «bajo un cielo sin estrellas, oscuro y denso como la tinta»; un cementerio «al atardecer» y una pequeña casita, similar a la de los De Groot «de noche». Esta casita de techo de paja era de un estilo que estaba desapareciendo en Brabante, y no sólo era un motivo adecuado para la paleta nocturna de Vincent (con los últimos rayos de la puesta de sol en vez de los de la lámpara), sino también la oportunidad de demostrar sus sentimientos hacia sus habitantes. «Esos “nidos” campesinos me recuerdan mucho a los nidos de los carrizos», escribió a Theo, mientras prometía pintar toda una serie de imágenes similares y encontrar «cuevas más hermosas más allá de los brezales», como un chico campesino en busca de nidos de pájaros.

Al mismo tiempo, siguió pintando «cabezas», algunas incluso más oscuras que las de la cena a media luz de los De Groot y otras más caricaturescas y toscas. Mandó a Theo otro retrato de Gordina, que extrajo de su corazón con valientes y firmes pinceladas y al que consideraba una demostración del evangelio de Millet: «No había hecho hasta ahora una cabeza tan *peint avec de la terre* [pintado con la tierra]», escribió, «y habrá más». Poco después llegó a París una segunda caja repleta de

pinturas oscuras, orgullosamente etiquetada «V2».



Cabeza de mujer, marzo de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 42,8 x 33,3 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pero los dibujos apenas cambiaban. No sabemos si fue por tozudez o la falta de modelos a medida que se aproximaba la cosecha de julio, pero Vincent volvió a las poses que había practicado desde Etten: mujeres inclinadas sobre las cosechas de trigo o arrancando zanahorias con sus traseros apuntando hacia arriba; hombres cavando con palas, rastrillando o segando. Eligió los grandes pliegos que Theo le había desaconsejado en Etten. Sus promesas de redondez o totalidad no servían más que para dar mayor contorno a las conocidas figuras que se apilaban en su estudio ese verano. Dijo que todas esas imágenes inmóviles y redondas expresaban las mismas «características», «vida» y «polvo» que invocaban sus difamados comedores de patatas.

Cuando Anthon van Rappard le mandó una carta en la que se mostraba crítico con *Los comedores de patatas* a finales de mayo, Vincent desató una avalancha de refutaciones que acabó tumultuosamente con su amistad de cinco años. Rappard había osado especificar con todo detalle las imperfecciones que Theo se limitaba a apuntar:

Estarás de acuerdo conmigo en que no es un trabajo serio [...] ¿Por qué ves y tratas todo de forma tan superficial...? ¡Qué lejos de la verdad está esa coqueta manita de la mujer al fondo! [...] ¿Y por qué el hombre a la derecha no tiene rodilla ni estómago ni pulmones? ¿Es que los tiene en la espalda? ¿Y por qué su brazo es demasiado corto? ¿Y por qué no podemos ver la mitad de su nariz? ¿Y por qué la mujer de la izquierda tiene una especie de cazoleta de pipa en vez de una nariz?

Rappard dijo que la imagen le había «aterrorizado» y castigó a Vincent en los términos más enérgicos por haber traicionado los ideales artísticos que creía que compartían. «¿Cómo osas invocar los nombres de Millet y Breton trabajando así? ¡Venga! En mi opinión, el arte es algo demasiado sublime como para que lo traten de forma tan desenfadada».

Vincent devolvió la carta inmediatamente, añadiendo sólo una seca nota a mano. Pero una semana después su indignación estalló en airadas protestas. A lo largo del mes siguiente escribió páginas y páginas de argumentos desesperados, como si estuvieran en juego las disputas de toda una vida. Pasaba de furiosos contraataques a penosas súplicas a favor de su arte y de sí mismo. A veces se mostraba indiferente («te dejo solo con tus delirios»), pero sólo para llenar largos párrafos de justificaciones académicas. Se defendía con razones tanto técnicas («usé corrosivos sobre la piedra») como pasionales («queremos pintar el corazón de la gente»). Dijo que era el discípulo más fiel de Millet y predijo a su amigo la ruina si se separaban.

Cuanto más argüía, más se enfadaba, hasta que sus diatribas volvían a la indefensa frustración y al dolor de una pataleta infantil. Cuando Rappard sugirió que Vincent necesitaba que alguien le dijera «las verdades», Vincent contestó: «Yo soy el que me digo a mí mismo las verdades».

Vincent creyó ver en la desaprobación de Rappard las mismas fuerzas oscuras que siempre le habían perseguido. «He tenido el mismo problema a lo largo de los años con muchas personas», escribió, «incluidos mis padres y mi familia». En su paranoia, Vincent creía que la traición de Rappard formaba parte de una conspiración *real* contra él; una conspiración orquestada, evidentemente, por su némesis de Goupil, H. G. Tersteeg. «¿Por qué rompes tu amistad conmigo en *realidad*?», preguntó. Creía que Rappard había visto a Tersteeg en sus recientes visitas a La Haya y que habría accedido a dar una mala opinión de *Los comedores de patatas* a cambio de algún que otro favor del implacable *gérant*. ¿Acaso no habían traicionado así a Millet los que querían «acabar con él y negarle?». Llevado por sus crecientes sospechas, Vincent no tuvo más remedio que exigir una retractación plena. «Es mi última palabra», anunció, «quiero que retires sinceramente y sin reservas lo que escribiste».

Preocupado por las enloquecidas cartas de Vincent, pero ofendido por sus «despóticas» demandas, Rappard no retiró nada.

Vincent esperó la respuesta de Rappard. Y esperó. Y por fin rompió el silencio él mismo. «Estoy dispuesto a considerar todo el asunto un malentendido», escribió, «siempre y cuando seas consciente de que estabas equivocado». Vincent añadía que si no se retractaba en una semana «ya no me importará no tener nada que ver contigo». Era el mismo ultimátum que tantas veces enviara a Theo. Pero su amigo tomó la decisión que Theo nunca pudo tomar. La irracional defensa que hiciera Vincent de *Los comedores de patatas* era la excusa perfecta para deshacerse de este extraño y opresivo corresponsal.

En algún momento de ese verano, Vincent cogió un autorretrato a lápiz que le había dado Rappard y lo rompió por la mitad. «Me sacas la delantera en muchas cosas», escribió, «pero sigo pensando que has ido demasiado lejos».

Sólo le quedaba Theo.

Lejos de estar agradecido a Theo, Vincent exigía a su hermano más y más esfuerzos para apoyar su arte. Tras años de negarse a exponer, sobre todo en exposiciones individuales, pidió a Theo que le organizara una. Le pidió que mostrara su trabajo a los marchantes. No a desconocidos como Portier, sino a los importantes, como Henry Wallis y Elbert Jan van Wisselingh, su antiguo colega de Goupil. Había solicitado a Theo que hablara con Durand-Ruel, uno de los marchantes más famosos de París y defensor pionero de los impresionistas, a los que Vincent criticara tan a menudo. «¡Deja que piense que es malo!», dijo Vincent sin tener en cuenta la delicada posición de su hermano.

A finales de cada mes, tan regular como el alquiler, lanzaba el mismo grito: «No tengo nada de dinero; estoy sin blanca, literalmente no tengo un centavo». En ese momento, la propia economía de Theo no debía de ser muy boyante tras haber corrido con los gastos del funeral de su padre y soportar la carga de la familia. El dinero que mandaba a Vincent desaparecía más rápidamente de lo que él lo mandaba. «No puedo dejar de gastar en modelos», contestaba Vincent cuando su hermano le pedía comedimiento. «Lejos de contratar menos modelos creo que lo suyo sería contar con más». Theo vio claramente el riesgo que suponía la prodigalidad de Vincent en agosto, cuando su tío Jan, distinguido almirante, murió arruinado e infeliz a la edad de sesenta y siete años, después de que el irresponsable de su hijo epiléptico dilapidara la fortuna familiar y huyera a América.

De hecho, la situación en Nuenen era bastante peor de lo que Theo sospechaba. Vincent había gastado tanto dinero como palabras en su defensa de *Los comedores de patatas*. El dinero del alquiler, la comida y las pinturas habían desaparecido mientras intentaba hacer realidad su fantasía de la familia campesina. En abril, había pagado sus deudas con una asignación especial de Theo y había vuelto a empezar a comprar a

crédito todo lo que podía. A finales de julio, volvía a tener los perros ante su puerta, sobre todo a los vendedores de material de pintura de La Haya, cuyas facturas había devuelto en repetidas ocasiones. Al menos uno de ellos había amenazado con cobrar vendiendo como chatarra las cosas que Vincent tenía en su estudio. Logró detenerlos con protestas y mentiras hasta finales de mes, cuando Theo pasaría por Nuenen y Vincent podría defender su caso cara a cara.

Pero Theo ya estaba harto de su hermano. Mostró su resolución negándose a enviar unos florines de más para pagar el envío de una tercera caja de cuadros. Tampoco se llevó ninguno de los cuadros de Vincent a Amberes, a pesar de que él se lo pidió. Y, por último, apareció por Nuenen con un nuevo amigo, un colega de Goupil y compatriota holandés, Andries Bonger. Con sus exquisitos modales, su evidente inteligencia y su afecto sin malicia, «Dries» representaba, en todos los aspectos, un rechazo al hermano con el que había crecido Theo. Vincent, que siempre había tenido celos de los amigos de su hermano, mandó resentidas notas a la casa parroquial de la que estaba desterrado. «Estoy bastante ocupado, pues están cosechando el trigo en los campos», escribió dilatando su entrevista un poco más, «no debe ofenderte que siga con mi trabajo».

Pero nada pudo suavizar o evitar el estallido cuando finalmente hablaron. Saltaron chispas cuando Vincent advirtió a Theo que la familia se avergonzaría si no se pagaban las facturas. Incapaz de contener el resentimiento que había ido acumulando a lo largo de meses de disputas en torno a *Los comedores de patatas*, Theo no sólo rechazó dar más dinero a Vincent, sino que le dijo que, de hecho, no podía seguir manteniéndole como hasta entonces.

En vez de achicarse ante los ataques de Vincent, como llevaba haciendo todo el verano, Theo por primera vez le plantó cara para devolverle golpe por golpe. Como si reaccionara ante años de argumentos fútiles, en contra de la pintura, del color, de la luz, de las convenciones, de Goupil y de su padre, le habló a Vincent de su «egoísmo» y le dijo que estaba harto de sus interminables ofensas al mundo. Le dijo que ya no aguantaba sus reproches y sus crueles «verdades». Le acusó de desanimarle, de intentar que fracasara, de querer que cayera, de ser más su «enemigo» que su amigo. Volvió a sacar a colación la incendiaria acusación del año anterior. Puso en duda la buena fe de Vincent y le dijo que no se fiaba de él para las batallas que les esperaban. «Veo claramente que no puedo contar contigo», dijo. Daba igual lo que hiciera por Vincent en el futuro, el dinero que le mandara o lo mucho que trabajara para vender sus pinturas, Vincent sólo le recompensaría con «fétida ingratitud».

Vincent escribiría más tarde que la conversación le había dejado «totalmente desolado».

Theo dejó Nuenen en cuanto pudo irse a Ámsterdam para conocer a la familia de Andries Bonger. Entre ellos estaba su hermana de veintidós años: Johanna.

La sinceridad y la amenaza de abandono sumieron a Vincent aún más en sus fantasías. Como si nunca hubiera discutido con Theo, empezó a hacer planes para contratar más modelos («siempre es lo mejor») y mandó a su hermano un elaborado presupuesto para que viera que necesitaba ciento cincuenta francos y no cien al mes. «Mantengamos en funcionamiento este pequeño negocio nuestro de la pintura», escribía alegremente. Retomó la correspondencia con Anthon van Rappard, como si siguieran siendo amigos. Primero con una carta llena de bromas, en la que hablaba de su disputa como si hubiera sido una pequeña y tonta rencilla teológica. Luego con lo contrario: una misiva larga, mordaz y petulante en la que pedía una vuelta al estadio anterior («me parece deseable que seamos amigos»), y en la que se mantenía firme en defensa de *Los comedores de patatas* («reproduzco lo que veo»). Sus esfuerzos lograron arrancar una última carta a Rappard antes de que su amistad cayera en un silencio total y permanente.

Como si el verano nunca hubiera sucedido, Vincent imaginaba una audiencia acogedora para su pintura en algún lugar. Invitaba a su hermano a formar parte de su fantasía de pasado y futuro con una imagen tan encantadora como una parábola para niños. Comparaba su carrera como pintor con un bote salvavidas arrastrado por el «gran barco» de la carrera de Theo como marchante. Vincent creía que llegaría un día en el que intercambiarían sus papeles de salvador y salvado:

Ahora mismo soy un pequeño bote que arrastras de una soga y que a veces no deja de ser un estorbo para ti... Pero yo, capitán de mi pequeño navío, pido en este caso que, en vez de cortar la soga, mantengas mi bote firme y bien aprovisionado para que pueda prestarte mejor servicio en tiempos de necesidad.

En septiembre de 1885, Vincent van Gogh tuvo su primera exposición, en el escaparate de su acreedor más implacable, el dueño de una tienda de La Haya denominada Leurs. Vincent afirmaría que tener su cuadro en ese escaparate era un vuelco en su carrera, lo creía una victoria tras meses de disputas. «Estoy firmemente convencido de ir por el buen camino», dijo después de la visita de Theo. «Quiero pintar lo que siento y sentir lo que pinto».

CAPÍTULO 25

DE UN IMPULSO

En los meses de tendenciosos argumentos a favor de *Los comedores de patatas*, Vincent había vislumbrado un arte nuevo. Su temperamento extremo y su retórica le habían alejado del curso que se trazara originalmente cinco años atrás en el Borinage, cuando el arte parecía el único punto de reentrada al mundo burgués del que había sido expulsado. Pero su febril defensa le había llevado a una playa distante y desconocida: un lugar sin «auténtico» color o líneas; un lugar donde los tonos desentonaban y los objetos tomaban forma ignorando la estrechez de miras de la naturaleza.

El arte que Vincent describía aún no existía: ni en sus libros, su portafolio o láminas, ni tampoco en las paredes y galerías de los museos, y desde luego no en su caballete. Nada podía haber estado más lejos de él que la imagen túrgida y tenebrosa que desató la tormenta o los dibujos y cuadros con los que había intentado justificarla. Vincent se aferró a su criticada paleta y a temas como *Los comedores de patatas* mucho después de haber abandonado su odisea, debido al enconamiento de las disputas con su hermano sobre los colores y porque estaba inmerso en una nueva fantasía de familia.

En el otoño de 1885, dos sucesos totalmente diferentes —una visita a un museo y un escándalo sexual— se mezclaron para provocar una ruptura con el pasado. Los dos —uno empujaba y el otro tiraba— sacaron a Vincent de Brabante, liberándole y permitiéndole explorar, durante el resto de su breve vida, el extraño nuevo arte que había imaginado: todo un reto.

En las galerías del siglo XIX, mirar los cuadros siempre era un proceso arduo y lento, pues las imágenes se apilaban marco contra marco desde el suelo hasta el techo. En el Rijksmuseum, el fenómeno era más acusado que en otros, por la densidad de las imágenes y la profusa decoración que distraía la atención. Ese día se avanzaba más lentamente de lo habitual debido a un hombre extraño que se plantaba delante de un cuadro, como una isla en medio de la corriente, sin moverse. Llevaba un abrigo de pelo mojado y un gorro de piel que se negaba a quitarse. «Parecía un gato mojado», recordaría un visitante. Bajo el gorro empapado asomaban la cara quemada por el sol de un marinero y una barba roja revuelta. Más de un visitante pensó que parecía un «trabajador del metal».



El Rijksmuseum de Ámsterdam recién terminado, en 1885
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

El cuadro que había embelesado a Vincent era *La novia judía* de Rembrandt, el retrato de un mercader y su nueva esposa, famoso por su feroz paleta de rojos y oro, la inefable ternura de los gestos y las soberbias pinceladas. «¡Qué cuadro más íntimo e infinitamente amable!», escribiría Vincent después. Anton Kerssemakers, que se había unido a Vincent durante parte del viaje a Ámsterdam, siguió visitando el museo sin él. «No había manera de sacarle de allí», recordaría después. Cuando volvió más tarde, Vincent aún seguía ahí. A ratos se sentaba, a ratos se quedaba de pie, en ocasiones juntaba las manos como si estuviera en piadosa oración. En un momento dado observaba el cuadro muy de cerca, después retrocedía y apartaba a la gente de su línea de visión.

La novia judía sólo fue una de las docenas de imágenes que Vincent consumió ese día. Él y Kerssemakers entraban en una sala y los ojos de Vincent se fijaban inmediatamente en un cuadro concreto, un viejo favorito o un nuevo descubrimiento, seleccionándolo entre la cacofonía de imágenes en competición. «¡Dios mío, mira eso!», exclamaba mientras se abría paso entre la gente para aproximarse: «¡Mira!». Ignorando las rutas prescritas por el museo, iba de una galería a otra a placer. «Sabía exactamente dónde encontrar lo que más le interesaba», recordaría Kerssemakers después: un nublado paisaje de Ruisdael, dos nogales sin hojas a contraluz en medio de una tormenta de Van Goyen, la furtiva mirada íntima de Vermeer captando a hurtadillas la imagen de una mujer que lee una carta. Pero de todo el despliegue de gigantes de la Edad de Oro le fascinaron dos. «Busco sobre todo cuadros de Rembrandt y Van Hals», había escrito a Theo cuando empezó a hacer planes para el

viaje.

Había muchos. Las paredes estaban llenas de oscuras ventanas repletas de la imaginación de los maestros: las exploraciones veladas y profundamente misteriosas de lo sublime, y de sí mismo, de Rembrandt; la deliciosa documentación que hace Hals de la condición humana: pícaros soldados, bebedores de mejillas sonrosadas, novios poseídos de amor y sus alegres novias, burgueses satisfechos consigo mismos y sus mujeres hartas del mundo. Sin embargo, no era suficiente para Vincent. Llevó a Kerssemakers directamente desde el Rijksmuseum a otro museo, el Fodor, y de ahí a la galería del tío Cor en la Keizersgracht, aunque, en el último minuto, decidió no entrar. «No debo presentarme ante una familia tan rica y decente», dijo a su sorprendido compañero. Kerssemakers dejó Ámsterdam esa misma tarde, pero Vincent retrasó su vuelta a Nuenen otro día más y se gastó sus preciosos centavos en un hotel para pasear un día más por el Rijksmuseum.

El frenético viaje de tres días a Ámsterdam fue uno de los dos que hizo Vincent ese otoño. Algo después de la marcha de Theo en agosto, él y Kerssemakers habían viajado a Amberes, como una segunda versión del viaje que hiciera Theo con Dries Bonger. ¿Por qué esta inquietud tras años de renegar de la vida de ciudad y amenazar con desaparecer en el brezal? A pesar de que había prometido en repetidas ocasiones viajar a ciudades como Amberes en busca de clientes para sus obras, Vincent se había resistido a dejar Nuenen durante casi dos años y sólo había hecho un viaje a Utrecht (a visitar a Margot Begemann) desde las Navidades de 1883. Su patrón Hermans le ofreció dinero para desplazarse al lugar de su elección, pero Vincent prefirió el refugio de su vida en la Kerkstraat a las incertidumbres de un viaje. Cuando anunció su intención de viajar, en septiembre de 1885, dijo experimentar una enorme necesidad de «volver a ver cuadros» y explicó que necesitaba «hacer un viaje de vez en cuando» para «encontrar compradores». Pero cuando por fin se fue, no llevaba consigo cuadros para enseñar ni en Amberes ni en Ámsterdam.

De hecho, Vincent tenía otras poderosas razones para alejarse de Nuenen.

A finales de julio de 1885, Gordina de Groot ya no pudo seguir ocultando su embarazo. La visión de Gordina, soltera, de treinta años y embarazada, desató rumores durante meses. Esta circunstancia, unida a las preguntas sin respuesta sobre Margot Begemann y a las sospechas que suscitaban los extraños modales de Vincent y su ateísmo, elevó los rumores a niveles tóxicos. Todo el mundo hizo oídos sordos a sus vehementes protestas. Éste era el mismo *schildermenke*, después de todo, que bebía en público, se peleaba con los viandantes, se mantenía al margen de su clase social y su religión, invitaba a mujeres solteras a su habitación y, según se decía, las pintaba desnudas.

La condena pública empezó a ser tan evidente que Vincent decía percibir una «dosis de malicia» cada vez que abandonaba su estudio. Meses después de haberlos

encumbrado, Vincent arremetió amargamente contra los «nativos temerosos de Dios de este pueblo, que insisten en sospechar de mí». En vez de recular ante las acusaciones, prosiguió su desesperada búsqueda de modelos en medio de la hostilidad de la comunidad, ofreciendo cada vez más dinero a campesinos que estaban ociosos tras la cosecha del verano, mientras maldecía su ingratitud mercenaria. «Aquí no hacen nada a cambio de nada», rezongaba.

La insistencia de Vincent llevó al sacerdote católico local a hacerle una visita. El padre Andreas Pauwels era tanto el portavoz como el guardián de sus indignados parroquianos. Dijo a Vincent que no debía confraternizar con gente de «estatus inferior», según contó éste después, y aconsejaba a sus feligreses que no posaran, sin importar el dinero que recibieran a cambio. Lejos de inhibirse, Vincent estalló con furia y se puso a la defensiva. (Después admitiría haber oído en la voz de Pauwels la voz de su difunto padre). Espoleado por estos antagonismos, lanzó un furioso ataque al clero por «no mantenerse en su esfera de los problemas abstractos». En vez de solucionar el escándalo discretamente, lo que seguramente hubieran preferido tanto la familia de Gordina como la suya propia, Vincent llevó el asunto directamente a la instancia más pública: el burgomaestre.

En sus cartas, se absolvía a sí mismo de toda culpa por el «accidente» del embarazo de Gordina y perdonaba a los campesinos su complicidad al perseguirle, culpando de ello al antiguo y común enemigo de Roma. En La Haya había acusado de su ruptura con Sien a un sacerdote que intentó mediar, y en Nuenen, Vincent empezó a considerar a Pauwels la fuente de todos sus males. En razonamientos teñidos de paranoia, acusaba al sacerdote de fomentar la hostilidad de los campesinos hacia él. Si se negaban a posar era porque el cura les había prometido dinero si no aceptaban, le dijo a Theo. Si le culpaban del embarazo de Gordina era porque el sacerdote ocultaba al padre real entre su congregación. Vincent esperaba un levantamiento popular a su favor y en contra del padre Pauwels, prometía luchar contra las fuerzas unidas en su contra y exigía «ojo por ojo y diente por diente». Confiaba en que volvería a contar con modelos para el invierno.

Pero no fue así. Cuando el otoño tocaba a su fin, Vincent se quedó solo en su estudio, rodeado de los restos de su fantasía sobre Millet, y cuando se fue a Ámsterdam a visitar el Rijksmuseum los campesinos que poblaban esa fantasía habían desaparecido. No se atrevían a ir al estudio de la Kerkstraat, no le invitaban a sus casas y en los campos salían corriendo, «asustados», cuando veían que se aproximaba.

Mientras se preparaba para otra ronda de explicaciones, Vincent empezó a remodelar la vasta arquitectura de argumentos en los que basaba su defensa de *Los comedores de patatas*. Su viaje al Rijksmuseum había puesto al descubierto el abismo que existía entre su retórica y su arte. Sólo podían salvar ese abismo los laberintos de la

obsesión. Había afirmado que sus tristes marrones y sus monótonos grises eran los únicos colores que podían reproducir la miserable vida de casa de los De Groot. Pero en Ámsterdam descubrió la terrosa paleta de Millet en temáticas tan alejadas de los polvorrientos brezales como los caballeros de Hals o los cadáveres de Rembrandt. Incluso llegó a imaginar los exóticos y volúptuosos desnudos del Renacimiento italiano en un color «barro». Los campesinos de Nuenen le habían abandonado, pero Vincent empezó a disociarlos de su búsqueda de un color expresivo.

Libre de la opresión de la metáfora, sólo veía color en sus tubos de pintura. «Mi paleta se está fundiendo», señaló a finales de octubre, apabullado por el cambio. «Los colores siguen su propio orden. Cuando parto de uno en concreto, sé perfectamente cuál debe seguir... Los colores dicen mucho por sí mismos».

En una misiva escrita tras su vuelta de Ámsterdam, Vincent dio carta blanca al cambio al describir un cuadro que no había visto en una década: *Las bodas de Caná* de Paolo Veronese. Este enorme lienzo, expuesto en el Louvre, representa la historia evangélica de Jesús asistiendo a unas bodas. Pero en el cuadro de Veronese, la sencilla ceremonia se transforma en un banquete imperial en una plaza ante un palacio, rodeada de columnatas de mármol y balcones dorados repletos de espectadores. Los invitados lucen trajes brillantes con gemas engastadas, beben de grandes cántaros de vino y comen de enormes bandejas portadas por sirvientes con turbante y babuchas rojas mientras los músicos tocan sus instrumentos, los cortesanos bromean y los perros, bien alimentados, dormitan apaciblemente. Ningún lugar, real o imaginario, podría haber estado más lejos de las sucias casuchas de Brabante y sus moradores, los comedores de patatas. Pero lo que Vincent vio en esta imagen poco probable era una mancha gris que la libraba de la literalidad *de terre* de Millet; un gris que, reafirmando la paleta de *Los comedores de patatas*, abría simultáneamente la puerta a un nuevo mundo de color:

Cuando Veronese pintó estos retratos de su *beau-monde* en *Las bodas de Caná*, volcó toda la riqueza de su paleta en violetas sombríos y espléndidos tonos dorados. Después, como aún seguía pensando en un azul pálido y un blanco perla que no aparecen en primer plano, les dio vida en el fondo, e hizo bien... Ese fondo tan hermoso brotó espontáneamente de un cálculo de colores. ¿Acaso me equivoco?... Eso es pintura y el resultado es más hermoso que la imitación exacta de las cosas.

Por fin, el arte del caballete de Vincent podía reflejar sus argumentos. En cuanto volvió de Ámsterdam, en los últimos días del otoño, llevó sus útiles de pintura a un paisaje desierto y colocó un enorme lienzo al final de una avenida de nogales, en un claro. Vació un tubo tras otro de carmín y cobalto en su paleta cargada de grises y los aplicó sin miedo; franjas de rojo anaranjado en el claro polvoriento, vetas de amarillo puro y naranja en los árboles tocados por el sol, un cielo azul brillante y nubes color lavanda. Ni un alma y apenas una sombra oscurecen los vívidos contrastes entre el azul y el naranja, el amarillo y el violeta.

Como si reimaginara los últimos dos años en color, volvió al jardín de la casa

parroquial y pintó su sencillez otoñal con su nueva y brillante paleta. Los enormes dibujos hechos a pluma en la primavera de 1884 renacieron en los vivos naranjas y ocres de *La novia judía*. Revistió los desnudos abedules desmochados que había más allá de la verja del jardín de un manto de hojas doradas que se recorta contra un cielo invernal color lavanda. En su estudio ya no se ocupaba de las polvorrientas manzanas y patatas del mes anterior, sino que dibujó una naturaleza muerta a base de coloridas frutas y vegetales, reproducidos con valientes contrastes complementarios. «Un pintor debe empezar por los colores de su paleta», escribió anunciando su cambio de fe, «y no por los de la propia naturaleza».

Hizo este cuadro y una docena más en las semanas posteriores a su regreso de Ámsterdam y empezó a ejercer una nueva habilidad que había percibido en el Rijksmuseum: la velocidad. También en este aspecto sus argumentos habían ido muy por delante de su arte. Desde el principio de su carrera había trabajado como un poseso llenando hoja tras hoja en un intento de reproducir los ejercicios del libro de Bargue, trabajando y retocando el mismo dibujo, pintando y repintando el mismo lienzo. Como se frustraba rápidamente y buscaba desesperadamente signos de progreso, justificaba sus maniacos (y caros) hábitos afirmando que, al final, la cantidad derivaría en calidad y que la velocidad era más importante que una precisión que nunca adquiriría. Como dibujante, su meta era trabajar «rápido como el rayo» y «darle más brío a mi pincel». Sostenía que la única forma «saludable y viril» de aplicar la pintura al lienzo, era «hacerlo sin dudar». En la primavera de 1885, en el estadio preparatorio de *Los comedores de patatas*, Vincent había convertido su argumento en un mantra obsesivo y había alardeado de que podía completar un estudio en una mañana y de que deseaba trabajar incluso más deprisa. «Tienes que volcarlo todo inmediatamente», aconsejaba a Kerssemakers, «y luego dejarlo reposar». «Pinta de un impulso», se recomendaba a sí mismo, «a ser posible de un impulso».

Pero la creación de su última gran obra no tuvo nada que ver con lo anterior. *Los comedores de patatas* había sido una agonía de comienzos y pausas y de vueltas sobre sus propios pasos. Lo había calculado y ajustado innumerables veces en un proceso meticuloso que le llevó varios lienzos y muchos meses. Aplicaba la pintura en capas gruesas y esperaba a que se secaran sus errores para cubrirlos con barniz y volver a empezar. Puede que hiciera los esbozos preparatorios de los bustos con sus gorros como remolinos y los rostros acabados precipitadamente a una velocidad de vértigo, pero eran meros estudios que acabarían almacenados y enviados en masa a París para que Theo comprobara que trabajaba; desde luego no eran obras para mostrar o vender. Por mucho que se animara a sí mismo o a otros a trabajar con coraje, «de un impulso», Vincent nunca se había librado del ideal de los *tableaux*, cuadros bien pintados con un acabado impecable y significados místicos, como expresión más pura del arte de un pintor.

El Rijksmuseum lo cambió todo. «Lo que más me llamó la atención cuando volví

a ver las obras de los grandes maestros holandeses», escribió, «es que la mayoría se habían pintado deprisa: estos grandes maestros... *acababan rápidamente, al “premier coup”* [primer golpe] *de pincel*, sin retocar tanto». Vincent contemplaba estas imágenes por primera vez como el resultado de un trabajo, no como meros objetos dignos de admiración. Podía reproducir cada pasaje y repasar cada pincelada: el inicio, el acabado, el ángulo del pincel, el peso de la mano. Visionaba cada gesto y reproducía cada decisión a la luz de su propia experiencia.

Fue sobre todo en Hals y en el alegre fuego de sus pinceladas donde halló la culminación de lo que consideraba «pintar de un impulso». Por un instante, la emoción casi le hace olvidar su defensa de *Los comedores de patatas*. «¡Qué alegría ver un Frans Hals!», escribió olvidando, al parecer, el acicalamiento infinito de sus propias obras. «¡Qué diferente de todos esos cuadros donde todo se reproduce cuidadosamente de la misma forma!». Vincent veía la misma licencia dondequiera que mirara, en imágenes tan diferentes como un esbozo de Rubens y un retrato de Rembrandt, realizadas «de una única pincelada, sin ningún tipo de retoque». Y no eran cuadros de las paredes de un estudio, tenían marcos dorados y habían sido elevados a los altares en la catedral de los *tableaux* de Cuypers.

Vincent apenas podía esperar a llegar para probar su nueva libertad. Por fin dio a su mano el valor de sus argumentos, soltándola sobre unos paneles de 20 centímetros por 25 que llevaba en una pequeña caja de pinturas. Captó tres instantáneas de una ciudad bajo la lluvia con pinceladas borrosas: su *skyline* visto desde el río, sus cuidados muelles y la gran estación de ferrocarril nueva. Las captó «por el aire», dijo, trabajando sentado ante la mesa de un café. Cuando llegó Kerssemakers a la estación el 7 de octubre, encontró a Vincent sentado ante el ventanal de la sala de espera de tercera clase, «trabajando con ardor en una de sus pequeñas pinturas», rodeado de una multitud de empleados, maquinistas, turistas, etcétera.

Como la escala era menor, hubo de usar pinceles más finos y recayó con toda naturalidad en la centelleante estenotipia de los esbozos incluidos en sus cartas, dibujando apresuradamente imágenes como una fugaz visión de un tren en movimiento. Ya no eran meros *études*. Vincent los denominaba *souvenirs*, una palabra que había reservado en el pasado para sus logros más meticulosos; los consideraba *tableaux*. En cuanto volvió a Nuenen embaló dos de ellos, apenas secos, y los mandó a París en una caja etiquetada como «V4», alardeando: «Estoy aprendiendo a captar una impresión en una hora; he aprendido a analizar mis impresiones [...] Es muy estimulante acabar algo deprisa».

Su búsqueda de nuevos motivos le había conducido brevemente a las naturalezas muertas (jarras, cuencos) antes de pasar a objetos que tenían un significado especial para él, como patatas, manzanas y nidos de pájaros. En la paisajística abandonó rápidamente las vistas genéricas y volvió a la casa parroquial, al jardín de su madre y a los abedules desmochados, a *lugares* con significado. Ya se había arriesgado en otra ocasión con las imágenes que le resultaban más íntimas y queridas, bajo presión, a

principios de junio, cuando pintó el viejo cementerio donde estaba enterrado su padre. Inmediatamente después de la muerte del pastor, Theo había sugerido esta imagen que consideraba perfecta para un *memento mori*. Aunque ya había pintado y dibujado muchas veces el cementerio y su torre condenada, al principio Vincent se resistió a la sugerencia y se mantuvo en su visión de los campesinos en torno a la mesa. Pero, en el último minuto, cuando la demolición era inminente, colocó su caballete ante la cáscara de piedra vacía y se esforzó por ver en profundidad esta escena de un intenso significado personal.

Cuando lo hizo, vio tanto el funeral de su padre («quería expresar lo simples que son la muerte y los entierros»), como su propia caída en desgracia. «Estas ruinas hablan de cómo se descompone la religión», explicaba, «por muy arraigada que estuviera». Pero su pincel cuenta una historia más profunda que sus palabras. La vieja torre se alza lúgub्रemente en primer plano y prácticamente llena el lienzo. Los enormes contrafuertes de piedra que conforman las esquinas penetran en la tierra como un gigantesco afloramiento de granito. No es una estructura temporal. Ninguna demolición la barrerá de los campos sin árboles sobre los que se yergue ni acabará con su soberanía sobre las tumbas a sus pies. A pesar de los clichés de los cielos bajos y los pájaros volando, Vincent había creado no un epitafio, sino una premonición: el retrato de un fantasma de piedra que siempre amenazaría sus horizontes.



La vieja torre de la iglesia de Nuenen, junio-julio de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65 x 88 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En noviembre, Vincent buscó en su estudio algo que reemplazara a los campesinos sin fe y encontró un objeto que incidía sobre la herida sin sanar reabierta por *La vieja torre de la iglesia de Nuenen*. Entre la ropa sucia y los cuadros que se estaban secando, encontró una biblia enorme que había pertenecido a su padre. En la iglesia había una biblia en el púlpito, pero ésta era la biblia familiar, un tomo magnífico con refuerzos de cobre en las esquinas y doble cierre de bronce. Fue la única biblia que se quedaron como recuerdo tras la muerte de Dorus y se la dieron a Theo, no a Vincent. Acabó en su estudio porque su madre, en un acto de increíble insensibilidad, le había pedido que se la mandara a Theo a París. Vincent hizo un hueco en la habitación abarrotada de cosas, puso un mantel sobre la mesa, colocó la biblia encima y abrió los grandes cierres. El enorme libro se abrió por la mitad, en el capítulo 53 del Libro de Isaías. Colocó el caballete muy cerca, de manera que el libro abierto apenas cupiera en su marco de perspectiva. Lo abrió más para que se vieran mejor las páginas y las dos densas columnas de texto. En algún momento decidió dar vida a la composición con otro objeto. Rebuscando entre sus pilas de libros, eligió

una de las ediciones de bolsillo de Charpentier, en amarillo brillante, de las novelas francesas que más le gustaban, y la colocó en el borde de la mesa, a los pies de la biblia gigantesca.

Luego empezó a pintar.

El fanático pincel de Vincent hallaba significados por todas partes. Decidió que la novela fuera *La joie de vivre* de Zola y pintó el título y el nombre del autor en provocativas letras, así como su lugar de edición: París. En pocas pinceladas captó la cubierta doblada y las gastadas páginas: un reto para la biblia impecable y formal de su padre. El desafío amarillo de Zola exigía una respuesta violeta. Vincent mezcló y mezcló en su paleta los dos complementarios en busca de un gris que expresara la estrechez de miras del evangelio de Dorus. Cuando finalmente obtuvo el color que buscaba —un gris perla profundo, a medio camino entre el de algunas zonas del banquete de bodas de Veronese, el del miliciano burgués de Hals y el de los cadáveres de Rembrandt—, lo «detonó» sobre el lienzo con un sinfín de vandálicas pinceladas que ocupaban el lugar de los límpidos bloques del texto.

Pero el texto le respondió. Vincent conocía bien las palabras de Isaías que tenía delante: «Despreciado, marginado, hombre doliente y enfermizo». Las Escrituras evocaban ecos dolorosos que, unidos a la desafiante yuxtaposición de evangelios, desvelaban el panorama de los dos últimos años. El pincel de Vincent lo retrató con un candor que casi nunca se permitía expresar en palabras: las peleas con su padre, el sexo con muchachas campesinas como Gordina, la seducción de Margot Begemann a la sombra de la casa parroquial, la persecución de los sacerdotes, la traición de los campesinos. Introdujo toques de azul y naranja en páginas de un gris insondable, otra lucha de opuestos que no procedía de la mesa que tenía delante. Hizo dos cierres idénticos de forma inversa: uno, de lado, ondulado; el otro, vertical, de una única y amenazadora pincelada. Cuando terminó el libro y la mesa con su mantel, el choque de complementarios se conjugó en un argumento de tonos rotos aplicados con pinceladas cada vez más anchas y combativas. Para completar esta crónica de rechazo, pena, autorreproche y desafío, Vincent añadió en el último momento un objeto nuevo: una vela apagada, el final del *rayon noir* y la confesión de que nunca podría actuar de otra manera.



Naturaleza muerta con biblia, octubre de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65 x 78 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Entretejiendo espontáneamente y sin costuras sus preocupaciones personales y su cálculo artístico, sus demonios privados y las pasiones creativas, Vincent había realizado un nuevo tipo de arte y lo sabía. Sus cartas rebosan una falsa incertidumbre, la de un hombre que, de repente, se ve al borde de un nuevo mundo o al final de una larga aventura. No lograba espantar las dudas invocando a Zola. «Zola crea, pero no coloca un espejo delante de las cosas; crea maravillosamente pero crea, poetiza, y por eso es tan bello lo que hace». Coronaba las libertades que se tomaba con la ciencia de Blanc y la noción medieval de inmanencia. Decía que su meta era hallar «*ce qui ne passe pas dans ce qui passe*» (lo que permanece en el devenir). «Pensar en algo y dejar que el entorno le pertenezca y que proceda de él», decía, «eso es realmente pintar». Mientras alababa este nuevo «simbolismo» personal, lo imaginaba como un renacimiento del romanticismo del que había aprendido. «Nuestros tiempos son romance y romanticismo», insistía, «y los pintores han de tener la imaginación y los sentimientos que conducen a la poesía».

De hecho, Vincent era uno de los pioneros más reacios —más rechazado que

crítico—; desarraigado del arte que amaba por los defectos de su mano y expulsado del seno de su familia, tanto real como adoptiva, por su conducta poco convencional. Hablaba de la nueva poesía de su pincel en tonos mixtos de anticipación y resignación. «Como llevo años trabajando completamente solo», escribió en noviembre, «siempre veré las cosas a través de mis propios ojos y las reproduciré de forma original». Se consolaba pensando que Millet también pertenecía a estos nuevos «simbolistas», pero sabía que había abandonado la segura confianza en sus antiguos favoritos. Aunque reconocía que había fracasado en las minas, defendió sus años de trabajo allí con una nostalgia impenitente. «Nunca puedes aprender lo suficiente de la naturaleza», escribió al terminar *La biblia*. «Yo mismo he estado tan comprometido durante tantos años que, lejos de obtener fruto alguno, he conseguido tristes resultados. Pero no querría haberme perdido esos errores». En un doloroso adiós al realismo, concedió algo melancólico que «las mayores y más poderosas imaginaciones han hecho las cosas directamente a partir de la naturaleza, de una forma que te deja sin habla».

A finales de noviembre, tan sólo una semana antes del día de san Nicolás, Vincent dejó Nuenen. Fue una marcha amarga, agria e involuntaria. A pesar de sus intentos de tranquilizar a Theo lo cierto es que el escándalo en torno al bebé de Gordina no amainó. La gente del pueblo siempre pensó que él era el padre y cuando Vincent se enfrentó a sus acusadores con mofas y nuevas provocaciones, el clamor pidiendo su marcha fue en aumento. (Tras uno de sus viajes a la ciudad apareció con condones y los distribuyó entre «los chicos del campo»). Culpó de sus problemas a las intrigas del clérigo y a la histeria pública hasta el final. «Los vecinos me ponen muchos impedimentos», se lamentaba, «la gente sigue teniendo miedo al cura».

En la casa parroquial no obtenía ayuda. El nuevo escándalo había llevado a su madre de cierta animosidad a una heladora hostilidad. A pesar de que solía pasar por allí para dibujar o pintar, nunca le invitaron a entrar para tomar una comida caliente, ni siquiera cuando empezó el invierno y se acercaban las vacaciones. Vincent ideó una extraña venganza expresando la premonición de que su madre pronto seguiría a su padre a la tumba. Con toda la vehemencia de una maldición predijo que «la muerte le llegará inesperada y suavemente, no como a padre», y advertía a Theo con insistencia: «En muchos casos las viudas no sobreviven a sus maridos durante mucho tiempo».

La crisis llegó a su culminación cuando el casero de Vincent, el sacristán Schafrat, se negó a renovar su alquiler del estudio de la Kerkstraat. «Está claro que en este estudio, junto al cura y el sacristán, nunca dejaré de tener problemas», escribió Vincent, «de manera que voy a cambiar las cosas». Primero pensó en buscar una habitación cerca y esperar a que la situación mejorara, una fantasía que sólo pudo mantener unos días. Pensó en volver a Drenthe, señal de que la presión en Nuenen era

insopportable. Por último propuso hacer el viaje de negocios a Amberes pospuesto durante tanto tiempo, y tal vez quedarse allí trabajando una temporada, sólo unos pocos meses. «Conozco estos campos y a la gente de aquí demasiado bien y los amo demasiado», decía, «como para irme para siempre».

Llenó sus cartas de planes para buscar contactos y promesas de volver a aprender de los grandes cuadros, como había hecho en Ámsterdam. Pero no había palabras que pudieran ocultar la desgracia que suponía marcharse, a pesar de no tener modelos y de estar solo y endeudado. Tuvo que esperar a la siguiente carta de Theo para poder comprar un billete de tren y se fue del pueblo a hurtadillas para no pagar a Schafrat el alquiler del último mes. Eso implicaba que tenía que dejar en el estudio toda su colección de láminas y casi todos sus dibujos y cuadros; años de trabajo a merced de sus acreedores y de su madre.

Su partida final de la casa parroquial se desarrolló como una fea escena cuyos ecos se apreciarían aún meses después: «No voy a escribir a casa», dijo a Theo en diciembre. «Me limité a decirles que me iba [...] Ya tienen lo que quieren. Por lo demás, pienso muy poco en ellos y no deseo que ellos se acuerden de mí». La víspera de su partida recibió un duro golpe cuando llegó la carta del marchante de La Haya que había expuesto sus cuadros en el escaparate de su tienda. «Dice que Tersteeg y Wisselingh los han visto», informaba Vincent apenadísimo, «pero que no les hicieron ni caso».

Sin embargo, no se fue de Nuenen derrotado. Su nuevo arte empezaba a darle nuevo coraje. «Mis poderes están maduros», exclamó, aunque concedía que tal vez tuviera que «volver a empezar desde el principio». En una última visita a los Kerssemakers en Eindhoven, alabó las ambiciones artísticas de su amigo en términos que reflejaban su propia tenaz esperanza: «Uno no se hace pintor en un año», dijo, «no es necesario. Pero en toda obra hay algo bueno, que te da esperanza y evita que te sientas indefenso, como ante una pared de piedra».

Por primera vez expresaba cierto sentido de la urgencia, de tiempo limitado, cerraba puertas y buscaba oportunidades. Pocos días antes de su partida decidió probar una nueva técnica, el pastel, fascinado por las creaciones de los grandes pastelistas franceses Chardin y La Tour. Eran imágenes muy alejadas de los campesinos lumpen de *Los comedores de patatas* de Nuenen. Imágenes que no reflejaban la suciedad, sino la luz y el aire. «Imágenes», decía maravillado, «que expresan con pastel tanta vida que parece que, si sopláramos, se alejaría».

«No sé lo que haré ni cómo me irá», escribió cuando dejó Nuenen, Brabante y Holanda por última vez. «Pero espero no olvidar las lecciones que estoy aprendiendo estos días: busco una pincelada, en la que pones absolutamente todo tu espíritu, todo tu ser».

CAPÍTULO 26

ILUSIONES PERDIDAS

Aunque Amberes sólo estaba a cuarenta kilómetros de la parroquia de Zundert, era como una isla en medio del océano. Situada en uno de los extremos del delta del Rin, la ciudad había sido uno de los mayores puertos de Europa durante medio milenio. Era un lugar muy distinto a los campos circundantes, con sus muros fortificados, los exóticos destinos de sus barcos y las extrañas patrias de sus tripulaciones.

En Amberes, Vincent bebió cerveza e hizo la proverbial visita a las prostitutas que hacían todos los exiliados y vagabundos que pasaban por ahí, dividido entre visiones de nuevos comienzos y los deseos de volver a casa. Se presentó a los camareros como un «barquero», un marino de interior. Ahí estaba, sentado junto a otros marineros, al final de la barra, en el borde de un sofá de burdel o junto a la pista de baile, donde giraban las parejas. Pintarrajaba en un bloc de dibujo de tamaño bolsillo y captaba cualquier destello que podía; dibujos hechos a la velocidad del relámpago que escondía en su regazo, realizados con el acompañamiento de un polvoriento órgano de sala de baile. Dibujó a los espectadores gritando y cantando desde el balcón y a las criadas bailando juntas, dando vueltas en pareja. Vincent nunca dijo haber bailado, sólo observaba. Tras ir a un baile popular de marineros en los muelles dijo a Theo: «Sienta bien ver divertirse a la gente corriente».

Las primeras cartas que Vincent mandó desde Amberes estaban llenas de entusiasmo. «Siento que tengo la capacidad de hacer algo», escribió al poco de llegar. «Me alegro mucho de haber venido aquí». Inició una nueva campaña de respetabilidad burguesa, quizás por puro optimismo o tal vez para ocultar su rápida e ignominiosa salida de Nuenen. En vez de los sermones sobre Millet o los tratados sobre color, enviaba a su hermano estrategias para exponer y vender sus obras. Tras años de resistencia se ofreció a buscar trabajo —como decorador de restaurantes o pintor de carteles («por ejemplo una naturaleza muerta a base de peces para una pescadería»)—. «Una cosa está clara», decía, «quiero que se vean mis cosas».



Pareja bailando, diciembre de 1885, TIZA SOBRE PAPEL, 8,9 x 16,2 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Abandonando su retórica de las alegrías del brezal y la solidaridad con los campesinos, se mostraba encantado con el «bullicio» de la caótica vida comercial de Amberes y afirmaba que «lo necesitaba desesperadamente». Se compró ropa nueva y empezó a comer con regularidad en nombre de su nuevo mandato: el éxito. «No se debe tener un aspecto desastrado o de hambriento», escribió. «Al contrario, uno debe intentar hacer las cosas canturreando». Alquiló un apartamento en un impresionante edificio de pisos de una zona próspera de la ciudad, al este, en un vecindario nuevo pero respetable, y lo decoró con objetos propios del estudio de un pintor, como lienzos nuevos, mejores pinceles y pigmentos más caros. Para reemplazar las amadas láminas que había tenido que abandonar en Nuenen, empapeló las paredes con las láminas japonesas, baratas pero llenas de colorido, que vendían en cualquier tienda del muelle. «Mi pequeña habitación está mucho mejor de lo que esperaba», decía feliz. «[Éste] es un lugar espléndido para un pintor».

Visitó sin miedo el provinciano mundo del arte de Amberes llevando bajo el brazo los tres cuadros que había cogido de Nuenen: una avenida de álamos, una nostálgica vista de un molino al atardecer y *La biblia*. En vez de aburrir a los marchantes con inacabables argumentos sobre las imágenes, como solía hacer con Theo, se puso inmediatamente a diversificar su portafolio. En las primeras semanas intentó pintar algunos de los recorridos de los turistas que había visto en muchas de las galerías que había visitado: escenas de calles pintorescas y vistas de la ciudad antigua pintadas desde la orilla opuesta del Schelde. Románticas vistas del Amberes medieval y algunos de sus monumentos más insignes, como la catedral, el Mercado

Grande y el castillo del siglo IX, Het Steen (La Piedra). «Estas imágenes», aseguraba a Theo, «son perfectas para los turistas que se quieren llevar un *souvenir*».

Desde que se fuera de La Haya hacía dos años, nunca había dejado de buscar mujeres. Siguió pagando prostitutas en Eindhoven durante todo el tiempo que pasó en Nuenen, y sin duda recurrió a sus servicios en sus viajes a Utrecht, Amberes y Ámsterdam. Su relación con Gordina de Groot había sido más tentadora que satisfactoria. Aunque probablemente sucumbiera a sus pretensiones (y a su dinero) de que posara desnuda, nunca fue suficiente. En sus cartas a Theo siguió fantaseando con un estudio más sistemático e intensivo del desnudo femenino.

Sus tendencias obsesivas, unidas al deseo, generaron una manía que le hacía recorrer las concorridas calles de Amberes noche y día. Allí donde se reunía la gente, en bailes públicos, cafés y *music halls*, exploraba a las multitudes en busca de mujeres, y alternativamente admiraba sus «espléndidas cabezas» y comprobaba su disponibilidad. «Es verdad lo que cuentan de Amberes», informaba, «todas las mujeres son guapas». Mandó a Theo elaborados catálogos de las mujeres a las que observaba: algunas tenían «un aspecto muy saludable», otras, en cambio, «pequeños ojillos grises». Prefería a las «chicas corrientes» por su «poder y vitalidad» así como por su «rostros feos e irregulares... vivarachas y picantes à la Frans Hals». Admiraba el pelo rubio de las chicas escandinavas, pero las alemanas le «dejaban frío» porque «todas parecen cortadas por el mismo patrón». Comparaba a las jóvenes inglesas (muy rubias y delicadas) con las chinas («quietas como ratoncillos, sigilosas, pequeñas, con una apariencia natural como de chinches»). Su variedad y plenitud le sobrecogía. «No se puede negar que suelen ser condenadamente bonitas... ¡Si pudiera elegir modelos!».

Cuando terminaron los bailes se sintió impelido hacia los burdeles que llenaban la ciudad. Admitió a Theo haberse dedicado a recorrer las calles y avenidas para «trabar conocimiento con algunas prostitutas». Frecuentaba esos barrios incluso de día, pues las había ofreciéndose a los marineros todo el día. Buscó a una *madame* local, «una lavandera que conoce a un montón de mujeres», y quedó con un hombre siniestro que le ofreció «una pareja de putillas muy guapas» para pintarlas. «Creo que las tienen prisioneras», especulaba. Se situó ante los prostíbulos «a plena luz del día» para observar el tráfico y sopesar a las mujeres que se ofrecían. Lo llamaba «caza de modelos» pero confesó a Theo que no quería sólo pintar a las chicas, quería «tenerlas».

Siempre que podía se acercaba y hacía su extraña propuesta. Como no podía pagarles por horas para que posaran al precio del sexo, debió de intentar convencerlas con los mismos argumentos que ya probara con Theo: que los retratos no sólo estaban de moda («hay que ir con los tiempos»), sino que también eran útiles. Se podían colgar en cafés y restaurantes para atraer clientes, guardarlos como recuerdo o venderlos y obtener buenos beneficios. Vincent era consciente de que los estudios de fotografía ganaban mucho dinero con los retratos e intentaba defender las ventajas de

la pintura sobre la fotografía. «Los retratos pintados tienen vida propia», decía, «salen del alma del artista y expresan lo que no puede expresar una cámara». No ofrecía sólo pagar por sesiones de posado, también les regalaba el retrato acabado, una proposición que apenas velaba la propuesta sexual que había detrás. Cuando tenía suerte y alguna mujer iba a su estudio, aún tenía que convencerla para que se quitara la ropa. Pero persistió, convencido de que «si lograra encontrar una buena modelo no tendría miedo a nada».

La nueva obsesión de Vincent le condujo directamente al que tal vez sea el mejor pintor de mujeres del arte occidental: Peter Paul Rubens. Rubens era el artista más famoso de Amberes y no hubiera podido evitar su influencia bajo ninguna circunstancia. Sus heroicos cuadros de oratorio llenos de mujeres con curvas y hombres musculosos poblaban el paisaje artístico de la ciudad. Rubens había marcado indeleblemente las paredes de su ciudad de adopción con sus visiones: desde los voluptuosos horrores del martirio a los báquicos placeres de la carne. Incuso antes de marcharse de Nuenen, Vincent había decidido que tenía que ir a Amberes a, entre otras cosas, hacer un viaje por el imaginativo y exuberante mundo de Rubens, tan distante de *Los comedores de patatas* como quepa imaginar. La víspera de su marcha escribió a Theo: «Tengo muchísimas ganas de ver los Rubens». No le interesaban sus pinturas religiosas, que consideraba «teatrales y a menudo malas en el peor sentido de la palabra», y no es que faltara seriedad a sus temáticas o poder de persuasión a su pincel. «Lo que pinta son *mujeres*», decía Vincent. «Son sus mujeres las que le hacen a uno pensar, en ellas su pintura adquiere mayor profundidad».

Fiel a su palabra, Vincent llegó a Amberes e inmediatamente empezó a buscar las mujeres de Rubens. Describió con todo detalle a las dos rubias de pechos desnudos que aparecen en primer plano en el enorme cuadro *Cristo con santa Teresa en el purgatorio*. Decía que eran «muy hermosas, más finas que el resto... Rubens en su mejor momento». Volvió al museo muchas veces para examinar a éstas y otras mujeres de Rubens «repetidamente, a mis anchas». Le gustaba sobre todo la forma que tenía el maestro flamenco de reproducir la carne femenina, que parecía «muy viva», y explicaba el resultado de sus lecciones en términos lascivos que no tenían nada que ver con las pías metáforas que empleara en el caso de Millet.

Visitó la catedral y se situó ante el gran tríptico de Rubens, que ocupaba un lugar central, *La elevación de la cruz* y *El descendimiento de Cristo*. Gracias a su asombrosa escala, sus valientes composiciones y la iluminación operística, ambas imágenes representaban en la gran catedral un drama pictórico que había fascinado a los visitantes durante más de doscientos años. Pero a Vincent le decepcionó, sobre todo *La elevación*. «Tiene una peculiaridad que me llamó la atención inmediatamente», lamentaba, «no hay figuras femeninas». Por otro lado decía «amar» *El descendimiento* por «los cabellos rubios, los rostros pálidos y los cuellos» de las dos Marías al pie de la cruz recibiendo el cuerpo sin vida de Cristo. No había en la pintura nada más que le conmoviera: ni las delicadas pinceladas del pie sobre el

hombro desnudo de la Magdalena ni, desde luego, la vívida reproducción de una escena de dolor inconsolable. «Nada me deja más impasible que Rubens intentando expresar el dolor humano», afirmaba Vincent. «Hasta las más bellas de sus Magdalenas o Dolorosas me recuerdan a las lágrimas de la bella prostituta que acaba de contagiarse de una enfermedad venérea o padece alguna otra pequeña miseria de la vida humana».

Pero su nueva misión exigía precisión al arte de Vincent. Las mujeres a las que quería ganarse buscaban retratos que agradarán y halagaran, registros idealizados pero identificables de su propio atractivo, no expresiones del carácter único del artista. Vincent se desesperaba desde hacía mucho tiempo por considerarse incapaz de crear «parecidos» (como lo denominaba displicentemente), lo que privaba a sus retratos de su particularidad más característica. Insistía en que hacía «tipos» o «cabezas de gente», no retratos: un viejo pescador, no el hombre huérfano de Zuyderland con una chaqueta de pescador; una mujer pobre con el vientre hinchado, no Sien Hoornik embarazada; «cabezas de campesinos», no la familia de Gordina de Groot.

Mientras planeaba su campaña de retratos en Amberes, pensaba en la reacción de sus hermanas. «Sé que es difícil satisfacer a la gente en relación al “parecido”», escribía la víspera de su llegada, «y no puedo decir que me sienta muy seguro en este aspecto». Cada vez que una mujer se sentaba ante él, luchaba contra el mandato del realismo. Trabajaba una y otra vez los perfiles, las narices, los ojos y las líneas del pelo, buscando una corrección que se le escapaba. La necesidad de agradar podía más que la valiente retórica del *premier coup*, el «de un impulso», que había aprendido en octubre en el Rijksmuseum. El impetuoso pincel y los anchos brochazos de Nuenen sólo se insinuaban en los márgenes de una imagen, en los vaporosos pliegues de una blusa, las cenefas de un gorrito o un mechón de pelo.

Puede que la nueva y libidinosa misión de Vincent pusiera pegas a su pincel pero dio alas a su paleta. Los modelos que quería pintar nunca hubieran aceptado los tonos *de terre* que aplicara a Gordina de Groot. Sólo una vez, cuando un anciano entró en su estudio poco después de su llegada, volvió a caer Vincent en los familiares marrones abetunados de las cabezas de Nuenen. La primera vez que una mujer posó para él, a mediados de diciembre, la agasajó con colores brillantes y ríos de luz. Así describió los resultados a Theo: «He introducido tonos más claros en la piel, blanco teñido de carmín, bermellón, amarillo [...] Tonos lilas en el vestido». No la situaba en una oscuridad estigia, sino «sobre un fondo amarillo grisáceo».

Para lograr que sus colores fueran más vivos y agradables compró pinturas mejores, convencido de que «lo que da vida a un retrato es el color». Descubrió el azul cobalto («un color divino»), el rojo carmesí («cálido y vivo como el vino»), el amarillo cadmio («brillante») y el verde esmeralda. En vez de mezclarlos para conseguir grises, los empleaba sin rubor alguno: un vestido verde jade con un lazo escarlata. Usaba las lecciones de Blanc y Chevreul en su nueva misión de halagar:

realzaba una mejilla sonrosada al situarla sobre un fondo verde o el toque de amarillo de un cuello con una blusa color lavanda. En lugar de finas gradaciones de tonos buscaba «un color menos difícil e inverosímil; mas simplicidad». Decía que se había fijado como meta obtener la luminosidad de la carne de las mujeres de Rubens y los colores saturados de una vidriera. De entre las obras modernas que vio, eligió los lienzos brillantes y bruscos de Henri de Braekeleer, un artista de Amberes que pintaba mujeres (entre ellas prostitutas) en vívidos toques de color empapado de luz.

Por muy entusiásticamente que se dedicara a los nuevos tonos, a nuevos cuadros, a crear una nueva paleta y a buscar héroes nuevos en Amberes, nunca perdió de vista su meta última. «Debemos llevar las cosas a un punto», escribió para convencer a Theo de la nueva misión, «en el que las chicas quieran que las retraten. Estoy seguro de que algunas querían».

Pero pocas querían. A pesar de sus hercúleos esfuerzos, las modelos no iban. El primer mes, Vincent sólo informó de haber tenido un puñado de visitantes en su estudio: el anciano, una vieja dama, una mujer joven y «la promesa» de otra. A finales de diciembre estaba desesperado. Utilizando algo del dinero extra que le había mandado Theo, pagó a una corista del Café-Concert Scala, una revista al estilo del Folies Bergères, para que fuera a su estudio y posara. La había estado observando durante algunas semanas mientras actuaba en el Scala, en medio de un chabacano esplendor morisco, y después ante clientes en busca de placer (o eso sospechaba). Cuando llegó a su estudio con su precioso cabello negro, los pómulos salientes y los labios abultados, Vincent la encontró «hermosa» y «ocurrente», pero también impaciente. Después de tantas noches de actividad no podía estar quieta. No quiso tomar champán («no me pone alegre», dijo, «sino triste») y se negó, de entrada, a quitarse la ropa.

A principios del nuevo año, todos los valientes planes de Vincent parecían estar en un callejón sin salida. No había vendido nada, ni los cuadros grandes que había llevado desde Nuenen, ni *La biblia*, ni sus amados retratos, ni siquiera las pequeñas escenas de la ciudad que había dibujado. Tras un mes de vagabundear por las calles «frías y tristes» de la ciudad con sus dibujos de castillos y catedrales, no encontró a un solo marchante que se aviniera ni siquiera a exponer su obra; mucho menos a comprarla. Sus promesas de pintar carteles o de diseñar menús se evaporaron debido a su necesidad de prostitutas y retratos. Al ver el éxito de los fotógrafos imaginaba que podría darles más precisión a sus retratos si aplicaba directamente pintura sobre una fotografía («se obtendría un colorido mucho mejor»). También pensó en renombrar sus retratos y venderlos como «cabezas de fantasía». Cuando este tipo de planes fallaban, como ocurría siempre, culpaba a los avariciosos compradores, o a marchantes que no estaban a la moda, o a un mercado moribundo, o al declive del arte moderno en general. «Si expusieran más cosas y mejores», se quejaba, «se

vendería más... Todo requiere renovación: los precios, el público, todo».

A continuación le traicionó su cuerpo. Tras años de alardear de la constitución física de un campesino, Vincent empezó a sentirse mareado, «sobrecargado», y «nada bien». Los orgullosos rigores que se imponía en Nuenen se convirtieron en privaciones durante el durísimo y húmedo invierno de Amberes. Su estómago se rebelaba; fumaba en pipa para ayudarse en la digestión, pero se le hincharon las encías y los dientes se le aflojaron. Desarrolló una tos crónica. Por primera vez informó de haber perdido peso. En algún momento debió de tener sarpullidos, úlceras o lesiones, como si somatizara todas sus aflicciones. En una ciudad portuaria llena de marineros y prostitutas, Vincent buscó tratamiento para la maldición de todos los marineros y prostitutas del mundo: la sífilis.

Teniendo, sin duda, que Theo viera en la enfermedad la culminación de su obsesión por las prostitutas y quisiera acabar con su proyecto de retratos, Vincent ocultó a su hermano tanto los síntomas como el tratamiento. No dijo nada de sus visitas al doctor Amadeus Cavenaille, de la Rue Holland, a pocas manzanas de su estudio; nada de sus tratamientos en el cercano hospital de Stuyvenberg; nada de su vergüenza y miedo a un pronóstico incierto. Pero en una época en la que la sífilis y la gonorrea (que Vincent había contraído en La Haya) se equiparaban y condenaban en tanto que «monstruosidades» de la naturaleza, el diagnóstico era inevitable y el tratamiento, concreto: mercurio.

Tanto si se administraba en las famosas píldoras azules como en forma de ungüento maloliente o de «fumigaciones» con vapores tóxicos (Vincent acuñó un término para describir ese tratamiento, *«bain de siège»* [baños de asiento], que aparece en su bloc de esbozos junto a las horas de las citas), el mercurio trataba la enfermedad, pero no podía curarla. Lo que sí hacía era infligir a sus víctimas toda una serie de sufrimientos «a lo Job», que casi eran peor que la enfermedad en sí: desde la caída de cabello y la falta de apetito sexual a la locura y la muerte. Incluso en dosis moderadas provocaba calambres estomacales, diarrea, anemia, depresión, fallos orgánicos y pérdida de vista y oído. Unos de los efectos secundarios más molestos del mercurio era la salivación, que no sólo era muy abundante, sino que se manifestaba en forma de esputo («deshechos líquidos de la enfermedad»). Todo eso era un caldo de cultivo para las invisibles espiroquetas que causaban nuevas infecciones en boca, garganta y encías, hasta que todo el orificio bucal se convertía en una gran úlcera fétida.

Aunque nunca admitió ni haber contraído la enfermedad ni haber seguido el tratamiento, Vincent no pudo ocultar a su hermano la ruina que vino después. Su ya de por sí delicado estómago se rebeló y se quedó sin fuerzas. Por primera vez en su vida se quejaba de sentirse «físicamente débil». Tenía constantemente flemas grisáceas y su boca y su garganta se llenaron de úlceras que le impedían masticar o tragiar. En pocos meses los dientes se le pudrieron y se le partieron. Antes de marcharse de Amberes en febrero, pagó a un dentista la importante cantidad de

cincuenta francos para que le sacara la tercera parte de los dientes, un proceso terrible en una época en la que se extraían a tirones y, a menudo, el licor era el único anestésico disponible.

Las Navidades de 1885 le trajeron otro tipo de tormento. El fantasma del pastor Van Gogh le perseguía durante unas fiestas que había presidido durante tanto tiempo. Vincent lamentaba que le inquietaran «ciertos recuerdos de lo que padre dijo e hizo conmigo», al igual que a Redlaw en su cuento de Navidad de Dickens favorito: «El hombre atormentado». Para huir de las voces del pasado daba largos paseos por las nevadas calles hasta los límites de la ciudad. Pero no hallaba consuelo en el campo, sólo una «inmensa melancolía». Iba a las tabernas y los burdeles para experimentar algún remedio de la alegría propia de la estación. Se negó a escribir a su madre o hermanas incluso el día de san Nicolás, desoyendo los ruegos de Theo; una blasfemia contra la fe y la familia directamente dirigida al corazón de su difunto padre. Se consideraba condenado a un «perpetuo estado de exilio». Condenado para siempre a que su familia fuera para él «más extraña que los extraños».

Cuanto más lóbrega era su realidad, más se aferraba Vincent a la fantasía de plenitud artística y sexual a través de los retratos. A finales de diciembre, cuando logró persuadir a la chica del Scala para que posara, su obsesión renació como el Fénix. A pesar de sus muchos fracasos, ese único «éxito» con una corista rejuveneció su misión. Decía que se trataba de su «mayor deseo» y de una «necesidad absoluta», y prometía proseguir su búsqueda entre las prostitutas de Amberes hasta dar con una «auténtica expresión de puta». Pidió a Theo algo más de paciencia y sacrificio («debes dejarme que extienda un poco las alas») y redobló sus promesas de suficiencia económica y éxito artístico. «Uno debería apuntar a algo elevado, genuino y distinguido», retaba a su hermano, «¿o no?».

Pero Theo tenía otras ideas.

En enero de 1886 Theo dijo a Vincent que debía dejar Amberes.

Los hermanos estaban abocados a una confrontación desde el mismo momento en que Vincent llegó. Sus insaciables exigencias de dinero y de modelos los habían sumido en una nueva pelea casi inmediatamente. Sus incessantes proezas sexuales y sus desvergonzadas descripciones de la caza de modelos por los burdeles de la ciudad habían disparado todas las alarmas del pasado. Cada vez que percibía desagrado o preocupación, Vincent soltaba una ristra de protestas y acusaba a su hermano de no hacerle caso, obstaculizar su arte, poner trabas a su carrera y sabotear sus esfuerzos por recuperar «algo de crédito». En el lenguaje más estridente que había usado en años, advirtió a Theo de las consecuencias de interferir en su nueva obsesión. «*À tout prix* [a cualquier precio]», escribió amenazador, «quiero ser yo mismo. Soy tozudo y ya no me preocupa lo que la gente diga de mí o de mi trabajo».

La disputa terminó justo después de Año Nuevo, cuando Theo amenazó con

retirarle su apoyo si Vincent no abandonaba su absurdo plan de lograr que las prostitutas posaran para él.

La salud de Vincent fue el golpe final. Sus vagos informes sobre enfermedades e indicios de desnutrición sonaban más ominosos que todas las acusaciones y las amargas denuncias de Navidad. Cuando dijo que no iba a usar todo el dinero extra para comprar comida, sino que iba a ir «a la caza de modelos», y que lo seguiría haciendo «hasta que se acabe el dinero», Theo no tuvo más remedio que intervenir. Previendo sin duda otra autodestructiva espiral de excesos, pidió a Vincent que se fuera de la ciudad por su salud. «Si te pones enfermo», decía, «será peor». Convencido de los poderes reparadores de la naturaleza y sin darse cuenta del alcance de la expulsión de su hermano de Nuenen, insistía en que Vincent volviera al campo.

Su petición desató una feroz tormenta de protestas. Hasta entonces, Vincent había dicho que su estancia en Amberes sería corta, «unos meses todo lo más». Pero la orden de Theo lo cambió todo. «No creo que puedas pedirme de verdad que vuelva al campo», contestó inmediatamente, «cuando los próximos años dependen tanto de las relaciones que establezca en Amberes». Deseoso de preservar la vida de modelos, retratos y prostitutas que aún le fascinaba, acusó a Theo de «debilidad», de «haber perdido el valor», y le dijo que su estancia en Amberes era necesaria por motivos tanto económicos como artísticos. «Lo mejor sería que me quedara aquí *mucho* tiempo», insistía, «porque los modelos son buenos [...] Si volviera ahora al campo me estancaría».

Los problemas desesperados requerían medidas desesperadas. A mediados de enero, Vincent hizo algo que había jurado no volver a hacer: se matriculó en una escuela de arte, la Real Academia de Arte, la versión de Amberes de la legendaria École des Beaux-Arts de París. En noviembre de 1885, pocos días antes de salir hacia Amberes, Vincent había rechazado la idea de una enseñanza académica. «No me querrán allí», dijo, «ni yo quiero ir tampoco». Tras su humillación en la Academia de Bruselas, en 1881, y los años de amargas disputas con Rappard sobre las técnicas académicas, sus críticas a escuelas como la Real Academia de Amberes se habían hecho más acerbias. Condenaba enérgicamente a sus estudiantes, de los que decía que eran «*artistas de escayola de París*», y ridiculizaba sus enseñanzas afirmando que resultaban «superfluas para el arte moderno». «Al margen de lo académicamente correcta que pueda ser una figura», escribió sólo seis meses antes de inscribirse en la Academia de Amberes, «carece de ese aspecto moderno esencial, el carácter íntimo, la acción real».

Pero ese evangelio se había visto superado por otro. El estudiante de los brezales se había convertido en el estudiante de la carne femenina: el discípulo de Millet, en el discípulo de Rubens. Vincent haría cualquier cosa para proteger su misión entre las prostitutas de Amberes. Además, puede que aprendiera algo de precisión, «parecidos» que facilitarían la búsqueda de modelos. Para explicarle a Theo este súbito cambio, llenó sus cartas de ruegos apasionados y, en ocasiones, de argumentos

conflictivos que desembocaban en una única súplica: «¡Déjame quedarme!».



La sala de escayolas de la Academia de Amberes

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En enero de 1886, Vincent empezó sus clases en la Academia de Amberes. Había desaparecido el furioso iconoclasta que se había alejado de su familia y amigos debido a sus extrañas y tiránicas ideas sobre el arte. Cuando los instructores le daban un «grave» consejo o criticaban sus esfuerzos, Vincent decía que ya no se lo tomaba como una provocación, sino como una oportunidad. «Miro mi obra con cierta frescura», dijo alegremente, «veo mejor mis puntos débiles y puedo corregirlos».

No lo podía decir más claro, pero se lo recalcó a su precavido hermano: «Puede que acabe sintiéndome aquí como en casa, después de todo». Menos de dos semanas después de su primera clase, escribió a Theo una larga súplica:

Te pido por favor que, para obtener buenos resultados, no pierdas la paciencia ni tu buen humor. Si perdiéramos el valor justo cuando podemos obtener cierta influencia, sería como tirar piedras contra nuestro propio tejado. Debemos demostrar que sabemos lo que queremos, atrevernos a hacerlo y llevarlo a cabo.

Según Vincent, una autoridad como el director Verlat le había aconsejado que se quedara en Amberes al menos un año a pintar estatuas y desnudos. «Luego retomaré mis trabajos al natural y mis retratos y seré un hombre nuevo», afirmaba. Lo que necesitaba sobre todo era práctica y «eso es cuestión de tiempo» escribía. «Me vendrá

bien quedarme aquí un tiempo [...] Repito, estamos en el buen camino».

En realidad, estaban al borde de la catástrofe.

Charles Verlat entrevistaba a cada estudiante al que admitía en su clase de pintura. No era fácil predecir sus decisiones. Según uno de sus biógrafos, tenía una mente vigorosa y curiosa, así como cierto «gusto por lo nuevo y lo desconocido», pero también fuertes convicciones y un temperamento irascible. Se consideraba un campeón de la cultura flamenca y pastor de los jóvenes artistas de todas partes; admitía en la Academia a legiones de extranjeros, sobre todo a ingleses. Aunque había estudiado en París y adoptaba el rígido academicismo heredado de los siglos anteriores, creía que había que alimentar talentos de todo tipo y entendía que la enseñanza artística tenía sus limitaciones. «Los artistas nacen, no se hacen», concedía. Aunque admiraba a Ingres, Flandrin, Gérôme y otras estrellas del firmamento académico francés, se había hecho amigo de Courbet en su juventud e incluso habían expuesto juntos. Su carrera se había visto marcada por la controversia y el fracaso, pero también por el éxito y la eminencia. No le gustaban la «moda» ni los movimientos artísticos, pero aceptaba las lecciones del arte nuevo: había que dejar libertad a los artistas para que crearan estilos propios. El acabado no es tan importante, decía, como la habilidad para «insuflar vida a algo y mostrar con claridad su carácter y sus sentimientos».

Con su portafolio lleno de áridos dibujos y retratos realizados a bruscos brochazos, repletos de sentimiento pero poco acabados, Vincent debió de representar un dilema para el director. El otoño anterior, un cambio en el reglamento de la Academia había tirado por tierra muchos de los viejos estándares, permitiendo la admisión de una gama más variada de estudiantes. Al anglófilo Verlat debió gustarle el perfecto inglés de Vincent; y los nombres Van Gogh, Goupil, Mauve y Tersteeg seguramente destacaban en su informe. Aun en el caso de que Verlat decidiera dar una oportunidad a las ansias de trabajo de Vincent, casi nunca permitía que los nuevos entraran directamente a su clase. Solía mandar regularmente a artistas mucho más expertos durante unas cuantas semanas a *antiek*, para que demostraran su maestría en el dibujo, que consideraba más útil para un pintor que «saber leer y escribir». Hubiera sido realmente extraordinario que un recién llegado como Vincent fuera admitido inmediatamente en la clase de pintura del maestro.

De hecho, no lo fue. En contra de lo que escribía a Theo, nunca se le permitió asistir a las clases de Verlat. No sabemos si le rechazaron o si nunca lo solicitó (el curso acababa pronto), pero empezó su carrera en la Academia con una gran decepción. Le dejaron matricularse en la clase vespertina de dibujo, *antiek*, una decisión que bien pudo haber tomado Verlat, pero no se le permitiría pintar en la Academia ni recurrir a modelos desnudos. Sin embargo, en sus cartas a Theo hablaba sin cesar de lo mucho que trabajaba en la «clase de pintura», de la «alegría» de volver

a ver desnudos y del reto de llevarse bien con su nuevo y exigente instructor. «Llevo unos días pintando en la Academia», escribió, «y debo decir que me gusta mucho».

Según un testigo presencial, el extraño estudiante holandés se encontró con Verlat por primera vez, de forma súbita e inesperada, poco después de esos informes tranquilizadores. En lo que debió de ser un último esfuerzo por confirmar la historia que le había contado a Theo, un día Vincent apareció con su paleta y sus pinturas en el estudio de pintura de la Academia, justo cuando Verlat hacía posar a dos modelos masculinos, desnudos de cintura para arriba, en posición de luchadores. En una habitación donde se hacinaban sesenta pintores sentados tras sus caballetes y lienzos, el profesor no se dio cuenta, al principio, de que había un intruso. Pero los demás sí. «Van Gogh llegó una mañana vestido con una especie de blusón azul», recordaba un compañero entrevistado algunas décadas después:

Empezó a pintar febrilmente, con furia, a una velocidad que nos dejaba estupefactos. Había puesto capas de pintura tan gruesas que los colores, literalmente, goteaban sobre el suelo.

Cuando Verlat vio el cuadro y a su extraordinario creador, preguntó algo perplejo en flamenco: «¿Quién eres?».

Van Gogh contestó con rapidez: «Well, ik ben Hollandsch» («Bueno, soy un holandés»).

Entonces el director de la Academia dijo desdeñosamente mientras señalaba el lienzo del recién llegado: «No puedo corregir estos pútridos perros. Hijo mío, corre a la clase de dibujo».

Con las mejillas encendidas, Van Gogh contuvo su ira y salió del aula.

No sabemos si fue por indicación de Verlat, pero Vincent se matriculó en un segundo curso de dibujo inmediatamente después de la escena en el estudio de pintura. Era otra clase de *antiek* que le confinaba a la colección de esculturas en yeso de la Academia. (El curso en el que se había matriculado en principio estaba terminando y Vincent ya había discutido con su instructor, François Vinck). La nueva clase se daba por las tardes y comenzaba donde Vincent la había dejado. Sólo que, esta vez, las apuestas se habían doblado. Si no lograba algo en ella, sólo podría contarle a Theo mentiras.

Los problemas que arrastraba desde hacía años le siguieron hasta el gran patio de las esculturas. Los monumentales modelos de yeso blanco como la leche que había en el centro de la habitación, mostrando sus relieves a la brillante luz del reflector de gas, frustraban a su mano al igual que los inquietos pobres de La Haya y los campesinos de Nuenen. Y en el Schenkweg y la Kerkstraat no tenía a Eugène Siberdt, un dictador fastidioso con quevedos y tupé, mirando por encima de su hombro. Siberdt no sabía qué hacer con el hombre «desgreñado, nervioso e inquieto», que, según un compañero de clase, «era como una bomba», en medio de una clase volcada en la perfección clásica. Al principio se comportaba con cierto comedimiento, pero, al final, las disputas fueron inevitables. «Le irritó», decía Vincent, «y él a mí».

Siberdt daba a sus estudiantes toda una semana de clase, dieciséis horas, para terminar un único dibujo. Vincent trabajaba con una furia que sobresaltaba y distraía a la gente de la sala, llenando pliegos y pliegos sin retocar, rompiendo los dibujos que

no le gustaban o simplemente lanzándolos por encima de su hombro. Siberdt circulaba por la clase dando ánimos a los estudiantes e incitándolos a observar atentamente las esculturas para «*prendre par le contour*» (captar el contorno), es decir, hallar las líneas que expresaran correctamente el perfil, las proporciones y la forma: el punto de partida de todo lo demás. Prohibía el uso de cualquier cosa que pudiera interferir con la búsqueda de la línea perfecta: ni rayas, ni sombreados, ni punteados ni tonos con tiza. «Primero debéis dibujar el contorno», decía. «No os corregiré hasta que no hayáis fijado seriamente los contornos».

Pero Vincent hacía trampas. Todas sus figuras salían del crisol de sus intentos, tras incansables pruebas. Creaba imágenes convincentes con la ayuda de cualquier medio a su alcance y cualquier material disponible. Siberdt exigía simplicidad, líneas negras sobre un fondo blanco y Vincent sólo sabía darle sombras. Mientras Siberdt exigía perfección, Vincent sólo pintaba aproximaciones. Enfrentado a la suave anatomía y a las elegantes torsiones de un lanzador de disco del siglo v a. C., Vincent lo dibujó carnoso, con grandes caderas. Se apreciaban los pliegues de su musculatura, tan profundos como los del abrigo del hombre huérfano, y el fondo era una sombra que iba del gris al casi negro. Cuando Siberdt intentó corregir su extraña forma de dibujar, Vincent protestó tan enérgicamente que aquél pensó que «se estaba mofando de su maestro». Entonces Vincent elevó el nivel de la disputa y difundió su herejía de «modelos vigorosos» entre los demás estudiantes, afirmando que los métodos de Siberdt eran «totalmente incorrectos».

La disputa alcanzó su culminación en semanas, si no en días. Cuando se decidió que la clase pintara una Venus de Milo, Vincent cogió su lápiz y dibujó el torso desnudo, sin extremidades, de una campesina de Brabante. «Aún la veo ante mí», recordó un compañero de clase, «esa Venus obesa con una pelvis enorme... una figura con un enorme trasero». Otro de los estudiantes afirmó que Vincent había convertido «una hermosa diosa griega» en «una robusta matrona flamenca». Cuando Siberdt vio su provocación, empezó a hacer tan furiosas correcciones con cera sobre el papel de Vincent que lo rompió. Vincent aceptó el desafío. «Tuvo un violento ataque de ira», según un testigo, «y gritó al horrorizado profesor: “Está claro que usted no tiene ni idea del aspecto que tiene una joven. ¡Maldita sea! ¡Una mujer debe tener caderas, culo y una pelvis capaz de transportar un bebé!”».



Desnudo femenino de pie (visto desde un lateral), enero de 1886, LÁPIZ SOBRE PAPEL, 50,1 x 39,7 cm
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Según algunos, fue la última clase de Vincent en la Academia.

Pero, ni siquiera lejos de la «despreciable» rigidez de sus maestros, hallaba Vincent algo que no fueran fracasos o rechazos. Desde el mismo momento en el que cruzó el umbral de las puertas de la Academia, con su rollo de extrañas pinturas y dibujos bajo el brazo, el resto de los estudiantes evitó su compañía y se mofaban de sus modales «increíblemente peculiares». Años más tarde, uno de ellos aún recordaría la primera impresión que le causó el extraño visitante de los brezales:

Entró corriendo, como un elefante en una cacharrería y desplegó sus pinturas por el suelo [...] Todos nos arremolinamos en torno al nuevo holandés, que parecía un vendedor itinerante de hules, enrollando y desenrollando su mercancía de mantelería fácilmente plegables en un mercadillo [...].

¡Qué espectáculo más divertido! ¡Y el efecto que tuvo! La mayoría de los jóvenes se partían de risa.

La noticia de que había aparecido un hombre salvaje se difundió como las llamas por el edificio, y la gente miraba a Vincent como si fuera un raro espécimen de «Milagros humanos», una colección sobre un circo itinerante.

Al principio, Vincent intentó ganarse a sus torturadores, la mayoría diez años más jóvenes que él. Fue un año de problemas laborales que desencadenarían la primera

huelga general de la historia de Bélgica y Vincent compartía gustoso sus experiencias entre los mineros del Borinage, exhortando a los demás estudiantes a una solidaridad artística similar. Como le consideraban «raro», solía frecuentar a los demás marginados, sobre todo al gran contingente de ingleses con los que compartía lengua y exilio. Como él, habían cambiado la severidad de las academias de su país por las reglas más laxas y los modelos desnudos de Amberes. Una tarde incluso posó para un rápido retrato a la acuarela realizado por un joven estudiante inglés llamado Horace Mann Livens.

No está claro, sin embargo, si Livens quería retratar su rostro erosionado o burlarse de él. Otros miembros del club de los ingleses recordarían después alegremente que el retrato de Livens captaba perfectamente el «rostro plano y rosáceo, el pelo amarillo, la nariz de punta y la barba sin arreglar» de Vincent. De todos sus compañeros, Livens fue el único al que Vincent escribiera alguna vez tras marcharse de Amberes. Seis meses después, le mandó desde París una única y lastimera carta («Recordarás que me gustaban tu color y tus ideas sobre arte y literatura», escribió, «y debo añadir que, en general, tu personalidad»). El encabezamiento de esta carta, enviada a un joven de veintitrés años, no era «Querido Horacio» o «Amigo», sino un rígido: «Estimado señor Livens».

Lejos de permitirle ganar adeptos, sus provocativas imágenes ampliaban la brecha existente entre Vincent y sus compañeros. Leían enemistad en su silencio y arrogancia en su persistencia. «Hacía como si no estuviéramos allí», recordaría uno de ellos, «y se sumía más en ese estoico silencio que pronto le granjeó una reputación de egocéntrico».

A principios de febrero de 1886, la vida ficticia de Vincent en Amberes hacía aguas por todas partes. Le habían expulsado de una clase, otra le había humillado, y la tercera abatiría el hacha en cualquier momento. Los compañeros le evitaban y se burlaban de su arte. No había encontrado marchantes, contactos ni aficionados dispuestos a pagarle por sus clases. Participó en el concurso de dibujo, el *concours*, con el que acababa el curso y se rio de sí mismo por intentarlo («tengo la certeza de que no seré finalista»). Pero seguro que no estaba preparado para la recomendación de los jueces de que se matriculara en clases elementales de dibujo, a las que asistían estudiantes de diez años.

Mientras, Theo se iba impacientando más y más por su falta de progreso. Empezó a cuestionarlo todo, desde la dificultad de los cursos de Vincent hasta la firmeza de su resolución. Sus disputas sobre dinero se agraron a medida que Vincent tenía que enfrentarse a muchos gastos imprevistos (medicamentos, tratamientos, alcohol, tabaco, prostitutas) y se desvanecía toda posibilidad de que vendiera algo. Vincent veía cada vez más lejos sus objetivos y la posibilidad de ganar dinero. No volvió a saber nada de la chica del Scala ni materializó sus propósitos de pintar prostitutas o de tener «relaciones con mujeres». Su salud, cada vez más deteriorada, y su bolsa menguante ponían cualquier licencia sexual fuera de su alcance, salvo una.

Los dientes, que a menudo había considerado signo de su virilidad, se le pudrieron y se le cayeron, se le hundieron las mejillas, su indestructible cuerpo se debilitó y tenía fiebre. Pero no podía explicarle a Theo por qué. En sus cartas hablaba de «mantener el coraje», «hacer progresos» y «evitar enfermedades reales». Dividido entre la necesidad de tranquilizar a su hermano y la de prepararlo para el inminente colapso, mandó una riada de cartas contradictorias: amargas quejas sobre los abusos que padecía envueltas en declaraciones de calma, serenidad y fe en el futuro. «Aún me alegro de haber venido aquí», insistía. «Hay algo en esta atmósfera que favorece la resurrección».

A medida que aumentaba la distancia entre su vida real y la imaginada, la decepción también iba en aumento. Como en Drenthe, cuando el paraíso de sus cartas luchaba contra el infierno que había en su cabeza, algo tenía que ocurrir.

«Es un colapso *absoluto*», informaba a principios de febrero, «ha sobrevenido de forma tan inesperada...».

¿Qué desencadenó este hundimiento? ¿Se trataba otra vez de una emboscada de metáforas, como en Drenthe? ¿O quizás de algo más dramático? Al menos una vez durante ese invierno, Vincent fue visto borracho en público. En otra ocasión, por razones desconocidas, anotó la dirección de la comisaría de policía en su libreta. Pudo haber sido pillado desprevenido por la insinuación en una de las cartas de Theo de un posible cortejo a Johanna Bonger. En el contexto del distanciamiento de su hermano, una noticia como ésa podría significar la más terrible amenaza de todas: el abandono. O quizás se trató de algo simple y cotidiano, como una mirada demasiado prolongada a la cadavérica y mellada cara que se encontraba en el espejo. «Tengo aspecto de haberme pasado diez años en prisión», se quejó Vincent, como si se viera por primera vez. «Hay en mí algo rígido y torpe».



Calavera con cigarrillo encendido, enero-febrero de 1886, ÓLEO SOBRE LIENZO, 32,7 x 23,5 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

La imagen de la decadencia le persiguió durante semanas. Intentó culpar del colapso a la mala alimentación, al exceso de tabaco y a sus nervios delicados. En algún momento de ese invierno y en algún lugar de Amberes, colocó un lienzo ante un esqueleto, le puso un cigarrillo entre los dientes y realizó su primer autorretrato.

Como en Drenthe —la última vez que Vincent había temido «no tener oportunidad alguna de ser feliz... fatal e irrevocablemente»—, recurrió a Theo. Esta vez su grito no provenía de la soledad del brezal, sino de las ajetreadas calles de Amberes. Y en vez de gritar «únete a mí», le dirigió una súplica lastimera que rompía el corazón: «Déjame unirme a ti».

Los hermanos llevaban discutiendo sobre la marcha de Vincent a París desde 1880, aunque, en el fondo, ninguno de los dos quería que tuviera lugar. Theo le había invitado algunas veces, casi siempre cuando el arte o la prodigalidad de Vincent generaban crisis y la única forma de que su salario bastara para mantenerlos a ambos era compartir gastos. Pero siempre le invitaba con un suspiro de resignación y cierto tono de reprimenda, nunca con espíritu de una auténtica bienvenida. De ahí que Vincent nunca aceptara sus invitaciones, aunque, invariablemente, cuando creía que Theo no iba a seguir mandándole dinero o prestándole ayuda amenazaba con ir a París para obtener concesiones.

El último *round* había tenido lugar en enero. En su ilusoria determinación de salvar su proyecto de los retratos, Vincent había vuelto a instar a su hermano a que renunciara a Goupil y abriera una galería en Amberes. Cuando Theo respondió exigiendo a Vincent que volviera a Holanda, éste amenazó inmediatamente con ir a París, «sin demora». Y advertía que no sería barato. «Tendría que pintar con modelos al natural todo lo que fuera posible» y los modelos no serían gratis como los de la Academia. Además, iba a necesitar un buen estudio donde pudiera «recibir gente».

Theo ofreció una solución de compromiso: si Vincent pasaba en Nuenen un par de meses y ayudaba a su madre a empaquetar las cosas para llevarlas a Breda, luego podría ir a París y estudiar en un estudio importante. Mencionó el nombre de Fernand Cormon, un maestro que Vincent conocía hacía tiempo por la laxitud de sus reglas y sus modelos desnudos. Pero Vincent no mordió el anzuelo. Rechazó airado las objeciones que Theo ponía a Amberes y recalcó lo satisfecho que se encontraba allí y su intención de quedarse «al menos un año». Respecto a París, expresó un misterioso «aún no hemos llegado tan lejos».

Pero todo eso cambió a principios de febrero. Como en Drenthe, Vincent resurgió de su colapso hecho un hombre diferente. Tras meses de obligadas cartas semanales, envió a su hermano siete largas misivas lastimeras en dos semanas. No había en ellas ninguna estridente exigencia de dinero ni defensas ofensivas de sus puntos de vista. Llenó página tras página de argumentos densos e implorantes, no a favor de quedarse en Amberes, sino de ir a París. «Podríamos arreglar las cosas para vivir en la misma ciudad», escribió cambiando totalmente de opinión, «sin duda sería lo mejor».

No sólo aprobaba la sugerencia de Theo del estudio de Cormon, sino que escribió largos párrafos en los que describía lo «importantísimo» que era para su proyecto artístico. En vez de exigir un estudio, hablaba de cautela y ahorro. Una habitación sería suficiente, aseguraba a Theo, «cualquier cosa valdrá». Sobre Amberes, se disculpaba por no haber progresado más y concedía humildemente que el tiempo pasado allí había sido «decepcionante», otro giro completo. Aunque nunca admitió la debacle de la Academia (hizo que Theo creyera que aún seguía matriculado), se retractó de las ficciones de éxito que había creado y ofreció a su hermano una de las

raras visiones de su mundo real. «Si no voy [a París]», confesaba, «temo que me meteré en líos y seguiré dando vueltas en círculo eternamente, repitiendo los mismos errores».

Ni siquiera las perspectivas de un matrimonio, con Jo Bonger o cualquier otra, obstaculizaban la visión de solidaridad perfecta de Vincent. «Me gustaría que *ambos* encontráramos esposa pronto», imaginaba, «porque ya va siendo hora». Como en Drenthe, añadió a su súplica promesas de trabajo duro, recalcó la necesidad de cuidar su salud y remató todo con estallidos puntuales de desesperada nostalgia. «Tras tantas ilusiones rotas *debemos* estar seguros de que podemos hacerlo», escribió, «*debemos* conocer perfectamente nuestras mentes, *debemos* tener cierta fe después de todo».

Theo seguramente preveía el desastre inminente en las desesperadas súplicas de Vincent. Habría sufrido el fanatismo de su hermano los últimos cinco años, sus bruscos giros de una lastimera nostalgia y cautela a espirales de ira y mortificación. Theo, viejo a los veintiocho años, no podía albergar esperanza alguna de un cambio real en Vincent. Sus inacabables y amargas disputas tendrían lugar en su misma ciudad, entre sus amigos, en su trabajo, en su hogar. Lo único que podía hacer era retrasarlo. Puso todo tipo de excusas: su alquiler no expiraba hasta mayo, no había sitio en su apartamento, costaría demasiado alquilar un segundo piso, etcétera. Intentaba convencer a Vincent de que se fuera a Nuenen, al menos hasta junio.

«Brabante es una desviación inútil», dijo Vincent, recordándole su volatilidad.

Cuando Theo sugirió que podría aprovechar el tiempo para pintar paisajes, Vincent reafirmó su absoluta necesidad de seguir pintando a partir de las escayolas, «sin interrupción», un doloroso recordatorio de su intransigencia.

Por fin, Theo hizo lo que siempre se resistía a hacer: le dijo a Vincent que no. No podía ir a París inmediatamente, tendría que esperar hasta el verano.

Pero Vincent no podía esperar. Pocos días después de recibir la respuesta de Theo cogió el tren nocturno a París. Dejó sin pagar el alquiler, las facturas y al dentista. No informó a su hermano de su plan. Theo supo que había llegado a través de una nota entregada en mano en su oficina al día siguiente. «*Mon cher Theo*», empezaba.

No te enfades conmigo por aparecer de la nada. Lo he pensado mucho y estoy seguro de que así vamos a ganar tiempo. Estaré en el Louvre a partir del mediodía, o antes si quieres [...] Ven lo más pronto posible.

Ya verás como lo arreglamos todo.

TERCERA PARTE

LOS AÑOS EN FRANCIA, 1886-1890



Autorretrato con sombrero de paja, 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 35 x 27 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

CAPÍTULO 27

CONTRACORRIENTE

Vincent fue directamente de la Gare du Nord al Louvre. Había pedido a Theo que le esperase en el Salon Carré, un lugar que parecía un pastelón dorado y había dado lugar a esa gran institución denominada el Salón. En éste en concreto se exhibían todas las grandes obras maestras del museo que cabían en sus paredes, la *Mona Lisa* de Leonardo, la *Sagrada Familia* de Rembrandt, el *Erasmo* de Holbein y la gigantesca obra de Veronese: *Las bodas de Canaan*. Estaban amontonadas y tan juntas que parecían piezas de un mosaico.

Tan sólo nueve meses antes, este salón había vibrado con los lamentos de los deudos que se abrían camino hacia el Arco de Triunfo donde se había colocado un gran catafalco negro bajo el arco de Napoléon. Victor Hugo había muerto.

A medida que se acercaba el fin de siglo, el optimismo utópico de Hugo se había convertido en una amenaza apocalíptica. Hasta su mismo funeral pareció a muchos un símbolo del milenio: el gran arco, vestido de negro, era una metáfora del siglo que moría y parecía condenado a acabar fatal. Un fatalismo omnipresente se encarnaba en una política derrotista y demagógica. Las promesas de estabilidad y seguridad del general Georges Boulanger fueron aclamadas públicamente. La prensa popular aumentaba su influencia procurando remover el frenesí «patriótico» y alimentando los temores de los lectores con alarmantes noticias sobre criminalidad y corrupción. Las bombas anarquistas (tanto verbales como incendiarias) eran la prueba definitiva de que se acercaba el fin de la civilización.

Hacia 1885, la mayoría de los escritores y poetas habían abandonado el terreno que Victor Hugo había defendido tan tenazmente, asustados, como todo el mundo, por el fantasma de la falta de sentido. ¿Acaso la realidad última no era la que se observaba en vez de la que se sentía? ¿No el mundo real, sino la forma en que percibimos el mundo real? Si la vida tuviera algún sentido —y ese «si» era crucial—, entonces seguro que éste podría encontrarse en el torturado laberinto de la psique. El verdadero arte conminaba a hacer un mapa de ese laberinto para expresar directamente, sin adornos ni sentimentalismos, la realidad más elemental de los seres humanos: la conciencia humana.

Pero ¿cómo cumplir ese mandato? ¿Cómo expresar en palabras una realidad tanto inobservable como individual?

En 1884, J. K. Huysmans, antiguo acólito de Zola, publicó un manifiesto sobre las nuevas ideas: un relato autobiográfico, apenas disimulado, sobre un esteta recluido que pone todos sus sentidos en extrañas satisfacciones prohibidas. El año anterior a la llegada de Vincent, *À rebours* (*Contracorriente*) había revolucionado el mundo literario parisino. Sin embargo, algunos escritores, como Paul Verlaine,

afirmaban que las palabras no bastaban, ni siquiera las autobiográficas. Verlaine, hijo renegado de la burguesía, pasaba de la disolución al escándalo, de la autodestrucción a una percepción torturada de su vida interior. Cuando Vincent llegó a París, Verlaine se encontraba cerca del Louvre, borracho y enfermo, en el apartamento de una prostituta del Barrio Latino. En el nuevo mundo ficticio de las letras parisinas le aclamaban como a un héroe.

Los críticos acuñaron un nuevo término para describir los avatares del exceso, real o ficticio: «decadencia». Los escritores no podrían haber encontrado una definición mejor. En 1886 se había propuesto el término «simbolista», la etiqueta que la historia acabaría colgándoles, pero se rechazó por considerarse demasiado literal. Lo que unía a los artistas no eran palabras carentes de fe o de propósito, sino un desprecio común hacia lo convencional, el amor al escándalo y la idea de que la excentricidad era lo único que podía expresar los profundos misterios de la vida, tanto si era estética como delictiva o la de un loco que seguía su propio camino.

Los artistas progresistas acabaron dividiéndose en facciones variables, peleadas entre sí, porque los críticos y revistas del quisquilloso mundo literario bullían de ideologías en liza.

Hubo quien criticó a los impresionistas por no suscribir lo suficiente el científismo del futuro. Liderados por Georges Seurat, hijo de un oficial de aduanas y estudiante de Bellas Artes desencantado, afirmaban que había que descomponer el color en sus elementos constitutivos para permitir que fuera reconstruido por el ojo del observador que contemplaba una obra de arte. Basándose, tanto en la filosofía positivista como en las teorías científicas sobre el cromatismo formuladas por Blanc y Chevreul, rechazaron la antigua forma de mezclar los colores en la paleta afirmando que se lograba un efecto más vívido, fraccionando cada pincelada en pequeños «puntos» de color más puro y aplicándolos por separado. Seurat denominó a este nuevo método «cromoluminarismo», pero sus seguidores preferían nombres más sencillos como «divisionismo» o «puntillismo».

Otro grupo criticó el impresionismo por las razones opuestas: por depender *demasiado* de la ciencia. Ninguna regla, por científicamente que estuviera formulada, podía explicar los elusivos misterios de la vida ni sus significados, el objeto último del arte. Sus líderes ya no eran jóvenes: Odilon Redon era un aristócrata provincial de cuarenta y cinco años cuando *À rebours* atrajo la atención del mundo artístico sobre sus excéntricos carboncillos, denominados *Noirs*, con sus alucinantes imágenes que huían del color en busca de misterio y significado. Gustave Moreau ya había cumplido los sesenta cuando los jóvenes artistas desilusionados, alertados por *À rebours*, empezaron a ver en sus misteriosas representaciones de los mitos griegos, los relatos bíblicos y las fábulas infantiles, una posible salida a la literalidad del modernismo.

Animados por estos y otros ejemplos e incentivados por autores y críticos simbolistas, los artistas empezaron a revolver en las buhardillas del inconsciente

colectivo cultural buscando la «realidad» en imágenes de otro mundo y técnicas pictóricas que expresaran la esencial alteridad de la vida real. Arropaban a sus sujetos en una atmósfera densa, como de ensueño, o los bañaban teatralmente en luz para transformar lo cotidiano en lo monumental, lo natural en lo sobrenatural, lo concreto en lo mítico. Reconduciendo la visión impresionista de la realidad de lo superficial a las esencias, estos artistas (a los que la historia acabaría denominando simbolistas) esperaban poder invertir el «desencanto», tanto en el arte como en la vida, y llenar así el vacío dejado por la religión que la ciencia parecía incapaz de colmar.

Otro grupo de artistas, sobre todo jóvenes, habían renunciado tanto a la ciencia como a la magia. En vez de comprometerse con lo trascendente o pretender trascender el absurdo de la vida moderna, se volcaban en ella. Hijos de las desgracias de la posguerra, estos artistas veinteañeros consideraban que toda empresa artística era poco convincente e irrelevante. Se entretenían burlándose del sistema académico y mostrando un escepticismo irreverente hacia toda pretensión de alcanzar una verdad más elevada por medio del arte. Su anárquico cinismo se expresaba mejor en sus acciones que en su arte. Formaron sociedades satíricas que no se limitaban a ridiculizar al tradicional enemigo burgués, sino que intentaban iluminarle y reformarle. Satirizaban a los impresionistas describiéndolos como «personas que no sabían dibujar lo que dibujaban» y se autodenominaban Los Incoherentes.

Artistas como Los Incoherentes reconocían con orgullo la falta de sentido de sus esfuerzos («el motivo pictórico» no es nada, explicaba Paul Signac) y dieron un nombre a su subversiva forma de entender el arte y la vida que reflejaba a la perfección tanto sus orígenes entre chanzas en un café como su desenfada insustancialidad. La denominaron *fumisme*, es decir, el arte de las personas poco serias.

En una cultura caracterizada por el consumismo y el autodesprecio, la estética nihilista *fumista* hizo furor rápidamente. Los clubs de artistas que empezaron siendo poco más que cónclaves de café se convirtieron en lugares de esparcimiento popular (*cabarets artistiques*), donde empresarios como Rodolphe Salis y Aristide Bruant mostraban la bohemia del arte de vanguardia al *haut monde* de la sociedad parisina y a los ávidos turistas. Fundaron cafés con nombres como Café des Assassins (asesinos), Cabaret des Truands (truhanes) y Cabaret de l'Enfer (infierno). En el más famoso de todos, Le Chat Noir (El Gato Negro, un juego de palabras obsceno con un término de argot para designar a los genitales femeninos), la distinguida clientela se apiñaba en salones repletos, decorados al estilo «estudio revuelto» y servidos por camareros uniformados con la librea verde y oro de la Academia Francesa. Salis, el propietario, insultaba a sus clientes con *égalité*, ofreciendo hasta a los más gentiles la emoción de la vida artística, «tratándolos como a prostitutas y proxenetas», según se decía.

Los artistas desempeñaban con gusto su papel en esta parodia autodestructiva. Era la época de la publicidad y la autopromoción, cuando hasta una artista mediocre

podía elevarse hasta la cumbre de la celebridad; como ocurriera con la «divina» Sarah Bernhardt (patrocinada por Le Chat Noir). Una época en la que cualquier artista con una historia escabrosa o una imagen decadente podía, siempre que hubiera por ahí un crítico o un publicista para señalarlo, aspirar a un nivel de eminencia nunca imaginado por las antiguas estrellas de los salons. Con tanto que ganar en un momento en el que el futuro del arte (y de todo lo demás) resultaba bastante dudoso, la nueva generación de empresarios artísticos apenas se dio cuenta (o puede que no les preocupara) de que había sucumbido a esa misma ética burguesa a la que ridiculizaba sin piedad cada noche en Le Chat Noir. Sólo estaban seguros de una cosa: si el arte tenía futuro (el «si» era crucial), tendría que discurrir por nuevas sendas, puesto que las antiguas habían volado por los aires.

Este era el mundo del arte que esperaba a Vincent van Gogh a su llegada a París. Pocos años después de que los impresionistas empezaran a atacarlo, el monolítico Salón, que tanta hegemonía ejerciera sobre el gusto público y el discurso intelectual, se había descompuesto en un caleidoscopio de partidarios ruidosos que competían entre sí guiados por ideas tanto nobles como mezquinas, existenciales y comerciales, evangélicas y egoísticas. Era un mundo que vivía del oxígeno que le proporcionaban los debates en los cafés, las duras críticas y la certeza de que la historia recompensaría generosamente al arte y las ideas que triunfaran, descartando implacablemente el resto.

La desintegración de la vanguardia artística horrorizaba a Emile Zola, que veía frustrado su gran proyecto naturalista. En *L'œuvre [La obra]*, que Vincent empezó a leer por fascículos justo antes de llegar a París, Zola reprobaba a todos los artistas, incluidos los impresionistas a los que en tiempos defendiera, por no buscar una forma de arte emblemático para la nueva era. Recurriendo a la historia ficticia de Claude Lantier, un pintor medio loco obsesionado con crear una obra perfecta, Zola rechazaba tanto a los simbolistas, que se habían rendido ante lo sobrenatural, como a la ciencia impersonal de Seurat. En su opinión, para crear una *auténtica* obra de arte, un artista tendría que dar más de sí mismo («¿Qué es el Arte después de todo más que sacar lo que llevas dentro?»), aunque eso implicara perder la razón o enfrentarse a la muerte como Lantier. Retó a artistas de todo tipo a aceptar su desafío. Afirmaba que el siglo entero sería «un fracaso» hasta que no se hubiera cumplido el propósito del arte moderno. Hasta que alguien, en algún lugar, encontrara en su interior un arte literal y poético a la vez, real y simbólico, personal y mágico.

Vincent llegó a París con un único propósito: agradar a Theo. Había llegado sin avisar, no le esperaban y no fue bienvenido. Durante años había imaginado esta reunión entre hermanos como una culminación perfecta e inevitable: la única posible. Ahora que estaba ante el umbral, le aterrorizaba la decepción. «No sé si nos llevaremos bien en persona», confesó a Theo sólo dos semanas antes de salir de

Amberes, «si nos viéramos pronto podría decepcionarte mucho».

Para evitarlo, Vincent se dedicó con ahínco a lograr ese objetivo del que había desistido tantas veces: adquirir respetabilidad burguesa. Buscó un barbero para que le recortara la barba al estilo moderno y un sastre que le hiciera un traje nuevo para ir a ver a su atildado hermano. Se arregló la dentadura y pagó a un moderno dentista de París para que le vendiera lo último en dentaduras de madera. Dejando de lado su amor por el brezal, empezó a visitar regularmente los restaurantes parisinos. En éstas, como en otras ocasiones, intentaba mezclarse con las multitudes a la moda que pasaban a toda prisa por delante del pequeño apartamento de Theo en la Rue Laval. La calle estaba situada junto al gran bulevar de Clichy, en un distrito repleto de teatros muy frecuentado por la buena sociedad de París. Pocas puertas más allá, Le Chat Noir llenaba el barrio de alegres juerguistas hasta bien entrada la noche.

Pero las nuevas ambiciones de Vincent planteaban nuevas exigencias. El pequeño apartamento de Theo no sólo era una amenaza para las buenas relaciones entre los hermanos, sino también totalmente inadecuado para lo que Vincent creía que era «un buen estudio donde se pueda recibir a la gente de ser necesario». Puede que la falta de espacio le impidiera pintar. Antes de ir a París, deseoso de ver a su hermano, Vincent había desistido de la idea del estudio. Incluso había ofrecido irse a vivir solo a una buhardilla unos meses y esperar un año antes de buscarse un estudio independiente. Pero la seducción que ejercían París y el estilo de vida cosmopolita de Theo sobre él resucitaron antiguas nostalgias. Probablemente empezara a pedir un apartamento más grande nada más llegar y no cabe duda de que se encargó de encontrarlo, un proceso que había imaginado a menudo en sus fantasías. «Si se quiere abrir un estudio», escribía desde Amberes, «hay que pensar bien dónde alquilarlo, dónde habría más clientes, dónde se podrían hacer más amigos y darse a conocer mejor».

El espacioso piso de cuatro habitaciones del 54 de la Rue Lepic encajaba en los anteriores requisitos como un traje hecho a medida.

En primer lugar estaba en Montmartre, donde había vivido Vincent la última vez que estuviera París. Al final del bulevar de Clichy, Montmartre ocupaba la famosa colina del mismo nombre, un promontorio de piedra caliza que se alza en la parte oriental del valle del Sena, obligando al río a rodearlo por el oeste. Desde lo alto de la colina, repleta de molinos de viento, se podían observar tres de los brazos del río: uno hundiéndose hacia el sur en la abigarrada ciudad, otro bañando los patios de Asnières y La Grande Jatte hacia el oeste y un tercero que desaparece en un yermo industrial de fábricas y *banlieues* hacia el norte.

En los diez años transcurridos desde la última vez que Vincent viviera allí, Montmartre había mantenido su reputación de refugio para artistas que querían huir de la gran ciudad; un lugar marginal donde la gente realizaba actividades marginales; una ciudad-cantera donde los hombres ricos citaban a sus amantes y los artistas disfrutaban de mucha libertad en sus estudios y en sus hábitos. Sin embargo, Montmartre había adquirido, como todo el ambiente bohemio, un caché burgués. Lo

marginal se puso de moda a medida que artistas e intelectuales emigraban hacia los límites de lo conocido. Zola y los hermanos Goncourt habían ambientado novelas en este barrio (y luego pidieron ser enterrados allí). Pintores del Salón, como Alfred Stevens, llevaban allí a sus clientes (se decía que a las damas de sociedad las excitaba mucho la idea de subir a Montmartre) y los *chansonniers* populares como Bruant cantaban las alabanzas de la «colina de los mártires» en comparación con otras zonas más abigarradas.

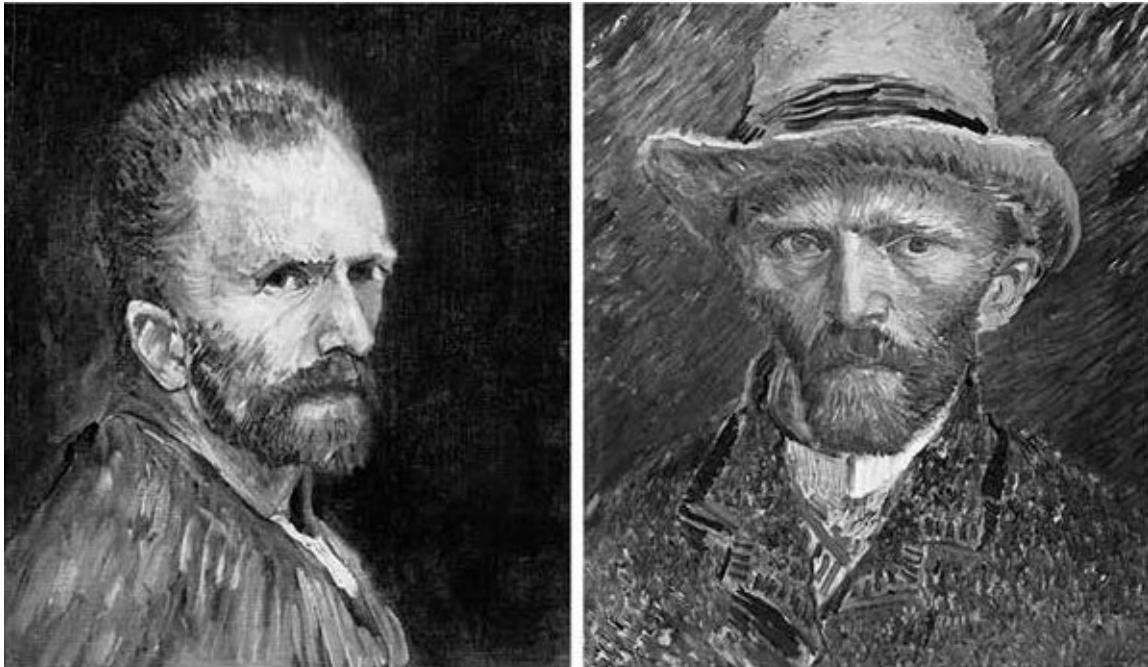
El edificio elegido por Vincent se había construido en 1882. Era un edificio de cinco plantas diseñado específicamente para colmar ese deseo de traspasar todos los límites que llenaba Le Chat Noir todas las noches. Era una reinvención del Montmartre bohemio al gusto del bulevar. Grandes puertas de roble daban paso a sosegados pasajes desde los que se avistaban, al fondo, los jardines. Los invitados accedían al vestíbulo atravesando sofisticadas puertas interiores de hierro y cristal ante las que los saludaba un conserje. Los apartamentos, sólo dos por piso, tenían grandes habitaciones (para los estándares parisinos), suelos de parqué, repisas de mármol belga y bañeras de estaño. Tenían todas las comodidades modernas como calefacción de gas, luz en todas las habitaciones e incluso, en una ciudad como París donde hasta las casas más caras sólo tenían agua corriente en un punto del patio, dos grifos, uno en la cocina y otro en el baño (los orinales seguían usándose en todos los hogares, salvo en los más ricos).

El apartamento de Theo y Vincent tenía además la ventaja de estar en un piso alto, lejos de los olores de la calle, con mucho sol y unas ventanas que dejaban entrar la famosa brisa de Montmartre. En París, la altura indicaba estatus. Los constructores del 54 de la Rue Lepic compartían el desdén que sus arrendadores sentían hacia las clases bajas. La «cocina» era una pequeña habitación en la parte de atrás que disponía de un único hornillo de gas colocado sobre una mesa de madera. Pero a Vincent no le importaba: Theo se había avenido a contratar una cocinera a la que un amigo describiera como «una cocinera en plena forma».

En junio, en cuanto expiró el alquiler del apartamento de la Rue Laval, los hermanos se mudaron a su nuevo y moderno nido de águilas. Vincent se quedó con el dormitorio más pequeño e instaló su estudio en el más grande. Sin duda se ocupó de la decoración para hacer realidad las ilusiones que albergaba desde Drenthe. No dispuso sólo muebles y ventanas, también colgó las pinturas de Theo junto a algunas suyas.

Una nueva vida era cara y requería de un arte que proporcionara ingresos. Aferrándose nuevamente a la idea de montar una empresa con su hermano Theo y desesperado por justificar su llegada, Vincent se dedicó a las obras que se pudieran vender. Empezó ilustrando menús para restaurantes, cumpliendo así una promesa que había hecho en Amberes. Transcribió la carta entera de un local exclusivo (*cervelle beurre noir, veau marengo, gâteau de riz au Kirsch*) y la decoró con una escena sacada de *Bel-Ami*: parisinos a la moda paseando por un parque.

Retomó sus proyectos de La Haya vendiendo ilustraciones a la miríada de revistas y periódicos que llenaban los quioscos de París, muchos de ellos publicados por cafés y *cabarets* como Le Chat Noir. Calculaba cuidadosamente la temática, el tamaño, el fondo y los sentimientos que debía transmitir cada dibujo, pensando en un cliente potencial. Para Le Mirliton, un club de Aristide Bruant muy popular que se encontraba cerca de la Rue Laval, eligió como temática a un habitante de ese semimundo que Bruant alababa en sus canciones y revistas: una mujer, grotescamente obesa, paseando a su perro. La situó en la acera, justo delante de Le Mirliton y ante todo tipo de puntos de referencia, y añadió la letra de una de las canciones de Bruant. Para Le Chat Noir creó una ilustración del tamaño de una tarjeta de visita, perfecta para los menús, las servilletas, los artículos de papelería o su famosa revista. Se trataba de un esqueleto oscilante y un gato negro acuclillado de mirada macabra.



Autorretrato, 1887, ÓLEO SOBRE TELA, 41 x 33 cm;

Autorretrato con sombrero de fieltro gris, 1886-1887, ÓLEO SOBRE CARTULINA, 41 x 32 cm y

Autorretrato con sombrero de paja, 1887, ÓLEO SOBRE CARTÓN, 35,5 x 27 cm

Autorretrato con sombrero de fieltro gris, © Stichting Rijksmuseum, Ámsterdam; *Autorretratos*, © Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut; *Autorretrato con sombrero de paja*, © Detroit Institute of Arts, USA/propiedad de la ciudad de Detroit/The Bridgeman Art Library

Mudarse a su propio estudio en junio le brindó una nueva fuente de dinero: los retratos a turistas. Un flujo constante de paseantes subía todos los días por la Rue Lepic, el camino principal hacia la cima de la colina de Montmartre, para contemplar las famosas vistas de París que se vislumbraban desde su cima. En el bloque de pisos contiguo al de los hermanos, estaba el Moulin de la Galette, un complejo de ocio con restaurante, sala de baile y parque que atraía a multitudes día y noche con su comida,

su bebida y el *cahut*, una lasciva variante del cancán. Dos de los tres molinos de viento que quedaban en la colina estaban dentro del complejo, el Radet y el Blute-Fin. Desde el inestable mirador de este último se divisaban las mejores vistas: una panorámica de la metrópolis sin parangón en una época en la que el vuelo seguía siendo una rareza exótica.

La vista era la tarjeta de visita de Montmartre, tan vinculada a él en la imaginación popular como Amberes a su catedral, y Vincent se dedicó a ella con el mismo apasionado fervor. Desde muchas calles de su vecindario se vislumbraban vistas espléndidas, las mismas que se veían desde las ventanas del apartamento de la Rue Lepic. Lo recorrió todo: desde el ventoso mirador del Blute-Fin hasta la ruidosa zona donde se construía el Sacré Coeur, subiendo con su caballete por la colina en busca de un ángulo original para captar la increíble vista.

En algún momento, Vincent fijó su mirada en la colina misma. Le interesaban más sus molinos y el sórdido desorden que el panorama humeante e invariable de la ciudad. Además, creía que tenía potencial comercial. Los turistas compraban grabados del incomparable paisaje de Montmartre, no sólo de los molinos, sino también de las antiguas canteras, las tortuosas calles y la zona pobre de la cima. Las revistas especializadas mostraban estas imágenes en todas sus páginas, de manera que Vincent dibujó y pintó los pintoescos molinos (tanto de lejos como de cerca), la calle donde estaba el Moulin de la Galette (con el nombre bien a la vista) y el incomprensible *collage* de chozas y jardines de la cima de la colina. Los pintó en los apagados tonos de Mauve y la Escuela de La Haya, las imágenes más vendibles que conocía. Incluso intentó hacer acuarelas, una técnica frustrante pero de bajo coste. «Hay que vender barato para empezar», decía, «aunque sea a precio de coste, París es París».

En algún momento de esa primavera, Vincent decidió celebrar su nueva encarnación: se miró al espejo. En vez de a un convicto sin dientes y de mejillas hundidas vio a un artista Bel-Ami, un hombre aún joven con cierto encanto (perdiendo ya algo de pelo) que no iba enfundado en la bata azul de Millet, sino en una buena chaqueta de lana con chaleco y corbata de seda. He ahí a un hombre que cuidaba adecuadamente de sí mismo, bien afeitado y peinado, con dientes cuidados. Un hombre que se comportaba con dignidad, la barbilla alta, el pecho fuera. Sin su paleta y sus pinceles parecía un hombre de negocios, puede que un marchante de arte de París, fumando distraídamente su pipa Príncipe de Gales con mirada escéptica.

Por primera vez, y sólo entonces, Vincent pintó lo que veía en el espejo.

¡Le gustaba tanto lo que veía! De hecho pintó al menos cuatro versiones de este mismo cuadro en los meses siguientes, cada una mayor que la anterior; aparecía cada vez mejor vestido y con aspecto más próspero.

Sin embargo, el renacimiento de Vincent en París no se debió ni a su arte comercial ni a sus ropas y dientes nuevos, ni siquiera al luminoso apartamento de la Rue Lepic, sino a sus visitas al estudio de Fernand Piestre, que pintaba bajo el

seudónimo de Cormon.

Puede que los *salons* hubieran perdido su hegemonía en 1886, pero no habían perdido su popularidad. Una gran industria, con Goupil a la cabeza, producía paisajes en masa: idílicos paisajes rurales, fantasías orientales y viñetas históricas para el grupo de coleccionistas mayor y más rico que había habido jamás. La demanda de estas agradables y pulcras imágenes abrumaba al antiguo sistema académico financiado por el Estado, con su elitismo competitivo y su sesgo aristocrático. Mientras, esa misma prosperidad del mercado del arte permitía a ciertos jóvenes (casi todos varones), con la educación, el ocio y el dinero necesarios, dedicarse a sus ambiciones artísticas.

Para cubrir estas dos inesperadas demandas, había surgido en las grandes ciudades del continente una nueva forma de enseñanza, sobre todo en París, la cuna del Salón. Eran escuelas privadas a las que se denominaba talleres o *ateliers* (por los típicos áticos con tragaluces donde solían trabajar los artistas), o simplemente estudios, que variaban en importancia, prestigio, rigor y, por supuesto, precios. Pero todas eran hijas de la Escuela de Bellas Artes, recurrián a los mismos métodos tradicionales de enseñanza y querían ser tan competentes en su oficio como sus mayores. Casi todos los dueños y profesores provenían de la *École*. Muchos eran antiguas estrellas de salón que alardeaban de sus medallas; a veces sus nombres eran un *succès d'estime* para lograr la franquicia de un taller. Cormon era uno de ellos.

En algún momento de esa primavera, Vincent hizo su primera visita al taller de Cormon en el bulevar de Clichy, iniciando un nuevo asalto en un aprendizaje formal que no lograba dominar pero al que no podía renunciar.

Cormon debió de parecerle perfecto a Theo para su desagradecida misión. Si bien se le respetaba por sus logros académicos, este nativo de Lyon de cuarenta y dos años pasaba por ser un maestro indulgente y distraído que rara vez imponía sus puntos de vista a sus alumnos de pago. Se decía que, al igual que Charles Verlat, director de la Academia de Amberes, Cormon «simpatizaba más con las novedades que otros de su cuerda». Las travesuras de Los Incoherentes casaban bien con su teatralidad; en las temáticas esotéricas del simbolismo se reflejaba su gusto por las leyendas y el folclor. Lo único que suscitaba su desagrado eran las pretensiones científicas de los puntillistas como Seurat. Cuando iba al taller paseaba en silencio entre sus estudiantes «profiriendo algunos consejos selectos en pocas palabras junto a cada caballete», referiría posteriormente uno de sus estudiantes. «Miraba lo que hacíamos con una solicitud que nos sorprendía».

Teniendo en cuenta la reputación de *laissez-passer* de Cormon y lo volcado que estaba Vincent en el trabajo duro (prometió estudiar con Cormon «tres años al menos»), Theo tenía buenas razones para pensar que, tras tantos intentos fallidos para encontrarle a su hermano un «hogar artístico», éste sí podría tener éxito.

En realidad, estaba condenado como todos los demás.

Desgraciadamente para Vincent, en el taller de Cormon no reinaba siempre la amplitud de miras de su fundador. Como iba poco (una o dos veces por semana) y apenas hacía comentarios, eran los estudiantes quienes juzgaban los trabajos de los demás. Los otros artistas siempre eran la audiencia más exigente y menos acomodaticia para Vincent. Sus compañeros del taller de Cormon eran un grupo selecto y mucho más compacto de lo que lo habían sido sus colegas de Bruselas o Amberes. Casi todos eran franceses. Mientras los otros talleres iban a la caza de extranjeros ricos, el riguroso proceso de selección de Cormon garantizaba que la gran mayoría de sus treinta y pico estudiantes fueran franceses. Vincent hablaba francés con mucho acento y cierta dificultad tras diez años de no haber usado esta lengua; era un extranjero.

La mayoría eran jóvenes, rara vez por debajo de los dieciocho o por encima de los veinticinco. Era un grupo al que aún unían las travesuras y la intolerancia tan características de la adolescencia. Se burlaban y humillaban a *los nuevos* sin piedad. No cabe duda de que las extrañezas de Vincent incitaban a ello, pero su dignidad no podía tolerarlo. Obligaban a *los nuevos* a realizar tareas serviles y a soportar interminables juicios. Se les desnudaba y hacía jugar a la esgrima con pinceles llenos de pintura. Los ataban a largos palos, como si fueran cerdos en el espetón, y los llevaban así hasta el café, donde a menudo acababan pagando la cuenta.

Muchos eran ricos, hijos de la antigua y rancia aristocracia o de la nueva dedicada a los negocios. Los dos estudiantes del taller que llevaban la voz cantante reflejaban a la perfección la bifurcación ante la que se encontraban las élites en Francia y, por lo tanto, el arte francés. El padre de Louis Anquetin había hecho fortuna como carnicero en Normandía tras casarse con una rica heredera. El joven Louis, de veinticinco años, habría destacado en cualquier clase. Parecía un Zeus, alto y robusto, con lustrosos rizos y barba poblada. Había aprendido a escribir y dibujar a los diez años, como todo hijo de caballero. Vivía en un piso en la Avenue Clichy con su amante pelirroja, bastante cerca del taller que gobernaba con su nobleza innata.

El otro líder había evolucionado en sentido opuesto. Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa era tanto beneficiario del antiguo linaje del que descendía (ya había condes de Toulouse en 1196) como víctima de su maldición: la endogamia. Según uno de sus biógrafos, sus padres, primos hermanos, vivían en el «aristocrático mundo de los paseos a caballo y la caza». Sin embargo, concibieron un hijo de huesos frágiles y cuerpo deformé. El joven Henri se partió ambas piernas durante su niñez y no superó el metro cincuenta de estatura. Nunca montaba a caballo (apenas podía caminar sin bastón), pero sí sabía dibujarlos. Tenía gran facilidad para la pintura y una aguda inteligencia unida a un espíritu inquieto. Afirmaba que su familia no había hecho nada en siglos y que, si no fuera inteligente, sólo sería un idiota más. Puede que su inteligencia le hubiera hecho triunfar en el mundo parisino aunque no hubiera tenido un aspecto tan extraño y su nombre no hubiera sido tan distinguido. Cuando

conoció a Louis Anquetin a los diecisiete años, apenas le llegaba al cinturón, pero ambos se dieron cuenta de que eran peculiares. Lautrec (como le llamaba Vincent) se refería a su enorme amigo como «mi gran hombre». Desde que se conocieron, rara vez se alejaba mucho de él.

Los estudiantes de Cormon se sometían al liderazgo del «enano de Velázquez» y su colega con aspecto de Miguel Ángel. A menudo hombres jóvenes de buenas familias, veteranos de muchos clubs sociales y estudiantes del liceo o la universidad, eran objeto de las burlas y novatadas del taller.



Taller de FERNAND CORMON (ca. 1885). CORMON ante el caballete, TOULOUSE-LAUTREC con bombín de espaldas a la cámara y ÉMILE BERNARD En el ángulo superior derecho

Vincent no. Vincent aterrizó en el taller como una nube de tormenta del mar del Norte, con su irascibilidad, su tendencia a ofenderse, su falta del sentido de la ironía y su escasa paciencia con la irreverencia propia de la juventud. La menor de las provocaciones daba lugar a tormentas de vehementes protestas y desataba en él vibrantes pasiones. Se metía de cabeza en los debates, gritando y gesticulando, soltando frases en una extraña mezcla de francés, holandés e inglés. Según un testigo presencial «luego te miraba por encima del hombro y dejaba escapar lentamente el aire por entre los dientes». Nada podía haber perturbado más la desenfadada atmósfera de travesuras, cultivada por Lautrec en ausencia del maestro, que la intensidad carente de humor de Vincent. Lautrec hallaba poco interesante al duro holandés, aunque nunca fue cruel con él. En la compañía adecuada (sobre todo si se trataba de compatriotas), Vincent era bastante sociable y hasta jovial. Pero su sentido del humor le inclinaba a la mímica y a las insinuaciones subidas de tono, un universo que tenía poco que ver con la ostentación de cinismo y autosátira propias de Lautrec.

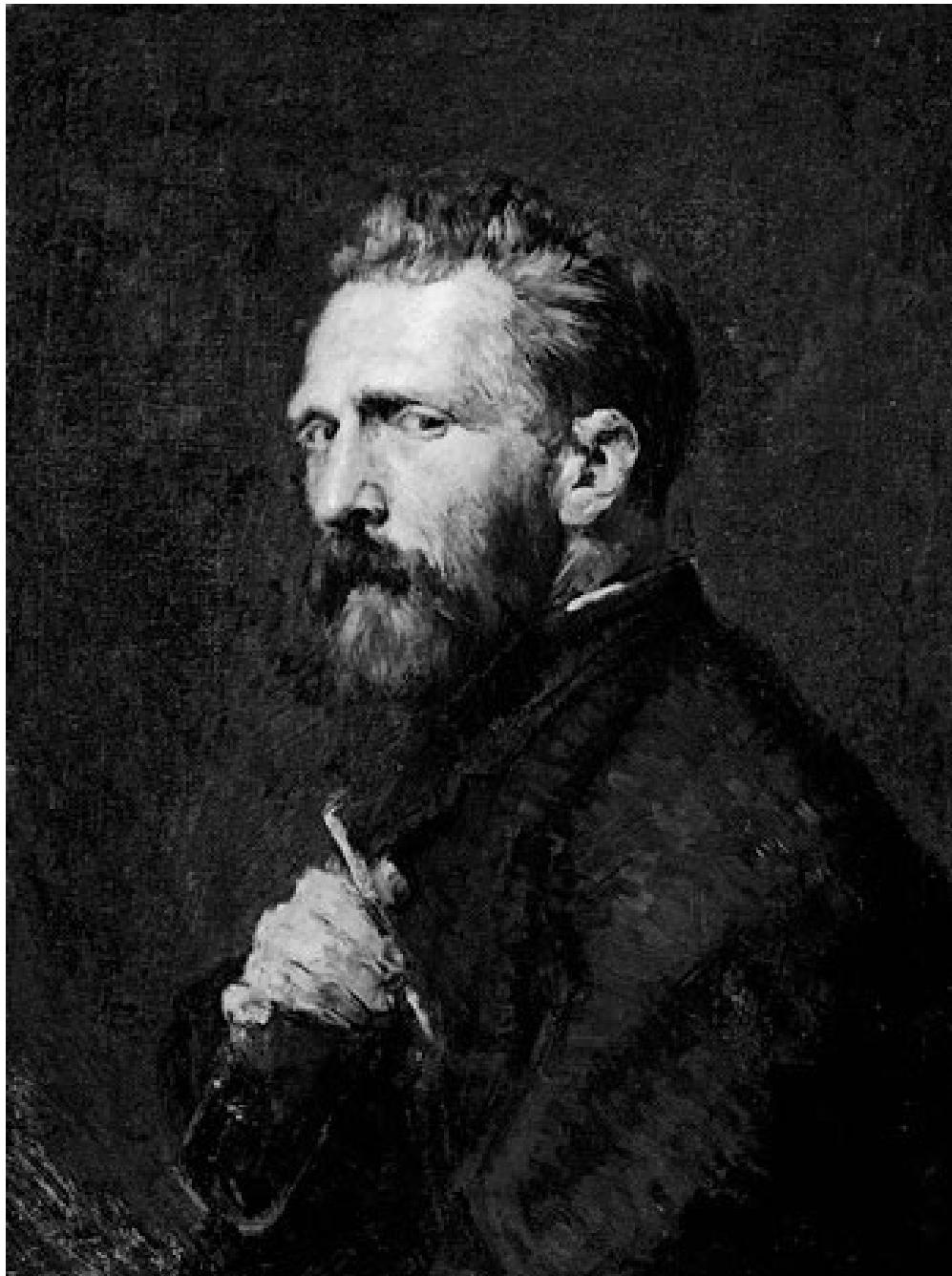
Siguiendo el ejemplo de su maestro, los compañeros de Vincent reaccionaron ante el volátil extranjero con una mezcla de altanera tolerancia (le consideraban «un hombre del norte [que] no sabía apreciar el espíritu parisino») y ridiculización a escondidas. «¡Cómo nos reímos a sus espaldas!», recordaba uno de ellos. Sin embargo puede que el miedo y la indiferencia o deferencia hacia su bien situado

hermano los llevara a ahorrarle las peores novatadas; se limitaban a ignorarle porque «no era lo suficientemente interesante como para preocuparse mucho por él».

Al igual que en Amberes, Vincent hubo de buscar compañía entre los marginales de la clase, un puñado de alumnos extranjeros. Afortunadamente para él, el líder de este pequeño grupo era un angloparlante genial que estaba muy lejos de casa: el pintor australiano John Peter Russell, hijo de un aventurero de los mares del sur y fabricante de armas. Vincent envidiaba todo lo que tenía Russell: dinero, amigos, ocio, una posición y una novia italiana increíblemente rubia: Mariana (posó para Rodin, quien la describió como «la mujer más bella de París»). Era un noctámbulo incansable y frecuentaba locales nocturnos de moda como Le Chat Noir o Le Mirliton, en su propio caballo o conduciendo su propio carro. Los fines de semana paseaba por el Bois de Boulogne con el resto de la alta sociedad o salía a navegar en su yate por el Sena. Pasaba el verano en Gran Bretaña y el invierno en España. Muchos visitantes (entre ellos Rodin, amigo personal suyo, y Robert Louis Stevenson) trepaban por las grandes escaleras que conducían al estudio de Russell, en el callejón Hélène, cuya puerta siempre estaba abierta. Entretenía a sus invitados con una bonhomía indiscriminada y ruidosa que hacía que le confundieran con un estadounidense.

Vincent se unió a la multitud que buscaba la fácil hospitalidad de Russell. Con la excusa de hablar sobre sus conexiones familiares con Goupil, algo realmente atractivo para el ambicioso australiano, que seguía pintando en un estilo victoriano muy de Goupil, Vincent se dirigió al estudio de Russell situado en la parte más alejada del cementerio de Montmartre. Russell compartía la opinión generalizada de que Vincent estaba «algo cascado pero era inofensivo» y su relación nunca quedó consignada por escrito en sus cartas de la época o posteriores. Sin embargo, fue un anfitrión indulgente con cierto aprecio por la excentricidad artística, un gusto que asombraba a sus amigos (que consideraban a Vincent un hombrecito larguirucho) y consternaba a Mariana (que se quejaba de que la atemorizaba «el fulgor de los ojos de Vincent»).

Vincent hizo el suficiente uso de la política de puertas abiertas del callejón Hélène como para que Russell le invitara a posar para un retrato. Lo hacía con frecuencia; Russell tenía talento como retratista porque, al contrario que Vincent, era capaz de captar rápidamente el parecido con un lápiz o un pincel y le gustaba practicar lo más posible. Russell pintó a Vincent en el mismo estilo favorecedor con el que retrataba a las damas de la alta sociedad. Le pintó como Vincent quería que le viera el mundo, no como a un esteta bohemio, sino como a un pintor y hombre de negocios: próspero y satisfecho como un banquero con su traje oscuro, cuello duro y expresión seria. Sólo sus ojos, que miran de reojo con una expresión suspicaz y casi amenazadora, evocaban una realidad más oscura.



JOHN PETER RUSSELL, *Retrato de Vincent van Gogh*, 1886, ÓLEO SOBRE LIENZO, 60 x 45 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Vincent se fue en verano. Había prometido estudiar en el taller de Cormon tres años y estuvo menos de tres meses. Probablemente en otoño aún siguiera dejándose caer por el estudio del bulevar Clichy pero, cuando lo hacía, intentaba esquivar a sus antiguos compañeros. Cuando le insistían en que contara sus experiencias en el taller de Cormon sólo decía: «No resultó de tanta utilidad como creía». Tras dejar París no volvió a escribir una palabra sobre el asunto. Su fracaso en el taller fue tan estrepitoso que Theo ni siquiera lo mencionó en una carta que escribió a su madre, en junio, en la que resumía los primeros meses de Vincent en París. En cambio estaba plagada de referencias a la idea de que Vincent por fin había encontrado su lugar y que vivir con él no era la carga que había supuesto en Nuenen. «Está mucho más alegre que en el

pasado y la gente aquí le quiere. Si fuera capaz de mantenerse así creo que habrá pasado su mala racha y será capaz de valerse por sí mismo», informaba Theo.

Lo cierto era que Vincent había fracasado en todo. A pesar de sus esfuerzos durante la primavera, no había vendido un solo cuadro y ninguna de las miles de revistas ilustradas que circulaban por París le pagaba por sus ilustraciones. Aún peor, sus intentos de hacerse con clientes tampoco habían dado resultado, a pesar de que su hermano tenía contactos en el negocio. Un compañero del taller de Cormon recordaba cómo Vincent solía «bramar de rato en rato que no vendía nada a pesar de tener buenos contactos en el mundo de los negocios».

El único que le pidió obras fue Arsène Portier, el viejo amigo de su hermano y galerista que el año anterior había retirado su apoyo a *Los comedores de patatas*. Pero ¿qué otra cosa podía hacer? Portier vivía unos pisos más abajo en el mismo edificio y no sólo veía a diario a los hermanos, sino que incluso le soltaban sus arengas personalmente. Cuando le insistían en que *enseñara* a los compradores las obras que tenía en su casa, Portier daba largas prometiendo vagamente una exposición en el futuro. El único lugar donde estaban expuestas obras de Vincent era una tienda cercana denominada Tanguy's, descrita por un contemporáneo como «una *boutique* pequeña y vieja» donde vendían artículos de pintura. Allí colgaban sus cuadros en medio de docenas de lienzos de otros clientes. Cuando intentó intercambiar pinturas con otros artistas (una antigua tradición entre estudiantes que Theo fomentó) tampoco tuvo mucho éxito. Sólo las marginados y oscuros como él se sentían tentados a aceptar su oferta. Los pintores más conocidos, como Charles Angrand, se limitaban a ignorar sus requerimientos.

Puede que Vincent hubiera intercambiado más obras si hubiera tenido más amigos, pero eso de que «la gente de por aquí le quiere», que Theo escribiera a su madre, era una ficción. No hay ni una palabra sobre Vincent en las cartas y revistas de otros artistas que vivían en París por esa época, a pesar de las numerosas ocasiones en las que podían haberse cruzado sus caminos. Cuando empezó el verano de 1886 seguía tan solo en París como había estado en el brezal. Russell se había ido para el resto de la temporada prestando su apartamento a dos ingleses que demostraron ser anfitriones mucho menos simpáticos. A. S. Hartrick consideraba que Vincent estaba «bastante loco» y a Henry Ryland le horrorizaban sus visitas. Una vez se quejó a Hartrick: «Ese hombre horrible ha estado dos horas, ¡no le aguento!». Sin embargo, desesperado por aparentar que tenía conexiones profesionales, Vincent siguió visitando el estudio de Russell hasta que una disputa en torno a las acuarelas de Ryland (a las que Vincent calificaba de «anémicas y carentes de utilidad») hizo que nunca más fuera bien recibido en el callejón Hélène.

En otoño escribió dolido a Horace Livens, su compañero de Amberes al que apenas conocía: «Trabajo solo, lUCHO POR PROGRESAR EN EL ARTE Y LA VIDA». Tan sólo seis meses después de llegar suplicaba a Livens que se uniera a él en París o le ayudara a escapar. «En primavera, o puede que antes, me trasladaré al sur de Francia», escribía

anticipándose en un año a su huida a la Provenza, «como sé que te apetecía lo mismo, quizá pudiéramos hacerlo juntos».

Tras el fracaso de su estancia en el taller de Cormon, sin amigos, colegas ni dirección, Vincent se refugió rápidamente en las obsesiones que le habían llevado a París.

Retomó el proyecto de los retratos que le había obsesionado en Amberes. Uno de sus primeros retratos realizados en París muestra una matrona de cabello negro con vestido burgués y gorrito a la moda que deja traslucir el anhelo de respetabilidad del artista. Sin embargo, cuando empezó a ir al taller de Cormon, retomó la raíz de la manía: el sexo. Las sesiones de taller ofrecían una dieta constante de desnudos a sus ansiosas manos. De hecho, el taller atraía a montones de modelos en busca de trabajo. Rondaban por ahí para llamar la atención de los estudiantes que solían pedir a sus favoritos. Como tenían que desnudarse y los estudiantes podían tocar su musculatura, estas sesiones de prueba solían dar lugar a una excitación mutua lasciva y alegre.

Sin embargo, Vincent quería más. Acostumbrado a las prerrogativas que tenía en su propio estudio, buscó modelos para sesiones privadas y acabó frustrado una vez más. Ninguno de los modelos profesionales que hacían a diario largas colas ante el taller aceptaba ir a su estudio. «No querían posar para él», decía Theo, ni siquiera para retratos o estudios figurativos. Desde luego no se prestaban a desnudos. Hasta las mujeres a las que conocía personalmente, como la amante de Russell, Mariana, se negaron a atender las peticiones del extraño holandés.

Puede que Vincent encontrara a Agostina Segatori buscando modelos. Aunque era demasiado mayor (cuarenta y cinco años) como para posar, Agostina sabía dónde encontrar lo que Vincent estaba buscando. Había vivido de posar y de prostituirse desde que era una adolescente en Nápoles. En 1860, su seductora mirada y su cuerpo voluptuoso le habían conseguido un billete a París, donde posó para todo el panteón de pintores famosos de la ciudad en esa época, como Gérôme, Corot y Manet. Europa entera se moría por la sensualidad a flor de piel de las italianas morenas, a menudo retratadas en trajes folclóricos y portando el símbolo de su espíritu «gitano»: una pandereta. Como muchas modelos, Agostina encontró un patrocinador y, en 1885, sacó partido a su celebridad abriendo un café al que denominó Le Tambourin (La pandereta).

Cuando Vincent la conoció en 1886 se había convertido en una *signora* con desparpajo, generoso escote y bohemia, con un amante joven, un gerente y matón, y dos gran daneses rubios. Regentaba el café con mucha autoridad y encanto, según afirmaba su legión de admiradores. El gran establecimiento del bulevar de Clichy quería reflejar el exotismo y erotismo que la habían hecho famosa, desde las mesas en forma de pandereta hasta el hecho de que las camareras llevaran los tradicionales trajes campesinos italianos. Su atractivo no era ilusionismo ni un mero espectáculo. Por lo general, los cafés temáticos como Le Tambourin solían ganar mucho dinero

con la prostitución. A cambio de proporcionar a las prostitutas un entorno seguro y un flujo permanente de clientes, los propietarios se quedaban con un porcentaje de las ganancias de las chicas. Al igual que la alcahueta que Vincent conociera en Amberes, Agostina Segatori «conocía a un montón de mujeres y siempre podía proporcionarte alguna».

Incluso contando con los de Agostina, sólo conservamos algunos apresurados bocetos de las incursiones de Vincent en los bajos fondos de París. Uno de ellos muestra a una mujer desnuda sobre una cama con los brazos bajo la cabeza, pregonando cómodamente su plena disponibilidad. En otro, vemos a una mujer sentada al borde de la cama quitándose lúgicamente las medias tras practicar sexo. Un tercero muestra a una mujer agachada sobre una palangana, limpiándose. En uno de los muchos teatrillos eróticos que llenaban los sótanos repletos de humo de los bulevares, captó a carboncillo la escena de una pareja copulando sobre el escenario, tan desvergonzadamente como si se tratara de un número de circo.



JEAN-BAPTISTE COROT, *Agostina*, 1866, ÓLEO SOBRE LIENZO, 132,4 x 97,6 cm
© Chester Dale Collection, imagen cortesía de la National Gallery of Art, Washington

Cuando una prostituta mayor consintió que la pintara, Vincent volcó su arte en su cuerpo excesivamente maduro y su grueso rostro. La dibujó y pintó como a una grotesca odalisca colocando después sus rasgos bestiales en un retrato realizado con los mismos matices que empleara para retratar a los campesinos de Nuenen; era un orgulloso alarde de sus habilidades sexuales de chica campesina. Incluso la dibujó en la misma postura sumisa de Sien en *Pesar*.

Sin embargo, aparentemente ninguna mujer estaba dispuesta a acudir a la Rue Lepic como Sien había ido al Schenkweg, ni siquiera su *belle laide* Beatriz. Tras dejar el taller de Cormon, Vincent se limitó a dibujar estudios de las pequeñas

estatuillas desnudas que colecciónaban los hermanos. Al igual que en Nuenen, repasaba cuidadosamente el contenido de su estudio en busca de objetos inanimados que reflejaran su frustración y su pena. Halló la metáfora perfecta en un par de zapatos gastados que pintó en tonos deprimentes, e hizo algunos esbozos de los nidos de la Kerkstraat, como si sintiera nostalgia de la libertad del brezal.

Al no hallar modelos, Vincent se sumergió en la otra obsesión que le había llevado a París: el color. En el verano de 1886 retomó el estilo de Blanc y Chevreul que empleara en el entorno salvaje de Nuenen, antes de olvidarlo en medio de la fiebre sexual y comercial que se apoderara de él en Amberes. Fue una vuelta a la búsqueda de la verdad. Un compañero del taller de Cormon afirmó que «el color le volvía loco». Retomó los «contrastes simultáneos» que había dejado el invierno anterior y dejó boquiabiertos a sus compañeros de taller pintando un desnudo (lo más prosaico desde el punto de vista del color) sobre un fondo intensa e inesperadamente azul, en vez de marrón, el color de las paredes del estudio. Según un testigo, el resultado era una explosión de colores complementarios con «nuevos tonos de violeta que se inflamaban mutuamente». Cada imagen vehemente iba acompañada de una tormenta de palabras igualmente vehementes. «Nunca dejaba de hablar de sus ideas sobre el color», recuerda otro conocido suyo de la época de París.

A pesar de las revistas sectarias y una retórica que cortaba el aliento expuesta en talleres y charlas de café, Vincent se aferró a lo que le había llevado a París desde el brezal: la verdad estaba en los colores complementarios y Delacroix era su profeta. Un compañero de estudios recuerda: «Delacroix era su Dios. Cuando hablaba de él, le temblaban los labios de la emoción». En su estudio guardaba hilos de colores en una caja laqueada que combinaba una y otra vez para probar la interacción entre los colores, el mismo procedimiento descrito por Chevreul, que había desarrollado sus teorías como director de tintes de los telares de la Corona de Gobelins.

En vez de buscar la *Grande Jatte*, Vincent iba una y otra vez al Louvre para contemplar obras como *La barca de Dante*, esa gran visión de determinación artística de Delacroix, convertida en mito en los escritos de Charles Blanc. En esas mismas galerías donde era consciente de lo mucho que ignoraba, buscó imágenes menos conocidas del maestro romántico. No estaba de acuerdo con pintores que, como Anquetin, consideraban que Monet y los impresionistas eran los herederos de la paleta de Delacroix. Vincent tenía su propio panteón de auténticos herederos, como el belga Henri de Braekeleer y Narcisse Virgile Díaz de la Peña, de Barbizon, muerto hacía tiempo. En su opinión, el discípulo más fiel de Delacroix era un desconocido pintor de Marsella denominado Adolphe Monticelli.

La atmósfera estaba muy cargada y las verdades que expresaba Vincent afectaban a los partidarios de todos los bandos. «Siempre estaba buscando bronca», afirmaba el amigo de Theo, Andries Bonger, «siempre replica: “quería introducir este o aquel contraste de color”». Y añadía con aspereza: «¡Como si me importara lo que quería hacer!». Cuando iba a Tanguy's a comprar pinturas, una oportunidad para encontrarse

con colegas, Vincent solía permanecer allí horas debatiendo sobre la teoría del color con otros clientes.

Tuvo una pelea espectacular con el propietario de la tienda, Julien Tanguy (al que todo el mundo llamaba Père Tanguy), en relación al alegre colorido de la paleta de los impresionistas. Tanguy no sólo había mezclado colores para algunos de los gigantes de la revolución (incluidos Monet y Renoir), sino que lo había hecho para uno muy particular: Paul Cézanne. Los sucios almacenes de la tienda estaban repletos de las impopulares obras del maestro provenzal, que las había dejado allí para que se vendieran o pudieran, sin preocuparle que Tanguy, un anciano socialista entrecano con una chispa de sentimentalismo, defendiera a los impresionistas y a Cézanne con una ferocidad de comunero que no hacía sino enardecer a Vincent. En una ocasión, un cliente vio salir a Vincent del cuarto trasero de Tanguy's «como si fuera a estallar en llamas» tras una discusión.

Sin modelos, pero dispuesto a defender su teoría del color, Vincent eligió un nuevo tema: flores. Era una elección tanto retórica como comercial. Theo también admiraba la obra de Monticelli, cuyas pequeñas imágenes de flores y fiestas galantes recubiertas de colores chillones tenían ávidos seguidores, tanto en París como fuera de la ciudad. Theo no sólo negoció ventas para Monticelli, adquirió algunas de sus obras para sí mismo, dando al artista marsellés un sello comercial y el atractivo de la solidaridad fraterna. Cuando Monticelli murió súbitamente en junio en extrañas circunstancias (se decía que había bebido hasta la locura y la muerte), el fervor de Vincent le convirtió en un héroe: un mártir del color. Corrió a su estudio e inició una serie de pequeños bodegones con flores en rojos acres y amarillos. Pintó lilas naranja en campos de cobalto así como crisantemos ocres como soles en un jarrón anaranjado e insondables verdes. Como Monticelli, convertía las flores más brillantes en cerámicas llenas de aristas que envolvía en las sombras más oscuras de Rembrandt. Cada imagen era a la vez un homenaje a Monticelli (y Delacroix) y una reprimenda —de ricos tonos, realces dramáticos, fondos oscuros y profusión de pintura— a los llamados coloristas «modernos».

Decidido a demostrar que sus contraimágenes también eran vendibles, Vincent llevó algunas a Agostina Segatori, esperando que las comprara o, al menos, las expusiera en Le Tambourin. Segatori, que exponía las obras de otros artistas y decía regentar «más un museo que un café», se apiadó del pobre holandés y accedió a colgar algunas de sus pinturas en sus paredes junto a las de otras «obras maestras». También empezó a aceptarlas a cambio de comida y puede que hasta le mandara flores para nuevos proyectos, dando a Vincent el respaldo comercial que necesitaba.

A lo largo del otoño y el invierno, Vincent se fue haciendo cada vez más desafiante y aislando más. Sus manías defensivas aumentaron a medida que hacía más frío y se marchitaban las flores. Retomó temáticas primaverales: botas, escenas de Montmartre, incluso los pequeños desnudos de escayola de su estudio. Empezó a filtrar todo con la verdad del color complementario, pintando algunos cuadros con

vívidos contrastes, otros en armonías tonales, otros de ambas formas. Sus obras eran un desafío a la brillante luz solar de los impresionistas, pues dibujaba sus escenas de la ciudad bajo cielos nubosos con más imágenes de los excavadores de Nuenen, sólo que esta vez vestidos de azul y naranja.

Se puso una y otra vez delante del espejo pintándose a sí mismo siempre como el artista burgués Bel-Ami con corbata de seda, sólo que ahora con barba naranja brillante y pañuelo azul, o con un abrigo verde profundo y de fondo, unos campos de un rojo fuego. Pintaba naturalezas muertas a grandes pinceladas y, según uno de los estudiantes de Cormon, en «colores tan fieros» que «asustaban» a los dueños de Le Tambourin y los clientes de Tanguy's.

En estas y otras obras, Vincent gritaba su visión y su desacuerdo a un nivel de contrariedad innegociable que sólo podía proceder de otras fuentes y sólo podría calmarse por otros medios.

CAPÍTULO 28

LOS HERMANOS ZEMGANNO

La gente se quedaba boquiabierta dondequiera que montaran su carpa, desafiando tanto a la gravedad como a la muerte muy por encima del círculo de serrín. Volaban el uno hacia el otro y se volvían a separar, girando sobre sí mismos, rotando en un *pas de deux* de peligro y salvación. Soltar y atrapar. Soltar y atrapar. Los cuerpos voladores parecían unidos por vínculos ocultos; sus giros se entremezclaban aunque volaran a toda velocidad en direcciones opuestas. El mayor, Gianni, actuaba rápido y con determinación, llevando su actuación a los límites de lo posible, tensando los lazos de la resistencia y la naturaleza. Nello, el más joven, hermoso y enternecedor, volaba como un pájaro para complacer a su hermano. Juntos giraban y descendían en espirales, se retorcían y daban volteretas en su *ballet* aéreo, aferrándose el uno al otro para soltarse después, sumergiéndose en el peligro al realizar volutas a una altura cada vez mayor, poniendo a prueba los ligamentos invisibles, tentando a la lógica de agarrar y soltar.

Vincent leyó *Los hermanos Zemganno*, al igual que tantas otras novelas, como si se tratara de un autorretrato. En su infinita búsqueda de parejas de hermanos que hubieran unido sus vidas dio con unas «almas gemelas»: Edmond y Jules de Goncourt. «Tuvieron la espléndida idea de trabajar y pensar juntos», escribía a Theo desde Amberes, tras mandarle un resumen de los logros de los Goncourt, señalando que «unir sus manos» les había permitido encarar el futuro «con la sencillez de niños adultos».

Sin duda, Vincent sabía, como todo el mundo, que Edmond había escrito su historia sobre los gitanos acróbatas como tributo autobiográfico a su difunto hermano menor, Jules. El resultado fue el relato de dos hermanos que sentían y creaban como si fueran uno solo: «La efusión de un único ego, de un único Yo». Fue la idea que Vincent llevó a París consigo desde los solitarios brezales y puertos. «Me gustaría que nosotros también pudiéramos trabajar juntos al final de nuestras vidas», escribía a Theo justo antes de llegar. «Si tenemos el deseo y el valor de hacerlo, ¿no deberíamos hablar de ello?».

Pero el experimento no salió bien. La euforia del encuentro pronto sucumbió ante la realidad de la convivencia. Habían pasado veinte años desde la última vez que Vincent viviera con su hermano en el ático del párroco de Zundert. Desde entonces, sólo habían compartido brevemente una habitación con una prostituta, Sien Hoornik. Pronto el apartamento de la Rue Lepic parecía el de la Kerkstraat: repleto de pinturas y útiles de dibujo desperdigados por ahí hasta que, según un visitante, «parecía más una tienda de pinturas que un apartamento». «Todo estaba patas arriba», recuerda otro, «[Vincent] llevaba su gusto por el desorden a todas las habitaciones».

La ropa sucia acababa sobre los lienzos recién pintados (llegó a usar los calcetines de Theo para limpiar pinceles) y apartaba cualquier indicio de vida doméstica para colocar los objetos de los bodegones que pintaba (rara vez un modelo). Un invitado que se quedó a dormir recuerda haber metido el pie «en un bote de pintura que Vincent había dejado por ahí». Tras la debacle en el taller de Cormon, Vincent volvió a sus costumbres del brezal, negándose a lavarse o vestirse. «¡Siempre tiene un aspecto tan sucio y poco agradable!», se quejaba Theo a su hermana Wil. Uno o dos meses después de haberse mudado al apartamento nuevo, Theo enfermó de un mal desconocido y Lucie, la cocinera y gobernanta, huyó.

Vincent ejerció un efecto similar sobre la vida social de Theo. Antes de que llegara su hermano, Theo había gozado de brillantes paseos en barca por el Sena y por las Tullerías, recepciones oficiales, noches en el teatro y la ópera, fines de semana en el campo y espléndidas historias narradas a la luz de las velas vestido de esmoquin en compañía de actores de moda, bailes y cenas a las dos de la madrugada. Aunque Theo tenía a sentirse solo entre la gente, era un huésped alegre y divertido y sus encantos le valieron más de una invitación a casas de clientes.

La llegada de Vincent lo cambió todo. Theo ya no podía tener vida social, una parte importante de su trabajo, a no ser que dejara en casa a su impredecible hermano, lo que chocaba con las ideas de Vincent sobre la solidaridad entre hermanos. Al parecer, Theo no se fiaba lo suficiente del comportamiento de su hermano como para presentarle a los muchos artistas, coleccionistas y galeristas destacados que figuraban en su agenda. También tenía que tener cuidado con a quién invitaba al apartamento de la Rue Lepic (donde, en sus propias palabras, «la situación no resulta muy atractiva»). Pocas personas selectas, casi todos holandeses, eran de la suficiente confianza como para no sentirse ofendidos por la falta de convencionalidad de Vincent.

Incluso así, los amigos rechazaban sus invitaciones. «Nadie quiere venir a vernos», se quejaba, «porque siempre acabamos discutiendo». Los que iban se convertían en el blanco de los desafíos de Vincent. «Ese hombre carece de modales», resumió Andries Bonger al describir al recién llegado que le había privado de su mejor compañero. «Se pasa la vida peleándose con todo el mundo». Otro visitante decía encontrar a Vincent «problemático» y «extrañamente ferviente al hablar». En una carta dirigida a la hermana de Andries, Johanna, Theo llegó a reconocer posteriormente que era «totalmente imposible llevarse bien con él [...] pues no respeta a nadie ni a nadie». Vincent había llevado a París su pasado y según Theo: «Todos los que le han visto han dicho: *C'est un fou* [está loco]».

Como en el pasado, los problemas de Theo con las mujeres llevaban hasta el extremo la solicitud fraterna de Vincent. Esta nueva vida había repercutido muy negativamente sobre la vida amorosa de Theo. Su amante desde hacía un año, la mujer de cuyo nombre sólo sabemos que empezaba por S, había caído en una espiral de celos e ira autodestructiva por la ruptura de lo que, sin duda, eran planes de boda

con el joven marchante de arte. «La has embrujado», decía Dries Bonger a Theo, refiriéndose a S, «está seriamente enferma y es un problema moral». Vincent consideraba que la mujer estaba trastornada pero se ofreció a librar a Theo de ella. Aseguró a su hermano que «podrían llegar a un acuerdo amistoso» si se la pasaba a él. Después de todo, los hermanos Goncourt habían compartido amante.

Vincent creía, como Gianni Zemganno, que las relaciones con mujeres que no fueran exclusivamente sexuales acababan con las energías de ambos hermanos. Meter a una mujer en sus vidas no era sólo una traición al sacroso vínculo fraternal (ninguno de los hermanos Goncourt se casó nunca), sino incluso un peligro mayor. ¿Acaso no se habían separado los hermanos Zemganno por culpa de una mujer que se había enamorado de Nello, el más joven, destruyendo su unión?

Pero la desafortunada S, la última de una larga cadena de amantes mal elegidas, no era la mujer de la vida de Theo. La mujer de su vida era Jo Bonger y estaba muy lejos. Theo se había enamorado de la hermana de veintitrés años de su amigo cuando la vio por primera vez en Ámsterdam el verano anterior. No habían mantenido el contacto pero Andries seguía animándolos. Él mismo se comprometió en invierno y urgía a Theo a seguir sus pasos: «¡Sería tan estupendo que ambos viviéramos felizmente casados en París!», escribía. La hermana de Theo, Lies, siempre dispuesta a acabar con la desgraciada vida amorosa de su hermano, también defendía su causa manteniendo una correspondencia muy activa con Jo, haciendo de intermediaria entre ella y Theo y actuando como embajadora de la familia (las mujeres de las familias Van Gogh y Bonger se encontraron en Ámsterdam en enero).

La separación alimentaba el ardor de Theo. Como a Vincent, le resultaba más sencillo alimentar sus obsesiones a distancia. Durante todo el verano, y a pesar de la animada vida social de París y las atenciones de S, escribía a su hermana sobre la soledad que padecía en París («uno se siente más solo que en cualquier pueblo») y el vacío que había en su vida. La súbita llegada de su problemático hermano a finales de febrero, lejos de llenar ese vacío, lo hacía más perceptible. «Había algo en ti que he buscado en otras sin encontrarlo. Me doy cuenta de que estoy ante el umbral de una vida totalmente nueva», escribía Theo a Jo recordando el invierno de su separación.

Pero, para empezar esa nueva vida, Theo necesitaba dinero. En su mundo, en el que el deber estaba por encima de todo, un joven honorable nunca pediría en matrimonio a una joven a no ser que tuviera la certeza de poder mantenerla adecuadamente. Antes de pensar en comprometerse con Jo tenía que adquirir cierta seguridad económica. Su visión de felicidad conyugal se sumó a la necesidad de dinero para revivir una vieja fantasía: montar un negocio propio. Descontento con su situación, Theo había imaginado a menudo que se convertía en un marchante de arte independiente. Dos años antes, resintiendo el trato que le deparaban sus jefes, había elaborado un detallado plan para crear un «negocio moderno» con directores y capital y «aparatos de reproducción». Se montaría su negocio y haría fortuna como el tío Cent. Pero, a medida que los riesgos aumentaban y su melancolía desaparecía,

abandonó la idea, como tantas otras a lo largo de los años.

Esta vez era diferente porque la nostalgia fustigaba sus ambiciones y ya no estaba su padre para recomendarle prudencia («Mi amor y mi trabajo iban de la mano», escribía). Theo preparó con su amigo Andries, casado y deseoso de construirse su propio nido, una entrevista con su tío para pedirle apoyo financiero. Tras años de ignorar las apasionadas súplicas de su hermano y sus amenazas de suicidio, dos años después de rechazar las exigencias desesperadas de Drenthe, Theo hizo planes para dejar Goupil por una mujer a la que apenas conocía y asociarse con alguien que no era Vincent.

En agosto de 1886, Theo se fue a Holanda a pasar las vacaciones de verano. Tenía dos destinos pero una única meta. En Breda pediría a su tío Cent que invirtiera en su futuro. En Ámsterdam, en casa de los Bonge, forjaría ese futuro.

Vincent le enviaba palabras de aliento desde la Rue Lepic, donde esperaba su vuelta, con Andries y S, a la que Vincent invitó en cuanto Theo se fue (Theo le había pedido que se mudara allí para no dejar solo a Vincent). Pero ¿cómo podría ayudar a su hermano a acercarse a su tío con un plan que no pasara por que Theo se convirtiera en pintor? Theo enfermó antes de escuchar el veredicto de Breda. Cuando se enteró de que el tío Cent había rechazado la propuesta de Theo («me ha despachado», informaba Theo), Vincent no reaccionó con su habitual talante desafiante, sino, curiosamente, aconsejando paciencia y resignación. «Al menos has abordado el asunto», escribía en tono de alivio.

Los asuntos de Theo en Ámsterdam, «tras la amarga desilusión de Breda» sólo generaron más frustración. Mantuvo su declaración de amor aunque careciera de respaldo financiero. Volvió a París a finales de agosto sin haber pedido permiso a Jo para escribirle, pero estaba más encaprichado que nunca.

Jo Bonger tenía veinticuatro años y Theo veía en ella todo lo que él creía haber perdido. En su infantilismo y entusiasmo sin límites halló un refugio de feliz inocencia, lejos de la vulgaridad y las mentiras de París. (Tras uno de sus primeros encuentros, una de las hermanas de Theo la describió como «tierna y dulce, no sabe nada de esa vida cotidiana estrecha de miras, desesperante y prosaica, repleta de preocupaciones y miserias»). Johanna Gesina Bonger era la quinta de diez hermanos y compartía con Theodoro van Gogh el sentido del deber y la pasividad propios de los hermanos medianos. Leía mucho y escuchaba con gran sensibilidad, como hacía él, deseosa de participar de las pasiones de los demás en vez de vivir las suyas propias.



JOHANNA BONGER, 1888

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Las ambiciones intelectuales de Jo iban mucho más allá de la limitada instrucción que habían recibido las mujeres de la familia Bonger. Dominaba sorprendentemente bien el inglés (ya había traducido novelas cuando Theo la conoció) y se mantenía a sí misma como maestra, un signo de su prestancia holandesa que la distinguía de chicas francesas histriónicas como S. Su seriedad en lo sentimental y las fantasías románticas que tenía sobre el mundo real (amaba a Shelley y afirmaba que las novelas francesas eran «tontas») ofrecían a Theo el tipo de vida doméstica sin problemas con la que siempre había soñado. Convencido de que ella y sólo ella podría darle «el amor y la comprensión que anhelaban su corazón», como escribiría después, volvió al apartamento de la Rue Lepic poseído por la esperanza de que, antes o después, sus vidas se unirían. «Di que es un sueño siquieres», apostillaba.

Cuanto más soñaba Theo con un futuro junto a Jo Bonger, peor iba su vida con

Vincent, hasta que se convirtió en una auténtica pesadilla. Como si quisiera castigar a su hermano por su larga ausencia y su corazón errante, Vincent convirtió el apartamento de la Rue Lepic en un infierno de peleas y disputas. Discutían por dinero, un motivo que enmascaraba otros más profundos, pues Theo controlaba cuidadosamente el nivel de gastos de Vincent y Vincent creía que el libro de contabilidad, en el que Theo apuntaba cada franco que no le devolvía, era una prueba de su intolerable dependencia. Discutían por la familia (invitaron a Vincent a unirse a Theo en el viaje a Breda pero rehusó) y también por la conducta antisocial de Vincent que Theo calificaba de «insopportable». Vincent no sólo había convertido sus vidas privadas en un infierno, sino que le demostraba su desprecio en público. Según Andries Bonger, que los acompañaba a menudo a cafés y restaurantes, «Vincent siempre trata de dominar a su hermano acusándole de todo tipo de cosas de las que no tiene la culpa». Theo describía a su tiránico hermano como «egoísta», «sin corazón» y «lleno de reproches» y concluía diciendo: «En fin, Vincent vuelve a ser él mismo y no se puede razonar con él».

Discutían sobre todo por cuestiones relacionadas con el arte, un tema que no discurría por las prohibidas sendas del resentimiento fraternal y dotaba a Vincent de la más potente de las armas: un pincel. La ola de contrariedad defensiva que inundó su estudio durante el verano, el otoño y el invierno de 1886 fue acompañada de otra oleada, pero esta vez de palabras, que desató una tormenta de argumentos tan feroz e implacable como las del brezal. Lo malo era que éstas no se podían guardar en un cajón para leerlas otro día. «Cuando [Theo] llegaba cansado no hallaba reposo», contaba Jo Bonger, «el impetuoso y violento Vincent empezaba a exponer sus ideas sobre el arte y el mercado del arte... hasta altas horas de la noche. A veces llegaba incluso a sentarse en una silla junto a la cama de Theo para desarrollar sus últimos argumentos».

Cuando Theo defendía su idea de vender por su cuenta obras de artistas nuevos, como los impresionistas, Vincent sacaba su artillería. «Nunca lograrán nada», se mofaba. Pero cuando Theo abandonó esa idea y siguió trabajando con Goupil, Vincent le llamaba esclavo de un salario y se reía de él, pronunciando una y otra vez los mismos argumentos que habían dañado su relación durante años. A veces, acababa argumentando a favor y en contra de una teoría con su vehemencia habitual, como si lo único que importara fuera la pelea en sí. «Primero habla a favor de una cosa y luego de la otra», decía Theo desesperado, «recurriendo a argumentos a favor o en contra de un mismo punto».

El antagonismo irracional e implacable que desplegaba Vincent en relación al arte, tanto en palabras como en imágenes, se debía a otras preocupaciones. Andries Bonger recordaba que «iniciaba interminables discusiones en torno al impresionismo, en las que tocaba cualquier tema imaginable». Vincent había convertido todo aquello en lo que los hermanos no estaban de acuerdo, el arte, el dinero, el plan de Breda y Ámsterdam, la necesidad de independencia, el sueño del matrimonio, en una única,

profunda e inexpresable herida. «Ya no simpatizamos», le dijo a su hermana. «Jamás pierde una oportunidad para demostrarme lo mucho que me desprecia y lo repugnante que le resulto».

Vincent no dejó de atacar a su hermano ni siquiera gracias a la magia nostálgica de las Navidades, la primera que pasaban juntos los hermanos en nueve años. El día de san Nicolás, su amargura había alcanzado niveles tan intolerables que Theo invitó a una tercera persona a mudarse al apartamento de la Rue Lepic. Alexander Reid, un pícaro escocés de treinta y tres años que había llegado recientemente a París como aprendiz de Goupil. Le interesaban los artistas de la Escuela de La Haya, que vendía mucho en su Glasgow natal. Le habían asignado al joven gerente holandés. Era mera coincidencia que ambos hombres parecieran hermanos, con el mismo pelo rojo y barba rojiza, la misma complexión delgada, brillantes ojos azules y delicada sensibilidad artística. Theo y su nuevo protegido también compartían gustos artísticos, sobre todo su entusiasmo por el arte moderno y su amor por los maestros de Barbizon y la Escuela de La Haya. Ambos admiraban especialmente la obra del excéntrico francés Monticelli.

Vincent toleró durante un tiempo su presencia, supuestamente unas vacaciones. Reid llegó a sentarse en el apartamento helado y posar para algunos retratos. Pero en un mes o dos tuvo que huir debido, según dijo, a las violentas amenazas de Vincent y los signos de locura que mostraba.

Theo pagó estos meses de rencor con problemas en su siempre frágil salud. La extraña aflicción que le había tenido en cama durante meses tras la llegada de Vincent, le afectó con más fuerza si cabe en Navidades. Se le endurecieron las articulaciones hasta que apenas lograba moverse, perdió peso y se sentía inexplicablemente débil. Se le hinchó la cara hasta que sus facciones resultaron casi irreconocibles. «Literalmente no tiene cara», decía alarmado Andries Bonger. Pero, en la enconada atmósfera que reinaba en el apartamento, incluso síntomas tan severos se achacaban a los «nervios». Si Theo tenía secretos sobre su salud, como Vincent, debió de haber decidido no contárselos a su despiadado hermano.

Como buen hijo de Dorus van Gogh, Theo creía que las enfermedades se debían tanto a un defecto mental como físico (consideraba que era «decididamente indecoroso» estar enfermo) y buscaba la forma de corregir la falta de autodisciplina que le aquejaba. No tuvo que buscar mucho. «Está decidido a dejar de vivir con Vincent porque no pueden vivir juntos», dijo Dries Bonger a sus padres el día de Año Nuevo.

Pero hubieron de transcurrir tres meses de abusos más para que Theo se decidiera a actuar. «Hubo un tiempo en el que quería a Vincent y era mi mejor amigo», escribió a su hermana Wil en marzo, «pero eso forma parte del pasado, quisiera que se fuera a vivir por su cuenta y haré todo lo que pueda para lograrlo». Ni siquiera en esas circunstancias hizo caso a su hermana, que le recomendaba cortar totalmente las relaciones. «Si le dijera que se fuera», decía Theo desesperado, «le daría una razón

para quedarse». Podía haberse mudado de casa él en vez de discutir con su hermano, pero el mensaje caló. En abril, Vincent pidió permiso en el consulado holandés de París para volver a Amberes.

Vincent sólo intentó reparar los vínculos invisibles que le unían a su hermano cuando éstos estaban a punto de quebrarse por completo.

A principios de 1887, antes de que florecieran los árboles, Vincent cogió su caja de pinturas y utensilios y atravesó los destalados límites de Montmartre, las viejas fortificaciones que rodeaban la ciudad vieja y el círculo de fábricas y almacenes que había en torno a la nueva. Por fin, a unos cinco kilómetros y medio llegó a las riberas del Sena, cerca de la isla de La Grande Jatte, el patio de verano, inmortalizado por Seurat.

En los meses siguientes se armó de sus pinturas y pinceles e hizo toda la ruta para obtener de nuevo el favor de su hermano. Olvidando los años de retórica estridente y pinturas no comprometidas, se puso a pintar como Theo llevaba tantos años defendiendo en vano, al modo impresionista. Fue un vuelco drástico y abrupto, incluso para los volátiles estándares de Vincent. Colocaba su caballete en los bulevares y las grandes avenidas de los suburbios, junto a monumentos industriales y vistas de la *banlieue*, los motivos favoritos de los impresionistas que había ignorado durante tanto tiempo. Los pintó en brillantes colores y repletos de luz solar, como había defendido tantas veces en los ardientes debates de la Rue Lepic.

Sobre todo en las riberas lejanas del Sena, donde la primavera se manifestaba pronto, Vincent enmendó sus años de obstinación. Llenó un lienzo tras otro con imágenes impresionistas que reflejaban el ocio burgués. Un remador de domingo deslizándose por el brillante río, tímidos pescadores en aguas poco profundas, un paseante con sombrero de paja en el césped de la orilla, un barquero descansando en la veteada sombra de la ribera. Pintó los lugares favoritos de los turistas, como el restaurante La Sirène, una casa de recreo victoriana situada enfrente del pequeño barrio de Asnières, a orillas del río, algo más allá de La Grande Jatte. En temporada alta, las terrazas de La Sirène se llenaban de espectadores que acudían a ver las regatas y de excursionistas que querían salir de la ciudad. Pintó las enormes barcazas ancladas en la orilla y los restaurantes de moda con manteles de lino, cristal y ramos de flores, escenas todas ellas tan alejadas de las casuchas de Nuenen como quepa imaginar. Todo aparecía en tonos pastel y bajo la luz implacable y plateada que había denostado con tanta vehemencia, tanto de palabra como en imágenes, pocos meses antes.

Durante toda la primavera y hasta bien entrado el verano volvió una y otra vez a la misma zona en torno a Asnières. Las salidas tenían la ventaja añadida de mantenerle alejado del apartamento de Theo, que «esperaba con ansia los días en los que Vincent salía al campo», recuerda Dries Bonger, «para tener paz». Liberado de su

larga resistencia y buscando desesperadamente la forma de recuperar el favor de su hermano, Vincent probó todas las técnicas del repertorio impresionista que había estudiado cuidadosamente, aunque las rechazara.

Quería recuperar el tiempo perdido y se movía hacia atrás y hacia delante por encima de las simas ideológicas que afectaban a otros artistas, hasta el punto de combinar pinceladas impresionistas y puntos divisionistas en una misma imagen. Evitaba o ignoraba las teorías ópticas de Seurat y mezclaba los colores en su paleta exactamente igual que siempre, en vez de aplicarlos en toda su «pureza» y dejar que fuera el ojo el que los fundiera. Usaba y dejaba de usar el puntillismo, incluso en un mismo cuadro, cuando se le acababa la paciencia para seguir haciendo uso de este cansado estilo.

Los días en los que el tiempo era demasiado frío o húmedo como para ir a Asnières, aplicaba su nueva libertad a un tema viejo y correoso: él mismo. Utilizando sólo cartulinas baratas o restos de papel no mayores que tarjetas postales, dibujó su atildada imagen con sombrero utilizando todas las combinaciones posibles de paleta y pincel: desde garabatos monocromáticos a delicados camafeos en rosa y azules pastel; desde bocetos de gruesos trazos hasta mosaicos pintados en variados modelos de todas las densidades y diversos grados de dilución. Sólo después se atrevió a probar con un lienzo sobre el que reprodujo el familiar rostro con una lluvia de pinceladas que apenas rozaban la tela, usando pintura tan insustancial como las acuarelas y acabándolo tan rápidamente que las últimas pinceladas de azul del fondo se despegan de la vibrante figura como las chispas de una llama.

Al realizar estos experimentos Vincent gozaba de una ventaja que no pudo haber anticipado. Tras tantos años de pintar de memoria, estaba preparado, aunque no lo supiera, para captar esas imágenes fracturadas del nuevo arte. Llevaba mucho tiempo aprendiendo a entreverar figuras y vacíos, a delimitar los bordes y fijar la textura con ayuda de sombras y puntos, a manipular la forma por medio de la densidad y dirección de las manchas. Para que su mano adquiriera destreza en los nuevos estilos, sólo tenía que poner estas antiguas habilidades suyas al servicio de su nueva forma de entender el color, para sustituir la matriz de contrastes simultáneos y tonalidades afines de Blanc por el juego binario de sus amados blancos y negros.

Al unir estas dos fuentes de la pintura, las intensas imágenes de esa primavera y ese verano acabaron liberando a Vincent de la imperdonable linealidad del realismo y abriendo sus cuadros a la espontaneidad e intensidad de sus mejores obras.

Para celebrar el triunfo de esta síntesis, cogió un lienzo grande (de aproximadamente un metro por un metro y medio, o sea, tan grande como *Los comedores de patatas*) y pintó en él una vista de la colina de Montmartre ante la que pasaba todos los días camino a Asnières. El encendido *collage* de verdes jardines, que observara con la misma atención con la que había contemplado el patio del carpintero en el Schenkweg o las ciervas saqueadoras de Nuenen, llenaba de exuberante vida la ladera caliza. Hay color en todas partes —verdes setos, tejados rojos, madera a la que

el sol imprime un tono lavanda, cabañas rosas y vallas azul intenso, radiantes rastrojos amarillos en tierras ya cosechadas—, representado gracias a las miles de pinceladas únicas de Vincent, de los vivaces puntos en los rosales a las pequeñas y distantes vallas y las gruesas pinceladas que dan vida a un cielo azul brumoso. Un camino blanco, resplandeciente bajo la luz del sol de verano, cubre el fondo de la pintura y se enrosca hasta alcanzar la distante cresta de la colina sobre la que ondea un solitario molino que se destaca en el horizonte, pelado hasta sus huesos color violeta.

Para Vincent, todo lo que mostraba la pintura era un repudio del pasado: la ausencia de figuras y sombras, los implacables y luminosos colores, las energéticas pinceladas, el adelgazamiento de la pintura hasta que adquiere la textura del pastel sobre el lienzo para que se pueda vislumbrar el blanco que late bajo cada pincelada, tan ubicuo y cegador como el suelo calizo. Si *Los comedores de patatas* era una reflexión sobre la oscuridad, *La colina de Montmartre* era un sueño de luz.

En sus exploraciones del nuevo arte (un aprendizaje autodidacta que le permitió absorber diez años de innovación artística en unos cuantos meses frenéticos), Vincent recibió una ayuda inesperada. Había llegado a París Paul Signac, un joven de veintitrés años, diez años menos que Vincent e incluso menor que Theo, pero muy competente en los muchos dialectos artísticos de París.

Signac era un conversador carismático con una tendencia incorregible a la explicación y Vincent era un hombre sin compañía sobre el que una demostración práctica, una palabra de ánimo o una cortés alabanza podían obrar milagros. Su relación, por breve y difícil que fuera, encendió su imaginación mucho más que cualquier exposición. Vincent expresaba su gratitud pintando. Tanto cuando estaba con Signac como cuando sólo buscaba su aprobación, pintó todos los lugares favoritos de los neoimpresionistas a orillas del Sena, incluida la isla de La Grande Jatte, imitando con fuerza el denso puntillismo, respetando las estrictas reglas de color y la luz radiante de su joven mentor. Por último selló su relación con un autorretrato pintado exactamente como lo hubiera pintado Signac: repleto de disciplinados puntos y yuxtaposiciones de color.

Sin embargo, en cuanto su compañero ocasional se fue de París, a finales de mayo, el pincel de Vincent abandonó las rigideces del puntillismo y retomó la meta que le había llevado de la ciudad al campo por primera vez. En una serie de estampas sombrías del suelo del bosque y sendas rurales, se desprendió de las reglas de Signac, las temáticas de Monet y los complementarios de Blanc para volver al intimismo de sus primeros paisajes, esos cálidos atisbos de la naturaleza que tanto gustaban a su madre; una aterciopelada alfombra de vegetación al pie de un árbol en torno a cuyo tronco se enroscan las enredaderas, un claro visto a través de la densa hojarasca de árboles jóvenes, un campo de trigo en verano en el momento en que una ráfaga de viento mueve los tallos convirtiéndolos en olas, sacando a una asustada perdiz de su escondite.

Tras las corbatas de seda y los suaves sombreros de fieltro de sus autorretratos, tras las entusiastas noticias de su provechosa relación con el joven caballero Signac, esta demostración de los poderes curativos de la naturaleza hizo cambiar de opinión a la familia Van Gogh, que se mostró dispuesta a apoyarle durante meses para que pudiera recuperar el cariño de su hermano.

Pero no fue suficiente. Theo reconocía que el arte de su hermano había cambiado y aprobaba su paso al impresionismo. «Las pinturas [de Vincent] son menos densas», escribía a su hermana Lies en mayo, «intenta poner más luz en ellas». Las estampas de la naturaleza desplegaron su magia de jardín de parroquia suscitando en Theo chispas de apreciación poética de la «vasta magnificencia de la naturaleza». Las largas ausencias de Vincent del apartamento, unidas a los remedios de los médicos, acabaron curando a Theo, al menos temporalmente. No sabemos si se debió a los cambios artísticos de Vincent, a su mejor humor o a la llegada de la primavera («el hombre, al igual que la naturaleza, se descongela a veces cuando sale el sol», escribía), pero Theo hizo las paces con su hermano. «Hemos hecho las paces», informaba a su hermana Wil en abril. «Espero que dure... le he pedido que se quede».

Pero en el más importante juicio de todos, Vincent no había logrado un aplazamiento. Es más, las penalidades del invierno habían redoblado la determinación de Theo a casarse. Los ominosos meses de enfermedad y peleas con Vincent habían convertido su natural melancolía en un profundo temor a vivir lo que le quedaba de vida «sin la compañía de almas que le entendieran». En las cartas que escribía a sus hermanas volcaba toda su soledad y desesperación. Se quejaba de los «días difíciles» en los que «anhelo tanto saber que hay alguien dispuesto a ayudar». También tenía días en los que se sentía «totalmente solo», enfrentándose a retos imposibles «sin salida». Se exhortaba a sí mismo y a los demás a «hallar lo que tu corazón desea de manera que siempre haya calor a tu alrededor», advirtiéndolos de que «la felicidad perfecta no es cosa de esta tierra». Para él la respuesta estaba clara. «Voy a pedir la mano de Jo Bonger», dijo. No la había visto desde el verano anterior, ni siquiera le había escrito, pero imaginaba que «podría significar tanto para mí. Podría confiar en ella de forma especial, como en nadie más».

En mayo, justo después de su trigésimo cumpleaños, Theo anunció sus intenciones. Iría a Ámsterdam «lo antes posible» para pedir la mano de Jo Bonger.

La noticia, aunque esperada, sumió a Vincent en la desesperación. Aunque su paleta y sus pinceles siguieran captando el fuerte sol del verano parisíense, su espíritu se sumió en la oscuridad y la depresión. Empezó a hablar de suicidio y a padecer pesadillas que le dejaban paralizado. Rumió la muerte en dos estudios descarnados de un cráneo similar al de Yorick, el bufón de Hamlet. Al igual que en Nuenen, donde nunca salía de su estudio sin una botella de coñac, buscó consuelo en la bebida. El camino de Asnières estaba plagado de cafés y bistrós donde podía acabar los largos y cálidos días sumergido en el olvido fresco y dulcemente verde de la absenta, como

tantos otros parisinos.

Al igual que Theo, sólo podía contar sus miserias a sus dos hermanas. En una carta tan cínica y amarga que alarmó a la joven Wil, lamentaba su «juventud perdida» y maldecía «esa enfermedad que es la melancolía y el pesimismo» que no dejaba de atormentarle. La hermana le había enviado unos poemas para que los revisara y le respondió con una enérgica denuncia de toda aspiración artística. No había nada «bueno ni sagrado» esperando en el camino, advertía, sino sólo desilusión y futilidad. En ese momento llegaron noticias de Nuenen, donde iban a subastar todo lo que había dejado en el estudio de la Kerkstraat, incluidos dibujos, pinturas y su cartera de grabados, para cobrar las deudas que había dejado allí.

Reflexionó sobre la fuente de sus miserias y desventuras. Afirmaba que era la maldición del artista en todas partes, condenado a sufrir su destino de ser el «grano entre las piedras de molino», una semilla arrancada de la tierra antes de poder madurar o germinar; una flor «aplastada, congelada o agostada». Daba vueltas a su culpa, invocando las teorías de Zola sobre la degeneración y el determinismo para defenderse de reproches inexpresados. «El mal está en nuestra naturaleza», protestaba, «no lo hemos creado nosotros. [...] El vicio y la virtud son el resultado de la química, como el azúcar o la bilis». Pero, finalmente, no pudo escapar a la fuente de su terror. «Si no tuviera a Theo», escribía, «no podría lograr lo que debo lograr con mi obra».

Si los brillantes paisajes de verano enmascaraban su desesperación, los autorretratos la desvelaban. Hizo una nueva serie de confesiones pintadas en rápida sucesión, todos lienzos grandes, como si las pequeñas imágenes en papel de la primavera no pudieran contener toda su pena o culpa. Sin sedas ni satén, la figura en el espejo aparece con el deslucido y roto blusón de los artistas, el pelo corto, las mejillas hundidas, la mirada desprovista de color, desenfocada, desapegada. A pesar de que el sol inunda el estudio de Montmartre, el fondo es oscuro, el sucio fondo de una celda de prisión. El criminal de mirada vacía de Amberes había vuelto. En una carta a Wil, Vincent, que ya cuenta treinta y cuatro años, confiesa: «Estoy haciendo grandes progresos para convertirme en un pequeño anciano, ya sabes, con arrugas, barba, dientes postizos, etcétera». A Theo se lo dijo más claramente: «Me siento viejo y roto».

No era la primera vez que Vincent se enfrentaba a la amenaza de que una mujer rompiera su relación con su hermano. En Drenthe, propuso que la amante de Theo, Marie, se fuera a vivir con los hermanos a su casita del brezal. «Tendría que pintar también», decía, «¡cuantos más, mejor!». En Amberes reaccionó ante los planes matrimoniales de Theo afirmando: «Espero que ambos encontraremos esposa». Al verano siguiente (1886), cuando Theo se fue a Ámsterdam pensando en prometerse, Vincent no sólo se había ofrecido a «quitarle de encima a S», su amante de entonces, sino incluso a «casarse con ella», si las cosas se ponían muy feas. En opinión de Vincent, el matrimonio sólo era posible, para Theo o para él, en una de dos

situaciones: o una misma mujer se casaba con ambos o se casaban los dos. Cualquier otra cosa rompería su perfecto equilibrio fraternal.

Pero Vincent no conocía aún a Jo Bonger, la mujer de la que decía Theo: «No puedo quitármela de la cabeza, siempre está conmigo». De hecho, como Vincent sabía o sospechaba, Theo aún no había hablado a su enamorada de su problemático hermano, un indicio de que se avergonzaba de él y preveía una separación inminente.

Al no poder casarse los dos con Jo Bonger, Vincent tendría que buscar esposa. De hecho, el fantasma de sus intentos fracasados está muy presente en sus cartas de ese verano. «Sigo enredándome en las relaciones amorosas más imposibles e inadecuadas», escribía a su hermana Wil, «de las que suelo salir cubierto de vergüenza y siendo desgraciado». Puede que una de estas historias «inadecuadas» fuera una aventura que tuvo con una señora mayor que había conocido en Asnières. La llamaba «la condesa» y la cortejó con regalos y pinturas. «No puedo evitar pensar en ella», alegaría después, aunque se preguntaba si su relación no sería «pura ilusión». Intentaba explicar su triste récord de ilusiones similares aludiendo al destino del artista. «La culpa de todo la tiene esta maldita pintura», escribía. «El amor al arte destruye el amor verdadero» y, como siempre, compensaba con imágenes la inadecuación de su vida. Colocó su caballete en una calle donde paseaban los amantes y pintó a parejas felices pasando ante él cogidas del brazo o abrazándose en un banco, como si al pintarlas pudiera participar de su realidad.

Sin embargo, a medida que se acercaba el momento de la partida a Ámsterdam de Theo, le fue poseyendo cierta sensación de urgencia. Reviviendo pasadas fantasías indagó sobre el estado civil de Margot Begemann, preguntándole a su hermana sin ambages: «¿Se casó Sien de Groot con su prima?». La distorsionada visión de la familia de la que había disfrutado en el brezal volvió a él en forma de pesar y empezó a considerar *Los comedores de patatas* el ícono de esos años, «lo mejor que he pintado». Le aterrorizaba haber esperado demasiado, que el amor fuera a ser el último y mayor de toda una letanía de fracasos. «Estos años atrás», se lamentaba, «cuando debí haberme enamorado, me entregué a asuntos socialistas y religiosos y consideraba el arte más sagrado de lo que lo considero hoy». Intentando bucear en las verdades de la vida se preguntaba si «la gente que se enamora es más santa que la que sacrifica su corazón a una idea».

La desesperación es lo único que explica que Vincent buscara una relación amorosa con Agostina Segatori.

Se habían seguido viendo durante el invierno. Vincent hizo un retrato en el que aparecía como una *signora* vestida a la moda con cara de aburrimiento, sentada ante una de las famosas mesas de Le Tambourin. Seguía visitando Le Tambourin llevando a veces al anciano marchante de arte Tanguy, para horror de su malhumorada esposa. Cuando Vincent necesitó dinero, por ejemplo, para rescatar sus grabados de Nuenen, Segatori le dejó exponer algunas de sus nuevas láminas junto a sus pinturas en las paredes del café para obtener dinero rápidamente. La relación parecía muy cordial

pero no íntima; después de todo, ella era una anfitriona profesional.

Su situación, al igual que la de Vincent, se había ido complicando hasta hacerse insostenible. Tras su exitosa inauguración, Le Tambourin había cogido mala fama. El gerente, que mantenía una relación con Agostina poco clara, había llevado al local a una serie de bandidos y proxenetas. El restaurante pasó de ser un local de moda a ser un lugar siniestro. En unos años en los que la xenofobia se dirigía sobre todo contra los inmigrantes italianos, circulaban turbios rumores sobre el erotismo de «la Segatori». Parecía como si en todo asesinato sensacionalista estuvieran implicados los bandidos italianos que conspiraban en torno a las mesas de Le Tambourin. Las redadas se convirtieron en algo común. Uno de los clientes de la casa, del que se rumoreaba que era examante de Agostina, fue arrestado por asesinato y ejecutado. Los clientes huyeron alarmados, llevando al café inexorablemente a la bancarrota.

A Vincent nada de esto le preocupaba. Necesitaba una mujer y, dado lo restringido de su círculo social, la fogosa sensualidad y el calor napolitano de la Segatori probablemente fueran lo más cercano a la reciprocidad que hubiera experimentado. Si supo de los rumores los ignoró o culpó de ellos a la belleza de la víctima. («Ni es un agente libre ni la dueña de su propia casa», escribió a Theo). Cortejó a la belleza entrada en años con su característico ardor, recurriendo al mismo método de persuasión de siempre: el arte. Rememorando su relación del año anterior empezó de nuevo a pintar flores, llenando grandes lienzos de sofisticados ramos, más brillantes y atrevidos que nunca, con las pinceladas de colores puros y brillantes que llevaba practicando todo el verano en Asnières. A un tema de cortejo seguía otro, entre ellos una cesta de violetas, la flor que simboliza el amor correspondido, sobre una de las mesas de Le Tambourin, un claro gesto de seducción.

Cuando Theo partió en julio en misión matrimonial, el rechazo parecía impensable. Incluso cuando Segatori no quiso aceptar su ramito de violetas, Vincent insistió. «No me ha roto el corazón», escribía optimista en una carta a su hermano ausente. Cuando oyó que estaba enamorada de otro hombre, recriminó a los chismosos. «La conozco lo suficientemente bien como para confiar en ella», insistía. Cuando ella le dijo «¡Vete!», imaginó que le estaba protegiendo de los peligrosos hombres que la rodeaban. «Lo pasaría mal si me hiciera caso», explicaba.

Aunque no quería verle, y a pesar del peligro y una amenazadora visita de un camarero del restaurante a la Rue Lepic, Vincent seguía yendo a Le Tambourin, seguro, sin duda, como siempre, de que podría convencerla de que le quisiera. No está claro lo que sucedió. Hay testimonios de segunda mano para todos los gustos y lo que dice el mismo Vincent no es fiable. Lo único seguro es que hubo un pelea. Alguien, el gerente o alguno de sus matones, intentó a echar a Vincent y él se resistió. Hubo golpes y puede que le tiraran a Vincent una jarra de cerveza a la cara cortándole una mejilla; o puede que le rompieran una de sus naturalezas muertas en la cabeza. Sea como fuere, Vincent abandonó la escena sangrando, humillado y desesperado.

Para curar sus heridas, mientras esperaba ansiosamente el veredicto de

Ámsterdam, cogió papel y lápiz e intentó explicar las causas de esta última catástrofe. Lo entendió como un negocio que había salido mal. Había vuelto a Le Tambourin a recoger sus láminas y pinturas, preocupado por dónde podrían acabar en el caso de que se subastara todo tras la bancarrota. Decía que había sido el gerente y no él quien había empezado la pelea. «De una cosa puedes estar seguro», escribía a Theo, «no voy a colgar nunca nada más en Le Tambourin». Intentó explicar caballerosamente el papel que había desempeñado Segatori en la pelea retratándola, como a Sien Hoornik, en forma de una inocente *mater dolorosa*, más digna de lástima que de censura. «Sufre y no está bien», decía, «no le guardo rencor». Al igual que en el caso de Sien, sólo la exoneración podía mantener viva la ilusión. «Aún siento afecto por ella», insistía, «y espero que ella también siga sintiendo algo por mí». Imaginaba que, en unos meses, podría incluso ir a darle las gracias.

Cuando soñaba reconciliarse con la Segatori, se imaginaba el lugar que ocuparía en la nueva vida de casado de su hermano. Sugería a Theo que podía comprar una casa en el campo, «como tantos otros marchantes de arte». Vincent podría decorar las paredes con sus pinturas y los tres, Theo, Jo y Vincent, vivirían juntos «pareciendo ricos» y «disfrutando de la vida». Al margen de esa posibilidad sólo veía otra que comunicó a Theo: «quitarse de en medio».

Al volcar en imágenes esos pensamientos oscuros empezó a pintar una coda a las ofertas florales que hiciera a Agostina. Eligió una flor de finales del verano y pintó tres cuadros. Juntos dan cuenta del desastroso verano, como pretendía la metafórica mente de Vincent. Fue la primera vez que pintó girasoles. Estuvo obsesionado por esas enormes flores y las miró insistentemente, con la misma mirada introspectiva que captaba el abandono en un nido vacío y los viajes fútiles en unos zapatos gastados.

En el primero de los cuadros se limitó a cortar los girasoles por el tallo y a ponerlos, ya lacios, encima de la mesa. Los acercó y agrandó hasta que llenaron todo el lienzo para que su pincel obsesivo pudiera captar cada detalle de su agonía, las desperdiciadas semillas, los encogidos bordes de los pétalos, las hojas secándose. Sus cetrinos amarillos, sus verdes ácidos y una lluvia de puntos rojos resumen el taciturno acercamiento a la evanescencia de la perfección. En el siguiente cuadro devolvió a la vida a una de las flores. Su núcleo en forma de remolino exuda color y fertilidad. Los frescos pétalos amarillos siguen envueltos en un borde verde, inclinándose y rizándose voluptuosamente sobre un fondo de brillante azul cobalto. Esta vez colocó la segunda flor recatadamente detrás de la primera, de espaldas, eclipsada por su exuberante compañera.

Por último pintó cuatro grandes girasoles en el lienzo mayor (70 x 90 cm). Tres de ellos estallan como soles, cada uno con su propia corona de pétalos amarillos, su retorcida y radiante bolsa de semillas, su largo tallo verde, recién cortado, pero aún lleno de vida. Sólo la cuarta flor se despegó, ocultando su rostro y mostrando un corto tallo que anuncia su breve y deprimente fin.

Solo, asustado y roto, incapaz de trabajar mientras esperaba ansiosamente la vuelta de su hermano, lo único que pudo hacer Vincent fue ver cómo se subastaban a precio de basura las obras que había tenido expuestas en Le Tambourin. «En una pila... por una suma risible». Fue su primera «exposición» que no tuviera por escenario el escaparate de una tienda de empeños. Más adelante, un colega artista la calificó de *succès de rire*, el triunfo de la risa.

Sin embargo, ya nada de eso importaba. Lo único fundamental eran las noticias que traería Theo de Ámsterdam.

CAPÍTULO 29

APRESAR Y LIBERAR

Jo le había dicho a Theo que no; peor aún, le había humillado. Asombrada ante los avances de un hombre al que apenas creía conocer, registró la escena en su diario:

A las dos de la tarde sonó el timbre de la puerta: Van Gogh de París. Me alegraba que hubiera venido y me imaginaba hablando con él de arte y literatura, de modo que le dispensé una calurosa bienvenida. De repente, empezó a declararme su amor. Si lo hubiera leído en una novela, me habría parecido poco plausible, pero sucedió de verdad. Tras sólo tres citas quiere pasar el resto de su vida conmigo y dice que su felicidad depende de mí. Es inconcebible... ¡Mi corazón se enfriá cuando pienso en él!

Theo, como hiciera Vincent con Kee Vos, intentaba razonar con ella su rechazo ofreciéndole una vida rica, llena de variaciones, de estímulo intelectual y un círculo de amigos que trabajaban para una buena causa, que querían hacer algo por el mundo. Pero Jo se mantuvo firme, «No le conozco», protestaba, rechazando no sólo su impetuosa propuesta, sino todas sus ensueños amorosos. «Lamento tantísimo hacerle daño», decía, «y lo deprimido que estará cuando vuelva a París».

El inequívoco rechazo de Jo devolvió a Theo, tambaleante, al apartamento de la Rue Lepic donde Vincent le dio la bienvenida que se da a un hijo pródigo. Rechazado a su vez, creyó ver en la desgracia de su hermano la oportunidad de revivir sus fantasías de Goncourt sobre «trabajar y pensar juntos». Siempre dispuesto a la reconciliación y herido por el rechazo de Jo, Theo se refugió en el expectante abrazo.

Pocos meses antes había decidido echar a Vincent de su apartamento. Pero incluso entonces había confesado a su hermana que, él también, soñaba con hacer realidad la visión del camino de Rijswijk. «Es una pena», escribió refiriéndose a su difícil hermano. «Nos habría ido mejor a los dos si hubiéramos trabajado juntos». Que Vincent le tendiera una mano no sólo fue un consuelo para su corazón roto, sino una llamada al cumplimiento del deber. Cuando Anna van Gogh se enteró del asunto de Jo advirtió a Theo de los riesgos del abatimiento, invocando la imagen favorita de su difunto esposo, la del sembrador tenaz. «Ten fe en que habrá cosas buenas tras los tiempos de tristeza», escribió, «pues la tristeza a menudo arroja frutos que sólo nos resultan gratos al final».



LUCIEN PISSARRO, *Vincent y Theo van Gogh*, 1887, CERAS SOBRE PAPEL, 22,2 x 17,4 cm
Ashmolean Museum, Oxford, RU

Theo volvió a París con ese talante y empezó a cuidar de nuevo su vínculo fraternal. Describió la tarea que tenía por delante en términos de resignación y determinación a la vez:

Creo que es mucho más importante saber que somos lo que somos, tendernos la mano, tener fe en que juntos somos más fuertes que solos, tener esperanza y luchar, viviendo juntos, hasta alcanzar un punto en el que veamos las faltas del otro y las perdonemos intentando alimentar lo que de bueno y noble hay en el otro.

Theo se sumergió en el consuelo que le ofrecía su hermano eliminando las restricciones del pasado. Tras más de un año en el que su vida en común consistía en cenar en casa o en algunos de los restaurantes del barrio, a veces con algún amigo holandés, Vincent y Theo volvieron a asistir a conciertos, cafés y *cabarets* juntos. Oyeron la música de Richard Wagner por primera vez (una novedad controvertida en París) y vieron el famoso «teatro de sombras» de Le Chat Noir, una extravagancia precinematógrafa con marionetas, luces, música y efectos especiales.

También en casa, Theo fue admitiendo a Vincent en parcelas de su vida de las que

le había desterrado hacía tiempo. Aparentemente fue en esta época cuando los hermanos se contaron por fin sus problemas de salud. Empezaron a compartir el mismo médico para que les tratara la sífilis, una enfermedad que padecían ambos. Soportaron juntos los últimos remedios «científicos» de Louis Rivet, un joven médico especializado en «trastornos nerviosos» (un cajón de sastre que en realidad era un eufemismo para todo tipo de dolencias secretas) y los regímenes idiosincráticos del doctor David Gruby, un gurú sanador excéntrico conocido porque su clientela se componía de celebridades.

Theo también compartió con Vincent su obsesión y el dolor que sentía al amar a Jo Bonger. Justo tras su vuelta a París, y a instancias de Vincent, mandó a Jo una carta combativa en la que parecía que ella nunca hubiera expresado su «no». («Le escribo para rogarle que se apresure a tomar una decisión, sea cual fuere»). En el tono paternalista y defensivo que caracterizaba a Vincent cuando se refería a sus fracasos amorosos, Theo acusaba a Jo de ingenuidad y rechazaba su concepción adolescente del amor por ser «sólo un sueño [...] al que seguirá el crudo despertar». En su opinión, al amor auténtico sólo se llegaba a través de la fe y el perdón. Tenía que *aprender* a amarle, insistía. (Como muchas de las misivas de Vincent en las que tenía a exigir, la carta acabó con su correspondencia).

La renovación de los vínculos fraternos se notó en el trabajo de Theo. Hasta ese momento, las reconciliaciones nunca habían ido más allá de las puertas del grupo Goupil en el bulevar Montmartre (recordemos la escena del humillante despido de Vincent diez años antes). Aunque Theo nunca le prohibiera el acceso, Vincent sentía que no era bienvenido. No tenemos prueba alguna de que hubiera pisado el lugar de trabajo de Theo en los dos años que llevaba en París. La mera mención de Goupil daba lugar a peleas sobre las lealtades de Theo y su «auténtico yo», tan amargas como las furiosas cartas que le enviara desde Drenthe. Vincent machacaba a su hermano hasta altas horas de la noche, hablando sobre la corrupción del mercado del arte en general y de Goupil en particular. De manera que resultó doloroso, aunque no sorprendente, cuando Theo decidió asociarse con Andries Bonger en 1886 para montar un negocio propio. Theo siempre admiró el extraordinario conocimiento que tenía Vincent del arte y los artistas. La vida en Goupil estaba llena de negociaciones y compromisos diplomáticos y en ella nunca había habido lugar para su volátil hermano.

Hasta ese momento.

De hecho, cuando Theo volvió de su fallida misión en Ámsterdam, Goupil ya no era Goupil. La firma había cambiado su nombre oficial. La galería había empezado a redefinirse en 1884, pues la jubilación de su fundador, Adolphe Goupil, era inminente. Cuando Vincent llegó a París, en el rótulo que colgaba sobre su puerta aparecía el nombre Boussod, Valadon & Cie (el socio de Goupil se llamaba Léon Boussod y el gerente de la empresa era René Valadon, yerno de Boussod). Sin embargo, durante décadas, la gente siguió llamándolo simplemente Goupil.

El rótulo no era lo único que había cambiado. Se habían hecho cargo de la compañía toda una nueva generación de administradores. Boussod no sólo había empleado a su yerno de treinta y ocho años, también había colocado a su hijo Étienne, de veintinueve, y a Jean, de veintisiete. Juntos decidieron introducir el floreciente negocio de Goupil en una nueva era. Mantenían importantes vínculos con salones de moda como Bouguereau (cuyas encantadoras mujeres habían constituido una industria dentro de la industria) y decidieron renunciar a artistas de la École que pintaban escenas muy académicas y motivos históricos. Adaptaron los departamentos de grabados y fotografía a las nuevas tecnologías y medios, sobre todo las relacionadas con las revistas ilustradas. En mayo de 1887 organizaron una subasta de las obras inventariadas para obtener el capital que les permitiría meterse en nuevas empresas y deshacerse de un stock viejo e invendible.

Por último, decidieron meterse en el nuevo mercado del arte. Diez años después de su desastrosa subasta en Drouot, el éxito de los impresionistas los había convencido de que Goupil también debía tener en cuenta los nuevos gustos de sus clientes. En 1887 firmaron un contrato con Léon Lhermitte, un artista de cuarenta y tres años que se empezaba a labrar una reputación. Los coloristas óleos y dibujos al pastel de Lhermitte combinaban los paisajes rurales de la Escuela de Barbizon (que siempre se vendían bien) con la luz y las pinceladas de los impresionistas. (De hecho, éstos invitaron a Lhermitte a exponer con ellos, cosa que no hizo nunca). También decidieron negociar directamente con algunos impresionistas, sobre todo con artistas como Claude Monet y Edgar Degas, cuyas obras se habían empezado a vender a unos precios que no harían sino aumentar.

Se arriesgaron aún más. Como habían aprendido bien la *auténtica* lección de los últimos diez años y sabían que se podía hacer dinero, mucho dinero, con el arte marginal e incluso controvertido, empezaron a buscar artistas desconocidos. Goupil arriesgó su dinero y su reputación buscando a los *próximos* impresionistas, sean quienes fueren.

Eligieron al hombre que habría de realizar la búsqueda: Theo van Gogh.

La historia concede a Theo todo el crédito de la iniciativa de Goupil. Pero su situación en la firma había empeorado desde que el verano anterior había intentado dejarla. Las novedades llegaron mucho más allá de la galería del bulevar Montmartre y muchos asuntos se manejaban directamente desde el palacio de piedra caliza de Adolphe en la Rue Chaptal. A Theo debió de gustarle el plan y puede incluso que presionara a su favor. Había seguido y admirado las nuevas tendencias durante años (intentó convencer a Vincent) y hasta había tenido algunos escarceos con su mercado. Los hechos demostraron que tenía razón.

Pero otras personas de la firma, entre ellas sus nuevos jefes, compartían su entusiasmo. Puede que al final, la decisión de encargar a Theo van Gogh la compra de arte nuevo para Goupil dependiera de un accidente arquitectónico: sólo Montmartre ofrecía una zona de exposiciones discreta, una pequeña platea mal

iluminada o entresuelo, donde pudieran protegerse las nuevas y comprometidas imágenes de la clientela menos aventurera de la firma.

En abril, un mes antes de la gran subasta de Goupil, Theo aportó su granito de arena a la iniciativa de la compañía con un golpe que captó la atención de todo el mundo del arte vanguardista. Compró de una vez tres pinturas a Claude Monet y cedió parte del *entresol* para exponer una docena más de las obras más recientes del artista, casi todas vistas de la costa de Bretaña en Belle-Île. El trato no sólo fue ventajoso para Monet (a finales de año, Theo había comprado catorce de sus lienzos por una enorme suma que rondaba los veinte mil francos), sino un hito en el paso del impresionismo de vanguardia a la inversión. Más o menos por entonces, Theo pagó la increíble cantidad de cuatro mil francos por un gran cuadro de Degas.

Al aceptar la oferta de Theo, Monet dejó a Paul Durand-Ruel, el marchante que había labrado su éxito tras el desastre de la venta de Drouot. Fue una traición que arrojó luz sobre las obras expuestas en el *entresol* subestimando el cambio del viejo orden. No fue la rápida subasta de viejos fondos, sino el golpe de efecto que dio Theo con Monet (y el dinero que ganó con ello) lo que hizo ver al mundo del arte que Goupil, el salón fortaleza construido gracias a dibujos costumbristas y escenas militares, hermosas muchachas y campesinos pintorescos, Goupil, con su red internacional de tiendas, acres de imprentas y ejércitos de leales coleccionistas, se había pasado al mundo del «arte moderno».

Por todas estas razones, Theo gozaba de un poder desproporcionado en el mundo del arte contemporáneo, que no guardaba relación con los modestos fondos y tímidas iniciativas que puso en marcha en el otoño de 1887. Artistas de todas las tendencias le rogaban que exhibiera sus obras en el *entresol*. Le ofrecían drásticas rebajas de precio o regalarle obras a cambio de un hueco en la alejada platea de Goupil. Le invitaban a visitar sus estudios y a asistir a exposiciones que se publicitaban en cafés, *cabarets* o vestíbulos de edificios de oficinas. Le llenaban de regalos y le hacían favores; todo valía —copas, invitaciones, presentaciones— para adquirir una ligera ventaja.

Theo, como cualquier otro marchante, siempre se había beneficiado de la información privilegiada y la gratitud de los artistas. Pero como joven gerente de Goupil que vendía las costosas obras de maestros muertos y artistas vivos destacados, sólo se había quedado con algunos regalos de clientes ilustres como Corcos y unos cuantos cuadros adquiridos a precio de saldo por razones puramente sentimentales. Todo eso cambió cuando se introdujo en el mundo del arte de vanguardia donde, a veces, las pinturas se vendían a cambio de una comida, cuando se vendían. Aparentemente, Theo nunca negociaba en nombre de Goupil, pero era imposible separar sus negocios de los de la firma y los artistas lo sabían. Podía usar el *entresol* para labrar una reputación a sus pintores favoritos (en los que invertía), o mostrar las obras para medir el interés del público en ellas antes de invertir, o, simplemente, dejar caer unas cuantas palabras elogiosas entre el gran número de coleccionistas que se

fiaban de su juicio.

Para orientarse en el caos de las imágenes y su promoción, Theo se dirigió a la única persona de cuyo ojo y lealtad no tenía duda: su hermano. A lo largo del año anterior prácticamente habían zanjado sus diferencias sobre el arte moderno. Vincent había desmontado una a una, desde la paleta de Monticelli del verano anterior a la luz y la temática impresionista de la primavera, todas las barricadas defensivas erigidas en torno a *Los comedores de patatas*, volviendo a la consonancia natural de ojos entrenados en una imaginería casi idéntica. Los hermanos siempre habían compartido su gusto por el naturalismo, sobre todo por los paisajes, y su disgusto ante la artificialidad (pinturas «premeditadamente forzadas») y la vulgaridad.

Ambos consideraban que el arte nuevo era una regeneración del antiguo, no un rechazo, una evolución gradual, no la revolución que planearan algunos, y buscaban continuidades entre las nuevas imágenes que les atraían y las antiguas que habían reverenciado durante tanto tiempo. Ambos habían aprendido de su mentor, H. G. Tersteeg, a ver el nuevo arte «con las entrañas» a la par que con el ojo, y a no confundir nunca admiración y popularidad. «Nunca critiques un movimiento artístico», decía Tersteeg, «porque puede que mañana te arrodilles ante lo que hoy criticas».

Aunque Theo no se fiaba del sentido de los negocios de su hermano (no nos consta que nunca comprara una pintura por exclusiva recomendación de Vincent), lo que le había movido a emprender esta aventura eran razones tanto prácticas como artísticas (y no cabe duda de que Vincent le daría muchas). Como tenía una agenda muy apretada, Theo necesitaba que alguien siguiera la pista al increíble ejército de artistas que, al no tener marchantes regulares, aparecían por la ciudad todos los días. Vincent podría hacer el trabajo con su buen ojo, grandes conocimientos y vívida capacidad de descripción. Los artistas marginales no consagrados le trataban como a uno de ellos. Podía hablarles de sus aspiraciones en un lenguaje que entendían y tranquilizarlos, porque Theo, al contrario que otros marchantes, entendía su arte y sus problemas. Podía intercambiar obras con ellos con la promesa implícita de que Theo las vería cuando buscara ampliar su colección personal.

Vincent quiso rememorar su nuevo puesto en el mundo de los negocios de Theo como lo había hecho siempre que en los últimos años la relación entre los hermanos en París había atravesado por altibajos: pintando autorretratos. En el otoño de 1887 se pintó a sí mismo en los dos papeles que Theo le había asignado: como un moderno y saludable pintor con gorro de paja y blusón, defendiendo el arte del futuro, y como marchante ambicioso vestido con traje de negocios gris, con cuello duro, corbata de seda y abrigo ribeteado de terciopelo. Parecía que, al final, gracias a una mezcla de cariño y visión de negocios, habían emprendido el camino con el que Vincent había soñado tanto tiempo y Theo había buscado en vano en otra parte: «Una vida rica, llena de variación y estímulo intelectual, un círculo de amigos a nuestro alrededor, trabajando por una buena causa».

En una atmósfera cargada de competitividad se formó rápidamente un círculo en torno a los *frères Van Gogh*. Era un grupo cambiante y efímero, como todo en el mundo del arte parisino; más que un círculo, una red laxa unida por la «buena causa» del interés mutuo: la promesa que suponía para el comercio la incursión de Theo en lo que él denominaba de forma neutra «la nueva escuela del arte».

A algunos artistas, como Camille Pissarro, sólo los movía la posibilidad de ganar dinero. Veterano de las primerísimas exposiciones de los impresionistas, Pissarro había visto con envidia cómo se encumbraban a la fama antiguos compañeros suyos como Manet, Degas, y ahora Monet, mientras su propia fortuna declinaba. En el verano de 1887, desesperado por conseguir dinero, azulado por su mujer, que exigía mantener su identidad de pertenencia a la clase media, y receloso de su marchante habitual, Durand-Ruel, Pissarro llegó a la conclusión de que la única oportunidad de escapar al «gran desastre» era el joven gerente de Goupil. Cuando Theo le compró su primer cuadro en agosto, el estrafalario y parlanchín Pissarro se convirtió en un visitante regular del apartamento de la Rue Lepic. Al principio no se vendían muy bien sus pinturas pero, a través de Theo, consiguió trabajo para su hijo Lucien en la imprenta de Goupil, un incentivo que no pasó desapercibido entre los demás competidores por el favor de Theo.

El trabajo de Armand Guillaumin —una versión más brillante y atrevida de Monet— había llamado la atención de Theo esa primavera cuando asistió a una exposición «marginal» en las oficinas de la publicación *avant-garde Revue Indépendante*, una de sus primeras incursiones conocidas en el mundillo del arte de vanguardia. El cortés marchante y el artista político intercambiaron cartas cordiales en esos tiempos y puede que se relacionaran socialmente pero no hicieron negocios juntos. Cuando Theo lanzó su nueva iniciativa en el otoño, sin embargo, una obra de Guillaumin estuvo entre sus primeras compras. Guillaumin, que contaba con 46 años, al igual que su amigo Pisarro se movía con frecuencia entre otros artistas más conocidos como Monet, Degas, Renoir, Seurat y Cézanne (que tenía un estudio cercano al de Guillaumin en el Quai d'Anjou). Disfrutaba además de ingresos regulares y de una buena relación con un círculo de leales marchantes y coleccionistas *avant-garde* que apoyaban su trabajo. Esta combinación le convertía en un valioso aliado en la iniciativa de los hermanos Van Gogh, como artista y también como intermediario.

Pasaron de las eminencias grises como Monet y Pissarro a los discípulos-vasallos como Guillaumin con cautela. En un mundo del arte lleno de jóvenes leones desesperados por atraer la atención, Theo y Vincent nunca se alejaron de la senda consagrada de los impresionistas.

Hasta que encontraron al cachorro de león más joven de todos: Émile Bernard.

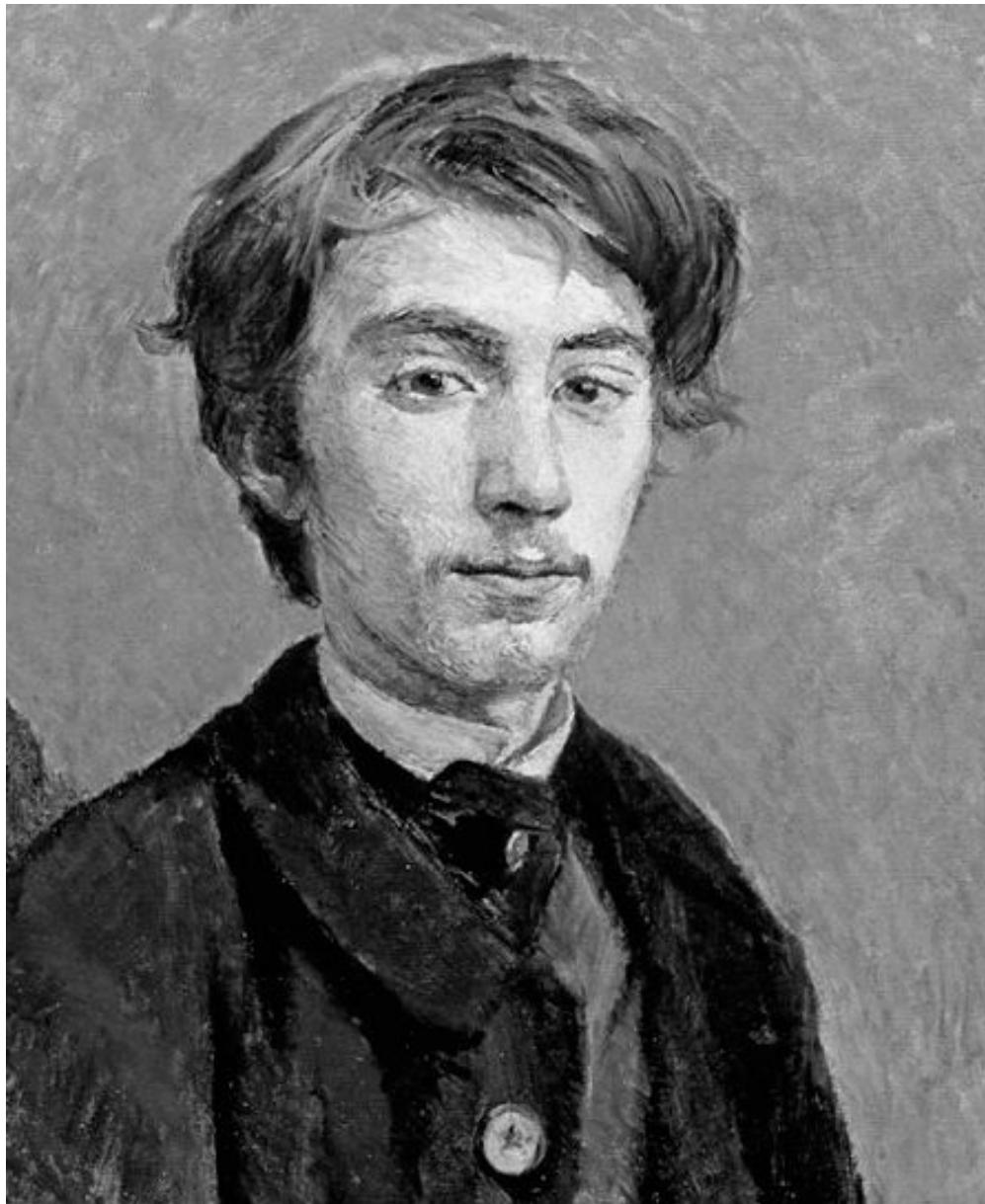
Desde el mismo momento en que llegó al taller de Cormon a los dieciséis años, aún con ese halo de provincianismo de Lille y arrastrando consigo la incomprendición

de su padre y marchante, Bernard se convirtió en el niño prodigo del mundo artístico parisino. Alto y delgado, con finos rasgos, un intelecto omnívoro y la impavidez de la juventud, persiguió su sueño de inevitable notoriedad. En 1884, en el taller de Cormon se convirtió en el joven y dotado protegido del maestro y acabó formando un triunvirato con los dos líderes indiscutibles del grupo: Anquetin y Toulouse-Lautrec. Cuando a principios de 1886, Cormon se hartó de su arrogancia y le despidió, Bernard se envolvió en la bandera de la libertad artística («un soplo de revolución recorrió el lugar en cuanto puse un pie en ese estudio», alardearía después) y se autoproclamó mártir del arte nuevo.

Vincent y Bernard no llegaron a conocerse en el taller de Cormon. Pero, al año siguiente, tuvieron muchas ocasiones de coincidir; ambos eran clientes de la tienda de pinturas de Tanguy, ambos volvieron al taller de Cormon en el otoño de 1886 y sus caminos podían haberse cruzado. Ambos frecuentaban los clubs nocturnos y cafés de los artistas como Le Chat Noir y Le Mirliton. Bernard ayudó a Agostina Segatori con Le Tambourin y más tarde afirmó haber admirado algunas de las pinturas de Vincent entre las muchas otras que se apiñaban en sus paredes. Ambos artistas tenían amistades en común, Lautrec, Anquetin y Signac, por ejemplo. Pero, aparentemente, nadie los presentó o, si lo hizo, no lo recordaba después. No es algo sorprendente. En las ensoñaciones de Bernard sobre un ascenso meteórico, no había lugar para un extraño y periférico holandés, ni siquiera para su hermano menor el marchante.

Pero todo cambió en el verano de 1887. Cuando Bernard regresó de un viaje a Bretaña en julio, el mundo de la vanguardia tenía un nuevo mecenas, el *entresol* de Goupil, y un nuevo marchante, Theo van Gogh. Con su inigualable instinto, Bernard se apresuró hacia la Rue Lepic, donde inmediatamente percibió que Vincent, rechazado durante tanto tiempo, era una ruta segura hacia el favor de su hermano Theo. Pocas semanas después (antes del fin del verano) había invitado a Vincent a visitarle en la nueva casa de sus padres en Asnières, en cuyos terrenos le habían construido un pequeño estudio de madera.

En el estudio forrado de planchas de madera, Vincent, de treinta y cuatro años, cayó inmediatamente bajo el embrujo del dulce Bernard, de diecinueve. Compartieron su entusiasmo y puede que lienzos. Tal vez pintaran juntos en las cercanas riberas del Sena esos últimos días de verano. En Vincent, esta oferta de amistad y la diferencia de edad despertaron sus viejos e inalterables hábitos. Trataba a Bernard con la misma mezcla de solicitud y arrogancia, solidaridad fraterna y viscosidad tiránica que habían padecido Theo y Rappard. Puede que al travieso Bernard le agradara que un artista mayor se tomara en serio sus ambiciones artísticas. Pero Vincent empezó la amistad sin ver esa ambición. Se dedicó de lleno a arruinar otra alianza cordial o ventajosa pensando que se trataba de una profunda amistad destinada a culminar en una larga y asimétrica correspondencia.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *Retrato de Émile Bernard*, 1886, ÓLEO SOBRE LIENZO,
54 x 44,5 cm

© Tate, Londres, 2011

Bernard introdujo en la órbita de Vincent a dos colegas del taller de Cormon: Anquetin y Lautrec. Aunque ambos vivían relativamente cerca del apartamento de la Rue Lepic, Vincent no había vuelto a ver a ninguno de sus compañeros más que de pasada desde que abandonara el taller el verano anterior. Theo, por su parte, había iniciado una correspondencia con Lautrec en la primavera de ese año, seducido por sus brillantes atisbos a lo Degas de la vida «moderna»; algo parecido al impulso que experimentara de comprar a Pissarro porque reflejaba la Francia rural de Monet. Que Lautrec fuera un pintor que vendía daba estabilidad a la incursión de Theo en el arte de vanguardia. Sin duda también ayudaban las credenciales familiares de Lautrec que, a su vez, confiaba en la magnífica reputación de Goupil. Tras el anuncio ese verano de la nueva iniciativa, Lautrec, muy consciente del estatus, entró sin rechistar con su joven amigo Bernard en el círculo que se había formado en torno a *les frères*

Van Gogh.

Hubo otros artistas que se vieron arrastrados hacia la llama de la naciente empresa de la Rue Lepic y el *entresol*, pero el único que buscaba directamente el favor de Theo era Bernard, y lo hacía cortejando a su extraño y difícil hermano. Los demás, al igual que los estudiantes de la Academia de Amberes o los del taller de Cormon, se limitaban a tolerarle por deferencia o miedo a malos informes. Cuando se reunían en algún café o en el estudio de alguien (los favoritos eran los de Guillaumin y Lautrec, el de Vincent nunca), rara vez le incluían en sus conversaciones. «Llegó Vincent con un gran lienzo debajo del brazo», recuerda un invitado a una de estas reuniones, «y esperaba que le hicieramos caso. Pero nadie se lo hizo». En sus encuentros se mofaban de su ingenuo entusiasmo y se reían de su irritable rectitud, pero temían su temperamento volátil. Rara vez le visitaban en su estudio y odiaban que él fuera a los suyos, pues alguien que había estado presente en una de esas visitas había afirmado que «se arrancaba la ropa y caía de rodillas para aclarar un punto sin que nada pudiera calmarle».

Camille y Lucien Pissarro, probablemente los visitantes más regulares del apartamento de los hermanos, se encontraron un día en la Rue Lepic con Vincent, que volvía de pasar un día pintando al aire libre. Deseaba tanto enseñarles su trabajo del día que tiró su equipo en medio de la calle llena de gente alineando los lienzos, aún húmedos, contra la pared «con gran regocijo de los viandantes», recordaba Lucien. Basándose en éste y otros incidentes similares, Camille llegó a la conclusión de que Vincent estaba predestinado a la locura. Guillaumin llegó a la misma conclusión cuando Vincent visitó su estudio y empezó a criticar sus pinturas de hombres descargando arena. «De repente se volvió violento», contó Guillaumin a un reportero, «gritaba que el movimiento estaba mal y empezó a dar saltos por el estudio, moviendo una espátula imaginaria, agitando los brazos y representando para mí lo que consideraba los gestos adecuados». A Guillaumin, la escena le recordó a un cuadro de Delacroix: *Tasso en el manicomio*. Pero ser amable con un loco no era un precio demasiado alto por tener la oportunidad de exponer en el *entresol*.

Mientras, Vincent perseguía su sueño de «un *entourage* de artistas» guiado y mantenido por los hermanos Van Gogh. Presentó a gente, escribió cartas, negoció intercambios y dio interminables consejos a sus colegas artistas sobre cómo avanzar en sus carreras. Insinuaba que Theo estaba dispuesto a dar salarios mensuales a algunos artistas (como había hecho con Vincent), el sueño dorado de todo pintor en el mundo de hambre de los que viven del pincel. Los animaba a dejar de lado «estúpidos celos» y a unirse para hacer fuerza. Lo hacía igual que cuando aleccionaba a su hermano. «Estoy convencido de que el interés común compensa el sacrificio de ese egoísmo que todo hombre experimenta», predicaba. Con algo de dinero prestado, probablemente por Lautrec, intentó unificar al quebradizo grupo bajo un nombre nuevo: artistas del *Petit Boulevard*, oficialmente al margen de los impresionistas de éxito como Degas y Monet, que ya habían obtenido su lugar en las galerías del *Grand*

Boulevard. Era una intuición perfecta de un hombre que vivía de intuiciones: unir a sus colegas olvidando lo que les dividía para compartir sus aspiraciones.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *Retrato de Vincent van Gogh*, 1887, PASTEL SOBRE CARTULINA, 54,2 x 45 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Evidentemente, por encima de los llamamientos a la solidaridad y el sacrificio, ondeaba la promesa de la recompensa: «Si trabajas duro», escribió a Bernard, «creo que podrías reunir unas pinturas, *que podríamos vender por ti*». Fue esta promesa la que tuvo a Lautrec merodeando por el círculo, a pesar de su inevitable desdén hacia el rudo y serio holandés, tan distinto a su dulce y sutil hermano. En una salida a un café, Lautrec, un dibujante velocísimo, hizo un esbozo de Vincent sentado solo ante una mesa con un vaso de absenta. En casa lo convirtió en un retrato a pastel que regaló a los hermanos. Haciendo gala de su chispa, Lautrec no había retratado a Vincent de frente sino de perfil, dando media espalda al observador y mirando por

encima del vaso de absenta, colocada ante él sobre la mesa, lista para tomar, quizá sumido en sus pensamientos o puede que enfurruñado por un leve insulto o porque nadie le prestaba atención; en todo caso, perdido en su mundo. En enero de 1888, Theo compró un cuadro de Lautrec. Cuando Vincent dejó París en febrero le escribió una carta que Lautrec nunca contestó.

En algún momento de octubre de 1887, Vincent empezó a hacer planes para una exposición. Sería una *manifestación* no sólo de la «nueva escuela» del arte, sino también del papel central que Vincent desempeñaba en la empresa de los hermanos. Debió de hacerle la propuesta a Theo en un tono tanto artístico como comercial: en la exposición podrían comprobar el interés del público, dar difusión a lo que se traían entre manos críticos y artistas, apartar obras para el *entresol* y, sobre todo, dar a Vincent la oportunidad de mostrar su propia obra, algo que Theo nunca haría en la galería Goupil.

Puede que a Theo le gustara la idea, pero no aprobaba el lugar elegido por Vincent. Nadie podría confundir el Grand-Bouillon Restaurant du Chalet con una galería de arte. Con su enorme y desangelado vestíbulo y sus altos techos parecía más «una capilla metodista», según un visitante. Y las multitudes de clientes de una ruidosa clase trabajadora muerta de hambre le daban el aire de una estación de ferrocarril. Nada lo recomendaba para una exposición artística excepto que Vincent solía comer allí y conocía al propietario, Lucien Martin, que necesitaba *algo* que colgar en sus paredes vacías (según un visitante había espacio como para colgar mil lienzos). Puede que fuera Bernard el que sugiriera a Vincent un lugar tan poco convencional, pues su impaciencia por hacerse notar le llevaba sin remedio a lugares de insurgencia. Lo más probable es que, al igual que otros artistas de vanguardia y marchantes, Vincent no pudiera permitirse nada mejor.

La exposición fue un desastre. En realidad no fue una exposición (Bernard se referiría a ella más tarde como «un intento de exposición»). Por mucho que hiciera Vincent no pudo unir al dividido mundo de la vanguardia bajo las luces del Restaurant du Chalet. Bernard vetó a los neoimpresionistas como Signac y Seurat (frustrando los esfuerzos de Vincent por retomar el contacto con Signac, que había vuelto a París en noviembre). El propio Vincent se negó a dar acceso a simbolistas como Redon, al que Bernard quería favorecer. Pissarro, firme partidario de Seurat, se escudó en la exclusión de Signac (hablaba del neoimpresionismo como de «nuestra lucha común») y se negó a participar, al igual que su hijo Lucien. Al final, sólo cedieron un par de obras Bernard y sus camaradas del taller de Cormon, Lautrec y Anquetin; todo un testamento para el apoyo de Theo y el encanto de Goupil. Puede que Guillaumin contribuyera por la misma razón (Theo compró su primera pintura de Guillaumin cuando se inauguró la exposición y colgó sus obras en el *entresol* cuando se clausuró).

La idea de Vincent de hacer una exposición «conjunta», una muestra de «unidad y fuerza», fracasó al participar tan pocos artistas. Para evitar situaciones violentas,

Vincent colgó muchos cuadros suyos en el enorme vestíbulo de Martin. Prácticamente vació su estudio, transportando carretadas de cuadros desde la Rue Lepic al restaurante de la Avenue Clichy, a casi un kilómetro de distancia. Logró que Arnold Koning, un joven artista holandés que había ido a visitar a los hermanos, le ayudara a colgar entre cincuenta y cien lienzos, casi todos suyos.

A pesar del hercúleo esfuerzo, la exposición sólo duró unas semanas. Vincent se acabó peleando, como había hecho en Le Tambourin y otros lugares. El propietario estaba tan ansioso por llenar sus paredes que acabó colgando escudos patrióticos junto a los preciados cuadros de Vincent. La disputa fue subiendo de tono hasta que Martin canceló la exposición y echó a Vincent y a sus pinturas del restaurante. En el poco tiempo que los cuadros sin enmarcar estuvieron colgados de las cavernosas paredes de Martin, casi nadie se fijó en ellos. No hubo catálogo, no se anunció en los periódicos, no hubo crítica ni público. Los clientes regulares del restaurante prestaban más atención al plato del día que a la nueva decoración, recuerda un visitante, aunque «algunos parecían algo desconcertados por el aspecto de los cuadros». Se pasaron por allí algunos marchantes menores para pedir o devolver favores. Algunos de los artistas del círculo de los hermanos Van Gogh (Pissarro, Guillaumin) fueron; otros (Lautrec, Anquetin), parece ser que no. Sorprendentemente, Seurat apareció un día y habló un rato con Vincent.

Entre los visitantes había un artista al que Vincent no conocía. Era un hombre delgado, quemado por el sol, que acababa de volver de un viaje por el Caribe: Paul Gauguin.

Entre hacer proselitismo para el Petit Boulevard, pensar estrategias, promocionar la empresa de ambos hermanos y preparar la exposición del Restaurant du Chalet, a Vincent le quedaba poco tiempo para trabajar. Después admitió haber pintado muy poco en los últimos meses de 1887. Tampoco ayudaba que la policía le prohibiera pintar en las calles, resultado sin duda del tipo de exhibiciones públicas que los Pissarro habían presenciado. A los cosmopolitas de París les agradaban tan poco sus extraños hábitos y sus escenas vehementes como a los campesinos de Nuenen.

Cuando iba a su estudio inevitablemente era para poner su arte al servicio de la nueva misión común de los hermanos.

Mientras Theo hacía la pelota y liaba a los artistas con palabras, Vincent lo hacía con imágenes. Llevado por su impulso fraternal, el milagro de la colegialidad y su propia imaginación proteica, Vincent estableció un diálogo en imágenes con cada uno de los pintores del círculo de su hermano. Como un buen anfitrión iba de artista en artista, de innovación en innovación, dejando tras de sí un reguero de imágenes que serían un reto para quienes intentaron ordenarlas y clasificarlas después.

Mostró a Pissarro montones de obras puntillistas de sus viajes a Asnières para probar su compromiso con la ciencia de la luz y el color de Seurat. Estudió el dibujo

a pastel de Lautrec de naturalezas muertas; una de ellas representaba un simple vaso de absenta con los mismos colores suaves y volátiles pinceladas. Cuando Anquetin le planteó la posibilidad de pintar lienzos monocromáticos, obras en las que predominara un único color, Vincent pintó un bodegón con manzanas amarillas. Cuando Guillaumin introdujo los colores violentos y los grandes contrastes en sus argumentos sobre el futuro del impresionismo, Vincent respondió con lienzos de colores encendidos y complementarios intensos. Cuando Signac volvió a París en noviembre, Vincent mantuvo con él una conversación totalmente diferente: naturalezas muertas sacadas de novelas francesas, un motivo que, sin duda, había apreciado en obras anteriores de Signac, repletas de los alegres tonos e incansables pinceladas puntillistas que ambos habían compartido en primavera, una imagen tan cuidadosamente pensada para agradar a Signac como la más cortés de las misivas.

Émile Bernard introdujo a Vincent, con palabras e imágenes, en una dirección artística radicalmente nueva. Bernard quería ser un líder, no un seguidor, y buscaba imágenes que no se limitaran a «renovar» el impresionismo, sino que lo superaran. En 1887 empezó a desarrollar un estilo a base de planos de color y atrevidos contornos pensado para lograr el máximo efecto ornamental. Reducía las composiciones a su geometría más simple, es decir, era una forma de arte que desafiaba todos los cánones del impresionismo, desde las extravagancias sin límites de Monet a la falsa precisión de Seurat. Ninguno de los dos lograba cumplir la gran misión del arte: desvelar la esencia de la vida. Pintaban una realidad insustancial y carente de significado, un efecto teatral evanescente, en absoluto *real*.

Las ideas originales eran de Anquetin, un innovador temerario; las imágenes, del solitario Paul Cézanne. Pero Bernard se lo vendió a Vincent en el atrevido lenguaje de los simbolistas, el lenguaje de Huysmans en *À rebours*. La imágenes se deshacían de sus galas temporales y científicas (Bernard afirmaba que la verdad objetiva era una «intrusa en el mundo del arte») y acababan reducidas a mero color y diseño. Tenían el misterioso poder expresivo de la sensación pura. De hecho, afirmaba, la pintura *era* sensación. «¿De qué sirve reproducir los miles de detalles insignificantes que percibe el ojo?». Así resumía un crítico el mensaje del nuevo arte de los rebeldes. «Se deberían captar las características esenciales y reproducirlas o, más bien, *producirlas*». En marzo de 1888, este mismo crítico acuñó un nombre para el nuevo estilo, «cloisonismo», que evocaba la segmentación del color en forma de mosaico usada en el metal esmaltado.

Bernard, al igual que los simbolistas, afirmaba que su imaginería hundía sus raíces en la iconografía del pasado y citaba como antecedentes desde los tapices medievales hasta las vidrieras góticas. Invocabía, sobre todo, la simplicidad y el estilo directo de los grabados japoneses.

Estas sencillas y ubicuas imágenes, importadas desde hacía décadas, habían pasado a formar parte del debate sobre el futuro del arte. Ya en la década de 1860, artistas como Whistler y Manet habían incorporado a sus obras el exotismo y la

estética japonesa. Pero, tras la Exposición Universal de 1878 y su maravilloso pabellón japonés, el *japonisme*, la manía por todo lo japonés, se adueñó del mundo del arte parisino. En las calles comerciales más elegantes se vendía arte japonés, desde porcelana hasta espadas de samurái, pero, sobre todo, grabados. Monet colecciónaba grabados y abanicos y pintó a su mujer vestida con un increíble kimono rojo. Le Chat Noir incorporó figuras japonesas a su teatro de sombras y guías exhaustivas como *L'art japonais*, de Louis Gonse, desvelaron los misterios de su significado. En 1886, pocas semanas después de la llegada de Vincent a París, una prestigiosa revista, *Paris Illustré*, sacaba un número especial con una portada japonesa dedicado enteramente al arte y la cultura del imperio insular.

Los simbolistas se volcaron en los pequeños y coloridos grabados como modelos para su arte. Los colores prismáticos, la perspectiva exagerada y la iconografía estilizada eran, en su opinión, la expresión elemental de una cultura «primitiva», es decir, una cultura sin corromper por los valores burgueses y el malestar de la Europa *fin-de-siècle*. (También se calificaba de «primitivas» a las culturas de la Europa medieval, el antiguo Egipto, el África tribal y las islas del Pacífico). Los simbolistas afirmaban que, al igual que los locos y excéntricos a los que habían convertido en héroes, estas culturas puras y sus creaciones habían permanecido unidas al elusivo mundo de las esencias, la fuente de todo gran arte.

Es posible que Vincent tuviera contacto con el arte japonés incluso desde su infancia a través de un tío marinero que visitó la isla poco después de que se abriera a Occidente y se llevó consigo sus exóticos objetos. Décadas después, en La Haya e incluso en la salvaje Nuenen, había podido sentir la creciente marea del *japonisme* en los libros que leía, las láminas que colecciónaba y los catálogos del Salón que consumía. No fue hasta su llegada a Amberes a finales de 1885, no obstante, tras leer la celebración del arte japonés que realiza Edmond de Goncourt en *Chérie*, cuando comenzó a colecciónar los coloridos grabados baratos que atiborrbaban las tiendas de la ciudad marítima.

Se les llamaba *crépons* por el papel, fino y arrugado, como el *crêpe*, en el que estaban impresos. Vincent se sentía especialmente atraído por las imágenes de *geishas* (como lo estaba por todas las representaciones de mujeres que ofrecían placer) y de ajetreadas escenas urbanas: detallados panoramas de un mundo distante que apelaban tanto a su antigua obsesión con la perspectiva como a su natural curiosidad para mirarlo y escucharlo todo. Incluso entonces, los consideraba principalmente como algo barato que colecciónar, decoraciones para un estudio de artista, y, en caso de apuro, una rápida fuente de efectivo o de trueque.

Sin embargo, hasta 1887 Bernard no introdujo a Vincent en los secretos de los simbolistas, en su código expresivo. Vincent aceptó los preciados grabados como lecciones para su arte. Hubo otras afinidades artísticas que le impulsaron a este tardío abrazo. En Amberes había admirado los brillantes colores de las vidrieras y las pinturas de Henri de Braekeleer, con sus parches de color puro y su profunda

simplicidad («apenas nada y sin embargo tanto»).

La intervención de Bernard apartó a Vincent de la senda trillada del impresionismo. El joven se ganó la devoción del artista mayor cuando éste afirmó algo improbable pero muy halagador: que la exposición de Le Tambourin había ejercido una gran influencia, tanto sobre él como sobre Anquetin, a la hora de formular su novedosa imaginería. Vincent estaba hambriento de reconocimiento, especialmente si provenía del joven pintor sobre el que había posado su mirada fraterna. De modo que aceptó sus halagos y le recompensó con grandes alabanzas, tan apasionadas como las que había compartido con Anthon van Rappard en el caso de los grabados en blanco y negro.

No pasó mucho tiempo antes de que la fiebre se apoderara de su estudio. En un invierno del que sacó poca utilidad, se limitó a pasar horas y horas buscando nuevas imágenes exóticas y transfiriéndolas al lienzo. Fue un proceso tremadamente elaborado, casi un acto de mortificación para el voluble e impaciente Vincent. Tenía que hacer un esbozo en papel y luego pintar las pequeñas escenas, cada capullo, cada rama. Pintaba una cuadrícula sobre el lienzo, a veces el doble de grande que el original, y después trasvasaba el esbozo, cuadrícula a cuadrícula, línea a línea, sobre el lienzo.

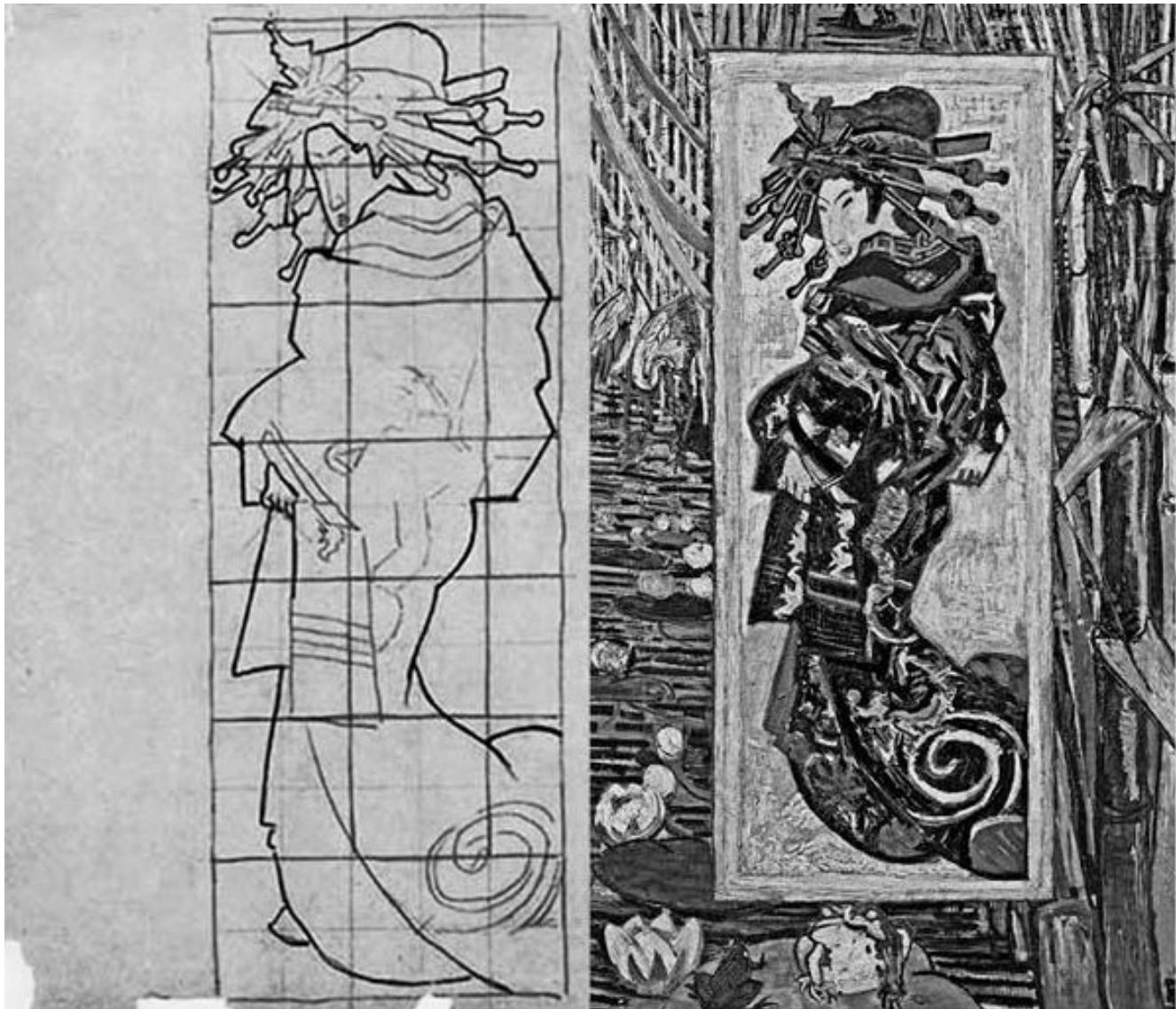
Una vez realizado el traspaso expresaba su feroz entusiasmo. Adoptó las formas simples de Bernard y sus láminas de color, llenando los gruesos contornos de verde esmeralda, vivos naranjas y brillantes amarillos, creando radiantes rompecabezas de color luminoso que doblaban a los originales tanto en tamaño como en intensidad. Transformó una escena de viandantes atravesando un puente bajo la lluvia gris en una gran línea amarilla que se arqueaba sobre un río turquesa, con una cala color cobalto en la distancia y un cielo azul cerúleo detrás. Las retorcidas ramas de un ciruelo se convirtieron en una caligrafía decorativa que representaba un escenario oscuro y veteado sobre una puesta de sol reducida a una bandera tricolor: suelo verde, horizonte amarillo y cielo rojo.

Como los extensores prefabricados no encajaban en las alargadas proporciones de los grabados, los bordes del lienzo quedaban vacíos. Vincent volcó su nuevo amor por los colores prismáticos y el efecto ornamental en esos delgados vacíos de los bordes, sin olvidar el viejo evangelio de los complementarios de Blanc. Pintó marcos dentro de marcos: rojo en naranja, rojo en verde y en rojo de nuevo. Copió personajes japoneses de otros grabados y llenó sus marcos con galimatías de signos decorativos, poniendo verde sobre naranja o rojo o verde, aplicando la pintura sin mezcla, directamente del tubo.

Eran imágenes retóricas: atrevidas exhortaciones a favor del arte nuevo, no reflexiones privadas sobre sus grabados favoritos. Agrandó famosos iconos del *japonisme*, como el huerto de ciruelos y el puente bajo la lluvia de la serie *Cien famosas vistas de Edo*, de Utagawa Hiroshige; imágenes que resultaban tan familiares a los parisinos como *El sembrador* de Millet u *Olympia* de Manet. Mostraba su

compromiso con el nuevo arte de la única forma que sabía: gritando las nuevas ideas y celebrando sus *crépons* con fervor evangélico. Competía con Anquetin por el favor de su nuevo *copain* Bernard, del que hablaba a su escéptico hermano; e incluso puede que favoreciera una venta o un intercambio.

En la última de estas polémicas sobre el color y la forma, Vincent fue más allá de su colección de grabados y eligió como motivo la figura que apareció en la portada del número especial sobre *japonisme* del *Paris Illustré*: una sensual cortesana haciendo señas para que todos se acercaran a disfrutar de los encantos de su paradisíaca isla. Tras transferir la figura a un lienzo más grande (de casi 120 x 60 cm), cubrió esta imagen de encanto exótico con un caleidoscopio de color. Ignorando las ricas y sutiles sombras del dragón del kimono, la envolvió en dentadas volutas de verde y la rodeó de estrellas rojas. Transformó los rígidos pliegues de seda bordada en una celosía de grueso color cristalino, aplicado directamente del tubo en su mayor parte. Colocó a la figura en un marco amarillo brillante y la rodeó de un ancho borde decorado con una imaginería totalmente diferente, la orilla de un río reducida a sus aspectos más básicos: con las líneas verticales verdes y amarillas del bambú más las líneas horizontales, azules y lavanda del agua y, flotando en medio, las esferas rosas de los lirios.



Calco de la portada del Paris Illustré, julio-diciembre de 1887, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL
39,3 x 26,3 cm y Cortesana al estilo de Eisen, octubre-noviembre de 1887, ÓLEO SOBRE ALGODÓN,
105,5 x 60,5 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Ese invierno la *japonaiserie* no se basó sólo en imágenes evocadoras. Vincent no iba mucho al estudio, pero cuando iba se encendía. Retomó un retrato de Tanguy que había empezado meses antes y empezó otra versión aplicando el nuevo evangelio. Esta vez representó al tendero como a un buda con abrigo azul cobalto ante una de las paredes del estudio repleta de *crêpons*, furiosas abstracciones de colores incandescentes. Retomó otro retrato anterior, probablemente de Agostina Segatori, y la repintó con un deslumbrante atuendo italiano que, como el kimono de *geisha* en *Cortesana al estilo de Eisen*, le permitía dar rienda suelta a su amor por la simplicidad, los colores brillantes y la invención decorativa. Redujo todo, el diseño de su falda, los pliegues de su blusa, la animosidad de su rostro, a teselas de pigmento puro. En un arranque de ornamentación decoró dos de los bordes laterales con rayas tricolor. Pintó naturalezas muertas y autorretratos en no más de tres o cuatro colores y pocas pinceladas.

Vincent era incapaz de controlar su vehemencia. Llevaba hasta el extremo cada idea que se le ocurría extendiendo su entusiasmo hasta el límite. Bernard escribió refiriéndose a la pintura de Vincent: «En su esfuerzo por captar algo de la intensidad de la vida, tortura a la pintura... niega toda sabiduría, cualquier tendencia a la perfección o la armonía». Tanto si debatía en persona o por medio de las imágenes, en la Rue Lepic o en el estudio de otro artista, Vincent tenía que «arrancarse la ropa y caer de rodillas». «Cuando se lleva fuego dentro», escribió a su hermana Wil, «no se lo puede embotellar, es mejor que arda a que explote. Lo que está dentro tiene que salir».

Cuando logró introducirse en la realidad de París, tras montar la tan anhelada empresa con Theo, la amistad que reinaba en la Rue Lepic, el reconocimiento que le dispensaban los demás artistas aunque fuera a regañadientes y la zalamería preocupación fraterna de Bernard le animaban a redoblar su apoyo y expresarse cada vez con mayor vehemencia, como si por fin hubiera hallado el ministerio de su vocación.

Y, de repente, se fue.

Nadie sabe por qué dejó Vincent París en 1888. Desconocemos las razones como ignoramos tantas otras cosas sobre sus dos años en esta ciudad, ocultos tras la cortina de silencio corrida sobre la relación entre los hermanos cuando, al irse a vivir juntos, cesó su correspondencia en febrero de 1886. Cuando volvieron a escribirse, Vincent afirmaba que se había ido por «miles de razones». Algunas eran poéticas («necesitaba una luz diferente y un cielo más brillante») y otras más prosaicas («este terrible invierno que ha durado una eternidad»).

A veces culpaba a la ciudad: al frío, al ruido, al «maldito vino picado» y a los «filetes grasientos» que hacían la vida «insopportable». Se quejaba del control policial («no puedes sentarte donde te da la gana»), la niebla y el esmog que oscurecía el color de las cosas. Culpaba hasta a los parisinos, «volubles y tan carentes de fe como el mar». Se resentía sobre todo de la inconstancia de sus colegas artistas, que le exasperaban con sus infinitas rivalidades y luchas de facciones.

Otras veces decía que su partida era un avance, no una retirada: la búsqueda artística de motivos nuevos que llenaran sus pinturas de «frescura y juventud» o, al menos, dieran a los compradores lo que «buscan estos días». A veces lo consideraba desde el punto de vista empresarial: un valiente viaje de negocios a las provincias en busca de gangas (sobre todo, de obras de Monticelli en Marsella). De hecho, Vincent se retrató a sí mismo compitiendo con otros marchantes para ser «el primero sobre el terreno» en la tierra natal mediterránea de Monticelli.

Las numerosas razones que ofreciera Vincent para explicar su partida (que variaban según su entusiasmo o necesidad de autojustificación) confirman que fue inexplicable. Tras años de anhelar una unión perfecta con su hermano, tras lamentar

su soledad y exigir con amargura compañía en las minas de carbón del Borinage o en los brezales de Drenthe, Vincent abandonó a Theo en el mismo momento en que parecía estar cumpliéndose su sueño; le abandonó y volvió a una vida solitaria en una región remota, desconocida y hostil.

Cuando Vincent dejó el apartamento de la Rue Lepic en febrero de 1888, dijo que se iba para siempre. En sus cartas, al menos, nunca contempló la posibilidad de volver. La carta que Theo escribiera a su hermana Wil para informarla de la partida de Vincent terminaba así: «No es fácil sustituir a alguien como Vincent, aún no puedo creer que se haya ido». De hecho, la marcha de Vincent no se debió a las infinitas peleas entre sus compañeros pintores, sino a que en el mes de abril anterior, cuando su hermano amenazaba con echarle, había decidido volver a Amberes, sin posibilidad de marcha atrás.

¿Volvieron a pelearse? ¿Habían perdido el entusiasmo por su empresa en común a causa de los resentimientos que siempre los habían atormentado y a menudo habían acabado con anteriores ententes? No cabe duda de que en el invierno de 1887-1888 pudo haber muchos motivos de disputa. Sólo uno de los dos ganaba dinero en la Rue Lepic. Mientras Vincent acumulaba deudas en la tienda de Tanguy y en Bing's, los libros de contabilidad de Theo demuestran su total dependencia. Ni todas sus maniobras ni las conexiones de Goupil habían contribuido a venta alguna. No se le había invitado a participar en las grandes exposiciones conjuntas de nuevos artistas, muchas de ellas organizadas por colegas a los que conocía, y mucho menos en las exposiciones selectas que organizaban los homólogos de Theo en otras galerías.

Cuando Theo no quería que Vincent expusiera su obra en lugares poco tradicionales como Le Tambourin o el Restaurant du Chalet, Vincent le acusaba de negarle un espacio en el *entresol* por miedo a «comprometerse». Si otros artistas podían gozar del privilegio del *imprimatur* de Goupil, ¿por qué no su hermano? Hasta Paul Gauguin, un recién llegado al círculo de los *frères* que había aterrizado en París en diciembre, se había ganado un lugar en él pocas semanas después de conocer a Theo. Mientras, Vincent exponía algunas de sus pinturas sin enmarcar en el vestíbulo de un nuevo teatro experimental en una muestra promocionada como «decoración chic».

A pesar de todo, los vínculos entre los hermanos no se relajaron. Ese verano, en el que habían recorrido cogidos de la mano el submundo de París, los había unido. Alarmados alternativamente por la perspectiva de una muerte prematura o una vida larga y solitaria, se aferraron a la *nostalgie de la boue* (nostalgia de la sordidez), el signo de la vida social vanguardista. La ciudad ofrecía innumerables oportunidades para satisfacer los sórdidos apetitos que siempre habían compartido los hermanos, desde las tabernas baratas de Montmartre hasta el turismo sexual del Moulin de la Galette (sustituido al año siguiente por el Moulin Rouge).

Vincent marcaba el ritmo del consumo de alcohol: absenta por la tarde, vino con la cena, cerveza gratis en el *cabaret* y su favorito, el coñac, en cualquier momento.

Utilizaba sus dulces efectos para tratarse la inevitable depresión que le asaltaba en invierno, afirmando que «estimulaba la circulación de la sangre», algo que se tornaba más importante a medida que el tiempo se iba volviendo helador. Más tarde admitiría que, cuando dejó París, estaba a punto de convertirse en un «borracho» y un «alcohólico».

Para justificar sus excesos con las prostitutas que le habían causado la sífilis, Vincent afirmaba alegremente: «Una vez que la has cogido, ya no la vuelves a coger». Asumió la «indiferencia hacia todo» que pusieran de moda los *fumistes*, el tipo de diversión sin alma que el reverendo Dorus deplovara tantas veces. «Es mejor que te diviertas demasiado a demasiado poco», decía a su hermana Wil ese invierno, «y no te tomes demasiado en serio ni el arte ni el amor». Andries Bonger acusaba a Vincent de *Weltverachtung*, «un desprecio patológico hacia el mundo». Una segunda consulta a los médicos evitó que Vincent tomara el yodo de potasio recomendado por el doctor Rivet (el tratamiento al uso para la sífilis terciaria) y Theo tampoco lo tomó. Ambos se burlaban de los consejos de Rivet, que los animaba a «ser sobrios y continentales», así como de la admonición más directa de Gruby: «nada de mujeres».

Si en el pasado Theo había desalentado los excesos de su hermano, ahora los imitaba. Libre por el momento de su fantasía de vida de casado de clase media, y fascinado por su nuevo rol de educador del gusto en las vanguardias (un amigo dijo que estaba «totalmente atrapado por la bohemia de los jóvenes pintores»), Theo dejó de lado una vida llena de inhibiciones y admoniciones paternas. Repudió públicamente su anterior anhelo de «trabajar duro» y «salir adelante». Sus amigos holandeses, como Bonger, a punto de casarse en marzo, se sentían decepcionados y tristes. «Theo está arruinando su salud», decía, «ha optado por un estilo de vida extremo que lamentará». Al enterarse Jo Bonger en Ámsterdam, le afectó mucho el destino de Theo y escribió en su diario: «¡Cómo me gustaría saber que hice lo correcto!».

Cuando Vincent se fue, los hermanos habían compartido una euforia de unidad nunca vista desde los tiempos de la casa del párroco de Zundert. Celebraron juntos los nostálgicos rituales de la Navidad y Vincent dio la bienvenida al nuevo año con un gran autorretrato que expresaba su nueva vida como uno de los *frères Van Gogh* en una de las vidrieras que salían de su paleta, en la que luce todos los atributos del artista de vanguardia.

Calificó sus últimos días en París con Theo de «inolvidables» y abandonó la Rue Lepic el 19 de febrero, no enfadado ni derrotado, sino simplemente triste. El día anterior había colgado algunos de sus amados *crépons* por el apartamento, «para que mi hermano crea que aún estoy con él», dijo a Bernard. De camino hacia la estación, los hermanos hicieron una visita al estudio del famoso y reservado Georges Seurat, para demostrar que seguían teniendo una «empresa en común», aunque se separaran. Abatido tras la separación, Theo escribió a Wil: «Cuando [Vincent] llegó aquí hace dos años nunca creí que acabaríamos estando tan unidos. Ahora que estoy solo en el

apartamento me rodea la soledad [...] Estos últimos tiempos ha sido muy importantes para mí».

Sólo había una cosa que podía acabar con tan perfecta unión. Vincent no se habría quedado aunque su hermano se lo hubiera pedido y Theo lo sabía. Ninguna mejora en el escenario o el clima le habría apartado de su nostalgia: no le interesaban las comodidades ni su propia salud. Pero la salud de Theo era otra cosa. En febrero de 1888, la aflicción del invierno anterior volvió para vengarse: articulaciones congeladas, hinchazones que le desfiguraban y un cansancio inexplicable. La enfermedad de Theo, las oleadas de síntomas y los tormentos del tratamiento eran inexorables. Sin embargo Vincent, y probablemente Theo, pensaban que era una especie de castigo. En sus últimos informes, Vincent culpaba a *notre névrose* (nuestra neurosis) de las miserias de su hermano y afirmaba que padecían un destino común de enfermedad y degeneración. Implacablemente romántico, imaginaba que Theo padecía una *maladie de cœur* por haber perdido a Jo Bonger, algo similar a lo que le ocurriera a él con Kee Vos.

Pero el fantasma del difunto párroco apuntaba con su dedo acusador en otra dirección. Había sido el incansable afán de Vincent de perseguir el placer, su instintiva rendición ante la tentación y sus invitaciones a Theo las que habían acabado con la frágil constitución de éste. Estaba matando a su hermano como había matado a su padre.

El invierno anterior, en el punto más bajo de su relación, Theo había dicho a Vincent: «Sólo te pido una cosa, no me hagas daño». En una carta a Wil, Vincent explicaba así su marcha de París: «Creí que no haría daño a nadie yéndome a otro sitio». ¿Es eso lo que hizo Gianni Zemganno cuando sus irreflexivos consejos acabaron en la terrible caída que puso a su hermano pequeño Nello al borde de la muerte? Como Gianni, que renunció a una vida de acróbata porque prefirió acabar con su número de trapecio antes que arruinar a su hermano, Vincent dejó a Theo por su propio bien, fue un último acto de fraternidad. La primera de una sucesión de «retiradas» (en sus propias palabras) de París, de Arlés, de la vida, con las que Vincent esperaba ayudar a su doliente hermano. «Si me deprimo en el intento», escribió tras su partida, citando concretamente la advertencia contenida en la historia de los hermanos Zemganno, «sólo me haré daño a mí mismo».

Dos años después, meses antes de su muerte y con la lucidez que da la locura, Vincent admitió la verdad de su marcha:

Cuando padre ya no estaba y fui a ver a Theo a París, se apagó tanto a mí que comprendí lo mucho que él había amado a padre. [...] Ha sido bueno que no me quedara en París porque nosotros, él y yo, habríamos tenido una relación demasiado estrecha.

CAPÍTULO 30

FRENESÍ MERCENARIO

¿Por qué elegiría Vincent para exiliarse de París un lugar como Arlés, una antigua ciudad de la Provenza de veinte mil habitantes a treinta y dos kilómetros del Mediterráneo? Si hubiera ido al sur de Francia, al Midi, en busca de un clima más cálido, habría permanecido en el tren y continuado más hacia el sur (había pensado en viajar hasta Tánger). Pero se apeó sobre una capa de nieve lo suficientemente gruesa como para cubrir sus zapatos y recorrió penosamente Arlés en uno de los inviernos más fríos de la década, buscando una habitación de alquiler.

Si hubiera ido en busca de la «brillante luz del Midi», de la que hablaban Lautrec y Signac, no habría elegido como motivo de su primera pintura una carnicería de una calle lateral de Arlés; una imagen urbana sin sol ni cielo que podía haber encontrado en Montmartre. Si hubiera ido en busca de mujeres, las célebres mujeres de Arlés alabadas en las obras de Michelet y Multatuli y en los libros de entretenimiento popular, habría ido a Marsella, a sólo ochenta kilómetros de allí; una ciudad portuaria repleta de mujeres de todo tipo, como Amberes.

Se puso a trabajar inmediatamente. Ni el frío helador ni el viento del norte pudieron apartarle de su tarea interrumpida. Al dejar París, Vincent se había separado de su hermano, pero no se había desprendido de su visión de los *frères Van Gogh*. Si acaso, la distancia que puso entre ambos intensificó su devoción hacia la empresa conjunta que habían emprendido en el *entresol* y la Rue Lepic. Poco después de llegar a Arlés, Vincent escribía a Theo: «Lo único que pido es que continúes con el negocio que emprendiste en la tienda del bulevar y lo mejores». Para eso no se necesitaban ni sol ni cielo, sólo pluma y papel.

A las pocas horas de llegar, salió en medio de la nieve a buscar gangas que comprar para el *entresol*; buscaba, sobre todo, pinturas de Adolphe Monticelli, el pintor favorito de los hermanos. Decidió hacer un viaje a Marsella, la ciudad natal de Monticelli, para plantar la bandera de los hermanos Van Gogh antes de que lo hicieran otros. Contaba que al antiguo colega de Theo, Alexander Reid, no le había gustado el ataque preventivo de Vincent en el Midi, y celebraba el hecho de que el entusiasmo de Reid por los monticellis había subido el precio de los cinco que ya eran propiedad de Theo. Intentando conseguir capital, Vincent presionó mucho a John Peter Russell, antiguo compañero suyo en el taller de Cormon, para que comprara un Monticelli a Theo. Comparaba al artista recientemente fallecido con Delacroix, nada menos, el gigante del color. «Nos ofrece algo apasionado y eterno», escribió Vincent a Russell para promocionar tanto al artista de Marsella como a sí mismo, «el rico color y el brillante sol del glorioso sur».

Aparte de estas largas y aduladoras cartas que enviaba a Russell, mandó salvas de

consejos y ánimo a los «camaradas» del círculo de los *frères Van Gogh*, sobre todo a Émile Bernard. Le mantuvo bien informado de las ventas de las obras de Monet en el *entresol*, apuntando que podrían hacer lo mismo por él. Le prometió el favor de Theo para solicitar intercambios de sus propias obras, según elaborados cálculos sobre su valor relativo y su colocación estratégica. Cuando escribió a Lautrec, su otro compañero del taller de Cormon, incluyó la misiva en otra que enviaba a Theo, encargándole que la entregara en mano, una táctica que confería el sello del gerente de Goupil a cada carta que mandaba. También escribió al joven amigo holandés de ambos hermanos, Arnold Koning, exhortándole a «contar a los compañeros de Holanda lo que has visto en París». Incluso en las cartas escritas a su hermana Wil, alababa la empresa conjunta que habían montado. «Theo está haciendo lo mejor para todos los impresionistas», escribió, «es muy distinto al resto de los marchantes a los que no les importan los pintores en absoluto».

Theo había espoleado las ambiciones comerciales de Vincent a finales de febrero prometiéndole enviar algunas de sus pinturas al cuarto *salon* anual del Salon des Indépendants, un lugar donde exponía la vanguardia. Como la oferta se realizó poco después de que los hermanos se separaran, pudo deberse a la culpa, a la gratitud o a ambas. Puede que Theo quisiera compensarle por no haber incluido sus obras en la exposición que organizó en el *entresol* en diciembre y enero, en la que participaron pintores amigos del Petit Boulevard como Pissarro, Guillaumin y también Gauguin, un recién llegado al círculo de los hermanos.

Cumplió su promesa, no sólo seleccionando cuidadosamente las obras que se iban a exponer, sino también mostrando otras discretamente a los selectos clientes de su galería. Uno de los visitantes del *entresol* de esa época recordaba a Theo «diciéndonos que tenía un hermano pintor que vivía en el campo. [...] Trajo algunos cuadros sin enmarcar de otra habitación [y] se hizo modestamente a un lado para observar el efecto que tuvieran los lienzos sobre nosotros». Estos esfuerzos prometían. Pocos meses después, Theo recibió una nota de un coleccionista que había estado en la tienda de Tanguy y quería ver más obras de Vincent, puede que hasta comprar una o dos. Sabía tan poco de este nuevo artista que en la nota que envió a Theo se refiere a él como «su cuñado».

Ese invierno y primavera, la estrella del *entresol* fue Claude Monet. Boussod, Valadon & Cie ya había empezado a obtener pingües beneficios de su enorme inversión en una serie de marinas rocosas, pintadas en Belle-Île el año anterior. El éxito animó a Theo a buscar una nueva oportunidad con el artista que se había ido a pasar el invierno a Antibes, en la Costa Azul, cerca de Niza, a unos ciento sesenta kilómetros al este de Arlés. Desde ahí, Monet enviaba informes sobre su trabajo: una serie de vistas de las costas mediterráneas, con sus árboles mecidos por el viento y un mar brillante. En marzo, Theo estaba negociando una compra a gran escala de los

cuadros de Antibes y una exposición en solitario en el *entresol* en junio, la primera en una década del pintor. No cabe duda de que Vincent debió de estar informado de la emoción que inspiraba a Theo esta exposición, de lo mucho que admiraba la perspicacia de Monet eligiendo los motivos de los cuadros y de las noticias de su éxito comercial.

Ese año la primavera, retrasada por la nieve y un frío sin precedentes, llegó a Arlés de golpe. El color inundó el campo cuando todo floreció. En los huertos, manzanos, perales, melocotoneros y ciruelos abrieron sus capullos casi simultáneamente. Una marea de botones de oro y margaritas rompió sobre los prados. Los setos se llenaron de rosas y las cunetas de lirios. Vincent no había visto nunca una primavera así: todo un espectáculo de fecundidad comparado con el lento despertar tras el invierno del jardín de la parroquia.

En medio de esta proliferación de imágenes, Vincent veía posibilidades de pintar en todas partes. Las decrecientes filas de frutales y su infinita variedad eran una oportunidad perfecta para el tipo de series con las que había alcanzado el éxito Monet. Cuando el tiempo variable lo permitía, llevaba su pesado equipo por la carretera jalona de árboles que acarreaba de la ciudad a los campos circundantes. Con una disciplina y determinación excepcionales, incluso para el metódico Vincent, colocó su caballete delante de todos los frutales que pudo encontrar, como si hubiera emprendido una investigación sobre la horticultura en la Provenza. Pintó los esbeltos albaricoqueros salpicados de pequeños capullos rosados, los enjutos y ruborizados ciruelos y los majestuosos perales envueltos en nubes de flores de un amarillo blancuzco. Pintó perales y manzanos en vastos vallados de cañas y altos cipreses que protegían del viento del norte. Pintó cerezos llenos de flores y almendros elegantemente espigados.

Para confeccionar este catálogo de frutales, Vincent recurrió a un catálogo de técnicas pictóricas. Todos los implacables «ismos» que circulaban por París aparecen en los huertos de Arlés. Recurrió al plumoso impresionismo de Monet y otros acólitos como Guillaumin y al trazo fino y terroso, así como a las tonalidades cambiantes de su compañero en el taller de Cormon, John Peter Russell. Russell había pintado una serie de huertos durante un viaje a Sicilia el año anterior y Vincent evocó esa coincidencia para atraer al rico australiano al negocio de los hermanos. «Estoy trabajando en una serie de huertos en flor», escribía a Russell en abril, «y, sin querer, me acordé a menudo de ti, que hiciste lo mismo en Sicilia. Algun día enviaré trabajos míos a París y espero que quieras intercambiar conmigo alguno de tus estudios sicilianos». Sin embargo, nada podía estar más lejos de los poemas de tonalidades whistlerianas de Russell que los febriles puntos y rayas con los que Vincent dibujó algunos melocotoneros ese mismo mes. Siguiendo el método (aunque no compartiera la teoría) de Signac, Pissarro y otros devotos del color científico de Seurat, salpicó el cielo de azul y los árboles de pequeños brotes rosas.

Vincent pintó huertos para Bernard como si fueran vidrieras, mosaicos de color

puro y gruesos bordes, y documentó concienzudamente su admiración por el evangelio japonés de simplicidad primitiva, recientemente bautizado con el nombre de cloisonismo, con elaboradas descripciones e ilustraciones explicativas. «He aquí otro huerto», escribió en abril en una carta que incluía un esbozo con descripciones del color. «La composición es muy simple: un árbol blanco, un pequeño árbol verde, un cuadrado verde, suelo lila, tejados naranjas y un vasto cielo azul». Acompañaba estas descripciones con manifiestos en los que declaraba su adhesión a la revuelta de Bernard contra el dogma impresionista:

Mis pinceladas son asistemáticas. Golpeo el lienzo con toques de brocha irregulares que dejo tal cual. Zonas de gruesas capas de color, puntos del lienzo que quedan sin cubrir, aquí y allá partes totalmente inacabadas, repeticiones, encarnizamiento: en definitiva, me inclino a pensar que el resultado es tan inquietante e irritante como para ser una bendición para aquéllos que tienen ideas preconcebidas sobre la técnica.

Sin embargo, por muchas bravuconadas que soltara al joven y rebelde Bernard, seguía sintiendo interés por las opiniones de «aquéllos que tenían ideas preconcebidas sobre la técnica», sobre todo en el caso de uno de ellos. Sus cartas a Theo están llenas de frases sobre lo vendibles que podían resultar sus cuadros de huertos y en ellas parece ansioso de agradar. «Este motivo gusta a todo el mundo», escribía. Imaginó que sus soleados huertos por fin «romperían el hielo en Holanda», y convencerían al recalcitrante Tersteeg. Habló en repetidas ocasiones de su «gran alegría», un código que englobaba todos los cambios en su pintura que Theo llevaba años pidiéndole. Afirmaba remontarse a las técnicas de los pintores más comerciales del *entresol* como Monticelli y a luminarias del impresionismo como Renoir, alabando su paleta colorista y su gancho comercial.

Pero sus ilusiones duraron poco. En cuanto cayeron al suelo los últimos pétalos de los frutales y su pincel no tuvo qué pintar, los viejos demonios del pasado llenaron el vacío. El clima del sur no le había rejuvenecido y su salud se deterioró. Trastornos estomacales, fiebres y una debilidad general le atormentaban. Entre la boca seca, el dolor de muelas y los problemas digestivos «comer era un auténtico suplicio», admitió, y volvió a flirtear con dejarse morir de hambre. Se quejaba de distracciones y lagunas mentales que plasmaba en sus cartas como chispas de pánico cuando pensaba en el destino de otros pintores como De Braekeleer y Monticelli, reducidos a «ruinas sin esperanza» por «enfermedades del cerebro», un código entre los hermanos para referirse a la enfermedad que compartían, la sífilis.

Al principio culpaba de la persistencia de esas «maldiciones» al «detestable invierno» y al mal vino de París. Cuando finalmente llegó la primavera, había dejado el tabaco y el alcohol, convencido de que su sangre no necesitaba «estimulantes» en el embriagador aire del Mediterráneo. Sin embargo, los resultados fueron desastrosos. «Cuando dejé de fumar y beber tanto», escribió, «empecé a pensar de nuevo, en vez de tratar de no hacerlo. ¡Dios bendito, qué depresión y qué postración!». Durante un tiempo, no pudo ni siquiera salir de su cama del restaurante Carrel, donde exigía

mejor comida pero, sobre todo, mejor vino. «Estaba tan exhausto y tan enfermo», escribía, «que no tenía fuerzas para vivir solo».

Echaba de menos a Theo. En el mismo instante en que se subió al tren en París, lamentó haber dejado a su hermano y se consolaba con visiones de su feliz reencuentro. «Durante el viaje pensé en ti, al menos tanto como en la nueva tierra que estaba viendo», escribió a Theo nada más llegar a Arlés. «Me dije a mí mismo que puede que más adelante pases por aquí a menudo». Incluso mientras aún nevaba hablaba de la Provenza como lo había hecho de Drenthe, como el lugar perfecto para que un gerente ocupado «se recupere y halle tranquilidad y compostura». Cuando dejó de nevar, la emoción de la primavera y su frenético trabajo mantuvieron a raya el vacío. Pero en cuanto los capullos empezaron a desaparecer, éste volvió. «Cada vez estoy más convencido de que las personas son la raíz de todo», escribió con nostalgia en abril. Un mes después añadía: «La apariencia de las cosas ha cambiado, todo es mucho más áspero».

A lo largo de toda la primavera fue negando su soledad, aferrándose al fantasma de la hermandad y al sentido de pertenencia de los que le había provisto la Rue Lepic. Menos de un mes después de su llegada, cuando bajó la guardia, desapareció la ilusión. «Preferiría engañarme a estar solo», admitió, «creo que me deprimiría si no me engañara a mí mismo en todos los aspectos».

Atrapado entre su celo mercenario y el recuerdo de su antiguo hogar, Vincent se cerró de nuevo. Casi no escribió nada sobre la ciudad de Arlés, sus habitantes o sus primeros meses allí. Cuando el tiempo lo permitía, iba directamente al campo desde su hotel, cercano a la estación. Otros días se refugiaba en el restaurante Carrel o comía en su habitación. Dio unos cuantos paseos hasta la plaza de toros (donde dijo haber visto «cómo se rompió un testículo un torero saltando sobre la barrera») y, por supuesto, visitó el burdel local (convenientemente situado a una manzana de su hotel), pero incluso en estas raras excursiones se fijaba en todo desde el punto de vista del negocio que los hermanos habían montado en el *entresol*. El torero herido, «vestido de azul cielo y oro», le recordaba a un personaje de «nuestro Monticelli» y su descripción de un burdel era un regalo para la paleta de vanguardia que había ido a buscar al Midi:

Cincuenta militares o más vestidos de rojo y civiles vestidos de negro con rostros de un magnífico color amarillo o naranja (¡cuántos tonos hay en esos rostros!), la mujeres de azul cielo o bermellón, lo más incultas y chabacanas posible. Todo ello envuelto en una luz amarilla.

La combinación de nostalgia de Theo no correspondida y la soledad insatisfecha desató una oleada de melancolía. Vincent se sumía a menudo en sus recuerdos y remordimientos, sobre todo cuando no podía trabajar por falta de materiales o temas.

Cuando el huerto se quedó sin color se quejaba de un «sufrimiento interno» y decía que tenía que salir a buscar nuevos motivos para su pintura. Los recuerdos le arrastraron al vacío inundando sus pensamientos, sus cartas, su pluma y su pincel.

El campo en torno a Arlés le recordaba su infancia y su tierra natal: desde la red de canales que atravesaban las pantanosas ciénagas a los molinos que las drenaban. Los caminos bordeados de árboles se perdían en el horizonte y los pastos se extendían, como un parque, hasta el mar. Hasta el cielo que se cernía sobre el tablero de ajedrez formado por las arboledas, campos de rastrojos y pastos para el ganado evocaba las vistas de la Edad de Oro de Ruisdael y Philips Koninck. Pero, tanto si estaba en el delta del Ródano como en los bancos del Támesis, la imaginación de Vincent no necesitaba impulso alguno para perderse en el pasado. De hecho, la Provenza, como antes Londres, le recordaba a Holanda, tanto por sus similitudes como por sus diferencias. Que siguieran el mismo ciclo de las estaciones o estuvieran bajo el mismo sol bastaba para devolverle a su valle del Maas. «Pienso en Holanda», escribía, «y a pesar de la doble lejanía de la distancia y el tiempo transcurrido, estos recuerdos me rompen, de alguna forma, el corazón».



El camino a Tarascón, julio de 1888, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 25 x 33,6 cm

David Brooks (www.vggallery.com)

En abril dio un asombroso giro dejando la caja de pinturas y usando lápiz y pluma, los primeros instrumentos de su arte, como si los años de París no hubieran existido. Mandó a Theo dos dibujos realizados «según un método con el que ya había experimentado en Holanda hace años», anunció. En vez de fijarse en la ruinas de piedra que había por todas partes o en las cercanas cumbres alpinas, su ojo se posó en escenas que había visto o dibujado cientos de veces: un par de sauces desmochados, una granja solitaria como un vigilante en un campo de trigo, un viajero solitario andando por un camino lleno de árboles hacia el infinito. Arrastrando su dura mirada por el extraño y, no obstante, familiar paisaje, elaboró complicados dibujos que luego se llevaba a su cuarto, dejando que su pluma se obsesionara con ellos.

Usó resistentes juncos silvestres que crecían al borde de los caminos y canales. Cortando su punta en ángulo «como harías con una pluma de ganso» consiguió imprimir gran cantidad de marcas, puntos, sombreados y líneas, delgadas estelas como pinceladas y gruesos bordes negros, observando la idiosincrasia de toda rama y hoja. En algunas imágenes, elevó el horizonte casi hasta el borde del papel, centrando su mirada no en el cielo mediterráneo, sino en los pequeños cambios en la herbosa textura de un prado descuidado. Éstas eran las imágenes que habían pintado Rappard

y él a orillas del pantano de Passievaart, cerca de Etten; las imágenes que Theo prefería a los infinitos tejedores y campesinos de Vincent; las imágenes que habían devuelto la salud a su madre en Nuenen. Eran las únicas imágenes sobre las que su implacable padre había pronunciado alguna vez una palabra amable.

El puente de Reginelle, que unía la carretera que iba al sur desde Arlés con el puerto de San Luis, en la costa, le atraía especialmente, aunque llegar hasta allí desde el hotel Carrel, al norte de la ciudad, supusiera un esfuerzo. Tropezó con el puente a mediados de marzo, justo cuando el tiempo algo más cálido permitió a las mujeres del lugar lavar la ropa en la orilla del pequeño canal cercano. La escena impulsó la imaginación de Vincent hacia el pasado. No sólo el puente, sino también las figuras le trajeron el eco de su pasado anterior a París. Los juncos silvestres y la descuidada orilla evocaban en él los campos y puentes de Nuenen, no los patios de Asnières. Pintó el puente recortándose sobre un inmenso cielo azul, con sus contrafuertes de piedra en quebradizos tonos ocres que recuerdan al jardín parroquial y a la biblia de su padre. No pintó el puente con las atrevidas pinceladas de color de la *japonaiserie*, sino con el detalle de los telares de los tejedores. Utilizando su torpe perspectiva por primera vez desde París, registró cada detalle de la complejidad de su estructura: los pivotes reforzados, las cuerdas y poleas, los intrincados garabatos de las cadenas. Erguido sobre macizos contrafuertes, muy por encima de la drenada orilla del canal, las campesinas peleonas y la corriente de aguas agitadas, el puente otea sobre el familiar paisaje tan ineludiblemente como la torre sobre el cementerio de la iglesia donde estaba enterrado su padre.

A pesar del largo paseo, Vincent volvió a este hito de su memoria durante todo el mes siguiente con su perspectiva y su lápiz de dibujante. Lo pintó desde ambos lados del canal: desde la orilla norte, frente a la casa del *pontier* Langlois, en cuyo honor llamaban al puente de igual forma los lugareños, y desde la orilla sur, más empinada, donde el camino de sirga bordeaba el agua. Lo pintó desde el oeste, mirando hacia el mar y desde el este, con la puesta de sol al fondo; desde un lado, de frente y en escorzo. Trabajó, como un estudiante con su regla y su lápiz para dar cuenta exacta de los mecanismos que sostenían el puente. Mandó un esbozo a Bernard, junto a una descripción que permite entrever las largas horas que pasó mirándolo, sentado a su sombra. Describió a «los marineros volviendo a la ciudad con sus amantes... recortándose contra la extraña silueta del puente levadizo».

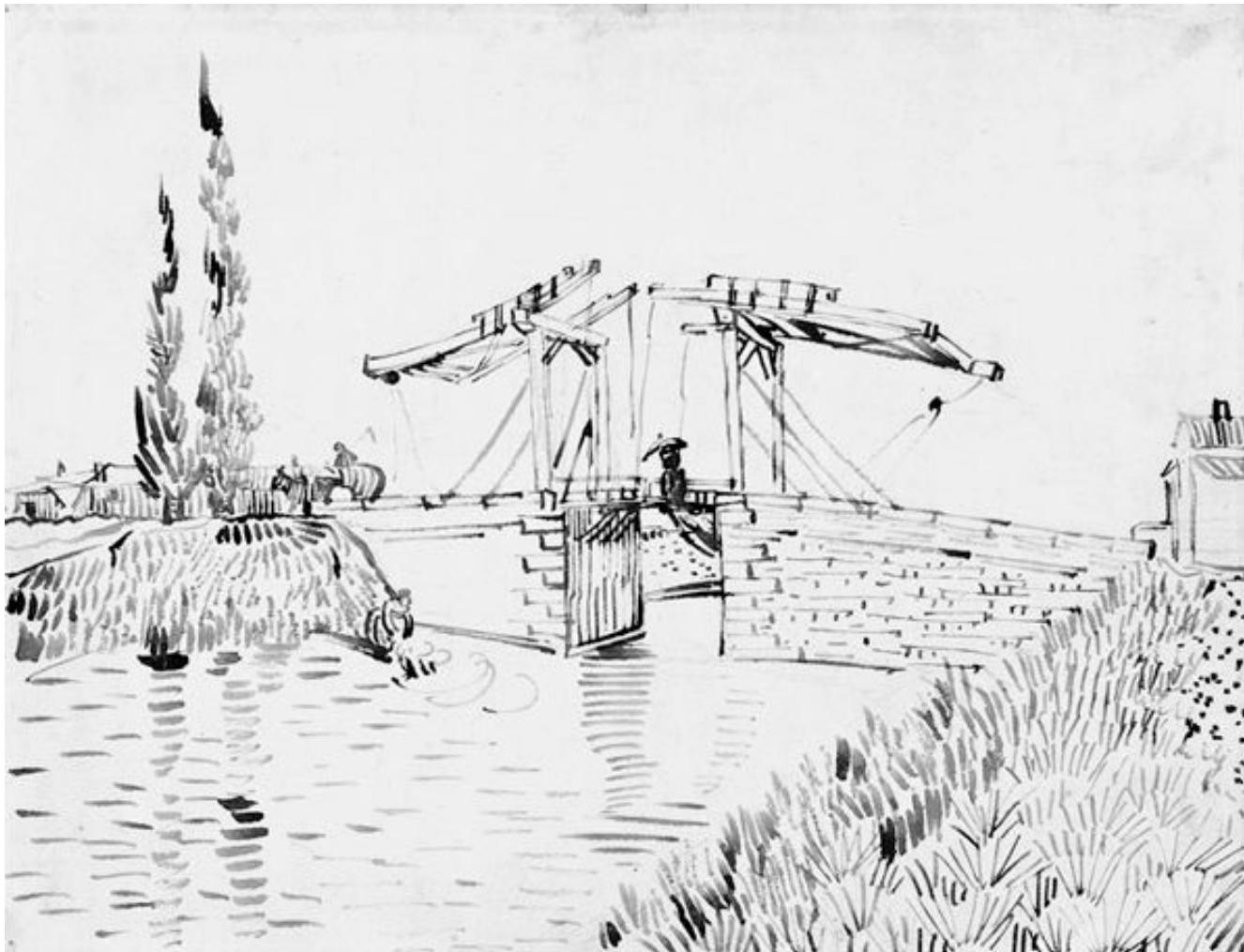
Tras cada visita, el pasado pesaba más y más, tanto en sus pensamientos como en su caballete. A finales de marzo, una esquina de periódico sobre Mauve, incluida en una carta de su hermana Wil, le provocó lágrimas de culpa y remordimientos. «Algo, no sé qué, se apoderó de mí», informó Vincent, «creándome un nudo en la garganta». Se había enterado de la muerte de su primo dos meses antes. El mes anterior había considerado la posibilidad de enviar a la doliente viuda de Mauve un cuadro que captara la atención de Tersteeg. Sin embargo, las semanas de soledad y obsesión en torno al puente habían reabierto todas las viejas heridas. La idea de Theo de visitar a

su madre y hermanas en Holanda para su trigésimo primer cumpleaños en mayo desató otra oleada de recuerdos corrosivos. Retomando el ritual familiar más antiguo, Vincent pintó un regalo de cumpleaños, un huerto pintado «en un frenesí de capas gruesas», y se imaginaba con dolor a su hermano «viendo los mismos árboles en flor ese mismo día».

Vincent luchó contra esta oleada de pensamientos con un nuevo y desesperado plan para justificarse. Mirando las pinturas y dibujos que llenaban la pequeña habitación de su hotel, empezó a concebir una imagen que adormeciera todos los fantasmas holandeses y acabara con su exilio eterno: esa imagen coronaría la empresa que habían montado los hermanos en el *entresol*, sellaría su amistad con los demás pintores de vanguardia y acabaría convenciendo a Tersteeg de que «soy un auténtico impresionista del Petit Boulevard».

La imagen era la del puente Langlois.

En una «fiebre incesante» de determinación volvió a la conocida orilla del canal. Pintó grandes áreas de color sobre un lienzo bien asegurado contra el viento del norte: parecían piezas grandes de un rompecabezas sencillo. «Quiero llenarlos de color, como si fueran vidrieras», escribió en un tono que recordaba enormemente al nuevo evangelio del cloisonismo de Bernard, «con un diseño novedoso y atrevido». Pintó una pequeña senda de arena blanca que atravesaba los campos en diagonal, adornada con viandantes parecidos a cristales de colores que ofrecían un amplio contraste. Bajo el rectángulo que conformaba un cielo celeste relucían los contrafuertes lila sobre un triángulo de agua color esmeralda. Sobre todo ello se elevaba, amenazador, el puente cuyas vigas conformaban una negra caligrafía. Sobre el horizonte, un enorme sol dorado enmarcaba todo con su fulgor irradiando ondas estilizadas de blanco y amarillo.



Puente levadizo y dama con sombrilla, mayo de 1888, TINTA Y TIZA SOBRE PAPEL, 60 x 31,9 cm
© Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, CA, USA. © 2009 Museum Associates/LACMA/Art Resource, NY

En cuanto ensambló las piezas y preparó un esbozo para Bernard, el viento y la lluvia obligaron a Vincent a permanecer bajo techo. Al intentar terminarlo de memoria arruinó la obra, como contaría más tarde a Theo lamentándose. Lo intentó una y otra vez sin descorazonarse. En abril, como el tiempo no acompañaba, se refugió en su habitación de hotel e inició una copia de la primera versión que había dibujado. Pero en vez de recurrir a los tonos del pasado que eligiera en marzo, rellenó sus conocidos bordes con el color prismático que había aprendido a manejar en la Rue Lepic. El lienzo parecía arder en llamas gracias a los contrastes. No pintó la tierra en naranjas y ocres, sino de un color rojo óxido. Sustituyó los altos y delgados juncos a orillas del canal, con sus amarillos y rojos oscuros del invierno y la menta de la primavera, por los estilizados abanicos verdes de una selva tropical. El agua, erizada, iba del azul más claro al azul marino a medida que se hacía más profunda. Los contrafuertes de piedra oscilaban entre el gris y el lavanda; el puente mismo saltaba a la vida en un amarillo brillante, imposible.

Era un compendio sorprendente, una imagen que, por fin, había conectado su nuevo arte a la fuente emocional de su imaginación: el pasado. Supo inmediatamente

que había creado algo nuevo y excepcional, «algo extraño», decía, «que no se parece a lo que suelo hacer».

Impulsado por la misma pasión redentora que le había llevado a los límites de su resistencia en la tierra negra y al borde del suicidio en Amberes, Vincent redobló su fervor mercenario. Hizo un esquema fantástico para inundar de pinturas a su familia y asociados de Holanda: una para su hermana Wil, otras para su viejo compañero George Hendrik Breitner, dos para el museo de La Haya y, por supuesto, una para el implacable Tersteeg. «*Tendrá un cuadro mío*», prometía Vincent. Y ese cuadro sería el puente de Langlois. «Tersteeg no rechazará ese cuadro», se dijo, «ya me he decidido». Sólo ese cuadro podría vengarlos del arrogante gerente que había rechazado todo lo que los hermanos le habían ofrecido. Sólo ese cuadro podría poner en orden el pasado.

En pleno éxtasis de optimismo, Vincent lo pintó y lo mandó a Theo por barco. «Sólo le falta un marco especialmente diseñado en azul regio y oro», escribió, pidiendo el mismo espléndido trato que había pedido para *Los comedores de patatas*. «En lo referente a la causa impresionista, ya no debemos temer perder».

Incluso cuando su arte se fundió y sus ambiciones levantaron el vuelo, la madeja de la vida de Vincent seguía desenredándose. Al margen de su celo mercenario, casi nada había cambiado. Por mucho que maquinara o que implorara muy sofisticadamente, no había logrado vender ni un cuadro. Russell tampoco había comprado ninguna de las dos pinturas (un Monticelli y un Gauguin) que Vincent había intentado que adquiriera. Cuando Theo mandó una selección de pinturas de la «nueva escuela» a La Haya, en respuesta al interés que mostrara Tersteeg sólo «por aquellas pinturas que tú consideres las mejores», excluyó tanto las de Bernard como las de Russell, pasando por alto las peticiones de Vincent.

Su propio trabajo no iba mejor. Los esfuerzos de Theo en el *entresol* no iban a ninguna parte. El único coleccionista que había mostrado interés por sus obras no compró nada. El cuadro que Theo había mandado a Tersteeg en abril le fue devuelto en junio sin vender. Un autorretrato que había mandado por barco a un marchante de Londres desapareció. Las tres pinturas que se exhibieron en el *Salon des Indépendants* en marzo y abril (dos paisajes de Montmartre y la naturaleza muerta *Novelas francesas*) casi acaban en la basura cuando cerró la exposición y Theo, que estaba fuera de la ciudad, no pudo recogerlas. Vincent tuvo que realizar gestiones para que el joven holandés Koning (que vivía en el apartamento de la Rue Lepic) pudiera rescatarlas antes de que se las llevaran. Vincent ni siquiera fue capaz de convencer a sus colegas de que intercambiaran cuadros con él. Seurat, Pissarro, Russell, Gauguin, Bernard, hasta el poco talentoso Koning, rechazaron toda oportunidad de intercambiar pinturas, a pesar de que Vincent les importunaba con el asunto continuamente.

Cada vez que hubo una oportunidad de oro, acabó mal. Uno de los críticos de la exposición de los Indépendants, Gustave Kahn, se había fijado en los paisajes y la naturaleza muerta de «M. van Gogh». Era la primera crítica que se le hacía a Vincent. En relación a los paisajes, Kahn acusaba al pintor de «no medir adecuadamente el valor y la exactitud de los tonos». Describió *Novelas francesas* como «un policromático conjunto de libros» y alegó despectivamente: «Es un buen motivo para un estudio, pero no un pretexto para un cuadro».

A medida que pasaban los meses sin ningún éxito para su arte o la común empresa de los hermanos, Vincent se hundió bajo el mismo peso de la culpa que le había llevado a dejar París. El dinero de Theo desapareció tan rápida e inexplicablemente en las polvorrientas calles de Arlés como lo había hecho en la turba de los pantanos de Drenthe. Al contrario de lo que Vincent había prometido, mudarse a la Provenza no había supuesto ahorro alguno. «Mala suerte», escribió al poco de llegar, «no se puede vivir aquí con menos que en París». Theo no sólo mandaba los mismos ciento cincuenta francos cada mes (cuando los maestros ganaban 75 mensuales), sino que enviaba asimismo extravagantes cantidades de pintura y lienzos y hacía giros excepcionales cuando Vincent se quejaba lo suficiente de estar «*sans le sou*».

Pronto, Vincent se encontró poniendo las mismas excusas por su excesivo consumo y prometiendo los mismos éxitos inminentes que en los brezales de su tierra natal. «Debo llegar a un punto en el que mis cuadros cubran mis gastos», decía en abril, «y más que eso, teniendo en cuenta lo mucho que he gastado en el pasado. Ya llegará. Admito que no todo lo que hago es un éxito, pero lo sigo intentado». Volver a sus viejos hábitos de pedir y prometer menoscabó su confianza. Tras los meses de efervescencia por su trabajo en los huertos confesó que «no estaba muy ágil con sus pinturas», y ofreció mudarse a Marsella para dedicar más tiempo al negocio y menos a la pintura. Incluso se compró trajes y zapatos nuevos anticipando la mudanza y aseguró a Theo: «Espero sacar adelante los negocios. Quiero que salgan bien».

Sus prisas por mudarse reflejaban asimismo las crecientes tensiones entre Vincent y sus vecinos. De hecho, la suspicacia mutua había degenerado en un auténtico antagonismo. Víctima de la paranoia, Vincent acusaba a los habitantes de Arlés de tramar su fracaso y aprovecharse de él cada vez que podían. «Consideran un deber obtener todo lo que pueden», rezongaba. Acusó a los tenderos de cobrarle de más, a los cocineros de irritarle, a los chupatintas de engañarle y a los funcionarios de desorientarle. Cuando se enfrentaba a ellos («sería débil si me dejara explotar») comprobó que eran insensibles a sus quejas. «La indiferencia, esa perezosa forma de felicidad despreocupada de la gente de aquí es difícil de creer», decía furioso. Evidentemente, nada le enardecía más que le ignoraran y admitió haber dicho «cosas tontas y viciosas» en medio del calor de la disputa. En sus cartas a Theo, denunciaba a los locales despoticando de ellos cada vez más ácidamente y llamándolos «pelmazos», «tumbados a la bartola», «holgazanes» y «cerdos». Hasta las prostitutas

de Arlés perdieron su encanto, poniendo en entredicho la fuente de compañía y consuelo más fiable de Vincent, aparte del alcohol. Las calificaba de «ajadas» y «atontadas» y decía que eran «decadentes» como la ciudad misma. Cada vez que pagaba en una tienda o a una prostituta se quejaba amargamente de que «el dinero fuera a parar a manos de gente que a uno le resulta antipática».

A finales de la primavera, su vida en Arlés se había convertido en una serie de agrios antagonismos, tan inevitables como que las flores cayeran de los árboles. Se peleó con libreros y dueños de burdeles, con el verdulero que le suministraba pintura y lienzos y con los empleados de correos por los paquetes mal envueltos que mandaba a París y el franqueo correcto. Se peleó con los restauradores que no querían prepararle una comida adecuada para su delicado estómago y con los adolescentes del lugar, que se reían de él («árabes callejeros» les llamaba).

Pero sobre todo riñó con su casero. Como en todos los hogares donde había vivido, Vincent inició una guerra de desgaste con su casero. En Arlés, su furia se centró en Albert Carrel, dueño del hotel donde vivía. Se quejaba de la «péssima comida» y de que el vino que servía Carrel en el restaurante de abajo era un «veneno» suministrado regularmente. Se quejaba de la falta de calefacción y de que el baño de arriba era un «nido de microbios». Acusó a Carrel de hacer «trucos». «Son destructivos y me quieren destruir», escribió a Theo. A pesar del tamborileo de quejas, Carrel puso a su disposición una terraza cubierta para que Vincent pudiera secar sus cuadros y utilizarla como estudio cuando el tiempo lo permitiera. Pero en cuanto intentó cobrarle más por el espacio extra, Vincent protestó y halló una nueva razón para acomodarse en otra parte.

Rechazado y vencido, Vincent percibía cómo su gran empresa en el soleado sur apuntaba hacia un nuevo fracaso, tan sólo dos meses después de su inicio.

Puesto que hacía mucho que Vincent había renunciado a esa «tontería infecciosa» que era la religión, sólo le quedaba un lugar donde buscar consuelo. Como hiciera tantas veces en el pasado, sobre todo en tiempos de crisis, pensó en la posibilidad de renacer, de redimirse, a través del arte. Informó a todos aquéllos con los que se carteaba de que era inminente una «revolución en el arte» y de que él y sus compañeros del *entresol* constituían la vanguardia. Escribió a Theo que debían tener fe en el arte nuevo y en los nuevos artistas del futuro:

Nuestra fe no nos decepcionará. Corot dijo pocos días antes de su muerte: «Anoche soñé con paisajes de cielos rosáceos». ¿No están ya aquí todos esos cielos rosas y verdes y amarillos, por añadidura, de los paisajes impresionistas? Esto implica que hay cosas que uno siente venir y acaecen de verdad.

Combinando la reconfortante promesa de la vieja fe y la emocionante promesa del nuevo arte, Vincent creó un modelo de redención y renacer único: una concepción a lo Michelet de reencarnación apocalíptica que, a la par que exaltaba a los pintores del Petit Boulevard, reivindicaba su ardiente nostalgia de un pasado Edén en el arte y en

su propia vida. El pasado volvería, pero purgado y perfeccionado por una nueva forma de entender el color y una visión más profunda de la «verdad misma».

A finales de abril de 1888, dos sucesos inspiraron a Vincent para hacer realidad sus ilusiones desesperadas, para «imponerlas a la humanidad», como decía Maupassant. El primero fue una carta de Bernard en la que se jactaba de haber alquilado una casa entera en Saint-Briac, en las costas de Bretaña. Casi a la vez, las disputas de Vincent con su casero alcanzaron su punto álgido obligándole a recorrer la ciudad hostil en busca de otra habitación, aunque planeara escapar a Marsella. A pocas manzanas al norte del hotel Carrel, en el extremo más lejano de un parque público por el que había pasado a menudo en su camino hacia al campo, vio una casa destalizada, «cerrada y deshabitada desde hace bastante tiempo». Estaba pintada de amarillo.

CAPÍTULO 31

LE PARADOU

No se puede decir que las cuatro habitaciones que alquiló Vincent fueran un sueño. Ocupaban dos plantas en la mitad de un edificio situado en la esquina noreste de la Place Lamartine, un parque triangular al norte de Arlés, entre las murallas que circundaban la ciudad vieja y la estación de ferrocarril. Hacía mucho que no habían alquilado ese espacio, a pesar de que pedían un precio de ganga, quince francos al mes. Los años de descuido habían blanqueado el estuco del exterior hasta darle un color marfil y las contraventanas verdes habían adquirido un tono gris eucalipto.

Era un extraño fragmento de edificio, apretujado en una esquina trapezoidal. Los gabletes gemelos que daban al parque ocultaban que constara de dos «mitades» desiguales: una profunda y espaciosa a la izquierda, ocupada por una tienda de comestibles, y otra estrecha y poco profunda a la derecha, la que alquiló Vincent. En el lado derecho penetraban el ruido y el polvo procedentes de la Avenue Montmajour, una ancha vía pública que corría paralela al lado este del edificio. Los retorcidos planos de la planta sólo daban cabida a una habitación grande abajo, una cocina en la parte trasera y dos pequeños dormitorios arriba, a los que sólo se accedía desde el vestíbulo y las escaleras comunes. Todas las habitaciones, menos la cocina, daban al sur, pero no se podía crear corriente entre ellas, algo importante en los veranos de calor sofocante, sobre todo arriba, y en los insufribles inviernos, cuando todo estaba cerrado. No había calefacción, luz o gas en ninguna de las habitaciones. No había cuarto de baño. Los baños más cercanos eran los sucios retretes públicos del hotel de al lado.

El barrio no invitaba a salir a ninguna hora. El hotel colindante y un café abierto veinticuatro horas, dos puertas más allá,atraían a juerguistas, borrachos y transeúntes día y noche. Los trenes entraban y salían de la estación, eructando y chillando cuando pasaban sobre los raíles elevados a menos de treinta metros. En el lado que daba al parque, unos cuantos árboles escuálidos daban algo de sombra para guarecerse del implacable sol, pero nada podían contra el polvo asfixiante. Por las noches, oscuras figuras susurraban y gemían entre los arbustos, tráfico sexual procedente del distrito de los burdeles, justo al otro lado del parque. La combinación de habitaciones poco acogedoras, el ruido y el tráfico, los peligros y la decadencia, habían espantado desde hacía tiempo a vendedores y huéspedes. Para la gente de la ciudad que pasaba por allí todos los días al ir echar una carta al correo, comprar comestibles o forniciar en el parque por la noche, el apartamento de la esquina del 2 de la Place Lamartine ya no existía, víctima de la desocupación y el vandalismo, condenado inevitablemente al destino que le esperaba cincuenta años después cuando una bomba aliada lo convirtió en escombros.



La Casa Amarilla de Arlés

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Pero, para Vincent, era el paraíso. Donde otros sólo veían un interior encalado de blanco, rústicos suelos de ladrillo y habitaciones en las que apenas se podía vivir, Vincent veía un espacio sereno, con cierto aire de iglesia. «Aquí puedo vivir, pintar y reflexionar», escribía. Más que una vecindad sórdida y de gente de paso, Vincent veía un jardín del Edén donde el verde siempre era exuberante y el cielo «de un azul intenso». Consideraba «delicioso» el polvoriento parque y se jactaba ante su hermana Wil de que sus ventanas «daban a un precioso parque público» desde el que veía la salida del sol por las mañanas. En vez de depravación y decadencia, Vincent veía caricaturas de Daumier, escenas de las novelas de Flaubert, paisajes de Monet y, en los clientes del café abierto toda la noche, «un Zola absoluto».

Donde otros veían un asolado mazacote, Vincent veía un hogar. «Siento que podré hacer algo duradero con este sitio», escribió a Theo en un rapto de anticipación. «El suelo parece más firme bajo mis pies, de modo que sigamos adelante». Un visitante afirmó posteriormente que Vincent había encontrado «la casa de sus sueños».



La Place Lamartine, de Arlés

© Rémi Venture, Arlés, 1989

Sin esperar la aprobación de Theo, firmó el contrato de alquiler e inició una extravagante campaña para devolverle la vida al edificio en ruinas. Reparó el interior y pintó el exterior «del color amarillo de la mantequilla fresca, con contraventanas de un verde deslumbrante», informó. Arregló puertas y ventanas, instaló el gas y se gastó mucho dinero en hacer habitable la casa, quejándose continuamente de su pobreza a su hermano. (Dijo a Theo que el propietario había aceptado hacerse cargo de los arreglos). Deseoso de mudarse lo antes posible, dejó su estudio del hotel Carrel y ocupó la habitación de abajo. Pero cuando exigió un descuento proporcional de lo que pagaba en el hotel, Albert Carrel le puso inconvenientes suscitando una furiosa pelea («Me han engañado», gritaba). Obligado a recuperar sus magras posesiones de Carrel, que se había hecho con ellas porque no pagaba sus facturas, Vincent tuvo que alquilar una habitación sobre el cercano café abierto toda la noche y explicar al magistrado local su disputa con Carrel. Así sentó las bases de un antagonismo que acabaría amargando todo trato posterior con sus nuevos vecinos.

Pero nada apagaría la luz del faro de la Casa Amarilla. La perspectiva de contar con un estudio permanente había reavivado su deseo más antiguo y potente de todos: tener compañía. Para Vincent, el hogar siempre significaba el fin de la soledad.

Su fantasía de una familia artística le acompañó hasta Arlés. Separado de su hermano y sus colegas pintores del Petit Boulevard, Vincent echaba de menos la compañía más que nunca, buscaba la compleción que siempre le había eludido. «Me

gustaría retirarme a algún sitio», escribía a Theo poco después de su llegada, «donde los pobres caballos de tiro de París, es decir tú y algunos de nuestros amigos, pobres impresionistas, pudieran salir a pastar cuando les han pegado demasiado».

«Podría compartir el estudio con alguien», señaló el día que firmó el contrato de alquiler, «y hasta me gustaría, ¿no pensaba venir al sur Gauguin?».

Paul Gauguin no era la primera elección de Vincent. Cuando la enfermedad dejó fuera de combate por un tiempo a su hermano, se volcó en el joven Émile Bernard, su mejor camarada en la Rue Lepic. Aparentemente, tras una invitación que le había hecho mientras aún estaba en París, Vincent inundaba al joven pintor de descripciones sobre la belleza y lo saludable de la vida en el Midi («toda una ventaja para aquellos artistas que aman el sol y el color») y el atractivo de las mujeres de Arlés. Decía que el sur era muy preferible a Bretaña, donde Bernard pensaba volver a pasar el verano. («No echo de menos el mar gris del norte», fue la acerba respuesta de Vincent).

Para atraer a su amigo, amante de todo lo japonés, Vincent reinventó el polvoriento paisaje de la Provenza como si se tratara de una galería de grabados japoneses, «repletos de manchas de un precioso color esmeralda», «ricos paisajes azules» y «espléndidos soles amarillos». Le envió dibujos y descripciones de sus pinturas que pregonaban valientemente la esencia cloisonista del campo, «tan bello como Japón por la limpidez de la atmósfera y los alegres efectos de color... como los de los *crépons*». Acompañó la invitación con ofertas de exposiciones en el *entresol* y de vender la obra de Bernard en Marsella.

Cuando Bernard declinó la invitación (afirmando que tenía que cumplir el servicio militar en el norte de África, cosa que nunca hizo), Vincent empezó a buscar compañía más cerca de casa. Como el puñado de artistas que vivían en Arlés por aquella época le evitaban, o él los evitaba a ellos, pensó brevemente en invitar al danés Mourier-Petersen a compartir su estudio, a pesar de que su arte «era débil» y a su negativa a unirse a Vincent en sus frecuentes expediciones al barrio de los burdeles (o, como él la llamaba, «la calle de las chicas amables»). En marzo, cuando Mourier-Petersen dijo que volvía a casa, las ambiciones domésticas de Vincent se volcaron en Dodge MacKnight, un zafio amigo americano de Russell que vivía en un pueblo cercano: Fontvieille. «Es un yanqui», decía Vincent, «y probablemente pinte mucho mejor que la mayoría de los yanquis, pero no deja de ser uno».

Incluso antes de ver la obra de MacKnight, Vincent se preguntaba si se podría «llegar a algún arreglo» con el joven para compartir la Casa Amarilla. «Podríamos cocinar en casa», imaginaba, «creo que ambos podríamos beneficiarnos de ello». Sin embargo, una semana después, tras recorrer los ocho kilómetros hasta el estudio de MacKnight en Fontvieille, su idea se evaporó, como tantas otras, en una nube de rencor. Vincent se pasó todo el verano criticando a su vecino americano: «una

persona seca», «sin corazón», «gris», «común», «con la sensibilidad atrofiada», «un vago». Por deferencia a su muto amigo John Russell siguieron haciéndose «frías» visitas en las que Vincent tenía que aguantar críticas a su obra que luego transmitía a Theo con amargura: «crea una impresión demasiado rara», «un aborto», «extremadamente repulsivo». A su vez, Vincent pronunció un juicio aún más condenatorio sobre el americano: «MacKnight pronto estará pintando pequeños paisajes para decorar cajas de bombones».

Paul Gauguin tampoco parecía muy prometedor. En marzo, Vincent había culpado a Gauguin de «carecer del carácter necesario para sacar provecho de las dificultades», una ducha de agua fría tanto para su masculinidad como para su arte. Vincent había hecho el comentario en respuesta a una carta que le había mandado Gauguin inesperadamente desde Pont-Aven, una ciudad pequeña de las costas de Bretaña, en la que hablaba de su mala salud y su penuria. «Está en las últimas», decía Vincent al hablar a Theo de la carta, «quiere saber si has vendido algo suyo, pero no te escribe por miedo a molestarte». Vincent decía lamentar profundamente la situación de Gauguin y pidió, tanto a Theo como a Russell, que compraran alguna de sus obras. También mandó una amable respuesta a Pont-Aven (su primera carta a Gauguin) en la que lamentaba las enfermedades que atacaban a todos los pintores, («¡Por Dios! ¿Alguna vez veremos a una generación de artistas sanos de cuerpo?»), pero no invitó a Gauguin a unirse a él en el sur reparador. El francés de cuarenta años, conocido por su irritabilidad y distante egocentrismo, no tenía nada que ver con el joven y atento Bernard, cuya compañía deseaba Vincent. El exótico arte de este hombre mayor tampoco le seducía tanto como el fiero evangelio de color y simplicidad del joven, sobre todo después de que en marzo, la *Revue Indépendante* proclamara que el cloisonismo era la joya de la corona del arte de vanguardia.

Por supuesto, Vincent había seguido de cerca, y seguramente con envidia, el meteórico éxito de Gaugin en el *entresol*. Entre diciembre y enero, Theo se había gastado unos mil francos en obras de Gauguin, entre ellas el cuadro pintado en la Martinica denominado *Les négresses*, que colgaba con orgullo sobre el sofá del apartamento de la Rue Lepic de París. Pero apenas hubo contacto entre ambos artistas cuando Gauguin dejó París a principios de febrero. Así que éste, en marzo, desde su lecho de enfermo, envió la carta a París, sin saber que Vincent se había mudado a Arlés. Escribió una segunda carta plagada de lamentos una semana después. «Se queja del mal tiempo y de que aún está convaleciente», resumía Vincent. «Dice que de todas las miserias que afligen a la humanidad lo que le vuelve loco es la falta de dinero y sentirse perpetuamente condenado a mendigar». Vincent reenvió la carta a Theo con la sugerencia de que ofreciera alguna de sus pinturas a Tersteeg, pero no se tomó la molestia de contestarle en un mes.

Sin embargo, a finales de ese mismo mes, todo había cambiado. Mourier-Petersen había anunciado su partida, las relaciones con MacKnight presagiaban un estallido y el casero Carrel se había quedado con todas las pertenencias de Vincent. Bernard

había ignorado sus ruegos, alquilado una casa en Bretaña e invitado a Gauguin a mudarse allí con él. Theo había vuelto de su viaje a Holanda tan enfermo como de costumbre y planeaba visitar a Claude Monet en Giverny, donde pensaba ofrecer a la eminencia impresionista el mejor trato hecho hasta entonces en el *entresol*. «Verás algunas cosas estupendas», escribía Vincent con escaso entusiasmo, «y pensarás que lo que yo te mando desmerece en comparación».

A mediados de mayo de 1888, Vincent se había convencido a sí mismo de que la única persona que podía acabar con esta marea de desgracias era Paul Gauguin y que sólo invitándole a Arlés podría rescatar su sueño de una familia y un hogar de artistas. «Puede que podamos recomponer algo el pasado», imaginaba, «tendré un hogar propio y seré un hombre diferente».

Vincent organizó la campaña de su vida para hacer realidad su ilusión. Cuando surgió un edificio nuevo y brillante en el número 2 de la Place Lamartine, su imaginación ya jugaba con uno aún mayor. Tras meses de elaboradas cartas, enviadas casi a diario, en las que rogaba y exhortaba, construyó el mayor y más fulgurante de los castillos en el aire que había imaginado para ser feliz. Combinando los cuidadosos cálculos de Sien y el estudio del Schenkweg, el incesante «únete a mí» y la urgencia de sus peticiones de Drenthe con el ardor evangélico de su conversión a Millet en los brezales de Nuenen, a principios del verano de 1888, Vincent puso todo en juego para lograr su visión de esta utopía personal y artística, un paraíso de redención y renacimiento que brillaba con más fuerza que su homólogo en estuco y pintura amarilla. Hoy se le da el nombre de «el estudio del sur», un término que Vincent no usó nunca.

Vincent afirmaba que la llegada de Gauguin daría apoyo financiero al negocio que habían montado los hermanos en el *entresol*. Hablaba de su plan como de «un mero asunto de negocios» y elaboró sofisticados presupuestos basándose en la desacreditada idea de que dos podían vivir con lo mismo que uno, y en la certeza de que obras como *Les négresses* «triplicarían o cuadruplicarían» su valor. Si Theo se hacía cargo de las deudas que tenía Gauguin en Pont-Aven, pagaba su viaje a Arlés y añadía cien francos más al estipendio mensual que enviaba, a cambio de una obra de Gauguin al mes, no sólo recuperaría su dinero, concluía Vincent, sino que «¿no serían todo beneficios?».

Prometió a Theo que este apaño también sería beneficioso en otros aspectos. Su asociación con Gauguin atraería a otros pintores de vanguardia, lo que daría al negocio conjunto de los hermanos «una posición de fuerza en lo que a la reputación respecta». Aprovechando la corriente ascendente del éxito de Gauguin, la obra de Vincent se empezaría a vender también, calculaba que al menos una o dos y quizá hasta cuatro pinturas al mes a cien francos la pieza. «De modo que me digo a mí mismo que, poco a poco, el trabajo compensará los gastos», aseguraba a Theo, deseoso de acabar con su larga y corrosiva dependencia. Puede que la llegada de Gauguin les deparara el apoyo comercial del eterno escéptico H. G. Tersteeg,

imaginaba Vincent. «Si contamos con Gauguin no podemos perder», predecía audazmente.

A finales de mayo escribió una invitación:

Estimado camarada Gauguin:

Quería hacerte saber que acabo de alquilar una casa de cuatro habitaciones aquí, en Arlés. Creo que si lograra dar con otro pintor al que le guste trabajar en el sur y al que, como yo, el trabajo le absorba hasta el punto de resignarse a vivir como un monje que visita el burdel cada quince días... podría ser un buen negocio [...] Mi hermano mandaría 250 francos mensuales para los dos [...] Y tú entregarías a mi hermano una pintura al mes.

Hacía ver que los burdeles estaban llenos de hermosas arlesianas y dulcificó su oferta con cumplidos (“mi hermano y yo apreciamos enormemente tu pintura”) y promesas de tiempo soleado (“se puede trabajar fuera la mayor parte del año”) y la posibilidad de que mejorara su salud (“yo estaba enfermo cuando llegué aquí, pero ahora me siento mejor”). Eso sí, Vincent insistía en que “los negocios eran lo primero. Mi hermano no puede mandarte dinero a Bretaña a ti y a la Provenza a mí”, escribía con franqueza en respuesta a las peticiones de apoyo financiero de Gauguin, “pero si nos unimos puede haber bastante para ambos, estoy seguro”. Por último advertía al exbanquero que no pidiera a Theo un trato mejor. “Lo hemos pensado cuidadosamente”, señalaba, “y la única forma que tenemos de ayudarte es uniéndonos”.

Vincent mandó el borrador de la carta a París, presumiblemente para que Theo diera su aprobación, algo impropio de él. Pero nunca dejaba reposar sus argumentos lo suficiente como para recibir una respuesta. En los ramalazos de añoranza que iban mucho más allá de la gris lógica de los negocios, pensaba que la llegada de Gauguin no sólo sería buena para el negocio, sino también para lanzar la obra de ambos. “En el sur”, decía, “nuestros sentidos se despiertan, la mano es más ágil, el ojo está más alerta y el cerebro más lúcido”. Describía al Midi como el destino inevitable de todo *auténtico* impresionista: una tierra repleta del color prismático y la limpida luz del arte japonés, el nuevo grial de todo artista de vanguardia, esperando a ser plasmada en un lienzo por un pintor de fe, ambición y “coraje”. En un *crescendo* de fervor, extendió la invitación hasta convertirla en una especie de reto a todos los artistas que amaban el *japonisme* y percibían su influencia. “¿Por qué no irse a Japón, o al equivalente a Japón en el sur?”. Recordando sus apocalípticos días de predicador profetizó el advenimiento de una nueva religión en el Midi. “Hay un arte del futuro”, imaginaba, “y va ser tan joven y hermoso... lo siento con tanta fuerza”. Revistió sus sueños proféticos de la retórica de la revolución, con su llamamiento al sacrificio compartido, más bondad y el triunfo de la utopía.

También estaba la promesa de retorno mesiánico. Algún día no muy lejano, aseguraba a Theo, “surgiría en este bello país” un artista “de la siguiente generación” que haría por él lo que habían hecho los japoneses por el suyo. Este artista lideraría la

revolución para la que Vincent decía estar «despejando el camino». «No ambiciono tanto la fama como prender la mecha», insistía, «pero alguien así vendrá». Vincent apodaba a su mesías del nuevo arte el «Bel-Ami del Midi», una especie de Guy de Maupassant de la pintura «capaz de pintar los hermosos objetos y gentes de aquí despreocupadamente». Rivalizaría con Monticelli en cuanto al color, con Monet en los paisajes y con Rodin en escultura (todas las estrellas del *entresol*). Vincent subrayaba que «sería un maestro del color como no lo ha habido jamás».

Se negaba a poner nombre a este futuro salvador, pero las comparaciones que hacía con el Georges Duroy de Maupassant, un depredador astuto, sofisticado y sensual como el Octave Mouret de Zola, hablaban a Theo en un código, profundamente arraigado entre los hermanos. No sólo invocaba a los grandes escritores realistas que habían revolucionado la literatura, también evocaba promesas de unas pinturas seductoras que prometían un gran éxito comercial en el *entresol*, y hablaba de los milagros sexuales que realizaban las bellas arlesianas. También señalaba con el dedo al pintor mundano, ambicioso y depredador que yacía enfermo y roto en su lecho de Pont-Aven.

Llegó a incluir en las ambiciones que había depositado en la Casa Amarilla no sólo a Gauguin, sino a todos los atormentados artistas de la vanguardia; todos esos «pobres diablos que viven en los cafés, pernoctan en pensiones baratas y viven día tras día con una mano delante y otra detrás».

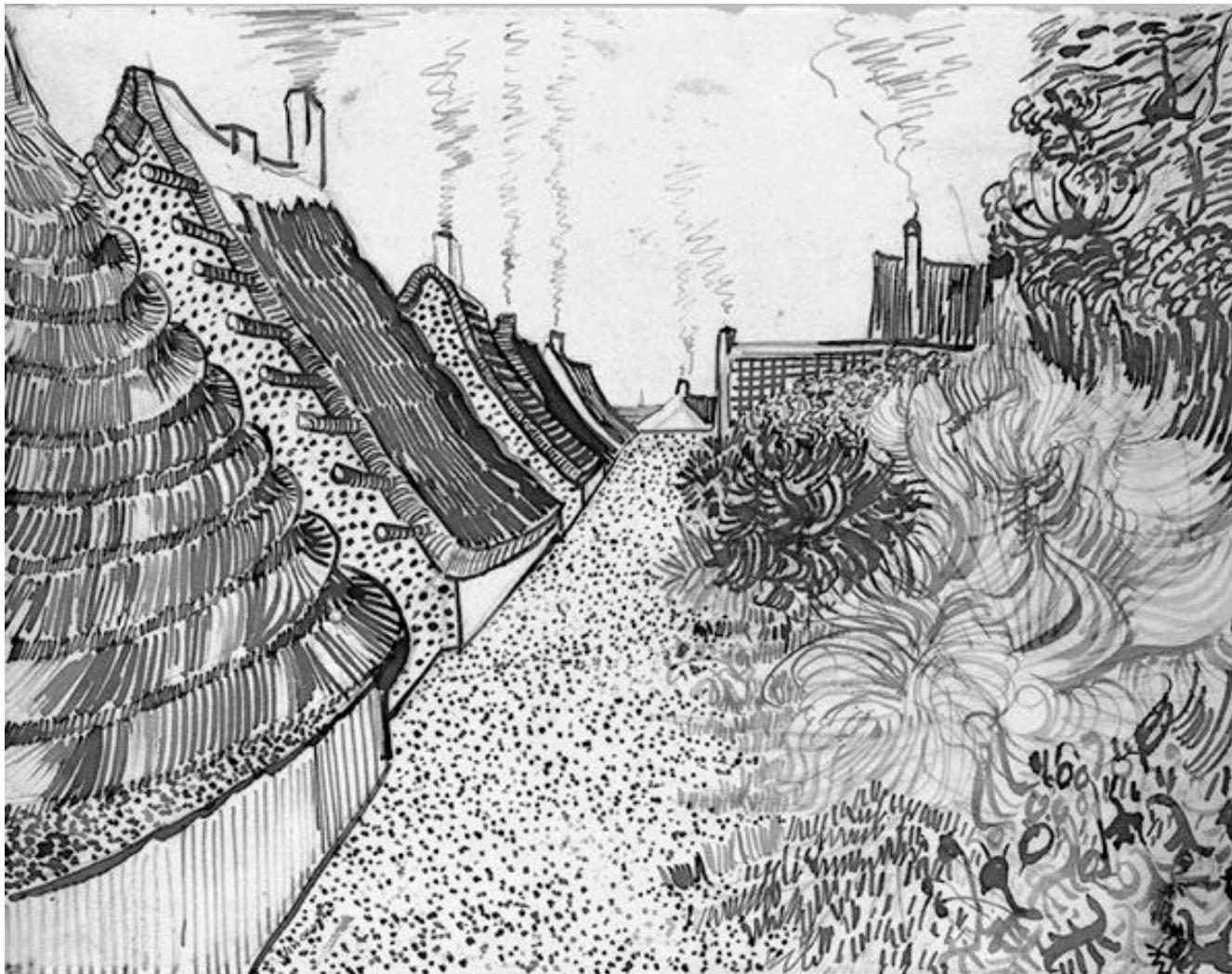
«¿Por qué los pintores no pueden ganarse el pan?», preguntaba, proyectando su propia sensación de encarcelamiento sobre todos los pintores del Petit Boulevard; «uno dista mucho de ser libre». Animó a Theo a dirigir la lucha contra esta gran «injusticia» encabezando una nueva «sociedad impresionista», una asociación en la que «el marchante se une al artista para proveer su sustento, ofrecerle un estudio, comida, útiles de pintura, etcétera, a cambio de que el artista cree». En estas exhortaciones radicales a aceptar la causa de sus dolientes camaradas, Vincent halló el consuelo que necesitaba. Al transformar la larga dependencia de su hermano en un derecho moral de *todos* los artistas que luchaban por su arte y convertir sus años de dependencia de Theo en un mandato utópico impuesto a *todos* los marchantes (y artistas) de éxito, su idílica visión de la Casa Amarilla prometía liberarle de su culpa más profunda.

Esta visión de redención era tan poderosa que la posibilidad del fracaso sumergía los pensamientos de Vincent en la más completa oscuridad: la enfermedad, la locura e incluso la muerte, presentimientos que presagiaban un futuro no deseado. Pero, por lo pronto, su febril anticipación de la compañía de Gauguin llevaba su imaginación más allá de estas dudas, hasta un futuro repleto de sueños, soleado y límpido. «Los sueños, ¡ah, los sueños!», escribía Bernard recordando la riada de cartas visionarias que él también recibió esa primavera, «exposiciones gigantes, falansterios filantrópicos de artistas, fundación de colonias en el Midi».

En junio plasmó esos sueños en lienzo. Llevando sus argumentos a lugares

inalcanzables para la palabra, Vincent lanzó la campaña más productiva, más persuasiva y, en último término, más fatídica de imágenes que osaría lanzar. Desde los tiempos de Drenthe solía acompañar sus virulentas invitaciones con ilustraciones de revistas de la vida en el humedal. Desde Nuenen había defendido su hogar entre los campesinos con los oscuros conjuros de Millet e Israëls. Desde la Provenza, tras dos años de nuevo color en sus ojos y nuevas pinceladas en su mano, defendió sus planes para la Casa Amarilla con algunas de las glorias del arte occidental.

Con el salado rocío del Mediterráneo en su rostro, Vincent pintó una fila de cuatro barcas de pescadores que estaban en la playa, a la orilla del mar. Había llegado al antiguo pueblo de Saintes-Maries-de-la-Mer a finales de mayo, tras recorrer unos cuarenta y ocho kilómetros en una diligencia de altas ruedas «para echar un vistazo al *cielo azul* y al *mar azul*» «¡Por fin he visto el Mediterráneo!», exultaba. Luchando contra un salvaje viento africano, intentó pintar los pequeños botes para un solo pasajero librando su propia guerra contra las olas. Pero al final dedicó la mayor parte de los cinco días que pasó en Saintes-Maries a pasear por el brillante y escuálido pueblo, haciendo esbozos de las barracas de crustáceos denominadas *cabanes* («enjabalgadas de arriba abajo, hasta el techo»), colocadas en pulcras filas y espléndidamente aisladas.



Calle de Saintes-Maries, junio de 1888, PLUMA DE JUNCO Y TINTA SOBRE PAPEL, 30,5 x 47 cm

© The Metropolitan Museum of Art/Art Resource, NY

Sus pensamientos vagababan incesantemente por el pasado. El mar le recordaba a su tío Jan, el marinero, las dunas a Scheveningen y las casas y chozas, a Drenthe. Al parecer, los mismos fantasmas le mantuvieron alejado de las almenas de la iglesia, objeto de peregrinación, de la que derivaba el nombre del pueblo. Según una leyenda provenzal, las tres Marías, incluida María Magdalena, habrían desembarcado allí tras un milagroso periplo desde Tierra Santa. Todos los años, a finales de mayo, cientos de peregrinos realizaban el difícil viaje a través de los pantanos salados de la Camargue para celebrar el festival de santa Sara, la sirvienta que acompañaba a las Marías en su mágico bote. La mayoría eran gitanas que habían adoptado a Sara como patrona por el color oscuro de su piel. El viaje al mar de Vincent hasta Saintes-Maries (y no a Marsella, donde había dicho repetidas veces que iría) pudo deberse al paso anual de estos ardientes *gitans* en sus caravanas llenas de colorido por Arlés, pocos días antes.

Sin embargo, en cuanto llegó, su mirada se posaba una y otra vez sobre los pequeños botes de la playa. Iba a la orilla todas las mañanas y los miraba: «pequeños botes, verdes, rojos y azules, de forma y color tan hermosos que recuerdan a las

flores», decía. Pero cada mañana se hacían a la mar antes de que pudiera poner a punto su equipo. «Los guardan cuando no hace viento», explicaba a Bernard, «y buscan la orilla cuando hace demasiado». La quinta mañana, se levantó temprano y corrió a la playa con un bloc de dibujo y una pluma. Logró captar un grupo de cuatro botes que dibujó con trazos superficiales reposando sobre la arena y esperando el romper del nuevo día tan serenamente como los caballos de los coches de París. Dejando de lado su perspectiva, los dibujó con descuidada nobleza; uno de ellos casi llenaba la hoja con su ancho bao y su gran proa. Los otros tres estaban colocados detrás, en las irregulares filas en las que los habían dejado sus dueños, los mástiles se movían hacia atrás y hacia delante como los sauces desmochados de Nuenen; sus largos botalones y arpones para pescar, hechos un revoltijo en ángulos imposibles. Antes de que llegaran sus dueños y los arrastraran hacia sus deberes, tomó notas de color directamente sobre el dibujo.

Ese mismo día, Vincent dejó de visitar abruptamente la playa tras una intervención del párroco y el gendarme local que no sabemos explicar. Volvió por la salvaje Camargue, dejando tras de sí todo lo que había pintado en Saintes-Maries, porque, como explicó, «no están lo suficientemente secos como para poder sobrevivir a cinco horas dando tumbos en un carro». Nunca volvió a por ellos.

Lo que sí se llevó fueron sus dibujos. En cuanto llegó a la Casa Amarilla, mandó un lote a Theo y llevó los demás, incluido el que representaba los botes amarrados, a su estudio, donde empezó a convertirlos en cuadros. Primero repasó los colores que había anotado con la ayuda de acuarelas y en el mismo tamaño de los dibujos (38,6 x 53,3 cm). Pasando por alto todo lo que le había enseñado Mauve sobre el dibujo en color, rodeó los negros contornos de los botes con un trazo rojo y rellenó el espacio entre ambas líneas de un color acuoso y brillante: rojo complementario y verde para los botes, naranja y azul para la playa y lo que había más allá. Finalmente, pasó su dibujo de los pequeños y valientes botes al ángulo izquierdo de un lienzo mayor (64,7 x 81,3 cm), dejando espacio a la derecha y en la parte superior para más mar y cielo. Fragmentó el dibujo en piezas más y más pequeñas de color puro y claro: los cascós granate y cobalto y los enrejados verde mar; las proas verde musgo y las barandillas naranja; la cabina del piloto color aguacate con ribeteados en blanco; el mástil amarillo, el timón color lapislázuli, los remos turquesa y un arco iris de pértigas para pescar.

Sin embargo, cuando pintó el cielo y el mar, su visión cambió totalmente. En vez de situar sus Enjoyados botes en las láminas de acuarela azul y naranja, los transportó a un mundo de ensueño, un mundo de cielos brillantes y luz plateada que Mauve o Monet habrían reconocido. Blancas nubes se disolvían en pinceladas de suaves azules y verdes y conformaban un arco sobre los puntiagudos mástiles en medio de una bóveda luminosa. En primer plano, la playa pasa de un marrón punteado de oro, allí donde descansan los botes, a un tono bronceado en la distancia. Olas coronadas de blanco humedecen la tierra color lavanda. En el horizonte, el mar se une al cielo en

un beso azul pastel y color aguamarina. Sobre este húmedo amanecer se recortan los colores cristalinos de los pequeños botes, lo más destacado del cuadro.

Según Vincent, *Botes de pesca en la playa* y otros cuadros basados en los esbozos que realizara en Saintes-Maries, prácticamente un libro de colorear, demostraban que había hallado el «Japón absoluto» en el sur de Francia. «Siempre me digo a mí mismo *que aquí estoy en Japón*», exclamaba. «Sólo tengo que abrir los ojos y pintar lo que tengo justo delante». Escribió a Bernard y Gauguin alardeando de los «entretenidos motivos» que ofrecía la playa, los «paisajes naif» y la «primitiva coloración». Se hizo devoto del nuevo evangelio del cloisonismo, que resumía como «una simplificación del color al estilo japonés» e implicaba poner planos de tonos mate unos junto a otros y marcar el movimiento y las formas con líneas muy características.

Retomando sus ruegos de Drenthe, urgía a Theo a dejar Goupil o, al menos, a pedir una «baja de un año pagada» para recuperar su salud, promover el negocio de los hermanos y «dejarse caer» por la serenidad del sur. «Dondequiera que vaya pienso en ti, en Gauguin y en Bernard», escribía. «Es tan hermoso que me gustaría que estuvieras aquí».

Vincent retomó la pintura con estos sueños en la cabeza y pintó una inscripción con grandes letras en uno de los botes: AMITIÉ, amistad. Luego, pintó sobre la vasta extensión de agua color aguamarina cuatro frágiles botecillos, uno junto al otro, saliendo de las incommensurables profundidades, con el viento hinchaendo sus velas y nada más que un mar cristalino delante.

A mediados del verano de 1888, Vincent había trepado muchas veces hasta la cima del Montmajour, utilizando la carretera que ascendía por la ladera trasera, menos empinada. Como siempre había vivido en tierras bajas, le había maravillado la espectacular vista que se divisaba desde la torre de la abadía, al sur de Arlés, más allá de una planicie denominada La Crau. Era allí, a los pies de las tierras altas, donde el Ródano vertía sus detritus más fértiles, llevándose consigo los depósitos de agua salada provenientes del sur de la Camargue. A principios del siglo XIX se había drenado, al estilo holandés, el suelo rocoso pero arable de la Camargue, sobre todo para plantar viñas. El resultado era una vista pintoresca, tachonada de islotes de piedra caliza y pequeños pueblos situados entre los campos y arboledas. A mediados de mayo, cuando Theo invitó a Vincent a realizar algunos dibujos para una exposición en Ámsterdam, la imaginación de Vincent se volcó en esta vista aérea. A lo largo de una semana realizó una serie de siete sofisticados dibujos de Montmajour en tinta color púrpura, incluidas cuatro amplias vistas de La Crau. Pocos días después de acabar la última, volcó su entusiasmo en el «color» japonés que le llevó a Saintes-Maries a finales de mayo.

Cuando volvió de La Crau a mediados de junio, sus ideas sobre la Casa Amarilla

habían cambiado de curso, y el Ródano y el ojo anhelante de Vincent habían cambiado con ellas. A su vuelta de Saintes-Maries recibió la noticia de que la revista *Revue Indépendante* saludaba a su antiguo compañero del taller de Cormon, Louis Anquetin, como al «líder de una nueva tendencia, en la que la influencia japonesa es aún más evidente». Poco después, Vincent supo de un hito aún más envidiable. Anquetin había vendido un cuadro. El comprador era el marchante Georges Thomas, objetivo desde hacía tiempo de las ambiciones comerciales de Vincent. El cuadro era un estudio denominado *El campesino*.

Aunque Vincent no compartía la idea de la primacía de Anquetin en el nuevo movimiento conocido como cloisonismo (en su opinión Bernard, su joven protegido, «había ido mucho más allá en el estilo japonés que Anquetin»), no podía negar la venta, algo de lo que ni él ni Bernard podían presumir. Anquetin era ahora el líder ungido del movimiento, el que fijaba la agenda. Pocas semanas después, Gauguin anunció su intención de pintar un cuadro grande sobre los campesinos de la Bretaña bailando una danza propia de la cosecha. Antes del fin del verano, Bernard se uniría a Gauguin en Pont-Aven para pintar asimismo a los nativos de esa provincia exótica y rocosa situada en el extremo opuesto de Francia. Más o menos por la misma época, Vincent volvía de Giverny, con brillantes informes sobre los resplandecientes paisajes que había visto en el estudio de Monet, en los que se apreciaban los evanescentes efectos de la luz y la estación del año en el campo de Île-de-France.

Aún en junio, Vincent leyó una crítica a la exposición de las pinturas de Antibes de Monet que se exponían en la galería de Theo por entonces. El crítico elogiaba, tras floridas descripciones, la enorme «intimidad» con la naturaleza que traslucían las pinturas y elogiaba a Monet por documentar con su sensible pincel repleto de luz la belleza elemental de la costa francesa en Antibes, al igual que hiciera antes en el caso de las costas del norte en Belle-Île. Afirmaba que Monet era «poeta e historiador del Midi», el sucesor de Millet y Corot, capaz de elevar la vida rural a su justo lugar en el arte y urgía a su compatriota a abrazar de nuevo la sublime poesía de su tierra natal. ¿Por qué buscar en las islas del Pacífico o las civilizaciones antiguas la imaginería «primitiva» cuando aún había paraísos vírgenes en la misma Francia?

Mientras Vincent visitaba Saintes-Maries, el autor de la crítica, Gustave Geffroy, escribió una carta a Theo expresando su interés en comprar alguna obra de Vincent.

Para Vincent, el artículo y predisposición de Geffroy, la elección de los temas de Anquetin y las noticias sobre las nuevas imágenes de moda en París, Pont-Aven y Giverny, eran nuevas oportunidades de defender la causa de la Casa Amarilla. Sus cartas y su arte rebosaban argumentos. Nadie tenía «un conocimiento más íntimo de la naturaleza» ni «amaba más el campo» que él, protestaba. Nadie tenía tanta experiencia en la vida sencilla de los campesinos ni conocía mejor su primitivo vínculo con la tierra, y no había mejor lugar que Arlés para que los artistas pudieran sintonizar con la incontaminada poesía de la naturaleza. «Miro a mi alrededor y veo tantas cosas en la naturaleza que apenas tengo tiempo de pensar en nada más»,

escribía en respuesta al reto de Geffroy, «pues estamos en época de cosecha». Canceló repentinamente otro viaje a Saintes-Maries, se echó su equipo a la espalda y partió hacia el sol abrasador y el fuerte viento del norte de La Crau.

En las dos semanas siguientes, pintó casi una docena de cuadros en apoyo de sus sueños utópicos, vista tras vista de los dorados campos de trigo de La Crau, elevando el horizonte cada vez más para centrar su obsesivo pincel en el verano repleto de color. «El trigo da todos los tonos de dorado», escribía mientras pintaba, «cobre, verde dorado u oro rojo, amarillo y bronce amarillo, verde-rojo y tonos de un naranja centelleante, como de fuego al rojo vivo». Moduló la luz desde el cegador amarillo del mediodía hasta los tonos oxidados de la puesta de sol, cuando el trigo «brillaba luminoso en la penumbra». También ajustó el cielo, del cobalto al lavanda y turquesa para dejarlo finalmente de un amarillo tan implacable como el sol mismo que reflejaba «el infierno de cosechar al mediodía». Pintó campos sin segar agitándose al viento en espera de la guadaña, una trilladora abriendose camino entre los altos tallos, dejando a su paso gavillas de trigo cosechado y también los enormes y viejos almiares que llenaban los corrales, ofreciendo improvisados lechos a sus agotados constructores.

Dejándose llevar por sus propios argumentos y espoleado por el furioso y cálido viento, pintaba un cuadro tras otro, a veces hasta dos en el mismo día, afianzándose en su visión del «paraíso de los pintores» en Provenza. «He pintado *siete estudios de campos de trigo*», alardeaba ante Bernard. «Los he pintado muy rápido, apresuradamente, como el cosechador silencioso bajo el sol implacable, atento sólo a cosechar».

Una de estas imágenes evoca especialmente las nuevas ideas de Vincent sobre la utopía rural, familiar y exótica a la vez, que llevaba a todo auténtico artista al Midi. Fijó su mirada en el norte, hacia los Alpilles, vistos desde unos terrenos elevados al este de Arlés y captó una vista espectacular de la dorada Crau. «Trabajo en un nuevo tema», escribió a Theo, «campos verdes y amarillos hasta donde alcanza la vista». En un lienzo de más de un metro por medio metro, mayor que ninguno de los anteriores de Arlés, la imaginación de Vincent transformó el tablero de ajedrez de los cultivos, pedregoso y cocido por el sol, en una exuberante Shangri-La. La luz del sol cae suave y uniformemente, no existe ni una sombra, los campos recién segados parecen arder y saturan cada esquina de la planicie en forma de mosaico de un color vívido: sendas de arena blanca, vallas con juncos color lavanda, techos de azulejos naranjas y todo un espectro de campos amarillos y dorados, entreverados con esquinas de vegetación verde menta recién nacida. Arboledas verde bosque y montecillos que se yerguen tímidamente en la distancia, hasta las rocas rojizas del Montmajour y, en el horizonte, los Alpilles lilas bajo un cielo sin nubes, implacable.

Como si se tratara del triunfo del evangelio cloisonista sobre la realidad observable compuesta de calima y resplandor, la atmósfera es cristalina desde el recinto cercado de cañas situado en primer plano hasta la línea dentada de los montes

a muchos kilómetros de distancia. Cada fragmento de color, desde el pequeño carro azul lleno de heno en el centro del lienzo hasta la ciudadela blanca de las ruinas de Montmajour cerca del horizonte, resplandece translúcidamente, sin que el polvo o la distancia los difumine. En este paisaje, vasto y sereno, hay pequeños campesinos que se dirigen a cumplir con sus labores, como si se tratara de un cómic de la vida rural. En uno de los campos, un sembrador termina su tarea, un carro tirado por un caballo trotá en la esquina más alejada de otro; en la distancia vemos una pareja que vuelve a casa andando, mientras que, no lejos de allí, hay un granjero en la parte trasera de su carro que lanza el trigo en su pajar. En primer plano vemos los antiguos aperos de labranza exponiendo su silencioso testimonio: una escalera apoyada contra un almíbar, el carro azul vacío y unas ruedas de repuesto pintadas de un rojo brillante.

Tras completar la imagen en un solo día bajo el sol abrasador, Vincent volvió a casa rebosando confianza en su nuevo arte («esta imagen mata a todas las demás») y sus nuevos argumentos a favor de su misión en el Midi. «Voy por buen camino», exclamaba. «Si Gauguin quisiera unirse a mí... nos convertiríamos en exploradores del sur».

Así como Geffroy había afirmado que las vistas marinas de Monet tenían el poder de sumir a los sentidos en un estado onírico, Vincent consideraba que su paisaje elíseo era capaz de calmar las almas cansadas permitiéndoles vislumbrar el infinito. «En ese paisaje llano», escribía, «sólo hay eternidad».

Para subrayar este extremo volvió en julio a las cimas del Montmajour y dibujó su amado valle desde una perspectiva aún más elevada. Si el paseo desde la ciudad no hubiera durado tanto, o el viento no hubiera soplando con tanta fuerza sobre la cima rocosa, probablemente hubiera pintado la vertiginosa vista que se apreciaba desde la abadía en ruinas. Pero sólo con pluma y papel, lo único que pudo hacer Vincent fue evocar una nueva versión del paraíso. Dibujó en dos grandes pliegos (48 x 60 cm) una vista de pájaro de todo el valle. «A primera vista parece un mapa», escribió.



Paisaje con tren en la región de Montmajour, julio de 1888, TINTA Y TIZA SOBRE PAPEL, 49 x 61 cm

© Los fideicomisarios del British Museum

Desde las formaciones calizas del Mont de Cordes al este hasta las orillas del Ródano al oeste, dibujó la vista que yacía a sus pies repleta de pueblos, graneros, granjas delimitadas por vallas, caminos e incluso unas vías de tren. Luego, con una intensidad y una inventiva asombrosas, incluso para los estándares de Vincent, rellenó los bordes con un éxtasis de delgadas líneas a pluma. Nada escapó a su pluma obsesionada, ni un surco, ni una valla, ni un tallo de trigo, ni una brizna de hierba, ningún cambio de textura, por muy lejos que estuviera. Transformó una vista cartográfica en un lugar mágico a base de infinitos puntos, líneas, marcas y sombreados, pinceladas y garabatos, cada uno de ellos todo un argumento a favor del esplendor y la sublimidad de La Crau. En cuanto terminó, envió ambas pinturas a Theo a modo de informe. También eran una invitación y un ruego: «Refresca tus ojos con los amplios espacios abiertos de La Crau», decía a su hermano, «me gustaría tanto darte una *idea real* de la simplicidad que reviste la naturaleza aquí».

A mediados de junio, cuando la cosecha se vio interrumpida por una semana de

lluvias torrenciales, entró a grandes zancadas en la Casa Amarilla una figura sorprendente que colocó su silla ante el caballete de Vincent. Vestía una túnica escarlata sin mangas, decorada con atrevidas volutas doradas y el cuello bordado. Sobre la cabeza llevaba un arrugado turbante rojo, ladeado desenfadadamente. Colgaba de su cintura una gran borla negra. Se sentó a horcajadas sobre la pequeña silla, con las piernas muy abiertas, como si fuera a caballo, las manos sobre las caderas y los codos en jarras. Contempló a Vincent con sus ojos oscuros y hundidos y mordisqueó impacientemente una pipa.

«Al fin tengo un modelo», exclamaba Vincent exultante, «¡un zuavo!».

Originalmente, se había reclutado a los zuavos, una tribu de Argelia, para formar parte del ejército francés, pero habían obtenido un lugar en la imaginación europea, mucho más allá de las tierras bereberes del norte de África. Los zuavos se habían convertido en el símbolo de la virilidad primitiva y la ferocia en el combate, dado que los beyes otomanos no habían conseguido domarlos en siglos y habían mostrado su rebeldía a los franceses hasta la década de 1870. Por aquella época, Vincent encontró alguno en los burdeles de Arlés, aunque la fama de los zuavos había atraído a tantos franceses a sus filas que les quedaba poco de africanos más allá de las ropas exóticas y la mística erótica. De hecho, es probable que quien presentara a Vincent a este joven modelo fuera un teniente del tercer regimiento zuavo denominado Paul-Eugène Milliet, cuya unidad estaba acantonada cerca del barrio de los burdeles. Milliet era un hijo pródigo de clase media, convertido en soldado de fortuna, que había llegado a Arlés de permiso tras una larga campaña en la Indochina francesa. Pasaba las noches en los burdeles, pero, durante el día, se dedicaba a su otra afición: pintar. Vincent compartía los dos pasatiempos del teniente y pronto se ofreció a enseñarle a pintar.

Sin embargo, Milliet, que tenía facciones dulces y rasgos finos, no era la imagen de la carnalidad y fiereza que Vincent quería enviar a sus congéneres de París y Bretaña. Por otro lado, su joven modelo tenía «cuello de toro y ojos de tigre», contaba a Theo, «una descripción que explotaba la reputación de los zuavos en la pelea y el sexo». Probablemente tras un reto o una apuesta, o puede que hasta arriba de alcohol (como reconocería Vincent después), el joven soldado pasó al menos en dos ocasiones por la Casa Amarilla y se sentó pensativo ante la fanática mirada de Vincent.



Zuavo sentado, junio de 1888, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 52 x 66 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Para fijar la sexualidad en bruto que percibía en su sujeto, Vincent recurrió a gruesas pinceladas de color saturado en complementarios intensos: el rojo turbante con un toque de verde y un reflejo de naranja ladrillo a un lado, las decorativas volutas doradas de su túnica resaltan sobre su amplio pecho pintado de azul intenso en lugar del color original, rojo. Cuando el zuavo fue a posar por segunda vez llevaba unos pantalones color rojo. Vincent le sentó ante una pared encalada con las piernas muy abiertas, creando un gran triángulo de rojo vívido sobre el suelo de baldosas naranja-ocre, coronado por la decorada túnica azul y naranja y un toque de verde. Se le ve tensamente desplomado sobre un banco, mirando hacia delante con los ojos color carbón y la piel quemada por el sol recortándose aún más oscura sobre la pared blanca. Una de sus grandes manos jueguea inquieta sobre su rodilla, la otra descansa sobre sus pantalones rojo sangre, llamando la atención sobre las maravillas que reposan bajo ellos.

Por muy atrevidamente contorneados y coloreados que estuvieran ambos retratos, Vincent habló de ellos a Theo y sus amigos en un tono aún más fuerte: «Esa cara

felina, bronceada, con el turbante rojizo que resalta ante la puerta verde y los ladrillos color naranja, es una combinación salvaje de tonos incongruentes y muy difícil de manejar». Decía haberse inspirado en Delacroix, el famoso pintor de gatos grandes que trataba la pintura con la misma ferocidad con la que sus imágenes perseguían a la presa. Alardeaba de la «fealdad», «vulgaridad» y «terrible dureza» de la imagen y afirmaba querer realizar más del mismo tipo porque «puede ser una vía de futuro». El mensaje que lanzaba a sus homólogos era muy claro. Sólo en el sur, sólo en Arlés, sólo en la Casa Amarilla, podrían hallar la primitiva sexualidad que anhelaban y las imágenes salvajes que exigía su arte. En cuanto a los modelos: ¿acaso un magnífico depredador como este zuavo cazaría algo que no fuera lo mejor a su alcance?

Por fin, en julio, Vincent pudo mostrar el premio. De alguna forma logró persuadir o pagar a una joven mujer de Arlés para que posara para él. No era guapa ni era la primera vez que posaba. Si el retrato que hiciera de ella el año anterior Mourier-Petersen sirve de guía, tenía el rostro alargado, el cabello oscuro, labios finos y mirada penetrante; debía de tener diez y muchos o veintipocos años. Pero Vincent no pintó eso. En su afán por atraer a sus compañeros a la Place Lamartine, no veía eso.

El ansia permitió que la imaginación de Vincent transformara a la pensativa modelo de Mourier-Petersen en un ideal de gratificación sexual que, en ese momento, excitaba a todos los hombres de Francia: una *mousmé*. En su fantasiosa guía de viajes de Japón, *Madame Chrysanthème*, Pierre Loti describía con todo lujo de detalles su encuentro con esta especie sexual ex『tica, una virgen adolescente, ruborizada por el primer florecer de la femineidad, que los nativos de ese lugar ex『tico ofrecen al visitante blanco para su disfrute. «Si sabes lo que es una *mousmé*», decía Vincent a su hermano que, como todos los de sus círculo, estaba muy familiarizado con la recientemente publicada fantasía de Loti, «acabo de pintar una. Me llevó toda una semana y no he sido capaz de hacer nada más».

En esa semana de esfuerzo extenuante, Vincent pintó y repintó su retrato de la chica de Provenza con un ansia de crear imágenes parecida a la que experimentara en el caso de *Los comedores de patatas*. Estrech  sus ojos, le oscureció las cejas y frunció sus labios para que casara con la descripcón de Loti. Se esforzó mucho para transformar el afilado rostro de la modelo en ese rostro «d cil, pequeño y redondito» que tanto sedujera a Loti. Aplicó una capa de color tras otra en su rostro y sus manos, buscando la combinación exacta de rosa y amarillo (exotismo japonés y femineidad universal), que Loti también había intentado lograr. La pintó con estridentes galas de chica de campo que debían menos a Arlés, Japón e incluso a la fantasía de Loti que a una percepc n cloisonista del diseño y la ornamentación: un corpi n a rayas rojas y violetas con brillantes botones dorados y una falda de mucho vuelo con vivos lunares naranjas y azules. La sent  en una silla de madera extravagantemente curvilínea sobre un fondo de verde mar puro, un verde turbio, propio de la porcelana oriental, que contrastaba con las rayas rojas del corpi n y el lazo rojo de la cabeza antes de

rendirse ante el azul de su falda.

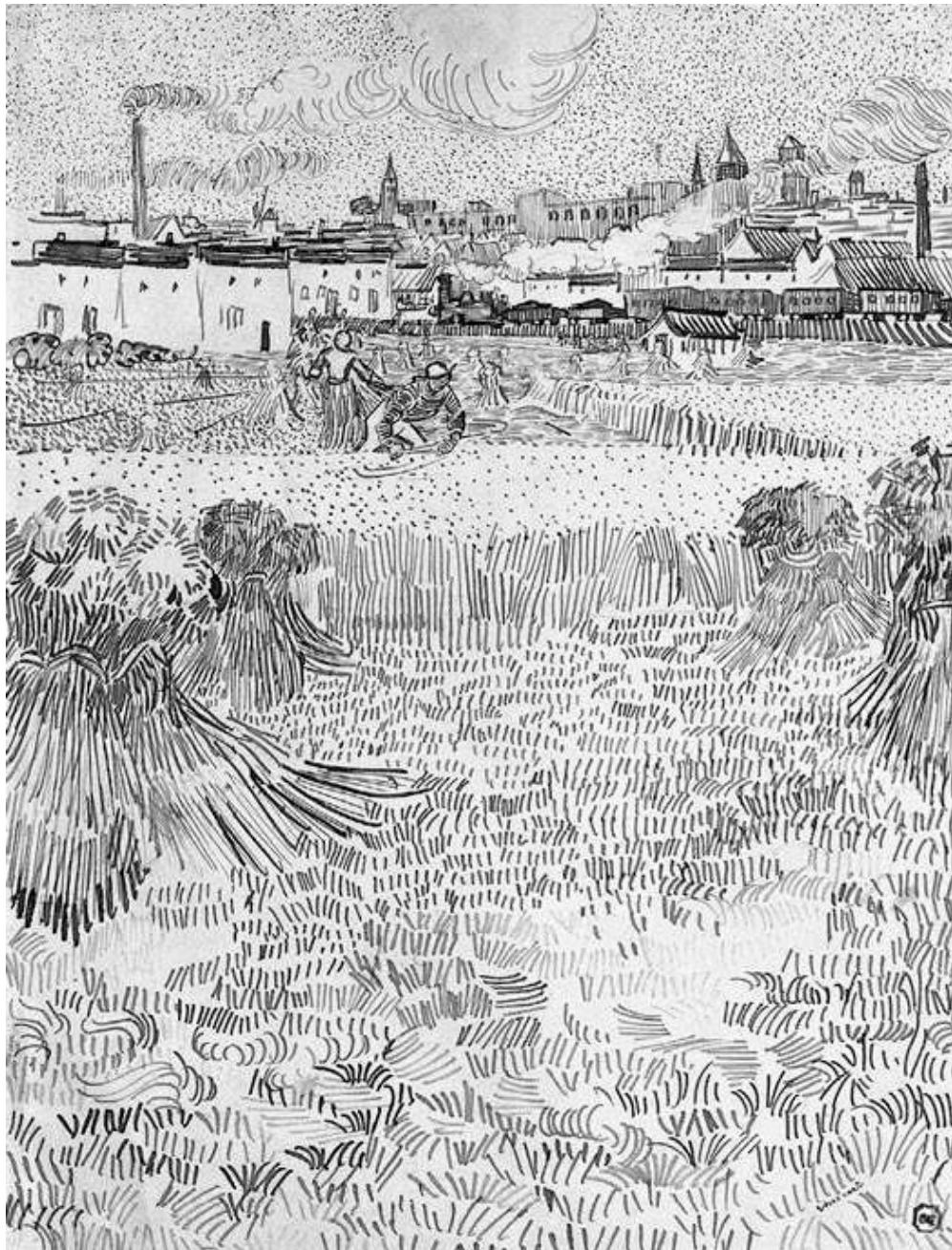
Por último le puso entre las manos un ramo de adelfas, una flor que para Vincent simbolizaba tanto los atractivos como los peligros del sexo. Sus pétalos rosa pálido podían ser venenosos. Sus tiernas hojas podían suscitar picores en las pieles sensibles. Hasta su embriagadora fragancia podía matar si se inhalaba profundamente. La mano que sostiene este ramo ambivalente descansa, como la del zuavo, sobre su regazo, en la cinturilla de su colorida falda, desvelando los tesoros que se ocultan debajo.

Con *La mousmé*, Vincent, completaba su relato sobre la sexualidad primitiva que iniciara con el zuavo: el primero era un diseño de placer, un colgante para el apetito salvaje de la segunda. Estas imágenes plasmadas en elaborados dibujos eran un reclamo para los amigos a quienes se las envió, pero sobre todo para Gauguin. Quería atraerlos a una tierra de erotismo exótico, repleta de mujeres de «pechos firmes y hermosos» y tan dóciles como las del Japón de Loti o la Martinica de Gauguin. Una tierra de aventureros sexuales repleta de vírgenes adolescentes para complacerlos. Un lugar sin inhibiciones, sexuales o artísticas; un nirvana erótico de sexo y arte primitivos comparable a cualquier ficción o cuento de marineros. Era una promesa que no podía dejar de atraer al Bel-Ami al Midi.

Con la cabeza repleta de ideas utópicas de este tipo, Vincent esperaba, en medio de fantasías anticipatorias, alguna respuesta de Pont-Aven. Hizo bastantes viajes al campo en julio y agosto en compañía de Milliet y el teniente zuavo para hacer esbozos. Fueron sobre todo a su lugar favorito, la rocosa cima del Montmajour. Juntos exploraron la escarpada cima y sus ruinas laberínticas. Durante una de esas fraternas expediciones, Vincent descubrió el jardín de la antigua abadía cuyas vallas, descuidadas durante siglos, se caían a pedazos y la vegetación crecía en un escandaloso estado salvaje bajo el sol meridional. «Lo exploramos juntos y robamos unos cuantos higos excelentes», informaba Vincent, describiendo para Theo los «rojos juncos, las parras, la hiedra, los olivos, los granados con sus luxuriosas flores de un naranja intenso... y fragmentos desperdigados de muros aquí y allá entre el verde».

Vincent pintó los alrededores del Montmajour, con sus árboles centinela colgando de la roca desnuda (retomando el viejo y esperanzador tema de la vida que brotaba milagrosamente de entre las ruinas). También hizo algunos dibujos de la torre de la abadía *donjon* y de la vertiginosa vista que se tenía desde ella. Pero una temporada de fuerte viento del norte le impidió pintar o dibujar en el jardín que habían compartido Milliet y él. Para expresar esta exquisita e íntima felicidad en el papel y sobre el lienzo, eligió calles laterales y los alrededores de Arlés para hacer esbozos de la exuberante naturaleza que luego podría incorporar a su idea de *Le Paradou* de memoria. Imagen tras imagen, derrochó a gusto pluma y pincel en pinturas y dibujos

de jardines que florecían sin freno. Estas visiones de naturaleza desatada eran tan extravagantemente fértiles que su opulento verdor baja el horizonte hasta hacerlo prácticamente desaparecer y rebosa por encima de los vallados que pretenden contenerlo. Incluso en la península arenosa creada por un meandro que llevaba a la casa pública de baños, Vincent vislumbró la naturaleza desencadenada, una explosión de «sensuales flores del más brillante de los naranjas», adelfas que empezaban a florecer.



Cosecha de trigo en Arlés, 1888, TINTA SOBRE PAPEL, 31 x 24 cm

© Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatliche Museen, Berlín, Alemania. Archivo de imágenes
propiedad foto cortesía de: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY

Sin embargo, Paul Gauguin tenía ideas propias sobre el paraíso y en ellas siempre había dinero. Había sido corredor de bolsa y tenía una familia de seis miembros que mantener, una esposa indignada a la que satisfacer y serias ambiciones materiales para su carrera artística. Gauguin no podía permitirse el lujo de los sueños utópicos de Vincent. En respuesta a su invitación a Arlés (que describió como «conmovedora»), Gauguin le ofreció una imagen colorista de camaradería entre artistas que emocionó a Vincent en lo más profundo. «Dice que cuando los marineros tienen que mover su pesada carga o echar anclas», contaba Vincent a Theo, «cantan juntos para mantener el ritmo y hacerlo con más brío. ¡Eso es justo lo que les falta a los artistas!».

Pero su encantadora infatuación iba acompañada de un proyecto increíblemente ambicioso que dejaba pequeños hasta los planes de Vincent para el negocio en común que los hermanos habían montado en el *entresol*. Gauguin instaba a Theo a hacer el esfuerzo de reunir la increíble suma de seiscientos mil francos «para establecerse como marchante de pintura impresionista». Vincent se quedó tan anonadado por la suma que se negó a discutir el plan en detalle con su hermano. Lo desechó como una *fata morgana*, un espejismo de esperanza que atribuyó a la debilitada salud de Gauguin. «Cuanto más desprotegido estás, sobre todo si estás enfermo», escribió sin rastros de ironía, «más crees en este tipo de posibilidades. A mí esta propuesta me parece una prueba más de su estado y lo mejor sería sacarle de allí lo antes posible».

La inesperada respuesta arrojó una negra nube sobre los soleados planes de Vincent para la Casa Amarilla. En un arranque de ira en el que se mezclaban la humillación, la indignación y la antigua rivalidad, dijo que la contrapropuesta de Gauguin era una locura y le exigió que se retractara inmediatamente. Advirtió a Theo contra los halagos vertidos por el pintor y sugirió que Gauguin debería desaparecer del círculo de los negocios de los hermanos. «El valor más sólido de Gauguin es actualmente su pintura», escribió Vincent, «y el mejor negocio que podría hacer es ser el propietario de sus pinturas». De hecho, aludió a la experiencia en bolsa de Gauguin para alimentar oscuras especulaciones sobre la posibilidad de que tramara una «conspiración» con los «banqueros judíos» para hundir a los hermanos. Enfurruñado, amenazó con retirar su invitación y buscar otro artista más agradecido con el que compartir su estudio en el sur. Entre la espada y la pared, Gauguin decidió apearse de su gran plan y escribió a Theo «aceptando categórica y positivamente su propuesta en lo concerniente a ir a Arlés».

El espíritu de Vincent se elevó. «¡Tu carta me trae magníficas noticias!», exclamaba. «Gauguin está de acuerdo con nuestro plan. Lo mejor para él sería que viniera aquí corriendo». Pero la euforia sólo duró una semana, pues Gauguin volvió a aplazar su partida afirmando que carecía de medios (necesitaba dinero para el viaje) y que estaba enfermo, y retomó sus ominosos silencios entre carta y carta. A mediados de julio, Vincent decidió montar otra campaña para convencer a Theo de que la asociación con Gauguin sería un éxito financiero. En contra de su propio juicio, presionó otra vez a Russell para que comprara una pintura de Gauguin. Mandó sus dibujos de Montmajour al marchante Thomas y le ofreció gastar los beneficios que obtuviera para pagar los gastos de Gauguin. También habló de organizar una exposición de Gauguin en Marsella. Dando un increíble giro a sus ideas anteriores, cuando Theo sugirió que podría dejar Goupil, Vincent le rogó que se quedara, temiendo que su marcha pudiera poner en peligro sus planes para Gauguin; incluso se ofreció a volver a trabajar para la firma. Por último, en un gesto sin precedentes, devolvió a Theo parte del dinero que le había enviado.

El 22 de julio, Vincent decidió repetir la sorprendente propuesta que había hecho a finales de junio, la última vez que las negociaciones habían amenazado con irse al

garete. Dejando de lado los sueños que albergaba para la Casa Amarilla y su estudio en el Midi, se ofreció a ir a Pont-Aven. «Si Gauguin no puede pagar sus deudas o el viaje», escribió a Theo, «¿por qué no ir yo donde está él para ayudarle?... Postergaré cualquier preferencia por el norte o el sur. Da igual los planes que uno haga, siempre hay alguna dificultad». Sin embargo, pocos días después llegó una carta de Pont-Aven en la que se hablaba de la recuperación de Gauguin y que incluía una nota optimista: «Te ofrezco la mano con cariño en espera de que nos reunamos». Vincent respondió inmediatamente, incluyendo un esbozo de su último reclamo del Midi, *La mousmé*. Pero cuando empezaron a pasar las semanas sin que supiera ni una palabra, un tipo de martirio basado en el silencio que Vincent conocía bien, volvió a hundirse.

Así era. Cada chispa de esperanza iba seguida de nuevos obstáculos, mientras Gauguin sopesaba sus opciones y maniobraba para sacar el máximo de la invitación de los hermanos. Se quejó a Vincent de su aislamiento en Bretaña. «La panda de palurdos entre los que vivo creen que estoy completamente loco», escribió, como un eco de la desafiante alienación de Vincent. «En el fondo me gusta, porque demuestra que no lo estoy». A Theo (al que se dirigía de forma ortográficamente incorrecta como Monsieur Van Gogh) le hablaba de «los acreedores» que le acosaban y le hacía entrever la posibilidad de ventas inminentes, incluso cuando optó solemnemente por Arlés: «Soy un hombre dispuesto a hacer sacrificios».

Los altibajos de estas negociaciones a tres sumieron a Vincent en la ansiedad. Con cada retraso de Pont-Aven y cada reserva de París, notaba cómo su sueño de un *Le Paradou* artístico se le escapaba entre los dedos. Acostumbrado a las conspiraciones pero no a la confusión, se fue hundiendo más y más en el rencor y la depresión, un estado agravado por el silencio de Russell, leves deseires de MacKnight, más frustración con los modelos, otra ronda de gastos que le hacía sentir culpable, el resurgir de viejas deudas en París y su lectura de *L'année terrible* [El año terrible], el implacable y depresivo relato poético de Hugo sobre la Comuna de París. Aquietó sus temores pasando calurosos días bajo el brillante sol de verano con infinitas tazas de café, a veces aderezadas con ron, y ensoradoras tardes a base de absenta, incluso más popular en Arlés que en París. «Lo he pensado, he pensado en la posibilidad del desastre», escribía, «y lo único que podía hacer era sumergirme en mi trabajo con abandono... Cuando la tormenta interior ruge con demasiada fuerza, me tomo una copa o dos para atontarme». Se castigaba a sí mismo con el usual sobreesfuerzo y la falta de alimentos. Se cortó la barba y se afeitó la cabeza.

Los meses de incertidumbre le alteraron el sueño, le estropearon el estómago y jugaron con sus ya de por sí frágiles nervios. «Esto me está costando destruirme a mí mismo», admitió a Theo en un momento en que tenía la guardia baja, «me va a estallar la mente». Su único compañero ocasional, el teniente Milliet, describía a un Vincent quebrado por cambios de humor tan intensos como el viento del norte. En un momento dado parecía arrebatado por ataques de ira («cuando se enfadaba parecía un loco») y, al siguiente, por una sensibilidad exagerada («a veces reaccionaba como una

mujer»). Sus cartas se deslizaban de la exuberancia a la ira y a la resignación. Siguió librando furiosas batallas contra toda objeción e impedimento, incluso cuando perdía la confianza y daba muestras de desesperanza: «Todo a lo que uno aspira, ser independiente gracias a su trabajo, ejercer influencia sobre otros, se queda en nada», gritaba, «nada en absoluto». Calculó con tristeza el dinero que Theo le había ido mandando a lo largo de los años («15 000 francos») y hacía gala de un humor negro cuando afirmaba que habría empleado mejor el dinero comprando las obras de otros artistas. En los momentos en los que se sentía batallador, no culpaba de su difícil situación a Gauguin, sino a un «planeta desagradecido», a «la agusanada tradición oficial» que dejaba «solos y pobres a los artistas de vanguardia, tratándolos como si estuvieran locos».

Cuando a finales de julio llegó la noticia de la muerte de su tío Cent, estos demonios ya andaban sueltos por su cabeza. El venerable marchante había muerto a la edad de sesenta y ocho años, tras sobrevivir a todos sus hermanos salvo a uno, a pesar de las décadas de mala salud por las que había pasado. Si bien le avisaron con antelación de la inminente defunción de Cent, para Vincent la noticia fue un gran golpe. Todos los fantasmas holandeses están presentes en su correspondencia con Gauguin. En sus cartas rumiaba sobre la muerte y la mortalidad, que acabaría engullendo errores pasados, oportunidades perdidas y el fracaso inminente.

Furioso por el relato de la muerte que hiciera su hermana Wil, afirmando que el inflexible Cent había «muerto en calma, en paz», desechará la consoladora certidumbre que habían compartido su padre y su tío en relación a una vida eterna que Vincent consideraba propia de mujeres mayores. Sin embargo, la posibilidad de que hubiera un vacío sin perdón le horrorizaba. Para llenar ese vacío empezó a especular sobre la existencia de otros mundos «invisibles». Combinando su llamamiento al renacer del arte moderno con su insatisfacción necesidad de redención personal, aún más hipotecada tras la muerte de Cent, se preguntaba si no habría «otro hemisferio» de la vida donde se reconociera a los artistas por sí mismos, no por sus ventas, donde se aliviara la carga de la culpa y los pecados del pasado fueran perdonados. «Sería tan sencillo», imaginaba, «y compensaría por tantas cosas terribles que tiene la vida y que nos asombran y hieren tanto».

Daba largos paseos de noche, escrutando el cielo y preguntándose qué nuevas noticias habría sobre planetas distantes y mundos aún no vistos, imaginando un paraíso que parecía incapaz de crear en el suyo. «Siempre me he sentido un viajero», escribía, «que iba a alguna parte, que tenía un destino. Me digo a mí mismo que ni ese lugar ni ese destino existen y me parece probable y razonable». Comparaba la vida con un «viaje de ida en tren; vas rápido pero no puedes distinguir bien los objetos de cerca y, sobre todo, no ves el motor».

Me pregunto por qué los brillantes puntitos del cielo no nos resultan tan asequibles como los puntos negros que llenan el mapa de Francia. Cogemos un tren para ir de Tarascón a Ruan, pero para llegar hasta una estrella hemos de morir. Sin duda, hay algo cierto en este razonamiento: no podemos alcanzar estrella alguna

mientras sigamos vivos, igual que ya no podemos coger el tren una vez muertos.

Atrapado en una vorágine de oscuros pensamientos, Vincent recurrió al único consuelo seguro que conocía. Cogió un lienzo grande y pintó una imagen familiar más reconfortante que cualquier promesa de paraíso: un sembrador. Se le ocurrió la idea mientras pintaba la recogida de la cosecha en La Crau. Fue una visión, no una estampa. En junio se segaba, no se sembraba, pues la siembra no empezaba hasta el otoño. Al igual que las visiones del puente de Langlois, brotaba de una profunda y ardiente nostalgia. «Aún estoy bajo el influjo por lo que me ha robado el pasado», escribió en el momento de la concepción del cuadro, «anhelo la eternidad que encarnan el sembrador y las gavillas de trigo».

Como nadie posaba para él, no tenía más remedio que pintar de memoria una versión icónica que hiciera Millet del tema; Vincent sólo la había visto brevemente en forma de grabado al pastel. Pero no importaba. La imagen de esta orgullosa figura, que sembraba a grandes zancadas con los sacos de semillas colgando del hombro y el brazo extendido, le había llenado de esperanza desde las profundidades del Borinage.

Se sumergió aún más en la imagen a través de una visión de Cristo como «gran artista», que difundía el luminoso arte de la redención, al igual que la tranquila figura de los campos esparcía las semillas del renacer. «¡Qué sembrador!», exclamaba, «¡qué siega!». Por esos años pintó un autorretrato extraño en el que aparecía «en el soleado camino a Tarascón», la vía hacia la eternidad, avanzando confiadamente y llevando al hombro sus cuadernos, lienzos, plumas y pinceles: las semillas de su nueva fe. «Estoy pensando en hacer estudios que sean una siembra», dijo en una ocasión, «y hace tiempo que deseo pintar una cosecha».

Dejándose llevar por sus ambiciones metafísicas, Vincent trabajó una y otra vez la sencilla imagen que describiera a Bernard. Canalizó todas sus frustraciones presentes y sus expectativas de futuro, hizo y rehizo la pose del sembrador solitario, asemejándolo a sus recuerdos de la figura talismán de Millet. Aplicó capa tras capa de nuevos colores, introduciendo un elegante verde en el cielo amarillo para dar más brillo al sol y acentuar sus rayos; añadió naranja a los campos púrpuras y aplicó el color a gruesas pinceladas, como si fuera presa de una obsesión votiva por las pinceladas impresionistas. Exigía a todo este rehacer lo mismo que a sus atormentados sueños en torno a la Casa Amarilla: el lecho mortuorio de Corot expresaba una verdad más profunda. «No puede importarme menos cómo son *realmente* los colores», escribió a Bernard, mientras satisficieran su «anhelo de eternidad».



Sembrador a la puesta de sol, agosto de 1888, PLUMA DE JUNCO Y TINTA SOBRE PAPEL,
24,5 x 32 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Sin embargo, la imagen le seguía confundiendo. Rechazó el resultado de su duro trabajo por considerarlo un «estudio exagerado», otra semilla más que no había dado fruto. Lo dejó a un lado en su estudio, «sin atreverse apenas a pensar en él». Pero confesó que seguía «atormentándole» y se preguntaba «si no debería ponerse en serio con él y convertirlo en un cuadro terrible. “¡Por Dios que me apetece! Pero no sé si tengo fuerzas para seguir con él”. En cartas que escribiera a Theo se mofaba de sí mismo por su cobardía: “Podría pintar al sembrador en color... ¿sí o no? Pues sí, ¡pues hazlo!”. Finalmente, suspirando de frustración, acabó dando a la imagen el mismo destino incierto que a sus sueños para la Casa Amarilla. “No cabe duda de que hay que pintar un cuadro importante con este espléndido motivo”, escribía, “y espero que se haga algún día, ya lo haga yo o cualquier otro”».

A mediados de agosto, se leyó el testamento del tío Cent. Como era de esperar, no dejaba un centavo a su empobrecido sobrino Vincent. De hecho, había aprovechado la oportunidad para meterse con el sobrino que nunca hacía nada bien. Aunque fue

espléndido donando grandes sumas al servicio y a parientes lejanos, desheredó a Vincent, no una vez, sino dos. Y no lo hizo recurriendo a una discreta omisión. «Quiero dejar constancia de mi deseo de que Vincent Willem van Gogh, hijo mayor de mi hermano Theodorus van Gogh, no herede ninguno de mis bienes», decía desde la tumba. En otro lugar excluía a Vincent y su «progenie», lo que demostraba que la familia nunca había dejado de sospechar que Vincent fuera el padre del hijo de Sien.

Dejó legados especiales tanto a Theo como a su madre, y más de una cuarta parte de su considerable fortuna a los hijos de Dorus tras la muerte de la esposa de Cent, Cornelia. El doble legado permitió despreocuparse a Theo de presentes y futuras cargas financieras. Pero también le dejó con el gran peso de la culpa. «Es una lástima», escribió a su madre refiriéndose a su ignorado hermano. (Anna no se conmovió). Unos días después escribió a Vincent y a Gauguin prometiendo utilizar el legado de Cent para «hacer realidad su asociación». Ofreció a Gauguin las mismas condiciones que llevaba ofreciendo a su hermano hacía tiempo: un estipendio mensual de 150 francos a cambio de doce cuadros al año. También pagaría las deudas de Gauguin y sus gastos de viaje. Pocos días después llegó una carta a Arlés. «He recibido una nota de Gauguin», decía Vincent presa del éxtasis, «está dispuesto a venir al sur a la primera ocasión».

Gracias a las retorcidas y ocultas corrientes de los corazones de la familia Van Gogh, el viejo e implacable marchante había insuflado vida a la apuesta más inverosímil de Vincent para su rehabilitación, poniendo *Le Paradou* al alcance de su mano.

CAPÍTULO 32

EL GIRASOL Y LA ADELFA

Dejó los pétalos para el final y aplicó, una a una y una tras otra, las retorcidas pinceladas amarillas y naranjas con un pincel grueso y un giro de muñeca. Las flores híbridas del tamaño de un plato, con sus aureolas cual soles a punto de estallar como cogollos de rayos y densos núcleos de discos de tonalidades diversas, abrieron las espiras de la febril imaginación de Vincent y su maniaco pincel. La última vez que las había visto florecer, el año anterior en París, había reflexionado incesantemente sobre los detalles de estas enormes flores con sus rígidos tallos. En cambio, en Arlés, la tarde antes de la llegada de Gauguin, sólo vio formas extravagantes y colores brillantes.

Sobre un fondo de un turquesa intenso, un tono que combinaba maravillosamente con el verde ácido y un excelsa azul, dibujó tres enormes corolas. Con una ráfaga de pequeñas pinceladas, transformó sus discos en forma de espiral en ruedas de colores complementarios: rayas lavanda para los pétalos amarillos, cobalto para el naranja. Un trazo oblicuo cubre una gran hoja mustia que cae sobre un jarrón verde lima, vidrioso y refulgente en la brillante luz de su nuevo estudio. Punteó la superficie de la mesa hasta crear un resplandor de rojos y naranjas y luego la pulió con pinceladas ladeadas de todos los colores que había en su paleta.

Pintaba como hablaba: brusca y elusivamente, ataque y retirada. Un aluvión de pinceladas recorrió el lienzo una y otra vez, como tormentas de verano. A las furiosas exhortaciones de pintura, tan intensas como fuegos artificiales, seguían cautelosas revalorizaciones que rumiaba para sí apartándose de la imagen, con los brazos cruzados, diseñando su siguiente descarga. De repente, su pincel parecía un dardo sobre la paleta, frotando y mezclando, frotando y mezclando en busca de un nuevo color. Luego corría hacia el lienzo, repleto de nuevos argumentos y ardor renovado. «Se volvía un fanático en cuanto tocaba un pincel», recordaba el zuavo Milliet con desaprobación. «A un lienzo hay que seducirlo, pero Van Gogh lo viola». Otro testigo describió a Vincent atacando al lienzo con pintura y palabras, refunfuñando y petardeando, persuadiendo y halagando, amenazando y clamando, dando voz a sus argumentos mientras su mano les daba forma, textura y color.

En ambos debates, la confrontación le daba alas. Si críticos como Kahn y pintores como MacKnight consideraban que sus colores eran muy brillantes, les dio más brillo. Sus girasoles pedían un amarillo más amarillo que el que salía de sus tubos, un amarillo más crudo, más soleado, más «salvaje», y buscó en su paleta el tono de verde justo para que fuera chillón o un complementario oscuro para que resaltara. Decía que quería «disponer los colores de tal forma que vibraran». Y si Theo criticaba su obra por considerarla apresurada, demasiado «macilenta», y le urgía a

tomárselo con más calma, empezó a pintar aún más de prisa, a una velocidad imposible. Comparaba su estilo al de un *paysan* local al comer, sorbiendo vorazmente la *bouillabaisse*, y afirmaba que, cuanto más deprisa trabajaba, mejores resultados obtenía. Se describía a sí mismo como un hombre «al que impulsa cierta voracidad mental» y decía renunciar «a pintar cuadros tranquilos, no violentos». «Siempre serán precipitados», se lamentaba.

Pero primero tenía que elaborarlos. «Las grandes cosas no suceden porque sí», había escrito al inicio de su carrera, «son una sucesión de pequeñas cosas unidas entre sí». Pasó muchos días y noches sin dormir planeando el «programa de color» que diferenciaría y uniría tantas imágenes. Se lo describió a Bernard como «un ornato en el que los amarillos cromados, crudos o rotos, sigan brillando en diversos trasfondos, del verde malaquita al azul brillante». Pensó en todas las variantes hasta que su cabeza parecía girar en un «caos detestable y difícil» de combinaciones.

Sin embargo, no importaba cuánto se preparara, nunca parecía bastante. «¡Ay, desgraciadamente», escribía a Bernard, «tus mejores cuadros son los que sueñas tumbado en tu cama fumándote una pipa, pero nunca los pintas!».

Cuando Vincent plasmó sus cálculos sobre el papel, a finales de agosto, las únicas flores que quedaban en los jardines eran heliotropos gigantes que ya empezaban a languidecer. Pero, siguiendo su nuevo evangelio de exageración para animar a su paleta y su pincel, apenas necesitaba mirar al jarrón de girasoles marchitos que había sobre una mesa de la Casa Amarilla. Puede que omitiera incluso el esbozo preliminar en carboncillo que siempre le sirviera de guía en el pasado y pintara directamente. Hizo un esquema de la composición, el jarrón, algunas flores, y la superficie de la mesa a modo de horizonte para volcarse en el programa del cloisonismo y los logaritmos complementarios que le mantenían en vela toda la noche. Pronto estuvo trabajando en tres cuadros a la vez: dos con tres flores cada uno y uno con al menos doce grandes flores en diversos estados de deterioro. No era tanto una progresión continuada como un estallido retórico. «Trabajo en ellos todos los días desde el amanecer», informó a Theo, «pues la flores se marchitan en seguida y hay que hacerlo todo rápidamente».

Pero, en cuanto su pincel rozaba el lienzo, todas sus noches de meticulosa planificación chocaban con la impetuosa fiebre de la pintura. A un hombre cuyo entusiasmo no conocía ni la paciencia ni la cautela, las infinitas permutaciones de color y pinceladas le llevaban irresistiblemente a la improvisación: una excentricidad de líneas espontánea, un brillante choque de colores, las ardorosas capas de pintura y la lírica huida de las pinceladas. Cada error, accidente o inspiración desataba una nueva ronda de cálculos mientras las semanas de planificación luchaban contra su pincel en una furiosa dialéctica de propósito y efecto. Comparaba sus sesiones de trabajo a «un combate de esgrima» en el que se enfrentaban «la intensidad del pensamiento» y «la calma del tacto».

Sin embargo, la tormenta que realmente sacudía el caballete de Vincent y hacía

temblar su mano era la que tenía lugar en su cabeza. De hecho, como mejor trabajaba era bajo presión, tanto si era bajo una tempestad en la playa de Scheveningen, bajo el furioso viento de La Crau o en medio de las maldicientes voces del pasado. Lo único que inducía en él ese febril estado de creatividad del que, en su opinión, salían sus mejores obras, era su fricción con los elementos, entre la esperanza y la experiencia, entre la planificación elaborada y el celo evangélico, entre el mandato cloisonista de simplificar y su obsesiva necesidad de persuadir. «Cuento con la exaltación que me posee en ciertos momentos», escribió, «y me dejo llevar por las extravagancias». También describió la «terrible lucidez» que le asaltaba en esos momentos, «cuando la naturaleza es tan bella que pierdo la conciencia de mí mismo y se me aparece la imagen como en un sueño». Decía que su modelo eran los artistas japoneses, con su «ejecución relámpago» y una seguridad absoluta en el trazo («tan simple como respirar»). También invocó a Monticelli, defendiendo al calumniado pintor marsellés, y a sí mismo, de las acusaciones de pintar en medio de un frenesí de locura o inducido por el alcohol. «Cuando un pintor ve el mundo con ojos diferentes dicen que está loco», se burlaba, retando a cualquier borracho a realizar las mismas hazañas acrobáticas de color.

Pero Vincent siempre había defendido la paradoja de la calma en medio de la tormenta, la alegría en el pesar, el consuelo en el dolor, y siempre había exaltado su tormenta interior recordando una famosa esquela de Delacroix: «Así murió, casi sonriendo, un pintor de noble raza que llevaba un sol en la cabeza y una tormenta en su corazón». Los observadores como Milliet, que miraban boquiabiertos los asaltos de Vincent al lienzo y se reían del loco teatro de su diálogo con las imágenes, veían exactamente la misma coreografía agotadora y explosiva de certeza y duda, de salvaje inteligencia y corazón fanático que incendiaba sus escritos. «Todo el mundo pensará que trabajo demasiado deprisa», advirtió a Theo con conocimiento de causa. «No creas ni una palabra. No es emoción, es el sentimiento que produce la naturaleza expresado con sinceridad lo que nos atrae. A veces, las emociones son tan fuertes que trabajas sin saber que trabajas y las pinceladas tienen la misma continuidad y coherencia que las palabras en un discurso o una carta».

A finales de agosto, anticipando ansioso la llegada de Gauguin, Vincent mandó otro cuadro de girasoles al «hornillo de la creación». Esta vez, la lógica de los complementarios perdió la batalla ante la «extravagancia» del efecto brillo. Lo concibió y ejecutó pensando en los latigazos del viento del norte que sacaban a los objetos de la atmósfera, al color de su contexto y a la imagen de la realidad. El resultado era «un cuadro en amarillos»: flores amarillas sobre un fondo verde amarillento en un jarrón amarillo sobre una mesa amarillo-naranja. Vincent decía que «sin duda era diferente» y le asignó un papel muy especial. Como las flores, que se volvían hacia el este cada amanecer para saludar al sol, el lienzo amarillo de Vincent saludaría cada día al Bel-Ami desde la puerta. «La habitación que ocuparéis Gauguin o tú», escribió a Theo soñando con una nueva hermandad en el Midi, en recuerdo de

la de París, «tendrá paredes blancas decoradas con grandes girasoles amarillos».

La emoción de la llegada de Gauguin y la promesa de renovación que suponía, llenó hasta el último centímetro de la vida de Vincent en Arlés. Se levantaba temprano cada mañana, corría a su estudio y trabajaba hasta el anochecer. «Soy lo suficientemente vanidoso como para desear que mi obra cause buena impresión a Gauguin cuando venga», confesaba, «de manera que quiero hacer la mayor cantidad de trabajo posible antes de que llegue». Comía con apetito dos veces al día en el Café de la Gare, afirmando que la comida era mejor y no afectaba a su estómago, lo que contribuía a mejorar su obra. Daba «espléndidos paseos» por el campo, sobre todo entre viñedos, donde ya todos se preparaban para la cosecha del otoño. Se compró una chaqueta de terciopelo fino negro y un nuevo sombrero para recibir a su huésped como era debido.

Un visitante especial tenía necesidades especiales. En septiembre había pintado la Casa Amarilla por dentro y por fuera, pero aún no había gas. Vincent podía trabajar mientras había luz, pero tenía que volver todas las noches a su habitación, que estaba sobre el café, abierto toda la noche. Nunca había pretendido utilizar más que el gran estudio de la planta de abajo: una habitación para dormir y pintar. El resto sería «el almacén de campaña», dijo a Theo. Pero la llegada de Gauguin lo cambió todo. Lo único lo suficientemente bueno como para dar la bienvenida a su socio era una auténtica «*maison d'artiste*, en un estilo totalmente peculiar».

Cuando Theo objetó que era demasiado gasto, Vincent defendió todas y cada una de sus extravagancias como algo absolutamente necesario. «Si Gauguin y yo no aprovechamos la oportunidad de pertrecharnos, puede que pasemos años en pensiones pequeñas, donde sólo podremos ir a menos», decía con aspereza, «eso ya lo he probado». Cuando desapareció un «préstamo» suplementario de trescientos francos, Vincent intentó calmar a su preocupado hermano con promesas de ahorrar a largo plazo, beneficios, mejor salud, un trabajo más «libre» y el inevitable éxito. «Ahora puedes decir que tienes una especie de casa de campo», añadía alegre, «aunque desafortunadamente esté lejos».

En su fervor escenográfico, Vincent no sólo renovó su casa de Arlés, sino su actitud en general hacia el Midi. Tras las luchas de ese verano con el viento y el sol, la desilusión con los modelos y la contumacia de los vecinos, volvió al «crudo y casual» sur que Alphonse Daudet representó en *Tartarín de Tarascón*, pintando para Theo (y Gauguin) un cuadro irresistiblemente acogedor de una tierra donde un artista podía captar la simplicidad primitiva, la comedia cósmica y la humanidad sublime del payaso de Daudet. Se retrató a sí mismo como a Cándido, el desventurado héroe de Voltaire perdido en una tierra de color imposible, y como una caricatura de Daumier.

Nadie desempeñó un papel más importante en esa nueva y bulliciosa visión de bienvenida del Midi que Joseph Roulin, un funcionario de correos de la estación de

Arlés. Normalmente, Vincent le hubiera acusado de ser un burócrata insignificante más. De hecho, ya se había peleado abiertamente con las autoridades de correos por sus extraños paquetes y puede que fueran estos altercados los que atrajeran la atención del holandés hacia Roulin. O puede que se conocieran en el café abierto veinticuatro horas donde ambos comían y bebían.

Medía casi dos metros y llevaba un barba poblada y partida por la mitad, «todo un bosque», su ceja era como una escarpia y ostentaba un brillo de alcoholismo perpetuo. Roulin, de cuarenta y siete años, parecía salido de una novela de Daudet. Bebía, cantaba y peroraba gustosamente hasta que el bar se quedaba vacío, a excepción de Vincent. Alardeaba de ser republicano con su voz atronadora y las florituras burocráticas propias de su oficio y paseaba a todas horas con su pesada librea de funcionario postal, un abrigo azul marino de doble botonadura con botones de latón, retorcidos bordados dorados en las mangas y una gorra rígida engalanada con la palabra «Correos» sobre la visera.

Vincent comparaba su mirada con la de Dostoievski («esa mirada rusa») y decía que su oratoria recordaba a la de Garibaldi («argumenta con mucha energía») y su forma de beber a la de Monticelli («un bebedor de toda la vida»), sobre todo absenta, lo que creaba un vínculo entre ellos. «La mujer de Roulin ha tenido un bebé hoy», anunció Vincent a finales de julio, «y está tan orgulloso como un pavo real, radiante de satisfacción». Vincent adoraba a los bebés y, en el pasado, había recurrido a ellos para tener acceso a familias adoptivas. Es lo que le ocurrió con la recién nacida Marcelle y con la familia de Joseph Roulin, su mujer Augustine y sus dos hijos adolescentes, Armand y Camille, que vivían en una vieja casa oficial entre dos puentes ferroviarios, a sólo una manzana de la Casa Amarilla. Vincent asistió al bautizo de Marcelle e inmediatamente hizo planes para pintar un retrato de la rechoncha niña. «Una niña en una cuna», escribió asombrado, «tiene la infinitud en sus ojos».

Pero primero tenía que pintar al gigante.



Retrato del cartero Joseph Roulin, agosto de 1888, TINTA SOBRE PAPEL, 31 x 23,5 cm
© The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Vincent no podía esperar para compartir su asombroso descubrimiento de este Tartarín de las sacas de correos del Midi con sus compañeros de París y Pont-Aven. Así como el zuavo y la *mousmé* prometían hazañas sexuales en la tierra del sol y la pasión, el cartero Roulin atraería al mundo con su carácter despreocupado que sólo cabía encontrar en el sur de Daudet. Vincent llevó a su reticente modelo a su estudio, ofreciéndole en pago una comida y bebida que el borracho de Roulin no pudo rechazar. Se sentó tieso, impaciente, mientras Vincent se daba prisa para acabar en una única sesión. Usó un lienzo grande, de unos 60 centímetros por 90, para retratar a su enorme sujeto y le hizo posar sentado en una silla, como un orgulloso burgués holandés con los brazos extendidos por detrás de la silla como si descansara sobre un trono imaginario. Mira con desdén por debajo de su nariz respingona mientras

Vincent se apresura a captar cada detalle de su borrascosa autoestima, desde el abrigo dorado hasta la barba cuidadosamente recortada partida por la mitad. No sabemos si lo pintó con poco cuidado o pretendía hacer una caricatura, pero Vincent le puso enormes manos y los párpados caídos. Hizo que la figura se recortara contra un fondo azul cielo para resaltar el cobalto del uniforme y los adornos dorados de la manga, la doble hilera de botones de latón y la etiqueta sobre la gorra: «Postes». «¡Maldita sea!», escribió a Bernard cuando terminó, «¡qué tema para pintar al modo de Daumier! ¿eh?».

A finales de agosto, la perspectiva de hospedar a Gauguin y puede que a Bernard, hizo a Vincent muy consciente de la distancia, tanto física como artística, que le separaba de sus camaradas de Pont-Aven. Para acortarla, escribía voluminosas cartas llenas de llamamientos a la unidad y propósitos comunes. Como si hubiera hecho un juramento de fidelidad a la nueva causa cloisonista, renunció a toda afiliación al impresionismo de Monet («No me sorprendería que los impresionistas empezaran a hallar pronto defectos en mi forma de pintar», escribió) y al neoimpresionismo de Seurat (del que hablaba despectivamente como de «esa escuela que se dedica a los experimentos ópticos»).

Citando a muchos inspiradores, desde los gigantes de la Edad de Oro al París de Monticelli, de Richard Wagner a Cristóbal Colón, Vincent solía representarse a sí mismo, a Gauguin y a Bernard como un triunvirato de exploradores que estaban abriendo nuevas sendas hacia la «doctrina final», un arte que «englobaría toda la época», nada más y nada menos. Insistía una y otra vez en que sólo como equipo podrían alcanzar ese arte nuevo y valiente. «Las pinturas capaces de alcanzar las serenas cimas de la escultura griega, la música alemana y la novela francesa no están al alcance del individuo aislado», advirtió a Bernard, «lo único que cabe hacer es crear grupos de hombres que se unan para ejecutar una idea que comparten». Cuando Theo sugirió que su hermano expusiera en la próxima exposición a celebrar en las oficinas de la *Revue Indépendante*, a pesar de las malas críticas de Kahn del año anterior, a Vincent le preocupó que su obra se convirtiera en un «obstáculo» para sus compañeros de Pont-Aven. «Está en juego el honor de los tres», decía, «ninguno de nosotros trabaja sólo para sí mismo».

Pocos días después de que Theo reiterara su invitación a la *Revue*, Vincent cogió sus útiles de pintura y fue a la Place du Forum. Cuando llegó ya había oscurecido. El espectáculo de un artista desplegando su caballete en la oscuridad sobre la plaza adoquinada pudo parecer una broma a los habitantes del lugar que pasaban por ahí o estaban sentados bajo el toldo del Grand Café du Forum (se hizo una jocosa referencia al asunto en el periódico local). En realidad, Vincent protegía el «honor» de sus compañeros. Sólo un año antes, Anquetin, campeón de la *Revue*, había pintado una escena nocturna similar: un paseo lateral muy concurrido ante una carnicería, iluminado exclusivamente gracias a la luz de gas del interior y a dos grandes lámparas que colgaban de la marquesina. Aparte de las filas de clientes que se

apretujan junto al resplandor naranja de las ventanas, la imagen consiste casi enteramente en una oscuridad azul violácea, descompuesta en fragmentos de diferentes tonos, como si se la contemplara a través de un prisma azul. La pintura nocturna de Anquetin (a la que puso un título informativo, *Avenue de Clichy: las cinco en punto de la tarde*) se convirtió inmediatamente en un ícono del estilo japonés.

Vincent se situó en el mismo ángulo oblicuo que Anquetin y usó la enorme marquesina del café para crear la misma profunda perspectiva de la calle oscura con el cielo nocturno detrás. Subió el gas para que la luz cubriera el patio de amarillo brillante y fue pintando los adoquines de La Crau en oleadas de color complementario. «A menudo pienso que la noche está más viva y muestra colores más ricos que el día», escribía mientras iba añadiendo amplias franjas de naranja (para el suelo) y azul (para las puertas) en su tributo a Anquetin. Escribió interminablemente sobre la *bona fides* cloisonista: su fe en los grabados japoneses y, sobre todo, su devoción por el color japonés. «El artista japonés ignora los colores que se reflejan», escribía a Bernard como si estuviera recitando el catecismo, «y pone juntos tonos mate recurriendo a líneas características para delimitar las formas y el movimiento».

Para acercar su arte cada vez más al estilo que imaginaba que tenía Gauguin, Vincent adoptó su simbolismo y prometió hacer más sutiles sus propias imágenes, «más como música». Empezó a usar el término «abstracciones» para referirse a sus obras, una palabra en la que se fundían la música y el arte.

Para demostrar su nueva calidad de discípulo, Vincent pintó otro autorretrato. Desde París no se había vuelto a situar ante el espejo y, cuando lo hizo, lo que vio no tenía nada que ver con el atildado empresario o el avatar de vanguardia que tan a menudo había pintado en la Rue Lepic. Esta vez no eligió un lienzo pequeño ni los pedazos de cartulina sobre los que había dibujado tantos retratos en París, sino un lienzo enorme de 60 por 60 centímetros cuadrados. Dibujó sobre él una cabeza demacrada, ligeramente ladeada para mostrar la calvicie incipiente y resaltar las huesudas mejillas y la frente. Creó un rostro hundido pero despreocupado a base de pequeños toques de rosa y amarillo. Su barba, más poblada que su cabello, resplandece de rojo óxido y oro, delimitando una mandíbula firme pero no apretada. El bigote recortado muestra por primera vez el labio superior, pintado casi enteramente en rojo, con dos agudas puntas a ambos lados de la profunda línea media. Un largo cuello sujetaba la cabeza, tan desnudo y carente de rasgos como el tallo de una flor exótica; un gemelo grande y profusamente decorado cierra su camisa sin cuello. Sus hombros están cubiertos, a modo de capa, por un pesado abrigo rojo y azul. Enmarca la austera figura un brillante verde Veronese, tan resplandeciente como las esmeraldas, pero suave como el mentol que irradia en una aureola de pinceladas hacia el borde del cuadro. El mismo color inefable cubre el blanco de sus ojos (con iris ocres para hacer contraste), que no miran directamente al espejo, sino más allá,

más allá incluso del observador, fijos en un mundo mejor de brillantes colores.

Como todos sus desesperados intentos por pertenecer a algún grupo, la campaña desatada por Vincent para ser parte de la hermandad de artistas «japoneses» llevaba en sí las semillas de su propia destrucción. Los mismos sentimientos cruzados de devoción y antagonismo, de adhesión y aversión, que presidían sus relaciones con Theo y su amistad con Van Rappard, minaron rápidamente sus relaciones con Pont-Aven. En cuanto aceptó la nueva ortodoxia e incluso la celebró, empezó a rebelarse contra ella. «No me es fácil pensar en cambiar de dirección», se había quejado a Theo en junio, «es mejor no cambiar nunca de opinión».

Lo que peor llevaba de la tutela simbolista de Pont-Aven era la imaginería religiosa. Bernard había reabierto heridas en abril al mandarle poesía religiosa para que le diera su opinión. Había llegado a Pont-Aven con un portafolio repleto de imágenes místico-religiosas en una mano y una biblia en la otra, espoleado por los debates en París, su nueva amistad con Albert Aurier, un joven poeta simbolista, y un catolicismo renovado por una aventura amorosa que había tenido en Bretaña esa primavera. Gauguin recibió sus nuevas ideas con agrado y ambos artistas empezaron a pensar en obras capaces de religar el libro sagrado con el misterio y el significado.

Tras tan cálida bienvenida, Bernard debió de asombrarse de la tormenta de protestas que desataron sus ideas en Arlés. Vincent respondió inmediatamente: «¡Pero si la vieja historia es muy estrecha de miras! ¡Por Dios!, ¿acaso sólo hay judíos en el mundo?». Con una furia inexplicable acometió contra «esa Biblia tan profundamente triste y dolorosa, que suscita desesperanza e indignación, nos ofende gravemente y nos confunde con su mezquindad y su estupidez contagiosa». Lo único no incluido en la ira de Vincent era Cristo, al que denominaba el «núcleo» del consuelo, «apresado en una pulpa dura y amarga». Pero criticó la ambición de Bernard, que quería captar la imagen de Cristo por «neurosis artística», y ridiculizó sus esperanzas de éxito. «Sólo Delacroix y Rembrandt han pintado la faz de Cristo de forma que sea capaz de percibirlo», se mofaba, «los demás más bien me hacen reír».

Las cartas que mandaba a París y a Pont-Aven destilaban críticas. «Querido muchacho», escribía a Theo, «puedo pasar muy bien sin Dios en mi vida y en mi pintura». Esgrimía contra Bernard los crímenes de la cristiandad, sobre todo la «barbaridad» de las conversiones en el Nuevo Mundo, y se reía de sus hipocresías contemporáneas. Sus meses en la Provenza católica, con sus festivales medievales y su devoción mística, le habían evocado sentimientos infantiles de aislamiento protestante e iconoclastia antipapista (describió la iglesia gótica de Arlés de Saint Trophime como «cruel y monstruosa» y, aún peor, la calificó de «romana»). En julio empezó a releer las obras completas de Balzac, como para inocularse a sí mismo contra el mundo de los espíritus y las supersticiones que le rodeaban.

Pero la presión de Pont-Aven era demasiado fuerte, la obsesión por el pasado

demasiado profunda e irresuelta como para que pudiera aguantar mucho. Ese mismo mes y a pesar de sus críticas, Vincent empezó a trabajar en la denostada imaginería. Pintó «un estudio grande, un jardín de los olivos con la figura de Cristo en azul y naranja y un ángel amarillo». Era la imagen que le había perseguido a lo largo de una vida de fracasos y campañas de redención: Cristo en el jardín de Getsemaní. Pero esta vez lo veía en los vívidos colores del arte nuevo: «Tierra roja, colinas verdes y azules, olivos de troncos violetas y carmesí, follaje verde grisáceo y azul y un cielo amarillo limón». Pero sus esfuerzos resultaron infructuosos. En un ataque de pánico (al que luego denominaría el «horror») que presagiaba las catástrofes por venir, cogió un cuchillo y raspó la imagen ofensiva. No habló de su fracaso ni a Bernard ni a Gauguin. Ante Theo echó la culpa a la falta de modelos. «No debo pintar figuras tan importantes sin modelos», decía. Pero seguramente sabía que el problema era más profundo.

La imagen fracasada desató una nueva oleada de resistencia. Se burlaba de sus colegas por recurrir al mundo estático y de fábula de la Biblia. Sobre todo cuando el mundo natural a su alrededor ofrecía, en Arlés, tantos motivos repletos de significado: sembradores y gavillas, girasoles y cipreses, soles y estrellas, «oportunidades de pintar el infinito». «Es mi *deber* pintar todos los magníficos y ricos aspectos de la naturaleza», afirmaba criticando los secos ejercicios metafísicos de los simbolistas. «Necesitamos alegría y felicidad, amor y esperanza». ¿Por qué enfrentarse al terrible y perfecto rostro de Dios, cuando se puede hallar lo sublime en rostros y figuras por todas partes? «¿Me entiendes?», escribía furioso a Bernard, «sólo intento hacerte ver esta única y sencilla verdad: se puede pintar a toda la humanidad haciendo retratos».

De hecho, el género favorito de Vincent no estaba de moda. Las brillantes vistas y la luz juguetona de los impresionistas nunca podrían penetrar en la vida interior del sujeto, sólo registrar la encantadora superficie. El arte nuevo, obsesionado con la ciencia, podía hacer poco con las peculiaridades azarosas del rostro humano, como el propio Vincent reconocía.

Para asegurar un lugar a sus queridos retratos (y modelos) en el arte de la «próxima generación», Vincent alababa el misterio y la santidad, la esencia del simbolismo, de los retratos. Afirmaba que un buen retrato era «algo completo y perfecto, un momento de eternidad». Cuando Rembrandt, el «mago de la metafísica», pintaba santos, ángeles o a Cristo mismo, pintaba personas reales, no abstracciones ni «fantasías». Vincent creía que los retratos cubrían las expectativas de los simbolistas, pues «expresan algo tan reconfortante como la música» y se apropió del mandato religioso de Pont-Aven. «Quiero pintar a hombres y mujeres con ese algo de eterno de los nimbados», escribía. Durante todo el verano, mientras se preparaba para la llegada del Bel-Ami del Midi (que «hará por el retrato *lo que Claude Monet hizo por los paisajes*»), Vincent no dejaba de gritar su convicción de que los retratos «eran el futuro». «¡Ah, creo que lo próximo son retratos, retratos que reflejen el intelecto y el

alma del modelo!».

A principios de agosto, poco después de que el éxito de *El campesino* de Anquetin desatara una tormenta de imágenes rústicas, tanto en Pont-Aven como en Arlés, Vincent reclutó a un viejo jardinero de nombre Patience Escalier para que posara para él. Describió a Escalier como «un pobre campesino viejo cuyos rasgos se parecen bastante a los de padre, aunque más toscos». Vincent le pintó rápidamente, recortando su rostro arrugado y quemado por el sol sobre un fondo cobalto. Le puso una blusa azul turquesa y un sombrero de paja amarillo parecido al que luciera el mismo Vincent en sus salidas al campo. Quiso vender a Theo y a sus compañeros de Pont-Aven que Escalier era un ícono de Zola o Millet («un hombre de azada, un antiguo arriero de la Camargue»), un antídoto primitivo contra el París altamente civilizado, una caricatura de Daumier, como el amistoso gigante Roulin. «Espero que Gauguin y tú lo entendáis», escribió a Bernard, «sabes lo que es un campesino, lo fuertemente que evocan los de pura raza a una bestia salvaje».

Vincent empezó a deber dinero rápidamente a su modelo, pero la imagen del anciano seguía ante sus ojos durante todo el debate con Bernard sobre la imaginería religiosa. Cuando logró volver a atraer a Escalier a su estudio, a finales de mes, el canoso jardinero posó apoyado en un bastón, con las manos plegadas en actitud de oración. Bajo el ala ancha del sombrero de paja, sus viejos ojos contemplan la distancia serenamente con la mirada triste, que refleja largos sufrimientos, fija en el cielo. Más allá de sus encogidos hombros azules, el mundo está lleno de un naranja brillante que, según Vincent, representa el «hornio» de la pasada cosecha y el «oro luminoso» de la puesta de sol pendiente y el amanecer posterior.

Tras terminar a su rústico santo, Vincent aceptó el reto de Bernard e intentó evocar lo místico sublime. La oportunidad se presentó cuando Eugène Boch visitó la Casa Amarilla a finales de agosto. Vincent había conocido a este artista belga de treinta y tres años en junio, cuando se convirtió en el compañero de estudio de MacKnight en la cercana Fontvieille. Ambos no sólo se parecían físicamente («un rostro como una navaja, ojos verdes y un toque de distinción»), sino que procedían de familias burguesas similares y tenían hermanos metidos en el comercio del arte (Anna, la hermana de Boch, era coleccionista de arte vanguardista y artista).

Pero Vincent metió a Boch en el mismo saco de «gandul» en el que metiera a MacKnight, y Boch compartía el desagrado de este último por el arte de Vincent y su carácter «taciturno y peleón». Ambos apenas se vieron hasta que MacKnight se fue de Arlés a finales de agosto. En una tumultuosa semana de camaradería, un ensayo general antes de la llegada de Gauguin, dieron paseos por el campo, vieron una corrida de toros en la plaza y hablaron de arte hasta altas horas de la noche. Cuando Vincent se enteró de que Boch quería ir a la región minera de su nativa Bélgica para pintar a los mineros del Borinage, exudaba solidaridad y pidió a Boch que denominara a su nuevo estudio en las minas de carbón la Casa Amarilla del Norte, para que Gauguin, Boch y él pudieran así «intercambiar las casas» de vez en cuando.

Para conservar en el recuerdo este escaso maná de amistad, Vincent convenció a Boch de que posara para él. A pesar de su anterior antagonismo, hacía ya tiempo que Vincent llevaba pensando en ese retrato. «Me gustaría retratar a un artista amigo», había escrito a Theo tras su encuentro con Boch a principios de agosto, «a un hombre que tenga grandes sueños, que trabaje como canta el ruiseñor porque está en su naturaleza». Aunque Boch tenía el cabello negro, Vincent se imaginó pintándole como a un «hombre rubio en tonos naranjas, cromados y amarillo pálido», resaltando su cabello:

Tras la cabeza, en vez de pintar la tradicional pared de una habitación media, pintaré el infinito, un fondo sencillo del azul más rico e intenso que pueda imaginar y, con esta simple combinación de una cabeza sobre un fondo de rico azul, lograré un efecto misterioso, como una estrella en las profundidades del cielo azul.

Cuando Boch finalmente posó para él, Vincent reprodujo con exactitud su rostro afilado y su pelo oscuro (con luces rubias en su barba y bigote). Pero le vistió de amarillo anaranjado y le situó sobre el fondo más azul que pudo lograr, tal y como lo había imaginado. Puso sobre la cabeza de Boch una fina corona de amarillo limón, el mismo color del nimbo que rodeaba la cabeza del Redentor en el *Cristo en el mar de Galilea* de Delacroix y tachonó el oscuro vacío con estrellas de reluciente amarillo y naranja de los mundos del más allá.

Era el mismo esquema del jardín de Getsemaní que pintara y destruyera: «una representación de Cristo en azul y naranja».

Según Vincent, imágenes como ésta expresaban verdades trascendentales, no en el atuendo bíblico que Bernard propugnaba, sino en un color nuevo y diferente. Bien fuera «mezclando opuestos» o a través de «las vibraciones de tonos afines», Vincent creía poder expresar los misterios más profundos de la vida, el grial de los simbolistas, sin recurrir a las bobadas de la religión. Se creía capaz de hablar directamente al corazón «exclusivamente por medio del lenguaje del color». De modo que los colores de la puesta de sol del rostro de Escalier expresaban el «anhelo del alma», mientras que los tonos claros de la figura de Boch frente al cielo nocturno expresaban «el pensamiento de una frente y la esperanza puesta en una estrella».

A finales de septiembre, cuando sólo faltaban unas semanas para la llegada de Gauguin, la cerrazón, las disputas y desaires de Vincent se convirtieron en una rebelión abierta contra sus compañeros del triunvirato del arte nuevo. «¡Qué ridículo es», escribía a su hermana Wil en tono sedicioso, «depender de la opinión de los demás!». A la imaginería decorativa, cerebral, defendida desde Bretaña, oponía los elementos de un arte muy diferente: un arte de retratos, no de parábolas, de figuras, no de fantasías, de campesinos, no de santos; un arte del impacto, no un enigma, pintura, no vidrio. Pero, sobre todo, un arte de los sentimientos, «desconsolado, y por tanto, desgarrador». El color, con su poder mágico, musical, para suscitar emociones, había de jugar un papel especial. «Utilizo el color [...] para expresarme a las bravas»,

escribía, «hasta aquí la teoría». Si el color era su música, el pincel era su instrumento. Las pinceladas se podían «entreverar de sentimientos», decía Vincent para suscitar cierta escala de emociones: desde el *dolor* de las capas gruesas, a lo hilarante de los puntos, de la serenidad de la pintura tersa («como porcelana») a los sublimes toques de emanación.

Aceptó el mandato cloisonista de simplificar, simplificar, simplificar, y no sólo para lograr un efecto decorativo; la simplificación y la exageración habrían de servir, al igual que el color y las pinceladas, para llegar hasta cierta profunda verdad emocional. Al describir cómo pintaba la plaza que se hallaba ante la Casa Amarilla, un descuidado pedacito de dominio público, Vincent admitió haber «omitido algunos árboles» y «algunos arbustos que no revestían el mismo carácter [...] para llegar hasta el carácter», decía, *«hasta la verdad fundamental que esconde»*.

Se apresuraba a añadir que no se trataba de «imaginar», rechazando el término simbolista utilizado por Bernard y Gauguin. Insistía en que no se imaginaba nada: sólo *miraba* y *sentía*. Ni ignoraba la naturaleza ni la seguía al modo de un perro fiel: la «consumía». «No me invento lo que pinto», corregía a Bernard, «al contrario, lo encuentro en la naturaleza, sólo lo libero». Vincent explicaba que cuando Rembrandt pintaba ángeles «no inventaba nada... los sabía; los *sentía* ahí mismo». De modo que, cuando Vincent contemplaba la concurrida plaza, entrecerraba los ojos y no veía el trampantojo de las sendas necesitadas de jardinero, tan poco holandesas, sino los arbustos de adelfas «repletos de flores recién abiertas y capullos ya marchitos, sus partes verdes renovándose continuamente en oleadas frescas y fuertes, aparentemente inextinguibles», una imagen de consuelo angélico que tenía tan poco que ver con la realidad, afirmaba, como la realidad con una fotografía en blanco y negro.

Era la única carga teórica que podía soportar el refractario arte de Vincent, la expresión inevitable de una inteligencia sintética unida para siempre a un corazón capaz de llegar hasta el fondo. «Lo único que parece tener un profundo significado para mí», decía, «es lo que me commueve». «Pintar esas cosas me resulta tan absorbente», confesaba, «que me dejo llevar y no dedico ni un segundo a pensar en las reglas». Obsesivamente introspectivo y a menudo solo, Vincent dedicaba tiempo a reflexionar en profundidad sobre cuestiones que preocupaban a los artistas, escritores y filósofos a los que leía: pero su teoría personal del arte, como todo en él, no era coherente ni sistemática. Nunca pudo imponerse sistematicidad (no lo lograba en una carta, mucho menos con las personas a las que escribía) ni fue capaz de mantener sus ideas al margen de fuertes corrientes emocionales. En un mismo cuadro su paleta y su pincel solían ir de teoría en teoría, de un modelo a otro en busca de una emoción que le atrapara, el único dogma importante. «¿Qué más dan esas diferencias?», escribía a Bernard defendiendo su independencia y argumentando a favor de sus desviaciones, «cuando lo único que importa es expresarse con fuerza».

El arte rebelde de Vincent dio lugar a un siglo de imaginería «expresiva» y, como bien supo ver, «a visiones más originales y personales». Como todas las grandes

preocupaciones de Vincent, redimía el pasado convirtiéndose en el campeón del futuro. «Lo que aprendí en París me *está abandonando*», escribió a Theo en el pico de su insurrección en el verano de 1888. «Estoy volviendo a las ideas que ya tenía en el campo antes de coincidir con los impresionistas». Sus argumentos a favor de un color exagerado y «sugerente» tenían poco que ver con los impresionistas, invocaba más bien el viejo evangelio de Charles Blanc del contraste simultáneo y, por supuesto, a su Mesías, Delacroix. «Mi forma de trabajar se ha nutrido de las ideas de Delacroix y no de las de ellos», insistía Vincent. Era Delacroix, su héroe del estudio de la Kerkstraat, y no Monet, Seurat, Cézanne o Anquetin, el que «hablaba un lenguaje simbólico de puro color expresando algo apasionado y eterno». Había sido Delacroix, artista y explorador de África, el que le mostrara el camino hacia el sur, hacia la tierra del color exagerado, iluminando el camino a la Casa Amarilla.

Tampoco aceptaba a los simbolistas. Años antes de oír la música de Wagner o las explicaciones de Bernard, recordó a Theo que había estudiado la relación entre el color y la música, tomando lecciones de piano en Nuenen y, desde los brezales de Brabante, había descrito cómo el pintor de Barbizon, Jules Dupré, había expresado «gran cantidad de estados de ánimo» recurriendo a las «sinfonías de color». Había buscado la inspiración en su interior, por medio del «instinto, el impulso y la conciencia» y se había unido al grito de Delacorix: «*Par cœur! Par cœur!*» mucho antes de que el *À rebours* de Huysmans causara estragos entre las vanguardias parisinas.

Desde su vuelta a Nuenen, tras visitar el Rijksmuseum en octubre de 1885, había guiado a su pincel por el milagro de *ejecutar* la pintura y el mandato de trabajar «deprisa», como Rembrandt, para obtener una imagen «de sentimientos nobles e infinitamente profunda». Liberado al comprobar que ni Rembrandt ni Halses «expresaban las verdades *literalmente*», Vincent exigió su derecho a «idealizar, a ser un poeta» y a dejar que sus colores «hablaran por sí mismos». En el estudio de la Kerkstraat y en la choza en ruinas del clan De Groot, ya había puesto a prueba ese derecho. Los retratos que realizara allí con mucha pintura en el pincel, a media luz, tras posar los modelos sólo una vez, apuntaban en la dirección que adoptaría posteriormente. Tras años de idealizar *El campesino* de Anquetin, Vincent había seguido el ejemplo de Millet (en cuyos cuadros «toda realidad es a la vez simbólica», decía) en quien había hallado la imaginería perfecta para expresar la desesperación estoica de su modelo y la suya propia, en textura y color. Al pintar a su familia primitiva «como si estuviera pintando la tierra que siembran», y hacerlo «con voluntad, con sentimiento, con pasión, con amor» ya había alcanzado esa verdad más elevada a la que aspiraban sus camaradas de Pont-Aven.

Si hubiera «conservado la fe» de Nuenen, dijo a Theo, rechazando con amargura los juicios del pasado, «sería un loco notable. Ahora sólo soy uno insignificante».

Como en Nuenen, Vincent halló una imagen que expresaba e inspiraba esa visión contradictoria que tendía a resurgir una y otra vez. Como todas sus justificaciones en

pintura, no brotaba de su imaginación, sino de su vida.

Vincent inició su pintura disonante en un estado de ánimo disonante. Se había peleado con su casero, Joseph Ginoux, pero le había convencido de que le perdonara el atraso en el pago del alquiler si pintaba un cuadro del «lóbrego» establecimiento de Ginoux. «Para desquitarme por pagarle tanto por nada», informó a Theo, «le he ofrecido pintar su podrido antro». Ginoux estaba más desconcertado que convencido cuando aceptó la propuesta y Vincent empezó inmediatamente. Esperó hasta que el reloj de abajo diera la medianoche para colocar su caballete con un gran lienzo en la esquina delantera del bar, junto a la puerta, desde donde tenía la mejor vista de la procesión nocturna.

La mayoría de los clientes huían de sus pinceles abandonando la escena y dejando tras de sí tazas de café y vasos medio llenos, así como sillas fuera de su sitio. Los pocos que permanecieron sentados, en las esquinas más alejadas del local volvían la cara, acostumbrados sin duda a ignorar las extrañas cosas que sucedían en el semimundo nocturno del café o a ser ignorados a su vez. El único que se mantuvo firme fue Ginoux, el propietario. Sin vergüenza e inmune a cualquier abuso, vacunado contra cualquier escándalo, se colocó orgullosamente junto a la mesa de billar con una chaqueta blanca y delantal, mirando a Vincent a la cara y acaparando toda la luz de la lámpara de gas.

Vincent volvió durante tres noches consecutivas, tras dormir durante el día, para captar el color y pintar la sensación de aislamiento y marginalidad que percibía en el local. Fueron cuales fuesen los colores elegidos por Ginoux para pintar el bar, Vincent sólo veía el dolor en verde y rojo. De las paredes «rojo sangre» al techo color jade, de la mesa de billar color malaquita a su sombra roja anaranjada, del suave verde Luis XV de la barra del bar al delicado rosa de las flores que, por alguna incongruencia siempre había allí. Cada esquina del local se refractaba en la lente de Vincent, que proyectaba la visión que obtenía de tormento interior. Verde para el suelo y rojo para las grietas, un turquesa que se filtra en la superficie de mármol de las mesas y la estufa de porcelana, mientras una pelota roja ocupa la verde superficie del campo de juego. Los vasos lanzan destellos rosados junto a verdes botellas de absenta con etiquetas rojas. Una mujer sentada al fondo lleva una falda verde y un chal rosa. Una tímida mujerzuela se difumina pero reluce en esmeralda.

Vincent cubrió este campo de batalla de «choques y contrastes» con un implacable brillo amarillo. Cuatro faroles, como cuatro soles de este mundo antinatural, emitían toques de amarillo, naranja y verde y parecían reflectores proyectando una única sombra sobre la mesa de billar situada en medio de la habitación.

Al igual que en Nuenen, Vincent exigía los más altos propósitos para sus humildes modelos unidos en torno a una mesa por la luz de la lámpara. «Un café es un lugar donde uno puede arruinarse, enloquecer o cometer un crimen», explicaba a Theo invocando tanto una novela de Zola como una obra de Dostoievski. Al describir

las exageraciones de forma y color presentes en *El café nocturno* utilizó el mismo lenguaje desafiante al que había recurrido en su anterior alarido de disensión desde el páramo. «Este cuadro es uno de los más feos que he pintado», escribía, tan orgullosamente poco apologetico como el propietario Ginoux. «Es el equivalente a *Los comedores de patatas*, aunque sea distinto» (para demostrar a Theo lo orgulloso que estaba le mandó al día siguiente una reproducción en acuarela).

En un somero gesto a Pont-Aven, afirmó que el cuadro tenía «alegría japonesa», lo que atribuyó a la «buena naturaleza» del Tartarín de Daudet. Pero también reivindicó para su cuadro de motivo fuertemente laico un misterio y «significado profundos», equivalente a cualquiera de las ficciones bíblicas de Bernard. «He procurado expresar las pasiones humanas más terribles», escribía elevando a este lúgubre café al nivel de *El sembrador* de Millet.

Pero el motivo real era, como siempre, el propio Vincent: las pasiones reales, sólo eran las suyas. Al contrario que Zola o Daudet, Vincent no podía pintar o imaginar otras vidas, sentir otro dolor u otro regocijo. Tanto si pintaba zapatos como si dibujaba redes, botes en la playa, cardos al borde de la carretera o familias sentadas a la mesa, todas sus ventanas miraban hacia dentro. «Siempre me siento un viajero», escribía a Theo en agosto, cuando empezó a planear pintar el Café de la Gare, «que va a alguna parte, que tiene un destino». Movido por el mismo miedo y desarraigo y tan carente de patria como sus *rôdeurs de nuit*, se había refugiado temporalmente en la extraña e invertida luz del día del café de medianoche de Ginoux, al igual que había buscado consuelo en la oscuridad del mediodía de la casucha de los De Groot. Pensando en sus compañeros marginales, Vincent se preguntaba, no sin esperanza, «si acaso esas cosas sin las que podemos pasar perfectamente, como la patria o la familia, no resultan más atractivas en la imaginación de la gente que en la realidad».

Sin embargo, al contrario que otros, Vincent tenía un lugar adonde ir. Cada noche podía subir las escaleras hasta su cuarto, tumbarse en la cama, fumarse una pipa y soñar con el visitante aún por llegar y los cuadros aún por pintar.

CAPÍTULO 33

EL JARDÍN DEL POETA

Lo único que mantenía a raya la sensación de soledad de Vincent era anticipar la llegada de Gauguin. Cuando el teniente zuavo Milliet se fue de permiso en agosto, Vincent echó de menos sus excursiones a los burdeles, pero imaginó que Gauguin llamaría aún más la atención entre las bellas arlesianas de la Rue des Récollets. Cuando Eugène Boch también se fue a principios de septiembre, Vincent intentó mantener viva su amistad a través de una serie de cartas, un segundo retrato hecho de memoria, la insistencia en que Boch se encontrara con Theo en París e incluso un fantástico plan para casar a Boch con su hermana Wil (“Siempre deseé que Wil se casara con un artista”, escribía, “aparte de que no está precisamente en la calle”). Pasó sus solitarias noches diciéndose a sí mismo que la presencia de Gauguin en la Casa Amarilla atraería inevitablemente a otros artistas, como había atraído a Boch. De hecho, aseguró a Theo que el mismo Boch volvería, una vez que Gauguin se hubiera instalado.

Cuando sus pocos conocidos hubieron huido, lo único que le protegía de la hostilidad de sus vecinos era la perspectiva de la compañía de Gauguin. El problema se agravó cuando Vincent dejó el Café de la Gare a mediados de septiembre y empezó a dormir en su nuevo hogar. “El aislamiento de este lugar es tremendo”, escribió a Theo. Se quejaba amargamente de que le trataran “como a un loco” y decía que le “paralizaba” el “no gustar a nadie en persona”. Imaginaba que, de algún modo, Gauguin compartiría ese aislamiento e incluso lo invertiría. Cuando una banda de gamberros le atacó en la calle, vaciando sus tubos de pintura sobre el asfalto mientras intentaba pintar, Vincent se rio del incidente considerándolo un preludio cómico y perverso de la “fama” de la que gozarían Gauguin y él en Arlés.

Se consoló de igual forma cuando empezaron a escasear los modelos, rezongaban sobre las condiciones o pedían adelantos y no volvían nunca. Hasta los modelos que le gustaban, Milliet, por ejemplo, posaban mal. El cartero Roulin se negó a que pintara a Marcelle. “Los problemas que tengo aquí con los modelos son tan tenaces como el viento del norte”, escribía, “se te cae el corazón a los pies”. Pero Gauguin, el domador de los nativos de la Martinica y los campesinos de Bretaña, lo cambiaría todo. Lograría atraer a los modelos reticentes del Midi a la Casa Amarilla. Haría que la gente del lugar se dejara de reír de los retratos de Vincent y dejara de “avergonzarse si los pinto”. Ganaría a las “pobres y pequeñas almas” de Arlés para los milagros del nuevo arte.

Cada vez que las burlas de los arlesianos “deprimían” a Vincent, cada vez que perdía la fe en su trabajo (como cuando Theo le invitó a exponer en la *Revue Indépendante*), cada vez que luchaba “por superar la mediocridad”, Vincent pensaba

en “sus compañeros de Bretaña, que seguramente estarán haciendo un trabajo mucho mejor que yo”, y en las “bellas cosas aún por hacer” en el sur. Cuando creía que la edad y la enfermedad habían hecho irreparablemente mella en su organismo, su mente o su arte, pensaba en Gauguin y en la oportunidad “de hacer lo mejor” con las fuerzas que le restaban. “Hoy estamos capacitados para trabajar, pero no sabemos si lo estaremos mañana”, advertía a Theo.

Gauguin aliviaba también su disminuida vida sexual. En septiembre, Vincent tenía problemas para atraer a su cama hasta a las prostitutas que cobraban dos francos y que los zuavos rechazaban. El problema no era el dinero (siempre encontraba una moneda o dos para sexo), ni sus extraños modales, ni su exaltada personalidad. El problema era su deseo, o sea, su capacidad. Tras años de “jugar el juego”, reveló a Theo, se había vuelto impotente hasta el punto de que a veces no conseguía una erección. No siendo consciente de los procesos físicos y mentales de fondo (por la sífilis), Vincent, que sólo tenía treinta y cinco años, lo atribuía a la edad (“me estoy haciendo más viejo y más feo de lo que reclaman mis intereses”) o al agotamiento.

A Bernard y a Gauguin no les habló de su castidad como de un triste destino. Lo presentó como una elección valiente y les urgía a imitarle. “Si queremos ser varones potentes en nuestra obra”, insistía, “debemos resignarnos a no follar mucho”. En defensa de esta inesperada exigencia, Vincent sacó a relucir todo un panteón de artistas famosos, viriles pero abstemios: desde los “equilibrados” holandeses de la Edad de Oro al poderoso Delacroix, que “no follaba mucho y, en todo caso, sólo tenía amoríos fáciles para no mermar el tiempo que dedicaba a pintar”. Entre los modernos citaba al impresionista Degas, al “que no le gustan las mujeres porque sabe que si las amara y se las follara a menudo, acabaría siendo un pintor insípido”. También estaba el favorito de los cloisonistas, Cézanne, en cuya obra Vincent creía descubrir “una pléthora de virilidad”.

Invocó al primer tutor de los hermanos en asuntos amorosos, Michelet, y al último, Zola, así como “al gran y poderoso Balzac”. Vincent afirmaba que “pintar mucho y follar mucho no pegan, reblandece el cerebro”. Con la disciplina de un bonzo visitaba un burdel cada dos semanas por razones “higiénicas”, según dijo a Bernard. Creía que él y los demás debían “volcar toda nuestra savia” en el arte creativo y no «desperdiciarla en una puta cualquiera cuyos órganos genitales satisfacen mejor los chulos profesionales o cualquier tonto». Su amante habría de ser el Arte, y la Pintura sus relaciones sexuales, para crear obras «espermáticas» en «chorros bruscos». «¡Ah, queridos amigos!», les incitaba, «dejad que los locos tengamos orgasmos gracias a la vista, ¿no?».

Vincent no renunció sólo al sexo, sino también a tener una esposa y una familia para conservar su savia intacta cuando se encontrara con Gauguin. Cuanto menos sentía la llamada de la procreación más proclamaba su vocación para la creación. «Disfrutar de la belleza de algo es como un coito», explicaba a Bernard, «un momento de eternidad». Juntos, él y Gauguin propagarían la generación del arte

nuevo. El destino le había «defraudado» a la hora de «crear físicamente», concedió, pero con la ayuda de Gauguin, crearía cuadros «en lugar de niños».

El teniente zuavo Milliet volvió a pasar brevemente por Arlés camino de África, donde había de incorporarse a su regimiento. Entre recoger sus pertenencias en las barracas y «despedirse tiernamente» en todos los burdeles de Arlés, Milliet apenas tuvo tiempo de posar para su antiguo profesor de dibujo. Cuando Vincent logró, por fin, atraerle hasta la Casa Amarilla, se mostró impaciente, inquieto y crítico mientras Vincent se apresuraba para terminar. En la pintura resultante se combinó el empleo de pinceladas gruesas y atrevidas con una de las representaciones más cuidadosas de Vincent, para producir no una caricatura al uso de Roulin, pero tampoco un parecido real (como admitiría el mismo Vincent compungido).

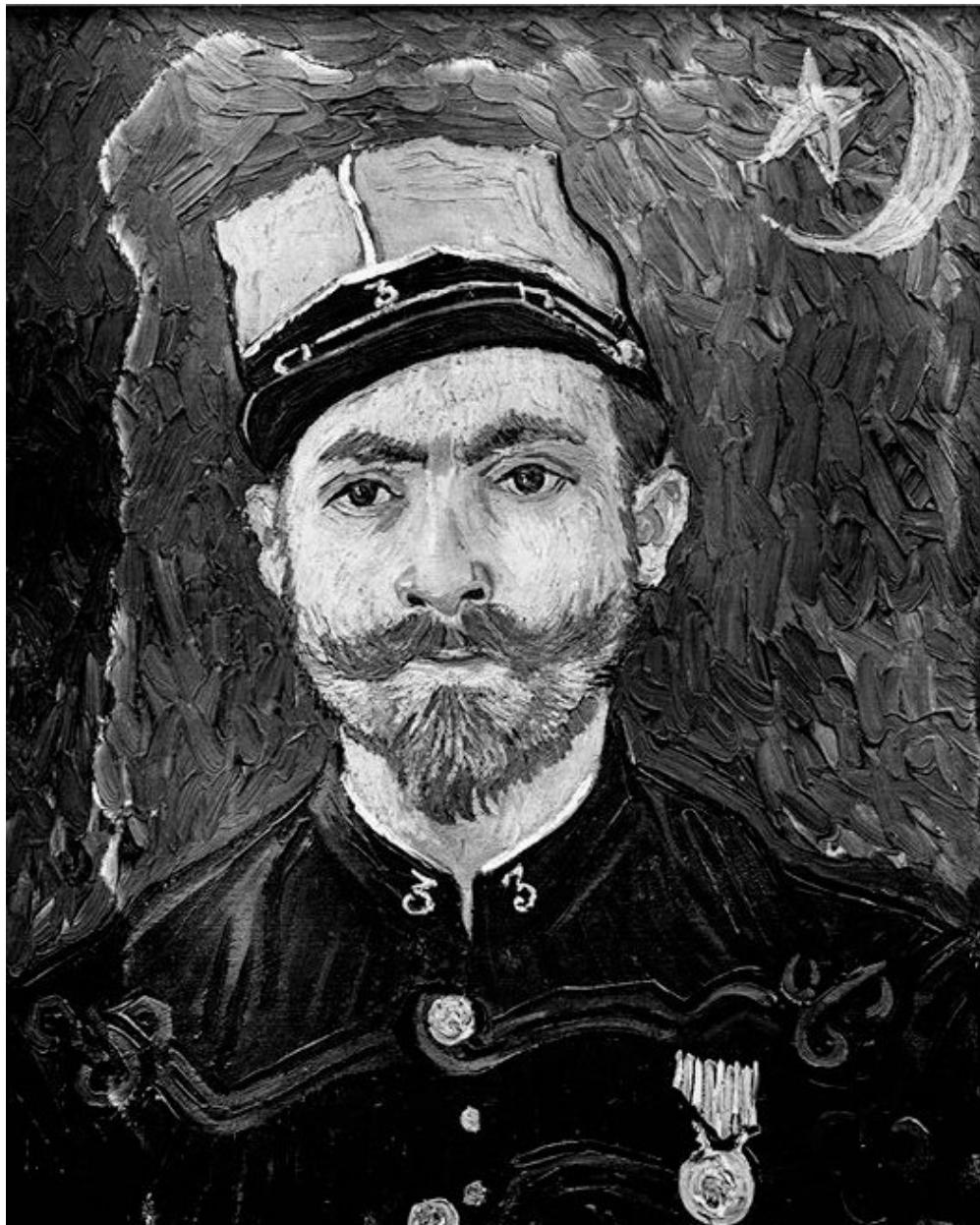


Jardín público con valla, abril de 1888, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 32 x 24,4 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

El rojo escarlata de la gorra militar del teniente invocaba la legendaria carnalidad del zuavo con cuello de toro y ojos de tigre que había posado a principios del verano. Pero el fondo jade, tanto azul como verde, suavizaba el «salvaje» contraste para expresar una virilidad más conmovedora que amenazante. En el bello rostro de Milliet, Vincent veía tanto al dulce donjuán del *Bel-Ami* de Maupassant como al ingenuo sentimental de la novela favorita de Milliet, *L'abbé Constantin*; tanto la ambición calculadora de Gauguin como el gran corazón de su propio hermano. Como Theo, Milliet «completaba» la extraña intensidad de Vincent con su «conducta despreocupada y fácil», con su juventud («¡Sólo tiene veinticinco años, por Dios!») y, sobre todo, su potencia. «Milliet tiene suerte», escribía Vincent, explicando por qué él

y el joven zuavo eran una pareja tan perfecta como el verde y el rojo. «Tiene a todas las arlesianas que quiere pero no sabe pintarlas; si fuera un pintor no podría poseerlas».



Retrato de Milliet, teniente segundo de los zuavos, septiembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO,
60 x 49,2 cm

© Stichting Kröller-Müller Museum. Foto cortesía de: Foto Marburg/Art Resource, NY

Vincent denominó al retrato *El amante* y lo colgó en la pared de su nuevo dormitorio junto a uno de Boch que había apodado *El poeta*. Juntos eran como una plantilla de la unión aún más estrecha que estaba por llegar. «Mi dormitorio será muy sencillo», escribía a Theo informándole sobre la decoración de su nueva Casa Amarilla, mientras que la habitación de Gauguin sería «bella» y «exquisita». «En la medida de lo posible», escribía, «intentaré convertirlo en el tocador de una auténtica artista».

Vincent plasmó en pintura estas ideas sobre la vida. En un lienzo enorme (más de 60 x 90 cm) transformó la humilde vivienda del número 2 de la Place Lamartine en un monumento amarillo. Al situar su pequeña casa en medio del lienzo entre dos perspectivas a plomo, la afianzó en el soleado Midi tan inamoviblemente como a la

vieja torre de Nuenen en el negro suelo del brezal. Su amarillo color «mantequilla fresca» y el brillante cielo color cobalto repelían a los monstruosos grises de la torre y sus nubes bajas, al igual que las bulliciosas multitudes de la Avenue Montmajour (parejas con niños, bebedores de café) se burlaban de las tumbas sin vida al pie de la torre, incluida la de su padre. La Casa Amarilla surge, atractiva y eterna, del brillante campo circundante como un haz de luz, un *rayon blanc* que contrastaba con el *rayon noir* de la torre de la iglesia.

En otro gran lienzo pintó el único lugar de la casa donde podía soñar en paz: su dormitorio. Abajo, la realidad siempre tendía a entrometerse: acreedores que le perseguían, modelos que le rechazaban, prostitutas que no querían acostarse con él o colegas artistas que tampoco le querían. Pero en su dormitorio podía cerrar la puerta a todo aquello y leer sobre las ideas religiosas de Tolstói o la música de Wagner. «Al fin y al cabo», cavilaba, «todos queremos vivir más musicalmente». Podía quedarse despierto hasta altas horas de la noche, dando vueltas a ideas de ese tipo o musitando himnos, como solía hacer en Inglaterra. Flotaba sobre el «cinismo», el «escepticismo» y las «patrañas» del mundo entre nubes de humo de pipa y sueños.

Para captar la música que le daba serenidad, colocó su caballete en una esquina de su pequeña habitación y cubrió el lienzo con su santuario interior. En el pasado había pintado a menudo espacios vitales de su interior para regalar a la familia como *souvenirs* o guardarlos para el recuerdo. Sin embargo, ahora contaba con una nueva forma de registro: «El color lo es todo», decía alardeando de su cuadro incluso antes de que estuviera terminado, «pues simplifica y da más estilo a las cosas». También tenía una nueva razón para pintar. Al igual que en su cuadro de la Casa Amarilla, en *La habitación*, con unos muebles demasiado grandes y una perspectiva exagerada, transformaba lo mundano en monumental. Las formas simplificadas y los colores saturados convertían una escena doméstica en una vidriera de colores («en tonos mate», escribió reafirmando el mantra del cloisonismo), toda una celebración en tonos complementarios vivos y muebles con los que decoró la santidad de la vida interior. «Contemplar este cuadro debería dar reposo al cerebro», decía, «o a la imaginación».

En Nuenen había pintado *Naturaleza muerta con biblia* para reivindicar su desafiante vida en los brezales. En *La habitación* recordaba las ilimitadas posibilidades que le ofrecían sus sueños en el Midi. El suelo de tarima es como un libro abierto que contuviera no el deprimente texto de su padre, sino el *joie de vivre* de las novelas de Zola: una cama lo suficientemente grande para dos personas, hecha de madera de pino color naranja, tan maciza como un barco, y un par de sillas con el asiento de color rojo encendido. Sobre el cabezal, el humo turquesa del fumador y su sombrero de paja colgando de un clavo. Sobre la cama los retratos del desaparecido Boch y de un Milliet a punto de irse, que, decía, «daban vida a la casa». La luz amarilla del sol se colaba por entre las contraventanas cerradas arrojando una luz color limón sobre las fundas de las almohadas y las sábanas. Las desafiantes

pinceladas de color que había utilizado para las páginas de la biblia, escapan de su prisión de gris y llenan el lienzo de un cúmulo de contrastes: una palangana azul sobre una encimera naranja, un suelo rosa con algo de verde; el fondo amarillo y las puertas color lila, una toalla verde menta apoyada contra una pared turquesa y, sobre la cama, una colcha color escarlata. En la parte trasera de la pequeña habitación, junto a la ventana, colgaba de la pared un pequeño espejo para afeitarse. No refleja una imagen sino un color, el mismo sereno verde Veronese que irradiaba de la cabeza afeitada del bonzo y se reflejaba en sus ojos.

Sin embargo, cuanto más alto volaba Vincent, más dura se preveía su caída. A mediados de septiembre y tras un largo silencio, Gauguin envió otra carta bastante críptica. Sobresalía una línea de entre todas las demás: «Cada día me endeudo más y el viaje está cada vez menos a mi alcance».

La carta hundió a Vincent en la furia y el dolor. Acusó a Gauguin de traicionar la generosidad de los hermanos y urgió a Theo a plantearle un ultimátum: «Pregunta a Gauguin categóricamente: ¿Vas a ir o no?», si seguía dilatando el viaje o renunciaba a él, en opinión de Vincent, Theo debería retirar inmediatamente su oferta de ayuda. «Debemos comportarnos como una madre de familia», se mofaba haciendo gala de una severidad que nunca toleraba en su hermano. «Si siguiéramos escuchándole acabaríamos esperando algo vago para el futuro... y seguiríamos viviendo en un infierno sin salida».

Su paranoia le hacía sospechar que Gauguin hacía «mejor pareja» con su amigo Charles Laval, un joven pintor, de familia adinerada, que había acompañado a Gauguin a la Martinica el año anterior y había vuelto a visitarle hacia poco en Pont-Aven. «Por el momento, la llegada de Laval le ha abierto nuevos horizontes», concluía Vincent, «creo que está dudando entre Laval y nosotros». Cuando llegó una carta de Bernard sugiriendo que él podía ir a Arlés a pasar el verano, Vincent creyó ver inmediatamente un plan para sacarle más dinero a su generoso hermano. «Gauguin le manda de sustituto», escribía Vincent, advirtiendo a Theo que no tolerara esa traición. «No llegues a ningún acuerdo con Bernard», decía bruscamente, «es demasiado veleidoso».

Sin embargo, la perspectiva de otro fracaso catastrófico le acercaba más y más a la crisis nerviosa. Sin los sueños que le ayudaban a mantenerla bajo control, la oleada de culpa y autocrítica le ahogaba. Volvió a los viejos argumentos del estudio del Schenkweg: las extravagantes promesas de futuros éxitos, las afirmaciones de haber pasado página, las ofertas de solidaridad a su hermano. Al igual que en La Haya, alternaba las confesiones contritas con peticiones de dinero que creaban una espiral de culpa y ofensa.

Justo cuando la carga de la culpa parecía excesiva para sobrellevarla, llegaron noticias de París. Theo volvía a estar enfermo, la sífilis se cobraba su inevitable tributo en su frágil organismo. «No te puedes ni imaginar lo intranquilo que estoy», escribía presa de los remordimientos, «pensando y pensando en la carga que supone

para ti cubrir los gastos de mi pintura... la inquietud me atormenta continuamente de forma terrible». Para reaccionar ante antiguos pecados con nuevas penitencias, se castigaba trabajando incesantemente, matándose de hambre, dejando de lado los remedios prescritos y bebiendo más de la cuenta. Imaginaba los extremos del clima de Arlés, el cálido sol y los latigazos del viento del norte, sobre todo, como una especie de automortificación. Cuando llegó una carta de Eugène Boch enviada desde el Borinage, Vincent empezó a hacer planes para volver al país negro. «Amo tanto esa lúgubre tierra», contestó a Boch ese mismo día, aferrándose con fruición a los tormentos del pasado, «nunca la olvidaré».

Sus pensamientos derivaban sin remedio hacia la muerte o, peor, la locura. Por primera vez creyó reconocerse en Claude Lantier, el héroe de la novela *L'œuvre* de Zola, un pintor que se acaba suicidando debido a su enloquecida y autodestructiva ambición. Se miró en el espejo y reconoció el ícono de la demencia artística: el retrato que pintara Émile Wauters del monje-pintor loco Hugo van der Goes. «Vuelvo a reducirme a la locura de ese cuadro», confesaba en octubre.

Sin embargo, los miedos de Vincent adoptaban, cada vez más, el rostro y contorno de un hombre: Adolphe Monticelli.

Monticelli había muerto en medio de la locura y el alcoholismo. Según se decía en el mundo del arte, se había desplomado sobre la mesa de un café. Aunque Vincent reconocía que su héroe no estaba bien de la cabeza, «algo ido», concedía, «o bastante ido», lo achacaba a «las penurias de la pobreza» y la hostilidad de un público crítico. «Todo el mundo cree que un pintor está loco cuando no ve el mundo a través de los ojos de los demás», se mofaba. Es la locura debida a una exposición excesiva al sol, decía Vincent, la locura de la inspiración y la fecundidad. Era la locura de las plantas de Zola en *Le Paradou* o de las «enloquecidas» adelfas que había en el jardín público ante su puerta, «floreciendo de forma tan rebelde que bien podrían padecer ataxia locomotora». Si era locura, era su locura, la celebró pintando una naturaleza muerta en la que aparece un jarrón repleto de adelfas en flor sobre una mesa junto a una copia de *Le joie de vivre* [*La alegría de vivir*].

Al plantearse este tipo de cuestiones, era inevitable que volviera a reflexionar en torno a las arenas movedizas de la religión. «Cuando estoy excitado», confesaba, «mis sentimientos me llevan a la contemplación de la eternidad y la vida eterna». Buscó respuestas en un artículo sobre las ideas de Tolstói en torno al futuro y la fe, sin hallar consuelo en el llamamiento imposible del ruso a una vuelta a las creencias sencillas del «pueblo común» y su enérgico rechazo a la vida después de la vida. «No admite la resurrección del cuerpo ni la del alma», informaba Vincent lúgub्रamente, «afirma, como los nihilistas, que no hay nada tras la muerte». Poco convencido por las predicciones de Tolstói acerca de una «revolución interna y oculta» que tendría «el mismo efecto consolador [...] que solía tener la religión cristiana», Vincent criticaba la imposibilidad de que los pensadores modernos hallaran respuestas para la más fundamental de las cuestiones, y acabó estallando en un grito que mezclaba una

sería crítica con una confesión angustiosa y pánico existencial:

Sólo deseo que fueran capaces de encontrar algo que nos tranquilizara y consolara para que pudiéramos dejar de sentirnos culpables y fracasados y pudiéramos seguir adelante sin perdernos en la soledad y la nada, sin tener que parar en cada escena debido al pánico o calcular nerviosamente el daño que podríamos estar causando, sin intención, a otras personas.

En su desesperación, Vincent se volcó de nuevo en la imagen más consoladora que conocía: Cristo en el Huerto. Imaginó a Monticelli «pasando regularmente por su propio Getsemaní», y se presentaba a sí mismo como el espíritu redivivo del mártir, «un hombre vivo ocupando inmediatamente el lugar de uno muerto». Se instó a sí mismo a «retomar la misma causa, continuar con el mismo trabajo, vivir la misma vida y morir la misma muerte». A finales de septiembre intentó capar de nuevo su idea de la inmortalidad. «Tengo una idea en la cabeza», escribía, «una noche estrellada, la figura de Cristo en azul y todo en azules fuertes con un ángel amarillo limón». Pero volvió a fracasar. Aplastado por segunda vez bajo el peso de una imagen excesivamente cargada de pasado, «demasiado hermosa como para pretender pintarla», Vincent volvió a coger un cuchillo y a «destrozar el lienzo sin piedad», dando la misma excusa timorata: «No había estudiado la forma previamente en el modelo».

Inmediatamente emprendió otra tarea. Esta vez prescindiría de las figuras aterrizzantes e insoportables de Cristo y el ángel y sólo pintó la noche estrellada bajo la que había tenido lugar su sublime encuentro.

Se trataba de una imagen tan imbricada en la iconografía de Vincent como los sembradores o los girasoles. «Las caídas estrelladas de las tardes expresan la preocupación y el amor que Dios siente por todos nosotros», había escrito Anna van Gogh a su hijo adolescente. En opinión de Anna, las estrellas representaban la promesa de Dios de «hacer luz de la oscuridad y sacar algo bueno de los problemas». El padre de Vincent solía rememorar con cariño sus paseos a altas horas de la noche «bajo un hermoso cielo estrellado», mientras que su hermana Lies veía en las estrellas «a todos aquéllos a los que quiero [...] diciéndome: sé valiente». Los mágicos cielos nocturnos de Andersen habían alegrado la infancia de Vincent, mientras que la romántica luz de la luna de Heine había guiado su adolescencia. La estrella de la conciencia le había guiado hacia el cristianismo, mientras que «la tierna estrella del amor y los sueños» le había servido de consuelo durante su largo exilio. En Ramsgate miraba el cielo estrellado y veía tanto a su familia («pensaba en todos vosotros, en mi pasado y en nuestro hogar») como su vergüenza. En sus paseos por la orilla del río en Ámsterdam, a la caída de la tarde, oía «la voz de Dios bajo las estrellas» y pintó en palabras un sofisticado cuadro sobre el consuelo que experimentaba en «la bendita media luz», cuando «sólo hablan las estrellas».

En París las luces de la ciudad apenas permitían ver las estrellas, pero dejó volar su imaginación con las «milagrosas» fantasías de Julio Verne y los descubrimientos astronómicos de Camille Flammarion, que situó nuevos mundos en el cielo nocturno dotando a cada partícula de luz de su propio misterio, abriendo un universo de posibilidades infinitas. También podía soñar con las noches estrelladas que guardaban junto a su cabecera los libros de Zola, Daudet, Loti y, sobre todo, Maupassant, autor de *Bel-Ami*. «Adoro la noche con pasión», escribió Maupassant en el verano de 1887. «La amo como se ama a la patria, a una amante, con un amor profundo, instintivo, invencible... ¡Y las estrellas! Las estrellas de ahí arriba, estrellas desconocidas, arrojadas al azar en una inmensidad donde esbozan las extrañas figuras que nos hacen soñar tanto, que nos obligan a reflexionar tan profundamente».

Vincent redescubrió las estrellas en Arlés. «Por la noche la ciudad *desaparece* y todo se vuelve *negro*», informaba con deleite, «mucho más *negro* que en París». Paseó por las calles de la ciudad, las riberas de los ríos, las carreteras locales, los huertos e incluso los campos abiertos, siempre de noche, incitado por la oportunidad de «reflexionar profundamente» y la posibilidad de ir por ahí sin que nadie le molestara. La bóveda estrellada definía la experiencia de Vincent en el Midi tanto como el famoso sol. Al poco de llegar empezó a imaginar que la pintaba. «Necesito una noche *estrellada*», escribió a Theo a principios de abril. «Me gustaría intentarlo con un cielo estrellado», escribió a Bernard, «como si fuera de día y estuviera pintando una pradera verde tachonada de dientes de león». En su viaje hasta la costa en mayo, un paseo que diera por la playa de noche acrecentó febrilmente su ambición. «Fue hermoso», escribió a Theo.

El cielo, profundamente azul, estaba jalonado de nubes de un azul más profundo que el azul cobalto intenso y otras de un azul más claro, de la blancura azulada de la Vía Láctea. En las azules profundidades brillaban las estrellas, verdosas, amarillas, blancas, rosas, más brillantes, más esmeralda, lapislázuli, rubíes, zafiros.

En esa playa oscura, cuando tanto el agua negra como la tinta y el brillante cielo invitaban a la reflexión, la ambición de Vincent de unirse a Gauguin, aún más un sueño que un plan, se fundió con su visión del cielo nocturno. Al igual que veía a los fantasmas de su pasado en las dunas y casas de Saintes-Maries, veía su futuro en las estrellas sobre el Mediterráneo. «Mirar las estrellas siempre me hace soñar», escribía, «con la sencillez con la que sueño con puntos negros en un mapa». Volvió a Arlés con la imagen grabada en su mente. «¿Cuándo me decidiré a pintar un cielo estrellado», se preguntaba a mediados de junio, «el cuadro que siempre tengo *in mente?*». A lo largo de todas las pruebas del verano, de los altibajos en las negociaciones con Gauguin y la muerte del tío Cent, veía en el espectáculo nocturno que se desarrollaba sobre su cabeza un mapa hacia un mundo imposible y distante, donde tal vez la vida de los pintores fuera más fácil y la promesa de un futuro estuviera al alcance de la mano. «La esperanza está en las estrellas», escribió, «pero

no olvidemos que la Tierra también es un planeta y, por consiguiente, una estrella».

A principios de septiembre pensó en volver a la costa para confirmar la imagen que tenía en su cabeza. «Quiero pintar un cielo estrellado sin excusa», dijo a su hermana Wil. Con una vehemencia que casi traiciona meses de mirar y planificar, le explicó que la noche «tenía colores más ricos que el día, con tonos de un violeta intenso, azules y verdes» y la informó sobre el arco iris de la luz estelar: «Si prestas atención verás que algunas estrellas son amarillo limón, otras irradian un brillo rosa o un resplandor verde azulado de nomeolvides». Para inscribir su visión en el firmamento de la imaginería simbolista, evocó la poesía de Walt Whitman, cuyas cálidas invocaciones de un futuro repleto de amor, sexo y trabajo «bajo la gran bóveda del cielo iluminada por las estrellas» casaba perfectamente con la imagen que veía Vincent cuando contemplaba las estrellas y el cielo nocturno con los ojos entrecerrados.

A lo largo del verano y el otoño evocó esa imagen una y otra vez. A principios de septiembre terminó el retrato de Eugène Boch con un toque final: una constelación de «brillantes estrellas» multicolores sobre el fondo azul oscuro del cuadro. En ese momento dio al retrato su nuevo título, *El poeta*, un nombre que le ligaba tanto al rostro rodeado de estrellas de Boch como al nuevo Petrarca del Midi: Gauguin.

Sin embargo, no bastaba con pintar únicamente estrellas: quería pintar *bajo* las estrellas. «El problema de pintar escenas y efectos nocturnos sobre el terreno y de noche me interesa enormemente», escribió. Para satisfacer su gran anhelo llevó su equipo hasta la Place du Forum y pintó una visión nocturna de la terraza del café con su vacilante luz de gas y la calle «que se extendía cuesta abajo bajo un cielo azul cuajado de estrellas». Al contrario que los puntos del retrato de Boch, pintados aparentemente al azar, la cuña formada por el cielo nocturno en *Terraza del café de la Place du Forum*, muestra un universo de estrellas y planetas dispuestos en un sistema solar de color. «He aquí una nocturna sin nada de negro», alardeaba, «todo son hermosos azules, violetas, verdes y amarillo limón». Lo comparaba con una de las descripciones que hacía Maupassant en *Bel-Ami*, otro de los pilares de su sueño para el Midi. Hizo planes para pintar una serie de «cielos estrellados» que rivalizaran con los girasoles del verano, incluyendo un campo arado bajo el cielo de la noche y, sobre todo, la Casa Amarilla, el hogar de todos sus sueños. «Un día de éstos tendrás un pequeño cuadro de la casa misma», prometió a Theo, «con luz tras la ventana y un cielo estrellado».

Cuando su intento de pintar a Cristo bajo un cielo estrellado falló tan estrepitosamente a finales de septiembre, Vincent se echó su equipo al hombro a media noche y buscó algo que pintar directamente bajo las estrellas. Eligió un lugar que apenas estaba unas manzanas más allá, un rompeolas sobre el Ródano. Para tener algo de luz, situó el caballete bajo una de las farolas de gas que bordeaban la ribera del río. La experiencia le había demostrado que su luz dorada era poco adecuada y podía incluso inducirle a error. «Puede que en la oscuridad confunda un azul con un

verde», admitió, «un violeta azulado con un violeta rosáceo porque no se aprecian los matices». Pero, en su opinión, la inmediatez de la imagen era más importante que la precisión. No había otra forma de evitar «la mortecina y blancuzca luz» de las escenas nocturnas convencionales.

Una vez situado, miró hacia el sur, hacia el río y la ciudad oscura. Se extendía a lo largo de la gran curva que hace el Ródano virando y retrocediendo de izquierda a derecha, visible sólo gracias a su collar de lámparas de gas con su oscuro y mellado perfil recortándose sobre el horizonte. A un lado, la torre del convento de las carmelitas, Saint Trophime en medio y las gárgolas de Saint-Pierre en la orilla opuesta. Sólo se veía luz tras un puñado de ventanas. Los botes estaban amarrados en el agua negra debajo de él. Era tarde.

Pero cuando levantó la vista vio un cielo distinto al que había visto tres meses antes en otra ribera. O, mejor dicho, lo vio con otros ojos. En junio empezaba a tejer sus sueños sobre la unión con Gauguin y se había inspirado en fantasías a lo Daudet sobre viajes en tren a estrellas y galaxias distantes repletas de mundos mejores. Pero ahora que el proyecto con Gauguin parecía cada vez más lejos, como una puesta de sol, Vincent buscaba un consuelo mayor, más antiguo, más profundo, en el cielo nocturno. «Tengo una tremenda necesidad de —¿osaré decir la palabra?— religión», confesó temblando. «De manera que salgo de noche a pintar estrellas».

Llenó lo mejor que supo su paleta con los verdes, azules y amarillo limón que había usado en su fracasado cuadro sobre Getsemaní, colores que desde siempre vinculaba a Cristo, como en el *Christus consolator* de Scheffer o *La barca de Dante* de Delacroix y, en sus propios obras, en *Los comedores de patatas* y *El jardín del poeta*, que retrataba «un mundo diferente al nuestro». Recorrió la ciudad en busca del azul más oscuro que pudiera encontrar. Para oscurecerlo más pintó la ristra de farolas con destellos de «oro reluciente». Puede que quisiera pintar lo que se hallaba sobre él, pero el río también atraía su mirada soñadora. Los juegos de luz sobre el agua, en ríos, lagunas y charcos siempre habían llevado a Vincent a reflexionar profundamente en torno a los misterios del infinito. Mirando la línea de farolas, seguía su «implacable reflejo» en las encrespadas aguas del río a base de cientos de pequeñas y melancólicas pinceladas. Pintó el pequeño malecón que tenía bajo sus pies, donde los pequeños botes negros se inclinaban en silencio, de un amarillo verdoso, para mostrar el alcance de su propio farol, pero añadió en primer plano luces malva, una mezcla de rojo y azul que da a todo una luz misteriosa.

En el cielo, empezó por situar las estrellas de la constelación de la Osa Mayor en el cuadrante sur, el centro de su enorme lienzo. Las siete estrellas de la Osa Mayor destacan sobre todas las demás. Pero cuanto más miraba, más veía y más se movía su pincel. Veía puntos y manchas, círculos perfectos y fragmentos fracos. Imaginó a algunas estrellas en los verdes y rosas más pálidos, «resplandeciendo» como gemas azules en el oscuro vacío. Se comparaba con un joyero engastando piedras preciosas «para darles más valor». Rodeó algunas con coronas de rayos resplandecientes, como

pétalos de flores o lejanos fuegos artificiales, creando para cada astro un aura amarilla similar al nimbo que rodeaba la cabeza del Cristo de Delacroix. Pintó la Vía Láctea con ligerísimos toques de su pincel, un torrente imposible de azul pálido sobre la vastedad de azul cobalto. Con un cuidado exquisito, dio las pinceladas necesarias al cielo nocturno, pintando rápidas líneas «firmes y entrelazadas de sentimiento».

Si fuera capaz de alcanzar con su suave pincel y la armonía de color el mismo consuelo que le deparaba la inaprehensible figura de Cristo, podría captar en pintura «la sensación que producen las estrellas y las alturas infinitas del vacío sobre ti». Puede que entonces acabara su soledad, al menos hallaría consuelo. El café nocturno, nunca oscuro del todo, también ofrecía consuelo a aquéllos que estaban como él, «sin patria ni familia». Pero para Vincent nunca serían suficientes los bálsamos transitorios de la absenta y la luz de gas. Tampoco podía aceptar su propio argumento de que «las artes, como todo lo demás, sólo son sueños; uno mismo no es nada en absoluto». Inevitablemente, sus ojos se volvían hacia el estrellado cielo nocturno, donde veía una consumación distinta más verdadera y profunda, aunque más distante. Con sus planes para la Casa Amarilla al borde del fracaso volcó su anhelo de futuro en el lienzo. Trabajaba con más ternura que nunca para expresar una verdad trascendental a través de las pinceladas y el color. Quería captar la única emoción humana que nunca estaría presente en el Café de la Gare, la más importante, la esperanza de redención, sin importar lo lejos que estuviera. «¿Acaso es esto todo?», escribía, «¿o hay algo más?».

Al final, puede que de vuelta en su estudio, añadió a la pintura una pareja de pie entre las sombras de la orilla; amantes cogidos del brazo, llegados desde una estrella lejana.

A principios de octubre, Gauguin escribió a Theo: «Me uniré a él [Vincent] en seguida [...] Salgo para Arlés hacia finales de mes». Mandó a Arlés el retrato que Vincent le había pedido como muestra de hermandad. «Hemos cumplido tu deseo», anunció grandilocuentemente. Las noticias hicieron a Vincent caer de rodillas. «Por fin», escribió a Theo ese mismo día, «algo empieza a asomar por el horizonte: esperanza».

Más emocionante aún que la noticia fue la descripción que hiciera Gauguin del cuadro que ya estaba en camino. En su autorretrato Gauguin se había imaginado a sí mismo como el famoso criminal de Hugo, Jean Valjean, «con la máscara del bandido» que oculta un interior «noble y gentil». Según Gauguin no sólo quería mostrar sus propios rasgos, sino hacer un retrato de todos los pintores que en todas partes se veían «marginados y oprimidos por la sociedad». Era una visión del ostracismo artístico y el sufrimiento compartido que bien podría haber salido de la pluma de Vincent. «La descripción que hace de sí mismo me ha conmovido en lo más profundo del alma», escribió.

Tras meses de tortuosos avances y retrocesos, las expectativas de Vincent para la Casa Amarilla estallaron de golpe en una marea de cartas extáticas y laudatorias. Se comprometía a trabajar sin descanso a fin de proveer al «gran maestro» Gauguin de «la paz y quietud necesarias para producir y respirar libremente como artista». Dejando a un lado todas sus antiguas reservas, pidió a Bernard que se les uniera y también a Laval —e incluso a dos protegidos de Gauguin en Pont-Aven a los que no conocía—. Todos eran bienvenidos en la hermandad del Midi. «La unión hace la fuerza», gritaba.

Pero sólo un hombre podía dirigirlos. Vincent insistía en que «tiene que haber un abad para imponer orden. Gauguin, no yo, será el jefe del estudio». Theo podía hacer de marchante-apóstol, concedía Vincent. Pero también debía someterse al liderazgo de Gauguin: «Te has comprometido con Gauguin en cuerpo y alma», decía solemnemente a su hermano. Sólo así alcanzarían el triunfo creativo que Vincent presentía hacia tanto tiempo. «Veo a mis propias pinturas cobrar vida», imaginaba. «Y si perseveramos, construiremos algo más duradero que nosotros mismos».

En París, Theo leía las mareantes cartas de Vincent con una preocupación cada vez mayor. Tras meses de negociaciones conocía demasiado bien el egoísmo galo y la irresponsabilidad de Gauguin como para fiarse de él (este «último» acuerdo de ir a Arlés sólo se produjo cuando prometió pagarle cien francos más). También conocía el ardor desaforado de su hermano.

¿Cómo respondería Gauguin, un hombre de cuarenta años con diversas carreras y un mundo de experiencia, a la devoradora necesidad de Vincent de remodelar a la gente y las cosas que le rodeaban para compensar lo poco que podía cambiar en su propia vida? Incluso en ese instante, esperando la llegada del «abad», Vincent se dedicaba a presionar para posponer la llegada de Bernard y a dictar los términos de la felicidad de Gauguin con la misma decisión con la que había planeado la rehabilitación de Sien Hoornik. «Debe comer bien y dar largos paseos conmigo por estos hermosos alrededores», escribió a Theo, «una chica guapa aquí o allá, ver la casa tal como es y como la pongamos y en general pasárselo bien».

Aparte de su propia experiencia, Theo contaba con los informes del teniente Milliet y Eugène Boch, que le habían visitado recientemente en París y suministrado noticias de la batalladora vida de Vincent bajo el sol del sur. El danés Mourier-Petersen (que acabaría llamando a Vincent «loco») había pasado una breve temporada con Theo tras dejar Arlés, y éste estaría sin duda enterado de las dos versiones del incidente de las airadas diferencias entre Vincent y Dodge MacKnight, su primer candidato para la «unión» en la Casa Amarilla. El propio Vincent hablaba ominosamente de «locura» y de la necesidad de «cuidar mis nervios».

Confirmando los peores temores de Theo, Vincent lanzó una ofensiva preventiva contra Gauguin sólo una semana después de que éste accediera a ir a Arlés. Cuando el autorretrato que Gauguin había descrito con tanto detalle llegó a Arlés, Vincent encontró los colores «demasiado oscuros y tristes». «Ni sombra de alegría», se

lamentaba. ¿Cómo podía el *Bel-Ami* del Midi pintar algo tan «desesperado» y «sombrío»? «No debe seguir por ahí», opinaba Vincent, «es imprescindible que se alegre. Si no...».

¿Qué ocurriría si este castillo en el aire se desplomaba como había sucedido tantas veces antes? Theo había presionado a Vincent para que siguiera adelante, una presión que sólo se intensificaría si Gauguin se desdecía otra vez. En una furia de negación, Vincent dijo que se quedaría en Arlés los siguientes diez años, viviendo la despreocupada vida del monje japonés, «estudiando satisfecho una brizna de hierba y pintando la figura humana». Pero dijo lo mismo en La Haya antes de que el escándalo y el fracaso lo empujaran hacia Nuenen. Y en Nuenen, más de lo mismo antes de que el escándalo y el fracaso le llevaran con Theo a París.

En sus momentos más oscuros, Vincent debió de haber pensado en volver a París, pero hasta ese camino de vergüenza estaba teñido de incertidumbre. No era ya que la salud de Theo fuera precaria, sino que su corazón se inclinaba en otras direcciones. Solo en su apartamento de la Rue Lepic, «rodeado de vacío por todas partes», Theo se quejaba de la existencia de un vacío que Vincent no podría llenar. Volvió a pensar en el amor, el matrimonio y una familia propia.

En su delirio anticipatorio, Vincent ignoró las señales que le decían desde París que estaba actuando sin red. Para celebrar la perfecta unión que tenían por delante, pintó otra vista del parque público que se extendía ante su puerta, *El jardín del poeta* de Petrarca y de Boccaccio. Un inmenso abeto arrojaba sombra sobre la sinuosa senda de grava y una isla de lujoso césped. Su mole plumosa, el sol y el cielo cubren la parte superior del lienzo de hojas radiantes y fuertes de un asombroso turquesa profundo, un color exquisitamente mezclado entre el azul y el verde: un matrimonio perfecto, incommensurablemente hermoso. En esta sombra, como de un abanico persa, camina una pareja cogida de la mano.

Cuando se secó, Vincent lo colgó en el pequeño dormitorio que había preparado para Gauguin, junto a los girasoles del verano; un armonioso coro de bienvenida. Plantó adelfas en las macetas que había a ambos lados de la puerta de la Casa Amarilla para no olvidar la fecundidad de la locura y la toxicidad del amor.

CAPÍTULO 34

EL SALVAJE IMAGINARIO

Gauguin había insuflado algo parecido al viento tropical procedente de la cercana corriente del golfo en el pequeño centro vacacional para artistas de Pont-Aven. Una comunidad de jóvenes pintores, casi todos británicos, norteamericanos o escandinavos, deseosos de captar el sentido de los levantamientos en París, se apiñaba a su alrededor. He aquí a un hombre que había pintado junto a los héroes del impresionismo, de Manet a Renoir, que había aparecido a su lado en los días de la *refusé* y recientemente, como en la octava y última exposición impresionista celebrada en mayo, pocos meses antes. Las obras de Gauguin habían compartido paredes en esa exposición con la *Grande Jatte* de Seurat, una imagen de una novedad electrizante. Con su llamativa ropa, los fondos exóticos y cierta misteriosa reserva, Gauguin, de treinta y ocho años, parecía tener la llave que permitiría desvelar los secretos del mundo. Ansiosos de obtener su favor, los jóvenes artistas de Pont-Aven pagaban por su estancia allí, le servían la mesa y se sentaban hechizados entre su audiencia nocturna en el Gloanec Inn.

Ninguno competía más ardientemente o escuchaba con mayor embeleso que Charles Laval. Lucía los quevedos de un esteta y la barba rala de un asceta. En Laval, de veinticinco años, se mezclaban la refinada sensibilidad de su padre, un arquitecto parisino, y los anhelos místicos de su madre rusa. Había alcanzado la mayoría de edad en los límites del impresionismo y estudiado con Toulouse-Lautrec, lo que le permitió exponer en el Salón siendo aún un adolescente. No tenía problemas financieros pero sí sed en el alma. Laval había perdido a su padre a los ocho años y era, con diferencia, el acólito de Gauguin más devoto de todos los jóvenes pintores de Pont-Aven.

A nadie sorprendió, por lo tanto, que al invierno siguiente, Laval aceptara la invitación de su maestro para unírsele en una expedición al mar Caribe, en busca de licencias eróticas y verdades artísticas que sólo conocían las culturas primitivas. Gauguin pintó un irresistible retrato de una tierra «libre y fértil», donde «el clima es excelente y se puede vivir de fruta y pescado, que simplemente hay que limitarse a coger». Era una imagen extraída directamente de las páginas del fabuloso relato que hiciera Pierre Loti de su viaje a Tahití: *El matrimonio de Loti*. Charles Laval, enamorado, como tantos hijos desocupados de la burguesía, de la visión que daba Loti del paraíso en la tierra, no podía negarse.



PAUL GAUGUIN, 1891
© Fotógrafo: Apic, Getty Images

De hecho, Laval tenía buenas razones para creer en la seductora imagen que pintaba Gauguin del paraíso de las Américas. Como sabía todo el mundo en Gloanec Inn, Gauguin decía descender de los gobernantes españoles del Perú, donde el joven Paul había pasado sus años mozos. A veces parecía sugerir la existencia de un linaje nuevo, más antiguo y primitivo, que partía de los grandes gobernantes nativos del Nuevo Mundo, puede que hasta del emperador azteca Moctezuma, cosa que su piel morena y sus rasgos afilados parecían confirmar. Decía tener aún familiares acomodados en Lima, donde había pasado su infancia mecido por la brisa tropical y atendido por sirvientes chinos.

Con historias como ésta, Gauguin presentaba su viaje al Caribe como un regreso triunfal a despreocupadas aventuras. De hecho, ya había elegido su destino, una pequeña isla denominada Taboga, porque su cuñado, un exitoso comerciante que había vuelto recientemente a su Colombia natal, vivía cerca. En el norte de ese país, en un lugar denominado istmo de Panamá, las compañías francesas habían acometido una gran obra: un canal que comunicaría los océanos Atlántico y Pacífico. Gracias a

la riada de dinero y materiales invertidos en esa región del mundo, su cuñado haría una fortuna, aseguraba Gauguin a su joven discípulo, y podrían disfrutar de su parte de paraíso en Taboga.

Laval también contaba con familiares que se habían apresurado a unirse a las compañías que se desplazaban a Panamá, pero no sabía nada de dinero ni de negocios. Confiaba especialmente en Gauguin para estos temas ya que, después de todo, éste había trabajado en la Bolsa de París años antes de convertirse en artista. Como corredor o «liquidador» había logrado explotar con éxito la respetable herencia de un misterioso benefactor para llevar una vida propia de la alta burguesía, alquilando carruajes para las salidas de los domingos. Por el camino se había hecho con una familia que incluía una esposa y cinco hijos, aunque su funcionamiento debió de ser un enigma para el Laval convencional. El único de sus hijos que vivía con Gauguin en París, Clovis, estaba a salvo en un internado y no parecía resentir en absoluto las largas ausencias de su padre. Los demás vivían con su esposa danesa, Mette, en la distante Copenhague. Gauguin hablaba poco de ellos y Laval no se atrevía a preguntar. Al igual que su inusual acento (el castellano era su lengua materna), sus turbias finanzas y su pedigrí incierto, estas cuestiones formaban parte del gran enigma que era Paul Gauguin.

Su arte le daba un halo de misterio aún mayor, sin olvidar la amistad de su abuela con Delacroix ni sus propios flirteos con el simbolismo. El arte de Gauguin parecía variar incesantemente, picaba en todas partes, lo prometía todo, desplazándose de una latitud a otra del mundo del arte tan libremente como sus ancestros (y el propio Gauguin) cuando recorrieron los trópicos. Como corredor de bolsa había comprado el arte y la indulgencia de los impresionistas. En sus paseos de los domingos cogía el pincel y Pissarro daba alas a su plumoso estilo. En 1882, cuando perdió su trabajo en la bolsa debido al gran *crack* de ese año, Gauguin se sintió lo suficientemente preparado como para convertir su *hobby* en una dedicación al arte a tiempo completo, para terror de su esposa, muy consciente de la importancia del estatus, que le abandonó inmediatamente y volvió a Dinamarca. Se convirtió en un «artista vagabundo», poniéndose en manos del mercado del arte. Incapaz de obtener buenas críticas o de encontrar mecenas (admitió haberse ofrecido al mercado «como una puta a la que no quiere nadie»), tuvo que aceptar un empleo de vendedor junto a un fabricante de toldos y reunirse con su familia en Copenhague. Pero tras sólo seis meses los abandonó y volvió a París, más decidido que nunca a labrarse un hueco en el mundo del arte. Sólo se llevó a su hijo Clovis, el favorito de Mette —hubo quien pensó que por despecho—. En una pequeña buhardilla, con poca comida y mucho frío, el niño de seis años cayó enfermo con paperas.

Mientras, el arte de Gauguin había pasado del impresionismo al simbolismo. Esbozó ambiciosos manifiestos para un nuevo tipo de imaginería, «espiritual, enigmática, misteriosa y sugerente» y adoptó un nuevo héroe, Cézanne. Pero antes de que pudiera crear un arte que cumpliera los requisitos de su nuevo mandato artístico,

volvió a quedarse sin suelo bajo los pies. Lo hundió Seurat cuando expuso, en 1886, su *Grande Jatte*. Los lienzos de Gauguin se perdieron en el último *succès de scandale*, su retórica acallada por el zumbido ensordecedor del «nuevo impresionismo». Casi inmediatamente empezó a elaborar planes para congraciarse con Seurat, el nuevo héroe cuyo estandarte habían enarbolado los antiguos camaradas de Gauguin, sobre todo Pissarro. Pero un contratiempo inesperado con el irascible Seurat, en junio de 1886, acabó bruscamente con esa iniciativa. En seguida empezó a intercambiar insultos con su anterior mentor, Pissarro. Gauguin acusaba a los neoimpresionistas de hacer «tapices a punto de cruz» y maldijo «esos condenados puntos». Pissarro acusó a Gauguin de carecer de modales y afirmó que sus cuadros eran «arte de marinero sacado de aquí y de allá». «En el fondo, su carácter es antiartístico», decía Pissarro de su antiguo amigo, «es un tipo raro que persigue metas extrañas». Degas le llamaba «el pirata».

Pero Gauguin resurgió de nuevo. Cuando Laval volvió a encontrarse con él meses más tarde en el Gloanec Inn, tenía un nuevo mentor, Félix Bracquemond, se había pasado a un nuevo medio, la cerámica, y había asumido una nueva identidad: la de un salvaje del Perú. Para publicitar su «herencia indígena» modeló figuritas de barro que combinaban las formas precolombinas con sugerencias eróticas simbolistas: serpientes amenazadoras y cisnes con largos cuellos fálicos. Las firmó «PGo», el equivalente de «pene» en argot. Se presentaba a sí mismo como una «bestia» melancólica y ajena atrapada en los salones y estudios franceses. Renegaba de su pasado, que era el de un pintor dominguero burgués, corredor de bolsa y admirador del impresionismo. Se dejó crecer el pelo y se vestía con trajes de opereta (unos días totalmente descuidado, otros con capas vaporosas y, a menudo, cubierto de joyas ostentosas). Sus amigos estaban preocupados por sus modales teatreros y su extraña apariencia. Algunos pensaban que padecía megalomanía. Quería dar pie a los rumores (iniciados tras su altercado con Seurat) sobre su irascible temperamento y su beligerancia, incluso cuando era cortés y encantador. «Debes recordar que hay dos naturalezas luchando dentro de mí», explicaba ominosamente, «el indígena y el hombre sensible. El ser sensible ha desaparecido y el indígena campa por sus respetos».

Ése era el Gauguin con el que se encontró Laval, al que amó y dedicó su vida: un hombre al que no afectaban ni las convenciones ni la buena reputación; un hombre ilustrado y misterioso, cultivado y peligroso, un hombre, en palabras del mismo Gauguin, «al margen de los límites impuestos por la sociedad». Podía ser afable y gregario en un momento dado y belicoso y bravucón al siguiente, a veces sardónico y otras, taciturno. Había quien veía «gentileza y calor» en sus límpidos ojos verdes y quien percibía «ironía y desdén». Para otros sus gruesos párpados reflejaban mucha sensualidad.

En una profesión caracterizada por la decadencia, en una era de ironía y languidez, Gauguin peleaba y no huía del enfrentamiento físico, una reputación que

deleitaba a sus admiradores e intimidaba a sus adversarios. Aunque era de baja estatura incluso para los estándares de la época (en torno a 1,65), era fuerte y de complexión robusta. Según algunos irradiaba «un poder amenazador que apenas parecía ser capaz de controlar». Le llamaban *malin*, astuto. «La mayoría de la gente le tenía miedo» escribió un pintor inglés en Pont-Aven, en 1886, «ni los más atrevidos se tomaban libertades con él [...] Le trataban como a una persona a la que no había que excitar, sino aplacar». Seducía a los que no lograba intimidar. Según Gauguin, tanto hombres como mujeres podían disfrutar de la miel de sus encantos y, desde luego, Laval no era el único que probaba estas afirmaciones. A pesar de sus muchos relatos de conquistas amorosas, Gauguin parecía estar de vuelta del sexo. Exigía a acólitos como Laval castidad, exhortándolos a *pas de femmes* (nada de mujeres) y exaltaba la androginia sobre otras formas de atracción sexual. Con medios tan variados y variables, Gauguin se hacía con los corazones de gente como Laval. «Los artistas me temen y me aman», alardeaba desde Pont-Aven. «Nadie puede resistirse a mis teorías [...] me piden consejo, temen mis críticas y nunca ponen en duda nada de lo que hago».

Sin embargo, París se le seguía resistiendo. Cuando volvió en la primavera de 1886, su disputa con Pissarro y Seurat se había convertido en una sima de desconfianza y recriminación. No dejaba a nadie comprar o vender sus obras, ni siquiera las enseñaba. Distanciamiento, oscuridad, pobreza, una larga hospitalización y un vuelco total de la pintura a la cerámica le eliminaron del escenario de la vanguardia. En enero de 1887, Pissarro escribía aliviado: «Gauguin se ha ido... ha desaparecido completamente». Una noche de invierno, en su helador apartamento con sólo su horno a modo de calefacción y apenado por la frustración y la estúpida adulación de sus acólitos de Pont-Aven, presentó a Laval su emocionante plan para volver a estar en el centro de la escena pública: se «rebautizaría» en el trópico. «Me voy a Panamá», anunció, «pretendo vivir como un salvaje».

El largo y miserable viaje en barco, en el que padecieron muchas tormentas y viajaron «como ganado» en un camarote de tercera, parecía anticipar los horrores por venir. Pero Laval sólo veía la firmeza y la experiencia de su mentor en un viaje que había hecho muchas veces. En sus dos años como marino mercante, Gauguin no sólo había adquirido piernas fuertes, sino también cierto talento para los relatos rituales sobre el mar. Era un buen narrador (alardeaba de ser un «mentiroso sorprendente»). Gauguin contaba mentiras con mayor facilidad que verdades. En su viaje por el océano, puede que Laval oyera por primera vez sus relatos inspirados en *Cándido*: de terremotos y naufragios, de antepasados regios y hombres locos encadenados al tejado de su hogar de infancia; de un despertar sexual a los seis años y de prostitutas en cada puerto; de su participación en la guerra franco-prusiana y de cómo casi fue juzgado por un tribunal militar por insubordinación; de tramas de capa y espada en un complot fracasado para destronar al rey español. En uno de sus relatos más asombrosos, Gauguin se cruzaba con otro prolífico fabulista, Julien Viaud, un alma

artística de sexualidad ambigua, perdida en medio de un uniforme de marinero. Una década después de su encuentro, Viaud se había convertido en uno de los escritores más populares de su tiempo y había adoptado el nombre de uno de los personajes que había inventado en su relato fantástico sobre un viaje al pacífico: Pierre Loti.

Pero ningún cuento de marineros ni ninguna historia de Loti podían haber preparado a Laval para lo que encontró en Panamá y en Colón, donde desembarcaron. Era una enorme ciudad de chabolas hasta donde alcanzaba la vista: veinte mil personas hacinadas en una pequeña ría pantanosa junto al mar. Las lluvias torrenciales, las mareas y la falta de drenaje habían convertido la ciudad baja, que había crecido hasta diez veces en los últimos años, en un infierno de barro y miseria, un «pantano repleto de malaria», en palabras de Gauguin. Las calles estaban llenas de basura que generaba nuevos efluvios y atraía a las ratas cada vez que todo se inundaba de nuevo. Según un testigo, en la ciudad, superpoblada y carente de policía, reinaba una especie de «anarquía pútrida y sucia». Violentas convulsiones desatadas por la población indígena contra los recién llegados o entre los trabajadores abrían zanjas de ruinas y cenizas entre las hileras de chabolas. La muerte flotaba en el aire. Los mosquitos que transmitían la malaria y la fiebre amarilla infestaban la pantanosa península e infectaban a la mitad de la población. En el canal, tres de cada cuatro trabajadores, casi todos negros reclutados en las Indias Occidentales, murieron en oleadas de un contagio imposible de contener. En el único hospital de Colón, la tasa de mortalidad subía sin cesar.

Los planes de Gauguin resultaron tan ilusorios como su promesa de un paraíso. La «firma comercial» de su cuñado en Ciudad de Panamá, en el lado del istmo que daba al Pacífico, resultó ser un gran almacén donde Gauguin no halló ni trabajo, ni dinero, ni simpatía. Laval y él hubieron de volver a Colón donde, según decían los periódicos, se asistía con frecuencia «al triste espectáculo de hombres cultos muriendo de hambre en las calles». A través de un contacto de Laval, encontraron trabajo de oficinistas en una compañía constructora que les duró sólo dos semanas. Después, Laval intentó ganar dinero haciendo retratos y Gauguin partió hacia el campo en busca de tierras que pudiera comprar a los indígenas locales con el poco dinero que les quedaba. Cuando fracasó, urgió a Laval a ir a Taboga, su destino original. Sin embargo, allí, en vez de hallar un Shangri-La intacto, se metieron en una trampa para turistas, una farsa de excursiones domingueras, nativos disfrazados y *tours* guiados. Los astutos nativos pedían precios exorbitantes por todo, y más por su tierra. Frustrado, Gauguin empezó a hacer planes para ir a Martinica, una isla francesa «alegre y genial» del Caribe oriental, donde su barco había recalado brevemente. «Deberíamos habernos quedado allí», tronaba Gauguin, «donde la vida es barata y sencilla y la gente afable». Dejándose arrastrar por su adorador Laval, dejó el fétido istmo, convencido de que, al final de un viaje de mil seiscientos kilómetros, Martinica les acabaría brindando una «vida de ensueño».

Apenas les dio tiempo a encontrar una antigua barraca de esclavos en las

montañas que se erguían sobre el puerto de Saint-Pierre antes de que Laval contrajera la fiebre amarilla. La enfermedad atacaba a sus víctimas y, con una rapidez terrible, reducía a los hombres a montones de carne dolorida. En un día, temblaban de fiebre y padecían convulsiones y náuseas. El veneno se extendía por todos los órganos afectando al hígado, los riñones y los pulmones. Sudores, disentería y vómitos de sangre unidos a mareos, alucinaciones y delirio. La piel y los ojos adoptan un color amarillo bilioso. En las cartas a su familia y amigos, Gauguin nunca mencionó la agonía de Laval («bien está lo que bien acaba», escribía). Mientras Laval yacía en su cama sudada, Gauguin exploraba los manglares y observaba a las oscuras *porteuses* con la carga en la cabeza, atravesando los pasos de montaña. Decía haber pintado «algunos buenos cuadros [...] con figuras muy superiores a las de mi época de Pont-Aven». Laval se acabó recuperando lo suficiente como para unirse a él en alguna de estas excursiones, al menos cuando no salían del perímetro de su barraca.

En julio Gauguin enfermó también, pero no lo suficiente como para que lo mencionara en sus cartas. Eso cambió un mes después, cuando un coleccionista de París expresó cierto interés por su cerámica. De repente sintió la llamada de un nuevo El Dorado. «Debo salir de aquí», escribió a un amigo, «si no moriré como un perro». En una riada de cartas que no hablaban a favor de su supuesta y debilitante enfermedad, Gauguin empezó a pedir dinero para volver a casa. «Soy un esqueleto», gritaba, « pierdo la cabeza y apenas tengo fuerzas entre delirio y delirio. Tengo crisis nerviosas casi todos los días y doy gritos de dolor cuando mi pecho parece arder. Te lo imploro, haz lo que puedas para mandarme 250 o 300 francos inmediatamente». Mintiendo descaradamente, decía que haber trabajado en las zanjas de la construcción del canal (sacando tierra desde las cinco y media de la mañana hasta las seis de la tarde bajo el sol tropical) le había «envenenado». Describía «la agonía» que le provocaba el estómago y sus «atroces dolores». «Se me va la cabeza», escribía, «tengo el rostro cubierto de sudor y escalofríos que me recorren la espalda. Cada noche creo morir», decía, y añadía que lo único que podía salvarle de la muerte o de una vida de «fiebre y enfermedad» era volver a Francia.

¿Estuvo enfermo de verdad? ¿O utilizó este vivo retrato de los padecimientos de su compañero para sacar dinero? Aunque el desarrollo de la enfermedad era excepcionalmente corto, la recuperación (si se producía) solía llevar meses. En octubre, cuando Gauguin por fin consiguió el dinero para volver a Francia, Laval estaba demasiado débil como para viajar. Pero Gauguin echaba de menos su tierra y decidió dejar solo a su amigo convaleciente, defendiendo seguramente su marcha en los mismos términos de seis meses atrás, cuando abandonó a su hijo Clovis en París: «Solo tengo dinero para un billete... mi mente y mi corazón se han hecho inmunes al sufrimiento».

Había transcurrido casi un año desde que Gauguin volviera de la Martinica cuando

llamó a la puerta de la Casa Amarilla. No había visto ni a su mujer ni a sus hijos en un año. El mundo artístico de París tampoco había caído rendido a los pies de este artista que se definía a sí mismo como «un hombre de los trópicos». Había vendido tres cuadros al novato Theo van Gogh (tras descubrir que su *entresol* se había convertido en el centro del impresionismo en su ausencia), pero no había salido nada de ello. Había vuelto de su aventura exótica esperando un gran triunfo, «darle a todo mundo en los morros», como había hecho Seurat con su *Grande Jatte*. Pero lo único que encontró fue el cauto optimismo de Theo y el asfixiante entusiasmo de su extraño hermano. «Todo lo que he traído de la Martinica suscita gran admiración», escribió ácidamente en noviembre de 1887, «pero aun así no triunfo».

Para no sufrir en la oscuridad de París, Gauguin había vuelto al escenario de su primer y hasta el momento único éxito, Pont-Aven, casi en el mismo momento en el que Vincent partió hacia el sur. Allí trabajó sin descanso para reafirmar su nueva identidad de artista de temperamento salvaje y esencia primitiva. Hablaba sin descanso de sus «decisivas» experiencias en la Martinica e instruía a sus acólitos: «Si alguien quiere saber quién soy... tiene que averiguarlo en las pinturas que he traído de allí». Extraía paralelismos forzados entre Bretaña y la Martinica, calificando a ambos lugares de «oscuros y primitivos», habitados por gentes que llevaban la impronta de «épocas primitivas». Adoptó su atuendo de otra de las fantasías de Loti, *Mon frère Yves*, y empezó a vestirse como un viejo lobo de mar con jersey y gorra para recordar todos sus viajes exóticos y «el salvaje oculto» que Loti veía en todos los hombres que «habitaban el primitivo mundo del mar».

Así revivió Gauguin el triunfo de dos años antes. Mientras buscaba la ayuda de Theo en cartas humildes dirigidas a *Cher Monsieur* y desdeñaba las invitaciones a Arlés de Vincent alegando una partida inminente, circuló entre el gentío vacacional reunido en Pont-Aven, retomando el papel de *chef d'école* de un círculo de jóvenes pintores que esperaban que llevara su fama hasta París. Reivindicaba incluso la adulación del joven Laval, que finalmente se había arrastrado de vuelta desde la Martinica en julio de 1888, ocho meses después de que Gauguin le dejara allí. Con la ayuda de Émile Bernard, un nuevo miembro de su círculo de seducidos, Gauguin refinó un arte que fuera a juego con su nueva encarnación, un arte de «rudeza» primitiva e intensidad espiritual. Las atrevidas formas y colores del cloisonismo de Anquetin y el renacimiento místico católico de Bernard encajaban perfectamente en el retrato de salvaje que difundía Gauguin de sí mismo. (El autorretrato que había mandado a Vincent mostraba un «rostro feroz e inyectado en sangre», escribió, «y ojos que eran como la lava de un volcán»). Gauguin no sólo tenía dominado al joven Bernard (aunque ambos discutirían por la autoría del nuevo arte), sino que reforzó su imagen de primitivismo seduciéndolo a Madeleine, la hermana de diecisiete años de Bernard.

Apenas resulta sorprendente que intentara permanecer en Pont-Aven el máximo tiempo posible. Sólo cuando todos se hubieron ido, incluidos Bernard y Madeleine,

sólo cuando se quedó sin dinero y sólo después de que Theo comprara algunas de sus cerámicas, se ofreciera a organizarle una exposición en el *entresol* y le pagara cincuenta francos, Gauguin se subió con reticencia a un tren para emprender el largo camino a Arlés. Mientras Vincent esperaba sin aliento la consumación de su futura hermandad, Gauguin evaluaba fríamente los planes de Theo, no de Vincent, para el futuro: «Por muy enamorado que esté Van Gogh de mí, no me alimentaría en el sur por mi cara bonita», escribió a un amigo el día antes de partir. «Ha estudiado el terreno como un holandés cuidadoso y quiere forzar las cosas en la medida de lo posible... Esta vez sí que piso suelo firme».

Como todo su interés estaba centrado en sus relaciones en París y estuvo dudando hasta el último minuto, Gauguin no avisó a Vincent de qué día o a qué hora llegaría a Arlés. Cuando su tren entró en la estación poco después de las cinco de la mañana del 23 de octubre de 1888, aún era de noche y demasiado temprano para presentarse ante un hombre al que apenas conocía. De manera que entró en un café abierto, el Café de la Gare, para esperar hasta el amanecer. «Es usted», gritó el gerente mirándole, «le reconozco». Con la emoción, Vincent había mostrado el autorretrato de Gauguin al dueño del café.

Poco después, los esperados golpes en la puerta despertaron a Vincent, que corrió a abrirla.

La escena no se debía sólo a la falta de resolución o el descuido. Como boxeador, Gauguin conocía bien el valor de hacer perder el equilibrio a su adversario. «Espera a que él haga el primer movimiento», aconsejó una vez a un estudiante en la escuela de esgrima donde enseñaba. Cuando planificaba las cosas lo hacía meticulosamente y actuaba con decisión. En cuanto veía una debilidad no tenía el menor reparo en atacar. Pero su empresa con Vincent estaba plagada de incertidumbre y Gauguin prefería no forzar demasiado hasta conocer mejor a su oponente.

Donde Vincent veía una hermandad, Gauguin veía una competición. «Necesito luchar», había advertido antes de llegar, usando un término francés, *la lutte*, para dar nombre a la lucha de voluntades que Gauguin veía en cada intercambio, fuera con la espada, los puños, las palabras o las imágenes, «a cuchillo o golpe a golpe». Para reforzar su *en garde*, envió a Vincent el dibujo de un cuadro suyo en el que aparecían dos adolescentes bretones sumidos en un tenso abrazo de luchador. Lo describió como la representación de un «combate esencial visto a través de los ojos de un salvaje peruano».

CAPÍTULO 35

LA LUTTE

Cuando Vincent abrió la puerta de la Casa Amarilla se llevó una sorpresa. Como Gauguin llevaba meses quejándose, Vincent esperaba encontrarse con un hombre débil y enfermo. Lo había comentado al recibir la imagen del autorretrato de Gauguin: «Parece enfermo y atormentado», exclamó cuando lo vio. Pero el hombre que estaba ante el umbral de su puerta era el vivo retrato de la salud y el vigor. Tenía músculos, buen color y fuego en la mirada. «Gauguin ha llegado y se encuentra bien de salud», escribió a Theo, «¡creo incluso que está mejor que yo!».

En los siguientes días, Vincent tuvo ocasión de maravillarse ante el fuerte estómago de su invitado y su fornida constitución, las dos cosas que solían faltar a los artistas. Con su ruda compleción y robusta salud, Gauguin no sólo desmentía su propio autorretrato y las quejas que había proferido durante meses, sino que acabó con uno de los mejores argumentos de Vincent a favor del Midi. Una y otra vez había prometido a Theo que el sol de la Provenza ayudaría a Gauguin a recuperar su salud y rejuvenecer su espíritu, de modo que pudiera volver a la alegría y el color de los cuadros de la Martinica. Pero el gallo de pelea que estaba ante su puerta no necesitaba que lo rescataran. «No cabe duda de que estamos ante una criatura virgen con instintos salvajes», informaba a Theo, asombrado.

La siguiente decepción tuvo lugar sólo pocos días después. Theo escribió que había vendido el cuadro de las bailarinas de Gauguin, *Las bretonas*, por una buena suma. En la siguiente carta incluyó una orden de pago a nombre de Gauguin por la cantidad de quinientos francos, un dinero que Vincent no había visto junto en su vida. «De momento», comentaba feliz, «estará bien cubierto». Vincent calificó la venta de «un gran golpe de suerte para los tres», pero no podía ocultar su dolor. Cada vez que quería felicitar a Gauguin, se sentía culpable hacia Theo. «No puedo hacer nada para vender mis pinturas», escribió con tristeza en un largo *mea culpa* el mismo día que llegaron las noticias de la venta.

Soy consciente de la necesidad de producir hasta la extenuación mental y el malestar físico. Pero es que no tengo otra manera de devolver todo lo que hemos gastado. [...] Mi deuda es tan grande, querido muchacho, que cuando la haya pagado, y creo que lo lograré, la dureza de seguir produciendo pinturas me acompañará el resto de mi vida y me parecerá que no he vivido. [...] Es una agonía para mí que nadie quiera mis cuadros, sufro por ello... creo que yo también venderé en algún momento pero te debo tanto, sigues gastando tanto mientras yo no gano nada. A veces esta idea me entristece.

Sin tener en cuenta el dolor de su hermano, Theo montó rápidamente una exposición de la obra de Gauguin en el *entresol* justo después de la venta de *Las bretonas*. Pocas semanas después de su llegada a Arlés, Gauguin recibía los brillantes informes de París con los que Vincent sólo había podido soñar. «Sin duda te agradará saber que

tus cuadros están teniendo mucho éxito», le escribió Theo a mediados de noviembre. «Degas está tan entusiasmado con tu obra que habla de ella a mucha gente... ya hemos vendido dos lienzos [más]». Theo aprovechó la oportunidad para renegociar con Gauguin la comisión que se llevaba Goupil, que debía elevarse «a medida que vayamos vendiendo tu obra con cierta regularidad». Era una conversación que nunca había tenido con Vincent. En dos meses Theo había vendido cinco cuadros de Gauguin y algunas cerámicas y le había enviado casi mil quinientos francos, que se sumaban a su estipendio mensual.

Vincent se tambaleaba ante la avalancha de éxitos de su invitado. Así como la saludable constitución de Gauguin echaba por tierra el argumento de Vincent de que todo auténtico artista sufría a causa de su arte, el éxito de Gauguin en el *entresol* minaba años de excusas sobre por qué no se había vendido su propia obra. Obligado por las circunstancias a justificar su obra «desde el punto de vista financiero», Vincent sólo podía ofrecer una patética defensa. «Es mejor que [la pintura] esté en mi lienzo que en los tubos».

En contra de lo que llevaba pidiendo a su hermano desde hacía años, le instó a abandonar cualquier esfuerzo por vender su pintura y le recomendó que se quedara con los cuadros, porque así podría decir a Gauguin y a los demás que Theo apreciaba sus cuadros demasiado como para venderlos. «Además», añadía, «si resultara que lo que estoy haciendo es bueno, no perderemos dinero porque la obra madurará por sí misma, como el vino en la barrica».



Les Alyscamps, Arlés
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

También se decepcionó cuando Gauguin eligió el destino de su siguiente excursión artística. Rechazó los campos infecundos y los polvorrientos patios de la amada Crau de Vincent. En cambio, Gauguin le llevó al corazón romántico de Arlés: los Alyscamps. En tiempos romanos hubo una necrópolis al sur y el este de las murallas de la ciudad que debía su nombre, al igual que la gran avenida de París, a los Campos Elíseos. El cristianismo había dado un aura de santidad al viejo cementerio romano. Se construyeron capillas, se advocaron santos y empezaron a circular leyendas sobre los milagros que habían tenido lugar en la zona, se decía que Cristo se había aparecido a los vecinos. En la Edad Media, quienes querían garantizar a sus allegados un lugar en el Juicio Final, llevaban a sus muertos por el Ródano hasta Arlés, confiando en que el cumplimiento por parte del difunto de sus deberes cristianos le garantizaría un terreno en los Alyscamps.

A lo largo de los siglos, fue surgiendo una destalizada ciudad de los muertos. Miles de sarcófagos dispuestos al azar, como la muerte misma, cubrían la llanura aluvial. Todos exigían eternidad, por medio de la piedra y las palabras. Pero ni la antigüedad ni la santidad podían evitar el progreso industrial. Cuando Vincent llegó, los constructores del ferrocarril habían arremetido contra el suelo, excavando, abriendo tumbas y eliminando los restos de mármol, sin tener en cuenta en absoluto

el derecho a la paz o la eternidad de los difuntos. Afligidos, los padres de la ciudad recolectaron algunos de los fragmentos y los colocaron en una larga avenida que conectaba una de las antiguas puertas del cementerio con la capilla románica de Saint Honorat. Cubrieron este facsímil de historia de bancos y álamos y dieron al lugar el solemne nombre de *Allée des tombeaux*.

Los árboles aún eran jóvenes y lucían sus colores de otoño cuando Gauguin llevó a Vincent a los famosos Alyscamps, a finales de octubre de 1888. Fueron de turismo (las guías dedicaban un capítulo a la «antigua» necrópolis), pero, sobre todo, a mirar. El tiempo había reservado un último insulto a las almas desplazadas de los Alyscamps. En la privacidad del *cul-de-sac* de la avenida y entre sus sombras, las parejas jóvenes encontraban un refugio perfecto. Generaciones de arlesianos habían convertido el viejo lugar en un patio de vanidades: una avenida entre los muertos para los amantes. Salían a pasear por allí con sus extravagantes trajes de domingo para gratificación de los turistas y expectación de los solteros, incluso podían llevar del brazo a una dama sin suscitar escándalo. Las arlesianas tenían fama de ser muy bellas (se las consideraba descendientes directas de las «vírgenes romanas» que adornaban los vasos antiguos) y sus paseos entre la tumbas habían cobrado fama más allá de la Provenza. Gracias a toda una serie de imágenes e historias populares, los Alyscamps se habían convertido en el paseo de los amantes más celebrado de Francia; una fantasía colectiva venusina de gran belleza, coqueto encanto y amor casto. Cuando alguna de las ciudadanas arrojó su bebé recién nacido y no deseado a un canal cercano, la fantasía mostró su lado más oscuro: actividades en medio de la noche, citas nocturnas entre los sarcófagos y parejas haciendo el amor entre las sombras.

Probablemente Vincent ya hubiera explorado los Alyscamps en algún momento de los siete meses que llevaba en Arlés, pero nunca lo había mencionado, dibujado o pintado. En general rehuía las ruinas de la ciudad, evitando tanto a los turistas como la inmortalidad de pega de las piedras. En cuestión de mujeres prefería los burdeles de la Rue des Récollets, cerca de la Casa Amarilla, donde lo único que contaba era el dinero. Animado por Bernard, que enviaba dibujos y poemas sobre burdeles, Vincent llevó a Gauguin a sus lugares favoritos, retomando las rondas nocturnas que hiciera con el teniente zuavo Milliet (que partió hacia África poco después de la llegada de Gauguin), tanto como esparcimiento como para «estudiar».

Gauguin toleraba estas excursiones a primera hora a las *maisons de tolérance* (que, según decía, estaban pensadas para «el proletariado de la enfermedad y la fealdad»), carentes de encanto y muy reglamentadas, pero prefería presas más difíciles y le atraía el juego de los Alyscamps, la competición de ingenio y miradas que Vincent había abandonado hacía mucho tiempo por considerarla fútil. («Mi cuerpo no resulta a las mujeres lo suficientemente atractivo como para que quieran posar para mí gratis», se lamentaba). En cambio, Gauguin florecía en esos distritos legendarios. Con su sensualidad hipnótica y su fuerte físico seducía a las bellas y frías arlesianas con una audacia y una falta de conciencia que dejaba a Vincent verde de

envidia.

El éxito amoroso de Gauguin fue un duro golpe para Vincent. No sólo realzaba el rechazo del que éste era objeto en la Rue des Récollets, también echaba por tierra el mito de que los artistas eran monjes abstinentes, resignados a «follar sólo un poco», que había elaborado para ocultar su impotencia. «He aquí un artista en el que prevalecen las bendiciones de la sangre y el sexo sobre la ambición» (o eso creía Vincent). Un hombre que no necesitaba preservar su esperma, que, de hecho, lo prodigaba profusamente conservando suficiente «savia creativa» para su obra. Los cinco hijos que tenía Gauguin (y, según se decía, el doble de bastardos) le aterrorizaban. A Vincent le maravillaba que Gauguin hubiera encontrado «la forma de producir cuadros y niños a la vez».

Como para dejar clara su abrumadora superioridad, Gauguin se embarcó inmediatamente en un cuadro sobre las negras de Martinica, la piedra de toque de su éxito artístico y su autoridad erótica para los hermanos Van Gogh. Pintó a tres bellas arlesianas en los Alyscamps con sus trajes regionales, posando indulgentemente a la orilla del canal que recorre la avenida de las tumbas (después retrató el lado oscuro de los Alyscamps pintando una escena amenazadora, medio oculta por un árbol, de un hombre mayor abordando a una mujer joven a la que dio el lascivo título *Ya te tocará, guapa*). Como siempre, Vincent no pudo encontrar quien posara para él y se vio obligado a pintar en sus cuadros sobre los Alyscamps figuras sacadas de viejos dibujos u obtenidas con discretas miradas. Se defendió de la única forma que pudo: con una escena de un burdel en la que se veía a un hombre y dos mujeres jugando a las cartas (una forma habitual de pasar el rato previo al coito en los prostíbulos), rodeados de parejas que se manosean y bellezas morenas y aburridas en traje de baile de colores chillones.

Gauguin posó rápidamente su mirada de depredador en una mujer que vivía cerca de la casa, Marie Ginoux, esposa del viejo propietario del café, Joseph Ginoux, que probablemente atrajera la atención de Gauguin desde el primer día de su llegada a Arlés, cuando esperó en su establecimiento hasta poder ir a casa de Vincent. Era una mujer guapa y morena de cuarenta años (los mismos que Gauguin), de ojos entrecerrados y una «sonrisa permanente», según un admirador. Marie se había casado con un hombre que le sacaba más de diez años, resignándose a un matrimonio sin hijos y al trabajo continuo en el café entre clientes que ya eran como de la familia. También Vincent se había sentido atraído por su calidez mediterránea y su belleza a punto de desaparecer, que le recordaba a la de Agostina Segatori, la propietaria del café de París a la que había intentado seducir. Como Henry James, que había escrito con admiración sobre una «arlesiana madura espléndida» a la que halló «entronizada» tras la barra de un café («una admirable dispensadora de terrones de azúcar»), Vincent veía en el rostro oval de Marie la falta de cultura que denotaban su «nariz griega» y su pelo largo peinado con sofisticación, pero también la encarnación de la femineidad de las arlesianas cantada por los poetas, desde Ovidio a Daudet

(«intensamente femenina», pero «maravillosamente rica, robusta y llena de cierta nobleza física»).

En el tiempo que hacía que conocía a este dechado de virtudes, Vincent no la había pintado. A pesar de su admiración por las arlesianas legendarias sólo había logrado que se comprometiera a posar para él una anciana con su traje regional que luego nunca apareció. O bien Marie Ginoux había rechazado sus propuestas o, temiendo que lo hiciera, nunca se lo pidió. Paul Gauguin no padecía estos temores. Menos de una semana después de haber puesto pie en Arlés, pidió a Marie que fuera a la Casa Amarilla a posar. «Gauguin ya ha encontrado a su arlesiana», escribía Vincent asombrado, «me hubiera gustado haber llegado tan lejos».



PAUL GAUGUIN, *Madame Ginoux (Estudio para Café nocturno)*, 1888, CABORCILLO SOBRE PAPEL, 91,7 x 73 cm

© Fine Arts Museums of San Francisco, obsequio en memoria del doctor T. Edward y Tullah Hanley, Bradford, Pensilvania

Llegó con la típica iconografía de las mujeres de su clase: vestido negro largo con el distintivo chal de muselina blanca, el pelo recogido en un moño bajo un coqueto gorrito con una cinta negra que caía sobre sus hombros. Se acomodó en una silla, dejó a un lado su parasol y sus guantes y se quedó mirando a Gauguin y su bloc de dibujo. Cuando Vincent se colocó ansiosamente cerca de ella, se llevó la mano a la cara, bloqueándole la visión, y contempló al seductor recién llegado, al que llamaba Monsieur Paul. Mientras Gauguin dibujaba lánguidamente con el carboncillo inclinándose sobre el papel para llamar la atención de la modelo y captar su sonrisa de Mona Lisa, Vincent pintaba con furia, echando pintura sobre el vestido negro azulado, y verde en el rostro. Pintó la silla de color naranja y el fondo en amarillo eléctrico a una velocidad inusual. Menos de una hora después, Gauguin había terminado su dibujo y la modelo se fue. Afortunadamente, Vincent había logrado

terminar su cuadro a tiempo. Cantó su victoria a Theo. «Al fin», dijo, «tengo una arlesiana».

En las siguientes dos semanas tomó forma una pintura sobre el caballete de Gauguin que añadió una ofensa artística a la sexual. El rostro de Madame Ginoux cobró vida en su estudio compartido mientras Gauguin pasaba cuidadosamente el dibujo a un lienzo grande. Suavizó sus rasgos y le dio una sonrisa más seductora, como si flirteara. Convirtió la mesa de madera del estudio en la que se apoyaba en una de mármol blanco como las del Café de la Gare, y puso ante ella los instrumentos de su trabajo: absenta, una botella de soda y dos terrones de azúcar.

Detrás de ella pintó una extraña réplica de la escena retratada por Vincent en *El café nocturno* vista desde dentro, en una perspectiva diferente a la panóptica del holandés. El verde de la mesa de billar, a distancia media, cubría el suelo con la misma profunda sombra. En la pared más alejada, pintada del mismo intenso rojo anaranjado, una única lámpara de aceite emite idéntico brillo sin sombras y, debajo, se ve a los mismos borrachos en la mesa, casi dormidos. Gauguin se apropió de dos de las imágenes más queridas de Vincent, sus retratos de Roulin y Milliet, y los incluyó en la escena como clientes: el zuavo sentado a la mesa con el borracho medio dormido, el cartero con un trío de prostitutas taciturnas bajo las insanas nubes de humo de cigarrillo. Finalmente, añadió un pequeño gato bajo la mesa de billar, símbolo de la licencia femenina, que le daba a todo un aire de conquista sexual.

Este ambiguo tributo al mundo de Vincent, medio halagador y medio burlón, fue la primera derrota de un asedio artístico: una batalla de palabras, imágenes y expectativas frustradas que pilló a Vincent totalmente desprevenido. A pesar de los meses de propaganda con cuadros como *La mousmé* y *El zuavo*, Gauguin despreció el Midi mágico de Vincent y lo calificó de «insignificante y raído». Miró La Crau y el Café de la Gare y no vio los tonos brillantes y la vida de Zola que veía Vincent, sino sólo «vil color local». Dijo que Arlés era «el lugar más sucio del sur» y siguió describiendo Pont-Aven como el auténtico paraíso de los artistas. «Me habla de Bretaña», informaba Vincent compungido, sólo pocos días después de la llegada de su huésped. «Dice que allí todo es mejor, mayor y más hermoso que aquí. Que las cosas tienen un carácter más solemne y, sobre todo, que los tonos son más puros y las cosas están mejor definidas que en los marchitos y agostados escenarios de la Provenza».

Vincent quería pintar, Gauguin quería dibujar. Vincent quería salir al campo a la primera oportunidad, Gauguin necesitaba un «periodo de incubación», de al menos un mes, para salir, hacer esbozos y «aprehender la esencia del lugar». A Vincent le gustaba pintar al aire libre, Gauguin prefería trabajar en el interior. Consideraba que sus expediciones eran misiones desveladoras de hechos, oportunidades para hacer esbozos, a los que denominaba «documentos», que luego pudiera sintetizar en *tableaux* en la calma y reflexividad de su estudio. Vincent era el campeón de la espontaneidad y los descubrimientos casuales («los que esperan poder trabajar

tranquilamente después, perderán su oportunidad»), Gauguin construía sus imágenes despacio y metódicamente, experimentando con las formas y el color. Vincent se lanzaba sobre el lienzo con el pincel cargado y fieras intenciones, Gauguin construía sus superficies en sesiones tranquilas y con cuidadosas pinceladas. En sus primeras semanas en la Casa Amarilla Gauguin sólo terminó tres o cuatro lienzos, mientras que Vincent dio vida a una docena.

Vincent había imaginado que Gauguin compartiría la fecundidad de su *Le Paradou* bajo el poder regenerador del sol de la Provenza. Pero la reacción de Gauguin fue la contraria. Al ser un hombre de ciudad, la vida bucólica le volvía «perezoso» en sus hábitos personales y aún más lacónico en su aproximación al arte y lo resumía así: «Primero sueño y luego lo pinto con calma». Su capacidad deliberativa fue un duro golpe para Vincent. Desde que había llegado a Arlés había intentado defender su velocidad al pintar y la productividad (junto a un increíble consumo de pintura) frente a Theo, que le recomendaba tomarse con más calma el trabajo y ser más cuidadoso con cada pintura. Cada vez que Gauguin cogía un pincel e iniciaba el lento tránsito del papel al lienzo, con pinceladas cortas y ásperas, Vincent oía las cansinas quejas de su hermano. En la furia del trabajo alardeaba ante Theo: «Nuestros días transcurren entre trabajo y más trabajo. Por las tardes estamos agotados y nos vamos al café antes de que anochezca. Así es nuestra existencia».

Los elaborados programas de Gauguin y sus metódicas pinceladas también minaban la forma en que Vincent entendía el cloisonismo. «¿Acaso no buscamos la intensidad del pensamiento y no la calma del contacto?», había preguntado a Bernard ese verano. Vincent luchaba por reducir sus imágenes a la menor cantidad de elementos posible, que ordenaba en atrevidos mosaicos de color y resumía en docenas de esquemas cromáticos. Gauguin ajustaba el tono y la línea una y otra vez, disolviendo toda superficie en modelos cuidadosamente entretejidos de tonos que se solapaban. Vincent respondía a las exigencias de «tosquedad» y «fealdad» que oía en las ideas de Anquetin y la retórica de Bernard; las pruebas de su audacia colgaban de todas las paredes de la Casa Amarilla. Gauguin se sentaba ante su caballete en la habitación delantera y creaba con destreza delicadas imágenes hechas a base de plumosas pinceladas y colores discretos. Vincent suscribía sin reservas la ley de los contrastes simultáneos, el evangelio de Blanc y Delacroix, el fundamento de su arte; Gauguin ridiculizaba el catecismo de los colores complementarios por considerarlo simplista y monótono. En cuanto al amarillo que destilaban las obras de su dormitorio, Gauguin apenas pudo ocultar su desdén: «¡Mierda, todo es amarillo! ¡Ya no sé lo que es pintar!».

Vincent quería que mezclaran sus propios colores, Gauguin odiaba las pinturas de Vincent y logró que le mandaran otras de París. Vincent solía cubrir los cuadros acabados con barniz hecho de huevo o resina, Gauguin prefería las superficies mate de los impresionistas. Vincent pintaba sobre lienzos comprados, Gauguin buscaba superficies más bajas y compró yute, que tenía la tosquedad de la arpilla. Cortó la

pieza, la estiró y la preparó él mismo. Vincent derrochaba pintura en sus imágenes. La aplicaba con un pincel gordo bien lleno de pintura en todo momento, con profundos contornos y picos *enlever*. Gauguin disponía los colores en su paleta como finos pegotes de color que extendía avariciosamente en un único registro de pegotes paralelos. Vincent repasaba sus pinceladas, remodelando los parches de pintura una y otra vez antes de que se secara, a veces incluso después, si sentía un ramalazo de inspiración. Gauguin repasaba rara vez, deploraba el desorden y la indecisión que traslucía el método de Vincent, al que calificaba de «desastroso». «Le gusta el riesgo de la pintura gruesa», advertía a Bernard, «detesto las superficies repasadas».

Vincent admiraba a Monticelli, otro apasionado escultor de la pintura. Según Gauguin, cuando Vincent hablaba de Monticelli, «lloraba». Pero Gauguin despreciaba al excéntrico marsellés y sus chapucerías pinturas. En cambio, alababa a otro maestro de la luz del sur, Paul Cézanne. Desde que había sido corredor de bolsa y coleccionista, Gauguin admiraba las pinturas serenas y cerebrales de Cézanne que reproducían los campos que circundaban Aix-en-Provence, un lugar cercano a Arlés. En su opinión, la seca paleta de Cézanne y sus medidas pinceladas captaban perfectamente los juegos de color, polvo y brillo que caracterizaban al Midi. El verano anterior, cuando Vincent buscaba la aprobación de Gauguin, había afirmado compartir mucho con su colega pintor del sur («¡Mira, he logrado los colores del viejo Cézanne!»), pero ni entonces pudo evitar criticar la falta de energía y de fuego en Cézanne, las cualidades que apreciaba en Monticelli y en su propia pintura.

Y así ocurrió con todo el panteón de Vincent. Gauguin paraba, como buen esgrimista, todo lo que era motivo de entusiasmo para Vincent a base de contradicciones o desdén. «En general», informaba Gauguin secamente a Bernard, «Vincent y yo apenas compartimos nada, sobre todo en relación a la pintura».

Lo que latía tras los ataques de Gauguin a los ídolos de Vincent era una amenaza aún mayor. La burla que supuso *El café nocturno* de Gauguin era un reto para la forma de trabajar de Vincent. Para crear su imagen, Gauguin nunca colocó el caballete en el Café de la Gare, nunca lo pintó bajo su dura luz, nunca hubo de enfrentarse, como hiciera Vincent, a las mismas miradas suspicaces y escépticos encogimientos de hombros, nunca experimentó la soledad que unía a los clientes bajo las luces de mercurocromo. Gauguin se había introducido en el mundo de las imágenes de Vincent exclusivamente a base de imaginación, construyendo una escena imaginaria captada desde un ángulo imposible, una escena tan irreal como la Visitación de la Virgen. Al hacerlo confirmaba su idea de que el verdadero arte no surgía del ojo, sino de la cabeza, «*de tête*».

Gauguin mezclaba la retórica simbolista con el mandato de Zola de crear un arte «moderno» perfecto. Insistía en que sólo extrayendo las imágenes de la realidad —transformándolas mediante la imaginación, la reflexión y la memoria— se podía captar la escurridiza esencia de la experiencia, el coeficiente humano, el motivo más real del arte representativo. En su uso del color, ya estaba siguiendo el dogma de lo

irreal de Gauguin, protestaba, «organizando los colores, exagerando y simplificando». Sin embargo, «en cuanto a la forma», dijo a Bernard, continuaría «haciendo lo que soy, entregándome a la naturaleza».

¿Por qué trazó Vincent esta línea en la arena? ¿Por qué se resistió al mandato de la pintura *de tête* «en la forma» pero no en el color?

Para aceptar el mundo de imaginación pura de Gauguin, Vincent no sólo habría tenido que renunciar a sus amados rituales de pintar al aire libre, habría tenido que revisar sus raíces con la realidad (lo que denominaba «una lucha mano a mano con la naturaleza»). Había tenido que cambiar el mundo de los modelos y los retratos por un mundo poblado de quimeras y fantasmas. Sustituir la infinita fascinación que le provocaba el mundo exterior, desde los nidos de pájaros hasta las estrellas, por los terrores sin nombre del recuerdo y la reflexión.

De hecho, la imaginería de Vincent, con su desafiante e idiosincrásica fuerza y su profundo simbolismo personal, ya cubría las exigencias que Gauguin le planteaba al arte, en el sentido de que resultaba más fuerte y convincente que las construcciones infinitamente elaboradas de Gauguin, cargadas de terribles misterios. De hecho, Vincent había usado el lenguaje de la pintura *de tête* desde el principio de su carrera para definir su arte y defender sus prerrogativas artísticas. Una década antes, en una de sus primeras obras de adulto, había dibujado un escena bíblica «tal y como yo me imagino el lugar». En sus duros argumentos a favor de *Los comedores de patatas*, había defendido el derecho del artista a transformar la realidad en imágenes más auténticas que la verdad literal, la *idée* de Gauguin, y secundó con pasión la llamada de Delacroix a pasarse a un arte creado *par cœur*.

Sin embargo, las ideas de Gauguin eran una amenaza para el delicado compromiso que latía tras el corazón del proyecto artístico de Vincent. Al contrario que su huésped, Vincent no podía dibujar de memoria. Dependía de modelos, de «trucos» de estudio como los encuadres, e intentaba una y otra vez obtener una imagen verosímil. Ni aun así lograba la seguridad en el trazo o los graciosos contornos de Degas (o Gauguin). Utilizaba los mandatos del nuevo arte de «simplificar y exagerar» como excusa para su escasa capacidad para el dibujo, al igual que había recurrido al *par cœur* de Delacroix para justificar sus líneas pocos firmes, sus impetuosas pinceladas y su perpetua incapacidad para obtener «parecidos». Sin embargo, sin la realidad, sin la cobertura desafiante de una derivación, su debilidad quedaría al descubierto. La imaginación no se podía encuadrar.

En sus momentos más optimistas, Vincent imaginaba que el tiempo cubriría sus carencias, permitiéndole eventualmente crear invención pura como Gauguin. «No digo que no vaya hacerlo tras diez años más de pintar estudios», escribía. Pero, hasta entonces, las licencias que se tomaba Gauguin para «inventarse» imágenes, para ignorar los obstáculos de la naturaleza y «simplemente pintar» eran un duro golpe para Vincent. «Cuando Gauguin estaba en Arlés», recordaba a Theo un año después,

«la abstracción me pareció un método atractivo. Pero era un espejismo, querido amigo, uno se da en seguida contra un muro».

A Vincent le resultaba fácil criticar las ideas de Gauguin en sus cartas a Bernard («me asusta demasiado alejarme de lo posible y verdadero», había dicho a Bernard ya en octubre). Pero la presencia del maestro en su casa, pintando en un caballete colocado junto al suyo o sentado frente a él ante una mesa del café, lo cambió todo. Las defensas de Vincent se hundieron ante la seguridad y la facilidad para dar órdenes de Gauguin, su dominio del discurso de moda, su mejor francés y, sobre todo, la persuasión que desprendía su arte. (Más tarde, al explicar estas teorías, describiría a Gauguin como un «genio»). Gauguin también era especialista en no preocuparse por nada, ya había puesto un pie en el *entresol* y Theo le debía casi mil francos. Para él un fracaso en Arlés apenas tendría consecuencias, para Vincent eran incalculables.

Tras una primera salva de imaginería autoafirmativa, el sembrador y el tejo, Vincent sucumbió rápidamente ante la superior maestría de Gauguin. En una semana estaba plasmando con su pincel las ideas de su huésped. Trabajaba sobre la basta arpillera de Gauguin, moderó las cantidades de pintura que utilizaba, alteró su color y volvió a los modelos seguros y compartidos de los grabados japoneses y a los escenarios idealizados de Puvis de Chavannes. En una de sus pinturas de los Alyscamps caen hojas naranjas de los árboles, pero caen sobre los secos y sensatos escenarios de Gauguin.

La rendición oficial tuvo lugar el primer domingo de noviembre, en un paseo a Montmajour. Al pasar por los solitarios viñedos que había al pie de la colina, Vincent describió a Gauguin la escena que había visto un mes antes de la cosecha de las uvas. Los trabajadores, casi todos mujeres, pululaban entre los gruesos racimos color púrpura, sudando bajo el intenso sol del sur. Conmovido por tan vívida descripción, Gauguin retó a su anfitrión a pintar la escena de memoria y se ofreció a pintarla también, basándose exclusivamente en la descripción de Vincent. A Vincent le indujo a hacerlo la intimidad de su paseo, como si fueran Petrarca y Boccaccio, y la «esplendorosa puesta de sol» sobre los viñedos. Aceptó el reto. «Gauguin me da el valor suficiente como para imaginar cosas», escribió.

A lo largo de la semana siguiente, confinados en el estudio por la lluvia, ambos artistas construyeron su versión. Vincent contaba con años de experiencia en el trabajo de campo y con sus dibujos para poblar los viñedos vacíos de mujeres inclinadas sobre las viñas, similares a los cosechadores de patatas de La Haya. Les puso trajes azules y púrpura para que contrastaran con el ardiente cielo amarillo bajo el que trabajaban. Junto al horizonte, colocó un típico sol del Midi.

Gauguin respondió con una imagen totalmente diferente. Huyendo de la profundidad de los espacios y de la luz del sur, se centró en un único trabajador, una figura misteriosa y de aspecto triste con una máscara coronada por pelo naranja. Tan formidable como algunas de sus negras de la Martinica, permanece sentada en el

suelo, exhausta, con la barbilla en la mano, descansando del trabajo. Su tamaño y la destreza con la que ha captado su pose contrastan mucho con las extrañas y diminutas figuras de Vincent que se arrastran anónimamente por el paisaje. Sus desnudos brazos y su postura irradian energía sexual y dan lugar a un retrato de la esencia bestial del campesino, totalmente ausente en la multitud de cosechadores sin rostro de Vincent.

El cosechador de Gauguin lleva el traje regional de la Bretaña, no de la Provenza, y expresa claramente su rechazo a los complementarios y su tendencia a las «tonalidades uniformes». Al contrario que el retrato de Vincent, con sus abigarradas figuras, limpida exposición y aspecto de postal de puesta de sol, la visión de Gauguin sobre la cosecha de uvas reduce la tarea (hay dos mujeres en el fondo), centra la atención en el primer plano y plantea más preguntas de las que responde. ¿Quién es esa mujer? ¿Por qué está tan desolada? Transforma la colorida escena de Vincent sobre el trabajo en los campos en una reflexión simbolista sobre la inaccesibilidad de la vida interior. Vincent reconoció su derrota afirmando que el cuadro de Gauguin era «muy fino, muy inusual» y «tan hermoso como las negras». Reconoció que «las cosas imaginadas pueden adoptar un carácter aún más misterioso».

La imagen de Gauguin acabó con las últimas defensas de Vincent. «Voy a trabajar más de memoria», escribía. «Lo que se pinta de memoria resulta menos extraño y tiene un aspecto más artístico que los estudios tomados directamente de la naturaleza». Eligió como imagen un escena a la que había asistido algunas semanas antes: una corrida de toros en el gran anfiteatro romano situado en el centro de Arlés. Le había encantado el espectáculo, «las coloridas multitudes apiladas unas sobre otras», «la fina luz del sol y el gentío». Había pensado incluso en convertir la plaza en el motivo de su siguiente serie de pinturas, tras los huertos en primavera, para «explorar el efecto del sol, las sombras, y la sombra que arroja el enorme círculo». Gauguin había secundado la idea ese verano en una carta, afirmando que las corridas de toros de Arlés eran una de las cosas que pretendía «interpretar». Pero cuando llegó en octubre ya había acabado la temporada. De manera que Vincent sólo contaba con la memoria para guiarle, se sentó en su estudio y empezó a mover su pincel sobre una de las arpillerías de Gauguin.

La mano le traicionaba a cada movimiento. Los espectadores más alejados acabaron convertidos en marcas chapucerías, los que estaban a una distancia media en figuras envaradas y los más cercanos en extraños dibujos animados. Llenó el primer plano de gentes que guardaban lejanos parecidos con algunos modelos de sus estudios —Roulin, Ginoux, una pareja de los Alyscamps— en poses deshilvanadas y una perspectiva mixta. Algunos de sus rostros apenas son un esbozo, otros están pintados con todo cuidado, algunos están en blanco y otros, borrosos, son meras manchas. La áspera arpilla distorsionaba sus gruesas pinceladas y convertía en un error permanente cualquier desviación de su pincel. Nunca habló a Theo de este cuadro.

En cambio hizo un nuevo intento, destapando la fuente de su arte más auténtico:

el referido al pasado. A mediados de noviembre recibió tres cartas de Holanda que le produjeron un rapto de nostalgia. Una era de Jet Mauve, su prima y viuda de su anterior mentor. Le daba las gracias por el cuadro, pintado *de memoria*, que le había enviado a través de Theo y hablaba de los «viejos tiempos» de una forma que partía el corazón. Otra de las cartas era de la más joven de sus hermanas, Wil, de veintiséis años, que llevaba mucho tiempo ocupándose de su anciana madre. Cuando leyó que había empezado a leer el escandaloso *Au bonheur des dames [El paraíso de las damas]*, de Zola, lo tomó como un signo del paso del tiempo. La tercera misiva era de Anna van Gogh en persona y la recibió a través de Theo. No le había escrito directamente desde la muerte de Dorus y su estado de ánimo era melancólico.

Las tres cartas llegaron a la vez y desencadenaron una oleada de recuerdos que acabaron plasmados en los lienzos. La mente de Vincent volvió atrás hasta el lugar donde había vivido en paz bajo el mismo techo con sus padres y hermanos: Etten. Siguiendo el programa de Gauguin basado en la composición asimétrica, imaginó una escena en el jardín de la parroquia del que había sido expulsado en 1881. Utilizando los sinuosos contornos que le había enseñado Gauguin, rellenó el primer plano con dos grandes figuras femeninas a las que sólo se veía de cintura para arriba, a unos pasos de salirse del cuadro. «Imagínate que estas dos damas dando un paseo sois mamá y tú», escribió a Wil describiendo la imagen.

Para dar a sus figuras el aire de misterio que exigía Gauguin, envolvió a una en una capucha, como si se tratara de una plañidera en un funeral, y a la otra en un chal atado a la cabeza. Con ayuda de la fotografía que le había mandado Wil dotó a la doliente figura de los rasgos de su madre. Dibujó a la otra con la ingenua intensidad de su hermana, lectora de Zola, aunque le puso la nariz y los ojos de Madame Ginoux. Tras ellas se eleva hacia el horizonte invisible la retorcida senda del jardín público. Lo único que la corta es la figura de una campesina, un fantasma no deseado de Nuenen, elevando sus caderas de una forma que había dibujado cientos de veces. En el fondo vio tanto los flameantes cipreses de los jardines del Midi como las flores multicolor que llenaban los jardines de su madre.

Los recuerdos eran suyos, pero la imagen es de Gauguin. Desde las tonalidades apagadas a las sofisticadas pinceladas, de las sensuales curvas a la estilizada composición, de las misteriosas figuras al paisaje sin sombras. Vincent se había rendido ante los argumentos del maestro. Creó la imagen con las mismas capas de pintura seca que usaba Gauguin, un increíble acto de disciplina para el impetuoso pincel de Vincent.

Sin embargo, la ausencia de modelos y sus dudas sobre el enfoque invocaban a todos los demonios del dibujo, sobre todo cuando se trataba de dibujar la figura humana que tan a menudo le había derrotado en el pasado: rostros sin vida y manos grotescas, perspectivas en conflicto y proporciones distorsionadas. En una carta que envió a Wil, en la que incluía un esbozo del cuadro, defendía la escasa naturalidad del nuevo estilo (al que calificaba de «extraño») impuesto por Gauguin y su mandato de

que usara la imaginación. En vez de buscar «una semejanza vulgar y fatua» dijo que la escena era como un sueño. «Sé que esto no es lo que se dice un retrato», se disculpaba, «pero creo que refleja el carácter poético y el estilo del jardín tal y como yo lo percibo».

Mientras, Vincent instaba a Theo a rechazar una invitación de la *Revue Indépendante* para que expusiera sus pinturas en la próxima exposición organizada por la revista para la siguiente primavera (1889). Gauguin descubrió una conspiración en su contra liderada por los defensores de los *petits points*, que usaban la revista como plataforma para atacarle a él y a Bernard diciendo que eran «peor que demonios, que conviene evitar como a las plagas». En vez de tomar parte en la emboscada, Vincent dejó a un lado años de ambición y se unió al faccionalismo de vanguardia al que había denostado tan a menudo. Llamó al director de la revista, Édouard Dujardin, «sinvergüenza» y ridiculizó su exposición calificándola de «agujero negro». «Diles de manera cortante que de ningún modo», dijo a Theo, «me repele la idea». Era un bajo precio a pagar por su nueva hermandad. «Mi amigo Gauguin, un pintor impresionista, vive conmigo», decía a Wil, «y somos muy felices juntos».

Sin embargo, esta nueva hermandad de arte e ideas, al igual que la antigua basada en la sangre y la familia, acabó por circunstancias desfavorables. En unas pocas semanas, incapaz de lograr el dominio de la forma y el trazo que exigía el arte de Gauguin, Vincent pasó de la sumisión al desafío. La parte conformista que tenía el cuadro del jardín de Etten apenas se había secado cuando Vincent volvió al lienzo y lo atacó con su pincel contradictorio. Salpimentó a la silenciosa figura de su madre con golpes de rojo y negro y a la encorvada campesina con una lluvia de puntos azules, naranjas y blancos. Mientras Gauguin libraba su lucha en París contra los puntillistas, los retoques de Vincent anuncianaban la insurgencia bajo su techo.

Vincent nunca había capitulado completamente ante los métodos antinaturales de su mentor. Incluso mientras se sintió totalmente seducido por las superficies a lo Puvis de Gauguin y los contornos de Degas, había seguido alabando sus propias caricaturas a lo Daumier y las incrustaciones de Monticelli. Aun obedeciendo las instrucciones de Gauguin sobre la necesidad de eliminar cierto brillo de sus gruesas capas de pintura, volvía a sus lienzos luego para restaurar el color brillante, el brillo de gemas que nunca dejó de defender. Aun reconociendo que Gauguin tenía razón al decir que pintaba demasiado deprisa, y tras avenirse contrito a «hacer algunos cambios», alardeaba ante Theo de «hacer las cosas aún más deprisa».

A finales de noviembre, los cambios radicales que, según Vincent, habría de introducir Gauguin en su vida artística se veían reducidos a una concesión a regañadientes: «A pesar de mí mismo y de él, Gauguin me ha demostrado que ya era hora de que cambiara algo mi trabajo».

El péndulo osciló cuando Vincent pintó un cuadro que reforzaba su identidad: un sembrador. Hizo algunos intentos previos sobre un lienzo pequeño y no sobre la arpilla de Gauguin. La figura de Millet ocupa todo el centro del cuadro, no está a un lado ni extrañamente recortada. Lleva lo que Vincent entendía que era el uniforme del cloisonismo: fragmentos de color puro y un campo tan azul y cristalino como el mar en calma. Los toques de realismo —un caballo uncido a un arado, una granja, la línea en el horizonte de la distante ciudad de Arlés (incluidas fábricas con sus negras chimeneas escupiendo humo)— enmarcan la cristalina naturaleza a lo Zola. El cuadro muestra toda una topografía de pinceladas gruesas. Pocos días después, en un nuevo intento, Vincent «cambió» la imagen alargando la conocida figura y desplazándola hacia un lado, arraigándola aún más profundamente en un paisaje propio de su arte. En el centro del cuadro colocó un gran abeto, con flores que brotaban de antiguas heridas, recortándose contra un cielo a lo Corot, rosa y verde. Sobre la cabeza del sembrador, un inmenso sol amarillo se pone tras un horizonte punteado de violeta, una amenaza en forma de color, contornos y pinceladas. «Me dejé liar», diría Vincent luego refiriéndose a los experimentos de Gauguin, «pero acabé hasta las narices».

A continuación, insistió en la insurrección a través de los retratos.

Tras una larga ausencia, el cartero Roulin y su familia, sus hijos, Armand, de diecisiete años, y Camille, de once, así como su esposa Augustine, habían vuelto a hacer acto de presencia en la vida de Vincent. Probablemente el acercamiento se debiera a problemas de dinero. Vincent tenía tanta necesidad de pintar retratos que se avino a pagar por cada sesión de posado del cartero, que tenía que mantener a su familia con sólo ciento treinta francos al mes, la mitad de lo que le mandaba Theo. Hasta la pequeña Marcelle se unió a la procesión de Roulin que desfilaron por la Casa Amarilla.

Vincent hizo seis retratos a un ritmo de uno al día. Tras semanas de volcarse en las exigencias de Gauguin de que inventara y mirara dentro de sí, se rebeló y se dedicó a pintar el mero tacto de los rostros, las posturas y los ropajes. Más que explorar los oscuros rincones de su propia mente, registró con placer cada matiz del estado de ánimo de sus modelos; la triste resignación de Armand, la nerviosa distracción de Camille y el inquieto retorcerse de Marcelle, indiferente en brazos de su madre. Iba de un retrato a otro (dos de Armand, tres de Camille), regocijándose en su recuperación de la realidad. Trabajó con cariño en los rasgos faciales y logró algunos de los parecidos más asombrosos que había creado en una década de intentos. «Estoy totalmente sumergido en estudios, estudios y más estudios», escribió en pleno éxtasis contemplativo: «es un caos tan grande que me rompe el corazón».



La pequeña Marcelle Roulin, diciembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 35,2 x 23,5 Cm

© Chester Dale Collection, imagen cortesía de la National Gallery of Art, Washington

En su siguiente cuadro argumentaba aún más vehemente a favor del caos y las maravillas de la vida real. ¿Podía haber algo más alejado de los fantasmas e ilusiones de Gauguin que las tablillas de madera, las robustas patas, el desgastado asiento, los pies desmochados de una silla de pino? Vincent había comprado una docena previendo que muchos acólitos llamarían a su puerta tras la llegada de Gauguin. Eligió una, la colocó delante de un gran lienzo y *se limitó a mirar*. Al igual que los nidos de pájaros, los troncos de los árboles y los puentes sobre los canales,

esta sencilla silla sin brazos, encendía la imaginación de Vincent de una forma en la que nunca la encendería *idea* alguna.

Redescubrió los encendidos colores de *La habitación* en el suelo rojo y la puerta azul, las paredes azul pálido y el brillante amarillo de la silla en sí. Rechazando las evasivas curvas y su elusivo espacio, plantó la cuadrada silla firmemente sobre sus cuatro patas, cuidando la perspectiva, y mostró el lugar que ocupaba en su mundo centrando el pincel en los nudos de la madera y los goznes de las puertas. Luchó contra la áspera arpilla de Gauguin con profusión de capas de pintura gruesas, imprimiendo en cada baldosa del suelo la marca de fábrica de sus pinturas. Trabajando a una velocidad imposible, pintó con grandes franjas de color y subrayó cada hueso de la monumental silla, clamando por la realidad del Midi. Era la misma visión del futuro del arte que había defendido en cuadros como *La Casa Amarilla*: el evangelio japonés de simplicidad e intensidad al que había jurado fidelidad antes de que llegara su huésped.

Había vuelto a encontrar su propia voz.

Para expresar sus quejas, empezó a pintar inmediatamente un segundo cuadro de arpilla que representaba la silla de Gauguin. En los debates internos que siempre acompañaban a sus ardores, Vincent solía defender los argumentos de sus adversarios, repasándolos para adecuar a ellos sus contraataques y asegurar así su victoria. Hizo lo mismo con la pintura. En Nuenen había pintado la biblia de su padre en los grises pesados y mortecinos del *rayon noir* para poder atacarla con una copia del *Joie de vivre* de Zola, un fogonazo de amarillo intenso. Ahora aceptaba un nuevo duelo con otro opresor. Esta vez recurrió a las sillas, no a los libros, y escenificó la batalla en dos lienzos distintos.

Había comprado la silla expresamente para el dormitorio de Gauguin. Sus patas en forma de sable, los curvados brazos y las volutas de madera de la parte superior venían bien para crear una habitación «más hermosa» para su refinado invitado. Contrastaba con el pino barato y toscos de su propia habitación, que describió en los términos complementarios de «solidez, durabilidad y calma». Los lienzos ofrecían el mismo choque de contrarios: humilde ingenuidad contra una elegancia de escaparate; las macizas formas de Millet frente a las lánguidas líneas de Degas; el sol del Midi frente a la luz de gas del café; un consuelo en amarillo y azul frente a la purga roja y verde.

Incapaz o temeroso de reclutar a Gauguin como modelo, Vincent volcó toda su rabia acumulada en la chillona silla. Dibujó su contorno sobre la arpilla con tanta fuerza que la pata de delante se salió del lienzo. Rellenó los sensuales contornos con los argumentos de color que Gauguin rechazaba: naranja y azul para la silla de nogal, rojo para el suelo y un verde profundo y ácido para la pared. Se impuso a ella de una forma en la que nunca podría imponerse a su ausente adversario. Utilizó para ello no sólo la ley del contraste simultáneo, sino también las gruesas capas crustáceas de Monticelli, la simplicidad caricaturesca de Daumier y un curioso y nostálgico

programa de «efecto día» y «efecto noche»; justo el tipo de pintura que el sofisticado Gauguin despreciaba. Por último, colocó sobre el asiento una vela encendida y un par de libros, novelas en un amarillo recriminador y rosa, iconos del naturalismo francés para protestar contra los excesos simbolistas de Gauguin y llamar a una eventual ilustración o vocación inevitable.

Si la enorme silla campesina resucitaba el sueño del mágico sur de Daudet, el trono abandonado de Gauguin evocaba recuerdos más antiguos y oscuros. Su vacío abrazo no podía dejar de evocar la famosa imagen de Luke Fildes de la mesa de Charles Dickens tras su muerte, estando aún sobre ella su pluma silenciada, papel en blanco y una silla vacía arrastrada hacia atrás por el maestro que se iba. Años antes, Vincent había citado la imagen de Fildes para lamentar la pérdida de valor y de dirección de los artistas modernos. En 1878, después de que su padre fuera a Ámsterdam y pusiera fin a sus estudios en el seminario, Vincent entró en su habitación, procedente de la estación, y lloró al ver la silla vacía de su padre. Una década después, salía a la superficie la misma imagen de fracaso y abandono en la Casa Amarilla. Como Vincent admitiría más tarde, el auténtico sentido de *La silla de Gauguin* no era la silla. «Quise pintar su “espacio vacío”», escribió, «a la persona ausente».

El *Bel-Ami* se le escapaba.

Apenas hubo algún día en el que no estallara un conflicto en el número 2 de la Place Lamartine. Desde el mismo momento en que llegara Gauguin, las pequeñas rencillas de cada día no habían dejado de distanciar cada vez más a anfitrión e invitado. A Gauguin no sólo no le gustaban Arlés ni sus gentes, también se quejaba del frío, del viento incesante y de la mala comida. Le aterrorizaban las habitaciones repletas y el desorden doméstico que reinaba en la Casa Amarilla. Sobre todo aborrecía el «caos» que era el estudio de Vincent. («Su caja de colores apenas bastaba para contener toda la pintura de los tubos aplastados que nunca cerraba», recordaría más tarde). Como no le gustaba parte del mobiliario de su dormitorio cuidadosamente planificado, Gauguin compró una cómoda de cajones y una larga lista de artículos para el hogar. Quitó la ropa de cama de Vincent y puso sus propias sábanas, que había llevado desde París. Hizo que le mandaran cerámica, cuberterías, plata y hasta grabados, cada objeto un pequeño reproche a la «perfecta casa del artista» a la que Vincent había dedicado tanta atención.



Luke Fildes, *La silla vacía* (*Colina de Gad, 9 de junio, 1870*), 1870, GRABADO
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Todo en Gauguin frustraba las expectativas de Vincent: su frente baja (según la frenología, signo de imbecilidad), las extrañas máscaras que inexplicablemente había llevado consigo, las fotos de sus cinco hijos, las mismas corrientes opuestas que se reflejaban en su arte invadían cada esquina de su vida cotidiana juntos. A pesar de los propósitos de Vincent de no pelearse con su invitado, discutían por cualquier cosa, desde problemas domésticos hasta la elección de restaurante. Gauguin se hizo cargo de lo primero, con la ayuda de la antigua mujer de la limpieza de Vincent, y solucionó el segundo problema ofreciéndose a cocinar. Vincent, una criatura de café y bistró, intentaba aprender, como intentó pintar *de tête*, con resultados similares. «Vincent quiso hacer una sopa», recordaba Gauguin, «pero no sé cómo hizo la mezcla (sin duda como con los colores de sus cuadros), el caso es que no nos la pudimos comer». Después de eso, Gauguin se encargó de la cocina y Vincent hacía la compra. Dividieron sus deberes, no los compartieron.

También discutían por dinero. Gauguin encontró las finanzas de la casa en el mismo estado de desorden que el estudio de Vincent. Inmediatamente empezó a llevar libros de contabilidad con la misma meticulosidad con la que daba sus pinceladas. Colocó sobre una mesa que había en la habitación de la parte delantera dos cajas con dinero. Una contenía el dinero para comida y la otra para imprevistos (licor, prostitutas, tabaco) y gastos como el alquiler. Cada uno debía registrar honestamente, en una hoja de papel, cada centavo que cogiera de ahí. Vincent, que nunca supo adaptarse a un presupuesto (Gauguin se referiría más tarde a sus asuntos

financieros como «esa gran susceptibilidad suya»), se rebeló contra el acuerdo pidiendo a Theo más dinero.

Gauguin sopesó a su adversario y pensó una estrategia. «Tu hermano anda algo agitado», escribió a Theo días después de llegar, rebajando mucho las tormentas pasionales y argumentativas que estallaban tras haber estado tanto tiempo reprimidas, «espero ir calmándole poco a poco». Para lograrlo, más que participar del entusiasmo de Vincent (le había prometido discusiones que «durarían días enteros»), Gauguin esquivaba y regateaba. «No cede», escribía Vincent asombrado en su primer informe a Theo. Cuando Vincent hubo terminado de repasar antiguas ofensas y planes para el futuro, Gauguin le entretuvo con relatos de sus días de marinero. Cuando Vincent alababa a su huésped («tu hermano es más que indulgente», escribió Gauguin a Theo, «no tiene malicia»), Gauguin se reservaba su juicio. «Aún no sé lo que opina Gauguin de mi decoración», se quejaba Vincent tras una semana de incómodo silencio.

Para el ardiente holandés, esta intrincada coreografía de apaciguamiento y evasión resultaba muy humillante. Siempre estaba alerta para no hacer desaires y se mostraba cauteloso ante la cortesía de opereta con la que se trataban. Imaginaba que su huésped era un tigre al acecho, «esperando el momento justo para saltar». Pero cuando Vincent intentaba implicarle en una discusión, Gauguin sólo replicaba con un burlón, «¡Sí, mi sargento!», citando una canción popular sobre el callado desprecio que siente el policía hacia su estúpido jefe.

Era inevitable que estos roces cotidianos, debidos a una acomodación cáustica y a ocultos antagonismos, se plasmaran en lienzo. Ese otoño, Gauguin había dibujado una caricatura de Vincent sentado en un acantilado peligrosamente cerca del borde, mirando fascinado el sol, ignorando el peligro a sus pies. Cuando Bernard mandó el dibujo a Vincent, éste se rio de él alegando: «padezco vértigo». Tras esa humillación no parece muy probable que Vincent posara para el retrato que Gauguin hiciera de él a principios de diciembre. El esbozo preparatorio de Gauguin parece cándido: Vincent está sentado ante su caballete, captado en medio de una pincelada, sus ojos fijos en el lienzo que tiene delante. Su incomodidad es palpable y puede explicar la sencillez y velocidad con la que Gauguin dibujó el esbozo, nada que ver con el abrazo de la mirada cariñosa de Madame Ginoux.

La imagen que surgió en el enorme lienzo de Gauguin a lo largo de los días siguientes llevó a su culminación semanas de combates íntimos. Con el instinto de una alimaña que muerde la yugular, Gauguin pintó a Vincent trabajando en su imagen favorita, los girasoles, la última de las grandes flores en desaparecer de los jardines de Arlés. Según Gauguin, en el mundo delirante de Vincent nunca morían. Junto al caballete hay un jarrón con una de esas flores, lo mira intensamente, sus ojos algo bizcos y agitados por la manera que tenía de enfocar su campo de visión. Su rostro resulta apagado y amargo. Tiene los labios apretados y las mandíbulas prominentes, en lo que bien pudiera tener algo del bosquejo de Vincent con rasgos simiescos que

hiciera Gauguin inicialmente.

Al igual que en su versión de *El café nocturno*, Gauguin jugaba implacablemente con los iconos imaginados por Vincent: no sólo los reverenciados girasoles, también la paleta. La mezcla distintiva de amarillos y naranjas pasa de las enormes flores al blusón y al rostro de Vincent. La figura alargada de frente baja y rasgos simiescos convertía a Vincent en la caricatura de Daumier que había pedido a Gauguin. El pulgar que asoma por el agujero de la paleta que reposa sobre su regazo, minimiza su hombría. «Puede que mi retrato no se le parezca mucho», dijo Gauguin fríamente a Theo, «pero creo que refleja muy bien su interior».

Gauguin atrapó al modelo indefenso en un enorme cuadro a su estilo: *de tête*. El paisaje imaginario que asoma por encima del hombro de Vincent, tan grande que casi le transporta a su adorado aire libre, celebra el ilimitado mundo de la imaginación al que ha vuelto la espalda. El Vincent de Gauguin, en vez de emprender ese camino, fija su mirada en los productos más efímeros de la naturaleza: las flores. Como el mono de Darwin, se agarra a la primera rama en su inexorable ascenso hacia el fuego, el aire y la *idea pura*. Para dar más realce a este irónico mensaje, Gauguin sitúa el pincel de Vincent ambiguamente entre las flores que retrata y la imagen que pinta, imponiendo cierto misterio simbolista al acto sincero pero estúpido de transcribir la naturaleza.



PAUL GAUGUIN, *Vincent van Gogh pintando girasoles*, noviembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO,
73 x 91 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

A mediados de diciembre, Gauguin le dio el golpe de gracia. «No tengo más remedio que volver a París», escribía a Theo, «Vincent y yo no podemos seguir viviendo juntos sin fricciones debido a la incompatibilidad de nuestros caracteres y dado que yo necesito tranquilidad para trabajar. Es un hombre de increíble inteligencia al que estimo enormemente y al que dejo con pesar pero, repito, debo marcharme».

CAPÍTULO 36

EL EXTRAÑO

Gauguin habría querido irse incluso antes. A mediados de noviembre, sólo pocas semanas después de llegar, había escrito a Bernard: «Me siento como un pez fuera del agua». A medida que las noches se alargaban y el tiempo empeoraba, los días se le empezaron a hacer eternos. Cuando luego le preguntaron cuanto tiempo había vivido en la Casa Amarilla, dijo no recordarlo exactamente pero admitió que le había parecido «un siglo». Había llegado a pensar en quedarse un año (mientras Vincent pensaba que se quedaría para siempre). Luego empezó a hablar de irse en unos meses, luego sólo decía «pronto». A otro amigo le describió las circunstancias como aún peores, comparándolas con un tren «que pasa a toda velocidad». «Veo el final de las vías», escribía, «pero sigo intentando no salirme de ellas».

Al principio no dijo nada a Theo. «El bueno de Vincent y el picajoso de Gauguin siguen siendo una feliz pareja», escribía en tono alegre mientras se quejaba desesperado a Bernard. Pero con problemas financieros y decidido a «no lanzar mi ataque hasta tener todo el material necesario en mis manos», esperaba aguantar poniendo cierta distancia entre su anfitrión y él. En cuanto podía dejaba la casa y desaparecía solo en la noche, mientras decía a Vincent que necesitaba «cierta independencia».

Pero la conducta de Vincent hacia la estancia de Gauguin en Arlés cada vez más insufrible. Además, los esfuerzos de Theo en París la hacían innecesaria. A mediados de noviembre, cuando por fin llegaron los cuadros de Pont-Aven de Gauguin, Theo los expuso en el *entresol* y los promocionó entre críticos y coleccionistas. Las ventas, tanto de cuadros como de cerámicas, aumentaron; sus admiradores se multiplicaban. Una fresca oleada de dinero y alabanzas cubrió la Casa Amarilla. Gauguin empezó a hacer listados de sus compradores. Alardeaba ante Bernard de sus distinguidos «aduladores», sobre todo de Degas, y se aseguró de que a su familia, que nunca aprobó su vocación, «les llegue el eco de mi éxito». Theo mandó cartas que contenían cientos de francos, sofisticados detalles para los marcos y peticiones a Gauguin para que diera su visto bueno a las ventas pendientes. Llegaban otras cartas llenas de aduladoras alabanzas («Me asombran la riqueza y abundancia de su producción... Es usted un gigante») y planes para exposiciones. Se le invitó a mostrar su obra en Les Vingt, una sociedad de artistas de Bruselas que se había convertido en un intermediario indispensable en el mercado del arte de vanguardia gracias a sus conexiones con la influyente revista *L'Art Moderne*.

Como Vincent, Gauguin declinó una invitación para exponer en la *Revue Indépendante* en enero, convencido de que sus amigos le tendían una trampa. En cambio, empezó a planear su propia exposición independiente, «una exposición seria

en contra de *le petit point*», escribió a su mujer. «Mis negocios van en la dirección correcta y mi reputación empieza a ser sólida». Mandó a sus amigos una nueva fotografía suya que reflejaba su «rostro salvaje», como para anunciar su inminente y triunfal retorno de tierras vírgenes.

Poco después Theo recibió su mensaje. «Es absolutamente imprescindible que me vaya».

Vincent sabía que se acercaba el fin. Ya a mediados de noviembre el miedo empezaba a desvelarse en sus cartas. «Tenemos viento y lluvia», informaba, «y me alegro mucho de no estar solo». Cuando Gauguin recibió la invitación para exponer con Les Vingt en Bruselas, Vincent empezó a pensar paranoicamente que su invitado quería mudarse allí. «Gauguin ya está pensando en irse a vivir a Bruselas», imaginaba, «para volver a ver a su mujer danesa». Quizá para esconder su ansiedad ante Theo, le escribió menos cartas y más cortas, incluso cuando las noches se hicieron más largas y solitarias. Afirmaba que las fricciones que se daban en la Casa Amarilla se debían al viento y la lluvia, o a las obligaciones de Gauguin para con su familia, o a la tensión usual de la vida creativa. La verdad le resultaba simplemente inaceptable. En cuanto Gauguin anunció su decisión de marcharse, Vincent emprendió una furiosa campaña para evitarlo, haciendo creer a Theo que aún no había tomado la decisión; «Creo que Gauguin estaba algo fuera de sí», explicaba. En plena negación alquiló dos habitaciones más en la Casa Amarilla.

Vincent negaba que Gauguin quisiera dejar Arlés como había negado que Theo no quisiera ir a Drenthe o la crítica que hiciera Rappard a *Los comedores de patatas*. Tenía que desdecirse y Vincent le obligaría a hacerlo. Le dijo a Gauguin: «Antes de hacer nada... piénsalo y sopésalo de nuevo». Viendo dudas donde no las había, volvió a sacar a relucir todos los argumentos de la primavera y el verano, todas las «buenas razones» por las que a Gauguin le convenía estar en Arlés, presionándole con renovada vehemencia y un punto de desesperación.

A pesar de lo que veían sus propios ojos, insistía en que Gauguin había llegado allí «gravemente enfermo y dolido» y volvería a enfermar sin el reparador abrazo de la Casa Amarilla. Advertía que el éxito de la pintura de Gauguin también dependía del mágico Midi. Alababa algunas de sus últimas obras como *La cosecha de uvas* o *Los cerdos*, afirmando que eran «treinta veces mejores» que los cuadros que pintara en Pont-Aven. Para obstaculizar sus planes sobre Martinica hizo sus propios «cálculos», demostrando que Gauguin necesitaba más dinero para su viaje del que había calculado. Sólo quedándose en el frugal sur, con Theo ocupándose de sus cuadros y Vincent cuidando de su salud, podría reunir los fondos que necesitaba.

Tras agotar todos estos argumentos volvió al más viejo de todos: el de la solidaridad. Reveló a Gauguin las fuentes más profundas de su fracaso, en la familia, en la religión, en el amor, y sacó de ellas una lección que proyectaba su última

esperanza de felicidad sobre su invitado. «Gauguin es muy poderoso y fuertemente creativo», escribió a Theo, «por eso mismo debe haber paz entre nosotros. ¿Acaso encontraría en otro lugar lo que tiene aquí?».

Era inevitable que todo esto se reflejara en su pintura. Rellenó cuidadosamente un lienzo grande pintando una escena que Gauguin y él habían compartido sólo una semana antes: el baile en las Folies Arlésiennes. Vincent siempre había disfrutado entre multitudes. De las fervorosas masas del Metropolitan Tabernacle de Londres a las danzas marineras de Amberges, la anonimidad de estos encuentros multitudinarios le permitía disfrutar del calor humano que siempre le eludía en encuentros más íntimos. El baile anual de invierno de las Folies Arlésiennes, un teatro enorme que también acogía espectáculos navideños y zoológicos itinerantes, superó, con su ingenuo esplendor y espíritu elevado, cualquier celebración que Vincent hubiera visto jamás. Cuando él y Gauguin llegaron allí la noche del 1 de diciembre, el teatro estaba tan lleno, incluso en los palcos, que no se podía bailar. El caos festivo y el buen humor contagioso disiparon la claustrofobia de la Casa Amarilla y relajaron la tensión entre ellos.

De modo que no resultó sorprendente que dos semanas después Vincent recordara su noche de vino, mujeres y camaradería para disuadir a Gauguin de que dejara Arlés. Trabajando a lo Gauguin, *de tête*, captó el mar de celebrantes: mujeres con sus sombreros de los domingos y gorros regionales, soldados zuavos con las gorras rojas propias de su regimiento y miembros de ambos性 sin sombrero, una audacia del espíritu rústico. Recorrieron la pista de baile, uno junto al otro, pasando por los palcos bajo una galaxia de farolillos chinos de papel encendidos.

Este gran mosaico de rostros y figuras está repleto de motivos decorativos, algunos copiados directamente de *Las bretonas* de Gauguin y de un cuadro de Bernard que aquél había llevado consigo desde Port-Aven. Los sofisticados peinados estilo *geisha* de las arlesianas, vistos desde atrás, llenan el primer plano con las sensuales curvas de los rizos y las cintas. Tras ellas, las caras se disuelven en máscaras carentes de rasgos; filas y filas de los misteriosos fantasmas de Gauguin, como juerguistas en un baile de máscaras. El único rostro de persona reconocible es el de Madame Roulin. En un homenaje al *maître*, Vincent abjuró de los contrastes brillantes de su propia obra y llenó los elementos de anchos contornos con la sutil paleta de Gauguin y juiciosos trazos. No habían asistido al baile de las Folies, sino a la *idée* de un baile.

Les fue tan bien en la salida nocturna que Gauguin propuso hacer una excursión más larga. El destino: Montpellier, una pintoresca ciudad medieval a unos cien kilómetros de Arlés, cerca de la costa del Mediterráneo. Gauguin no eligió el lugar por sus rocosos acantilados o sus calles antiguas, sino por su tesoro máspreciado: el Musée Fabre. Lo había visitado años atrás y logró convencer a Vincent para que hicieran el largo viaje en tren (cinco de horas de viaje), describiéndole los magníficos Delacroix y Courbet que exhibían como parte de una colección donada por Alfred

Bruyas, un famoso mecenas de las artes y amigo de artistas. En la amplia galería de Bruyas, iluminada con claraboyas, ambos pintores debatieron apasionadamente sobre los cuadros que cubrían las paredes. Mientras Gauguin defendía los tonos apagados de Delacroix, Vincent argumentaba a favor de sus queridos retratos, defendiendo incluso la docena de retratos que Bruyas, un narcisista sin remedio, había encargado a diversos artistas.

Tras el viaje descendió una tensa paz sobre la Casa Amarilla. Reaccionando ante debates como los que habían tenido en la galería de Bruyas, Gauguin pintó el retrato de un anciano con un bastón, dando así su aprobación al santo campesino que Vincent pintara inspirándose en Daudier: Patience Escalier. Más o menos por la misma época decidió participar en otra ronda de retratos de Madame Roulin, la mujer del cartero, un modelo de maternidad que empezaba a obsesionar la imaginación de Vincent. Esos dos cuadros no supusieron sólo cierto acuerdo sobre el arte del retrato, también lograron que ambos artistas volvieran a trabajar juntos en la habitación delantera. Gauguin llegó incluso a acceder a la petición de Vincent de intercambiar autorretratos, la última exigencia de una hermandad artística. Como sus respectivas imágenes de Augustine Roulin, los autorretratos casaban perfectamente en tamaño, orientación y color. Para el fondo, Vincent eligió las cuidadosas pinceladas de Gauguin y Gauguin adoptó el verde bonzo de Vincent.

Pocos días después de su vuelta de Montpellier, Gauguin decidió cambiar sus planes de dejar Arlés. «Por favor, considera mi viaje a París fruto de mi imaginación», escribió a Theo entre grandes misterios, «y la carta que te escribí como una pesadilla». ¿Acaso los ruegos de Vincent lograron convencer a Gauguin? ¿Fue la enorme pasión por el arte que Vincent demostrara en Montpellier? ¿Sentía lástima del difícil pasado de Vincent? ¿O simplemente temía que su compañero de casa acabara enajenándose si él se iba?

Evidentemente, por entonces, Theo ya había intervenido. Conociendo las terribles necesidades de su hermano y la fragilidad de su espíritu probablemente rogara a Gauguin que reconsiderara su decisión y, a ser posible, se quedara. La combinación de lástima y presión, o lo que quiera que fuera, resultó útil incluso en el caso de un pirata como Gauguin. «Debo un montón a Van Gogh y a Vincent», escribió a su amigo Émile Schuffenecker. «A pesar de que no nos llevamos bien, no puedo reprochárselo a un hombre de tan buen corazón que está enfermo, sufre y me llama». Para dejar claro el tipo de amenaza que temía, comparaba a Vincent con Edgar Allan Poe, «que acabó convertido en un alcohólico a causa de sus preocupaciones y su neurosis». También apuntaba hacia una causa más oculta: «te lo explicaré en detalle más adelante».

Pero nada había cambiado. Donde Vincent veía calma y una nueva dedicación, Gauguin sólo jugaba al apaciguamiento y la dilación. Lo que Vincent consideraba un cambio de sentimientos era un mero cálculo. Si podía conservar sus buenas relaciones en París y evitar un estallido en Arlés quedándose, Gauguin calculaba poder seguir

viviendo con Vincent un poco más. «Aún sigo aquí», dijo a Schuffenecker, «pero siempre estoy a punto de marcharme».

Vincent decía a Theo que todo había vuelto a la normalidad en la Casa Amarilla. «Así están las cosas», decía con alegría, «cuando he preguntado a Gauguin cómo se sentía esta mañana, me ha dicho que volvía a recuperar su antiguo yo, lo que me ha complacido enormemente». Pero en el fondo sabía la verdad. Incluso cuando alardeaba de un nuevo acercamiento y decía que Gauguin era un «amigo excelente», seguía temiendo lo peor. «Hasta el último día», diría luego, «sólo vi una cosa, que Gauguin trabajaba con el corazón dividido entre su deseo de ir a París para dar cuerda a sus planes y el de permanecer en Arlés». La incertidumbre le paralizaba. A pesar de que decía esforzarse sin cesar, su obra no avanzaba. En un colapso parecido al que padeciera en La Haya, pidió a Theo que le reenviara cuadros que estaban en París y le proponía no mandarle más al menos en un año. «Sería mejor si pudiera evitar mandarlos», escribía tristemente. «No hay ninguna necesidad de mostrarlos por ahora, ya lo sé». Sin embargo, a pesar de todas sus premoniciones de catástrofe, hablaba de su «absoluta serenidad» y confianza en el futuro.

No había imagen de alienación o desintegración que persiguiera más a Vincent que la descrita en el cuento «El Horla» de Guy de Maupassant. El término (*horla*) oscuro y gótico, procedente del bretón, describía perfectamente al personaje de Maupassant al que la locura produce alucinaciones y fantasías paranoicas. Probablemente Vincent lo leyera mientras aún estaba en París, pero en sus planes con Gauguin no había lugar para el oscuro diario de una mente poseída. El brillante futuro y el optimismo sin límites de *Bel-Ami*, encajaba mejor con sus sueños sobre el Midi. Cuando esos sueños empezaron a desvanecerse, en diciembre, sus pensamientos volvieron al terrible cuento de Maupassant. Gauguin, un admirador de lo sobrenatural, vio la historia y su extraño título en su bloc de dibujo en Arlés, lo que demuestra que contribuyó a empeorar el ambiente que reinaba en la casa y, más tarde, Vincent habló de visiones del *horla*.

Como Vincent, el personaje de Maupassant padecía insomnio, crisis nerviosas y tenía extrañas visiones. A lo largo de unos pocos meses que relata punto por punto, acaba cayendo en la locura. Acaba por no fiarse de sus sentidos y temer a sus sueños («ese perfido sueño»). Se imagina que es víctima de la hipnosis o el sonambulismo y que vive una misteriosa doble vida. Poco a poco pasa de la incomodidad al miedo paranoico y de ahí al delirio. Sentía la presencia constante de un espíritu amenazador, un «ser invisible» decidido a quitarle la vida y clavarle un cuchillo mientras dormía. Le acechaba, como el miserable vestido de negro de Musset, bebiéndose su agua por la noche, pasando las páginas de su libro, robando sus pensamientos en el espejo. Lo comparaba con «las hadas, los gnomos y los fantasmas» del antiguo folclore francés, pero sobre todo con el delirio más atemorizante que haya hecho acto de presencia en la mente humana: «el concepto de Dios».

Sus alucinaciones van en aumento y son cada vez más extrañas. Ve objetos

moverse por el aire como si los llevara una mano invisible. Se siente encadenado a la silla e incapaz de escapar, «un espectador esclavizado y encadenado» por su falta de acción. Mientras puede, lucha contra la locura con las mismas valientes pretensiones de lógica y autoconciencia que Vincent esgrimía contra los trastornos en su cabeza. «Me pregunto si estoy loco», escribía en su diario, «debería pensar que lo estoy, totalmente loco. Si no fuera consciente de mi estado, no podría entenderlo ni analizarlo con total lucidez». Sin embargo, el personaje acaba sucumbiendo. En un grave ataque de paranoia intenta asesinar a su torturador invisible atrapándole en su habitación y prendiendo fuego al edificio. Cuando su plan fracasa, vuelca su terror vengador sobre sí mismo. «No, no hay duda alguna», grita al final de la historia, decidido a llevar su lucha contra el *horla* a su inevitable conclusión. «No está muerto, ¡así que supongo que debo matarle yo mismo!».

En la Casa Amarilla las cosas empezaban a descontrolarse. Todos los días acababan teniendo acaloradas y vehementes discusiones. «Nuestras discusiones son *tremendamente eléctricas*», contó Vincent a Theo. Discutían hasta que sometían a sus nervios «a tanta tensión que desaparece todo calor humano», se lamentaba. Gauguin intentó hacer frente a las erupciones volcánicas de su anfitrión ignorándole, una estrategia a la que ya había recurrido su padre. Pero eso sólo empeoró las cosas. Las repetidas explosiones cargaban la casa de tensión. Los silencios establecidos entre ellos eran tan pesados que visitantes como el cartero Roulin percibían la amenaza incluso cuando estaban en tregua. Al igual que el perseguido héroe de Maupassant, Vincent parecía estar en guerra consigo mismo; poseído, en un momento, por pasiones titánicas y al siguiente, triste y nervioso. Más tarde admitiría que alternaba «horribles ataques de ansiedad» con una sensación de «vacío y fatiga». A los días de disputas interminables seguían noches de insomnio.

Gauguin percibía lo «contradicitorio» de la conducta de Vincent y creía que eran síntomas de una ardua lucha interior. «Vincent se ha vuelto muy extraño», decía a Bernard, «pero lucha contra ello». Años después, Gauguin describiría los súbitos cambios de personalidad de Vincent: de «excesivamente abrupto y escandaloso» a ominosamente silencioso y vuelta a empezar. Volvía a recapitular las razones por las que Gauguin debía quedarse en Arlés y hacía planes para una exposición conjunta. Al instante siguiente acusaba amargamente a su huésped de maquinar fechorías y espiaba a Gauguin cuando se iba a dormir, como si temiera que fuera a huir a medianoche. En un ataque de desconfianza cogió el autorretrato que había enviado a Gauguin para invitarle a ir al Midi y borró la dedicatoria (*à mon ami*) con disolvente.

En la semana anterior a Navidad, torturado por el éxito de su invitado y sus continuos fracasos, aterrorizado ante la idea de que Gauguin pudiera marcharse y Theo pudiera abandonarle en cualquier momento, poseído por los demonios de la estación del año, Vincent se recluyó en su estudio en busca de consuelo. En los días siguientes fue tomando forma sobre su caballete una imagen que se había ido gestando en su interior desde el verano anterior: Madame Roulin y su hija Marcelle.

Desde su propia infancia llena de bebés y cunas en una poblada parroquia, Vincent se había sentido transportado por el cuadro eterno de la madre y el niño, lo que Michelet denomina «la bondad y la belleza absolutas, el colmo de la perfección». En el piso que había compartido con Sien Hoornik alababa a su supuesto hijo y le sobre cogía la emoción cuando Sien se inclinaba sobre la cuna, una imagen que pintó una y otra vez. Tanto si le sucedía mirando alguno de sus grabados favoritos, como describiendo una visita de Kee Vos y su hijo o pintando una escena doméstica en París, la imagen de la madre y el niño siempre hacía que se le «humedecieran los ojos» y se le «derritiera el corazón». Cuando se mudó a la Casa Amarilla, en septiembre, quería decorar su cabezal macizo con la imagen de «un niño en la cuna».

En los cinco meses transcurridos desde el nacimiento de Marcelle, Vincent había pintado varias veces a la matrona Augustine, con y sin su bebé. Cuando recibió la fotografía de su propia madre en septiembre, redobló sus ambiciones. A mediados de diciembre, había pintado a la mujer del cartero tantas veces que al parecer colmó su paciencia con el extranjero pintor del norte. Vincent realizó su último intento contemplando un retrato anterior.

Depositando sus propios deseos de una familia en la ubicua imagen de la Sagrada Familia, sobre todo en la de la Virgen y el niño que contemplan beatíficamente a la gente desde cada altar o festival de la Provenza, pintó en un gran lienzo la imagen más consoladora que pudo imaginar: «La de alguien a quien consuela su madre», escribió desde Inglaterra en 1876, en otro momento existencialmente malo: «Yo os consolaré, dice el Señor». En Isleworth había buscado consuelo, no en el arte, sino en los sermones («nuestra vida es un viaje entre los amorosos pechos de nuestra madre en la tierra a los brazos de nuestro Padre que está en los cielos») y en miles de líneas de poesía cuidadosamente transcritas en el libro de invitados de Annie Slade-Jones, otro parangón de fecundidad materna y consuelo. En 1882, abandonado por su familia y amigos, soñó a Sien y su recién nacido «como la eterna poesía de la Nochebuena con el niño en el pesebre... una luz en la oscuridad, un resplandor en medio de la noche oscura».

Así como transformó a Patience Escalier en un santo rústico y a sí mismo en un monje bonzo, transformó rápidamente a la tosca mujer del cartero en un ícono de la maternidad. Pintó el gran monte de sus pechos con gráciles curvas hasta que ofrecieron un aspecto de frutas maduras. Le puso un corpiño sencillo con botonadura, no el pobre vestido de otros retratos. Elevó su frente para acentuar el parecido con la Virgen que recordaba, alargando su formidable papada y la barbilla prominente hasta darle un aire de doncellez. Cambió el color de sus labios, del color carne anterior a un rojo rubí brillante, e hizo brillar sus ojos con iris de un verde sublime, de otro mundo. Su pelo, antes siempre mal recogido y despeinado por el trabajo, formaba una corona de trenzas, tan perfecta como la de una figurita de porcelana.

Llenó su caricatura a lo Daumier de una indomable maternidad provinciana con ayuda de los colores más consoladores que pudo encontrar. «Una nana de colores», la

llamaba. El corpiño de un verde profundo y sombrío, acentuado en torno a los puños y el cuello con el azul bebé más tierno. La falda amplia y de talle alto, verde claro, destacaba sobre la silla roja tierra y el suelo bermellón, una escala gradual de contrastes calculada para suavizar la vista, no para asustar a los ojos. «Los colores están dispuestos al estilo impresionista», escribió, «nunca he diseñado nada mejor». Para el rostro usó amarillos y rosas hasta darle vida y luz y coronó el rostro con un halo de pelo amarillo y naranja como el suyo, el brillante nimbo de Delacroix que usó en todos sus intentos de reflejar el último acto de Cristo.

Vincent resumió toda una vida de imaginería consoladora en este sencillo retrato; desde el grabado de Rembrandt, que representa una cuna iluminada por una vela que colgaba en la parroquia de Zundert (y en el estudio de Schenkweg), hasta el Getsemaní de Carlo Dolci y su propia *Noche estrellada*; imágenes que le habían mostrado «una luz en la oscuridad» en tiempos de crisis. La veía tanto en las verdades sencillas de Daumier como en la magia inefable de Corot. Reivindicaba tanto sus «tipos» bien amados como su idea de que los retratos de la gente corriente eran los iconos más sagrados de lo sublime. Lo defendía como una promesa de procreación artística, una diosa de la fertilidad del Midi que garantizaba que la Casa Amarilla no sería un «*entreprises sans issue*».

La pintura también resucitó el sueño de La Haya, encarnado en las ilustraciones para revistas y litografías, de llegar directamente a las masas, al margen del mundo hostil de las galerías y los marchantes (entre ellos, su hermano), para tocar el corazón de la gente corriente que necesitaba su arte quebrado. Comparando su talismán materno con «la cromolitografía de una tienda barata», imaginaba que podría ser un consolador evangelio de color en vidas carentes de él, como lo había sido en la suya.

Como siempre, Vincent completó sus imágenes con imágenes sacadas de sus lecturas. ¿Acaso Tolstói no había hecho un llamamiento para volver a una religión más humilde, más humana, más parecida al «cristianismo primitivo»? Y ¿acaso esa fe más sencilla no requeriría de un arte más simple, más terreno? Tolstói había propuesto a su nodriza para el nuevo santoral —«un incomparable ejemplo de fe sencilla y sabia inocencia»—, la viva imagen de la sólida madre de la tierra de Vincent con su forma tosca y su color de almanaque. La obra mística *Le rêve [El sueño]* de Zola, que Vincent había leído ese otoño, se hacía eco de los mismos temas de fe rústica y santidad seglar en una historia de artesanos medievales que quieren alcanzar lo sublime por medio de sus sencillos trabajos.

Vincent dio a este ícono bizantino el nombre de *La nana*, un término que aplicaba tanto a la figura materna que mece la cuna como a la nana que canta. Dijo que se había inspirado en Pierre Loti, el gran tejedor de mitos sencillos. En *El pescador de Islandia*, Loti describía la figurita en fayenza de una Virgen María que acompañaba al valiente pescador en sus peligrosos viajes por el frío y violento Atlántico Norte. Colgada de la pared de la cabina, esta Madre, hecha de tierra «pintada en el estilo más naif», escuchaba las oraciones de los pescadores, calmaba su angustiosa soledad,

los protegía del viento y las tormentas y los mecía para que se durmieran en la cuna formada por su barco. «Si colgáramos este cuadro en la cabina de un barco, aunque fuera uno islandés, habría marineros que creerían estar dentro de la cuna».

A quien más quería consolar Vincent, el «pescador», con su *Nana* de brillantes colores era a su compañero de casa, Gauguin, que decía haber visitado Islandia en sus días de marino mercante y aún llevaba la boina de marinero descrita en *Pêcheur*. (Vincent había percibido la afinidad de Gauguin con los pescadores de Loti desde su misma llegada). Desde el motivo hasta el estilo de *La nana* pedían a Gauguin que se quedara en Arlés. Como el baile de las Folies, la imagen de la mujer del cartero captaba un momento de solidaridad en el que Vincent y su huésped habían trabajado uno junto al otro en la habitación delantera de la Casa Amarilla compartiendo a Augustine Roulin como modelo. Vincent imaginaba que Gauguin había engendrado su ícono de fertilidad. «Estuvimos hablando de los pescadores de Islandia y de su lamentable aislamiento, expuestos a todos los peligros, solos en el triste mar», informaba.

Tras esas conversaciones íntimas tuve la idea de pintar un cuadro capaz de hacer que los marineros, que no son ni niños ni mártires, que lo vieran en la cabina de su barco en Islandia tuvieran la sensación de ser mecidos y recordaran sus propias nanas.

Prosiguió el argumento con su pincel, utilizando los gruesos contornos de Gauguin, una textura lisa y cuidadosas gradaciones de color. Extrajo elementos del retrato de Gauguin y sentó a Madame Roulin en su «trono». Trabajando enteramente *de tête*, rellenó el fondo con el bermellón de Gauguin y, a pesar de la tentación que suponían las vastas franjas de color, retuvo a su mano impetuosa cuando quería aplicar capas gruesas de pintura que pudieran minar su reconciliación. Tras la figura, la esperanza llenaba la pared de grandes flores de color, dalias color rosa, recortadas sobre un fondo azul verdoso, como las de la escena del sueño con su madre y su hermana en el jardín parroquial de Etten; era el papel de la pared de su buhardilla en Zundert, pero le añadió algo de naranja y azul ultramarino, un ardiente tributo al ornamento cloisonista.

Para dar a la figura algo de la magia y el misterio de Gauguin, Vincent decidió no pintar al bebé Marcelle, sino sólo sugerir su presencia mostrando a Augustine con la cuerda que se usa para mecer la cuna. La forma en que sujetaba la cuerda, firme y tiernamente a la vez, capta la esencia simbolista del mágico vínculo entre madre e hijo. En definitiva, había de ser un triunfo de la imaginería elíptica de Gauguin pero, una vez más, a Vincent le faltó capacidad de dibujo. Trabajó y retomó cada parte del cuadro en la semana anterior a Navidad, pero no logró acabar las manos del ícono.

Vincent tuvo que haber culpado de su parálisis a la falta de modelos. Hacer que la figura sostuviera la cuerda con firmeza y ternura a la vez era un reto para un artista que siempre había tenido problemas con las manos. Él mismo a duras penas podía

adoptar esa pose. Pero a medida que la Casa Amarilla se hundía más y más en el delirio y su asidero firme de la realidad se volvía cada vez más incierto, no cabe duda de que las manos inacabadas de su caballete asumirían en la imaginación de Vincent un significado mayor y más oscuro. Rodeado de celebraciones familiares e imágenes de pertenencia, estaba perdiendo la batalla para mantener la conexión, tanto con el mundo como consigo mismo. Sin una cuerda que le sostuviera firmemente, sufriría el mismo destino que el pobre marinero que confió en la Virgen de fayenza de Loti: el barco volcó en una tempestad y todos perecieron.

Todos los esfuerzos de Vincent acabaron en fracaso.

El 23 de diciembre, el último domingo antes de Navidad, llegó el momento que tanto había temido. No está claro que Gauguin pensara dejar Arlés cuando salió esa tarde de la Casa Amarilla, pero Vincent creyó que sí. En los últimos días su vida juntos se había vuelto insopportable. El mal tiempo los mantuvo en casa. Vincent estaba obsesionado con su retrato de Madame Roulin, Gauguin inquieto y ocioso. Cuando no trabajaba, Vincent dedicaba el día a discutir, entre estallidos temperamentales y ominosos silencios. Gauguin, convencido al fin de que su anfitrión estaba realmente loco, expresaba su preocupación de que, en cualquier momento, «un ataque trágico y fatal» pudiera poner en peligro su propia seguridad, sobre todo por la noche, cuando Vincent vagaba amenazadoramente por la casa. «He estado viviendo con los nervios de punta», escribía a Bernard.

Puede que Gauguin sólo saliera esa tarde para tomar un poco el aire entre chaparrón y chaparrón, para aliviar su miseria en el cercano Café de la Gare o para visitar a su prostituta favorita en el barrio de los burdeles, al otro lado de la Place Lamartine; escapadas que había realizado muchas veces cuando aumentaba la tensión en la Casa Amarilla. Vincent y él habían estado discutiendo enardecidamente a causa de unos artículos de periódico sobre un famoso asesino imitador de Jack el Destripador que, mientras esperaba su ejecución, tenía pesadillas tipo *horla*. Sean cuales fueren las razones de Gauguin para salir, Vincent oyó cerrarse la puerta y creyó que era la última vez.

Gauguin no había llegado ni a la mitad del parque cuando oyó los familiares pasos tras él. «Vincent salió corriendo detrás de mí», contaba a un amigo unos días más tarde, «me giré porque había estado muy raro últimamente y no me fiaba de él».

—¿Te vas? —preguntó Vincent.

—Sí —replicó Gauguin.

Puede que sólo estuviera reafirmando su intención de hacerlo (que Vincent ya conocía) o que, nervioso por la amenazadora persecución, sintiera la urgente necesidad de escapar. En cualquier caso, Vincent se lo tomó como el veredicto final que estaba esperando y llevaba una respuesta preparada. Sin decir una palabra, dio a Gauguin un artículo recortado del periódico de ese día y señaló la última línea: «*Le*

meurtrier a pris la fuite» (el asesino ha huido).

Gauguin se dio la vuelta y siguió andando. Oyó como Vincent se iba corriendo en la oscuridad.

Nadie sabe lo que sucedió después. Las cartas de Vincent reflejan sus antiguas crisis: cadenas de pensamientos e imágenes que recuerdan sus descensos y caídas. En Drenthe, el brezal desolado, lamentos sobre Sien, la falta de materiales de pintura y fragmentos de una poesía desconsolada fueron marcando el camino hacia el desastroso episodio psicótico de septiembre de 1883. Menos de tres años antes, en Amberes, la sífilis, la indignidad de sus dientes podridos, la decepción de su hermano, el ridículo ante prostitutas y modelos y unas ubicas imágenes de muerte y locura crearon la espiral que le sumió en una «crisis total». En ambos lugares, el mal tiempo, la pobreza y el exceso de alcohol se combinaron para acabar con las defensas que Vincent había erigido contra la desesperación. En un estado tan alterado, hasta el menor insulto o contratiempo podía desencadenar el apocalipsis.

Tres años después, en Arlés, le volvió a ocurrir. Esta vez habló poco de los «ataques». Decía que lo único que recordaba eran pesadillas a lo *horla* y terribles alucinaciones. El escenario estaba listo, igual que antes. Hacía unos días que caía en Arlés una fría lluvia de invierno. Vincent había vuelto a beber, no sólo vino y coñac, sino también la potente absenta. Tras su enfrentamiento con Gauguin en la plaza, puede que huyera hasta el café en busca de un vaso o dos de verde consuelo cuando se quebró de nuevo. En algún momento de ese día echó mano al bolsillo y sólo halló unas pocas monedas, «un luis y tres sous», que le recordaron no ya su pobreza en ese momento, sino las decenas de miles de francos perdidos que Theo había ido mandando a lo largo de los años.

El domingo por la noche, dos días antes de Navidad, flotaban en su cabeza imágenes como las del *horla* diabólico de Maupassant, Dickens persiguiendo a Redlaw o los marineros ahogados de Loti, pero, sobre todo, el fantasma del hombre que dominó todos los domingos y Navidades de su vida, las imágenes de culpa, miedo, fracaso y muerte. Cuando volvió a la oscura y vacía Casa Amarilla esa noche, veía los restos de su sueño por todas partes: en las paredes, en los rostros acusadores de los retratos del bonzo, del zuavo, de Patience Escalier y del resto de sus invitaciones al mágico sur rechazadas. En su caballete la inacabada *Nana* que no perdonaba, repudiada por el hombre al que debía haber agrado.

En el pasado, Vincent siempre había sido capaz de salir él solo del abismo; en el Borinage, imaginando una nueva vida de hermandad artística con Theo; en Drenthe, invitando a Theo a unirse a él en el brezal; en Amberes, haciendo planes para unirse a Theo en París. Sin embargo, en las Navidades de 1888, todas estas vías de escape estaban cegadas. Dos años de vida en común casi habían acabado con su hermano, y el peso de la culpa casi acaba con él. Incluso en ese momento, el ejemplo preventivo de los hermanos Zemganno, que se separaron para sobrevivir, pesaba en su conciencia. Había dejado París para salvar a Theo, no podía volver. Pensó que Theo

iría a verle a él, pero lo que quedaba de esa fantasía se había acabado cuando Theo dejó de intentar la desesperada empresa de lanzar a Vincent y se volcó en la nueva estrella del *entresol*, Gauguin.

El 23 de diciembre llegaron noticias a Arlés que ahondaron aún más en el estado de abandono en el que había caído Vincent. Theo había pedido a Jo Bonger que se casara con él. Se habían visto en París, al parecer a petición de Jo, y habían pedido permiso a sus padres para casarse. Por si el anuncio no le había herido lo suficiente, tuvo que asumir que todo había ocurrido a sus espaldas. Vincent siempre sospechó que serían su mujer y sus hijos los que se llevarían a Gauguin de la Casa Amarilla. Ahora, por las mismas razones, sabía que Theo nunca iría a visitarle.

Naufragado, sin esperanza de rescate, delirante, desorientado y, probablemente borracho entró tambaleándose en su dormitorio. Fue hasta la esquina donde estaba la palangana. Desde ahí podía ver la habitación de Gauguin, que seguía vacía. Al darse la vuelta se vio en el espejo que colgaba sobre la palangana. En vez del rostro familiar que había pintado miles de veces, vio reflejado a un extraño, «una ruina con mala estrella» que había fallado a su familia, matado a su padre, sacado a su hermano todo su dinero y minado su salud, destruido su sueño de un estudio en el sur y espantado a su *Bel-Ami*. El fracaso era demasiado abrumador y el delito excesivo. Merecía un castigo, ¿pero cuál?

Vincent se había pasado la vida infligiendo dolor e incomodidad a la imagen del espejo: le había negado el sueño reparador y la comida, el calor durmiendo en chozas heladas y le había pegado con porras. Pero su delito exigía más. Su mente febril estaba repleta de imágenes de los castigos justos para su pecado, desde las heridas de espada infligidas por los apóstoles a los que atacaron a Cristo en Getsemaní a los brutales exorcismos de *La rêve* de Zola, así como las mutilaciones de *La terre* o *Germinal*. El hermano traidor que había echado al héroe de Zola del jardín de *Le Paradou* se había cortado la oreja.

Vincent cogió la navaja que estaba sobre el lavamanos y la abrió. Asíó la oreja del criminal y tiró del lóbulo todo lo que pudo. Cruzó el brazo sobre su cara y cortó la ofensiva carne. La navaja no rajó la parte superior, se deslizó hasta la mitad de la oreja y cortó la mandíbula. La piel se rajó con facilidad, pero el cartílago exigía una perseverancia salvaje para desprender la carne que tenía en la mano. Para entonces ya tenía el brazo cubierto de sangre.

Volvió a la realidad dando tumbos e inmediatamente intentó frenar la sangre que salía a borbotones de su arteria. La cantidad debió de sorprenderle, ya que bajó a la cocina en busca de más toallas, dejando un rastro escarlata en el vestíbulo y el estudio. Cuando empezaba a sangrar menos, su mente se vio atrapada en un nuevo delirio. Encontraría a Gauguin y le mostraría el terrible precio que había pagado; puede que así reconsiderara su decisión. Vincent lavó el pequeño pedazo de carne y lo envolvió cuidadosamente, como si fuera un filete, en un papel de periódico. Vendó su herida y cubrió el vendaje con una gran boina antes de salir a la oscuridad.

Veinticuatro horas antes de Navidad, en una noche lluviosa, sólo había unos cuantos sitios donde Gauguin pudiera estar. Probablemente le buscara en los burdeles primero. El favorito de Gauguin, en la Rue du Bout d'Arlés, sólo estaba a unos minutos andando de la Casa Amarilla. Vincent preguntó por Gaby, el *nom de théâtre* de una mujer llamada Rachel, la preferida de Gauguin. Pero el dueño del burdel no quería dejarle pasar. Convencido de que Gauguin estaba dentro, entregó su paquete al «centinela», pidiéndole que le añadiera un mensaje: «¡Recuérdame!».

Volvió a la Casa Amarilla, fue tambaleándose hasta su dormitorio lleno de sangre, se tumbó, mareado, sobre la colcha escarlata y cerró los ojos, esperando, e incluso dando la bienvenida, a lo peor.

CAPÍTULO 37

DOS CAMINOS

Theo no podía creer su buena suerte cuando Jo finalmente le dio el sí. Dieciocho meses después de rechazar su propuesta matrimonial, había vuelto milagrosamente a su vida y la transformó en dos semanas arrolladoras. El 21 de diciembre, Theo anunció «la buena noticia» a su madre, dándole el mejor regalo de Navidad posible. «Nos hemos visto mucho estos últimos días», escribió, «me ha dicho que me ama también y que me tomará como soy... ¡Ay, madre, soy tan inexpresablemente feliz!».

Su familia lo celebró con un coro de parabienes vacacionales. «¡Qué buena noticia, estamos tan contentos!», respondió su hermana Wil. «Agradezco que ya no tengas que seguir viviendo solo, no eres ese tipo de persona». «Hemos estado deseando tanto tiempo que te sucediera algo así», añadía Lies. Su madre «agradecía al buen Dios por haber escuchado sus plegarias». El día anterior a Nochebuena, Theo y Jo hicieron planes para viajar a Holanda y anunciar formalmente su compromiso a ambas familias. «Será un vuelco total en mi vida», predijo, «estoy en el séptimo cielo».

Más tarde, ese mismo día, llegó un mensajero a la galería con un telegrama de Arlés. Vincent estaba «gravemente enfermo» y Theo debía ir en seguida. Gauguin daba pocos detalles y Theo se imaginó lo peor. «Espero que no estemos ante el sufrimiento que imagino», garabateó en una nota a Jo mientras salía por la puerta. «Mantendré mi buen ánimo pensando en ti». Esa tarde, a las 7.15, mientras por todo París se encendían velas, lámparas y luces eléctricas, cogió un tren para iniciar el viaje de 450 kilómetros a Arlés, un viaje que llevaba mucho tiempo evitando hacer, mientras Jo le despedía en la estación.

La mañana de Navidad, el hospital de Arlés estaba inusualmente vacío. El personal, los visitantes y todos los enfermos capaces de andar, llenaban las iglesias de la católica Provenza, una de ellas junto al hospital, o estaban en casa con sus familias. Construido en los siglos XVI y XVII, cuando las enfermedades se consideraban asuntos diabólicos y mortales, el hospital parecía una prisión, con altos muros de piedra en los que asomaban pequeñas ventanas y algunas puertas. Los constructores le habían puesto un nombre que habían grabado en la piedra sobre la entrada principal: Hôtel Dieu, la Casa de Dios. Recuerdos de sus orígenes espirituales, como crucifijos, placas e inscripciones, llenaban los cavernosos pasillos que Theo recorrió buscando a su hermano. Puede que se detuviera primero en la Casa Amarilla, junto a la estación, y pidiera a Gauguin que le guiara. Si lo hizo, Gauguin se negó. (Vincent había pedido ver a su compañero de casa un montón de veces desde que había recobrado la conciencia, esperando disuadirle de que hiciera lo que ya había hecho: avisar a Theo).

Con tan poco personal y tantas camas, encontrar a Vincent no debió de ser fácil.

Como había ingresado veinticuatro horas antes, puede que ya le hubieran trasladado desde la unidad de «febris» a una sala enorme de techos altos donde había docenas de camas separadas entre sí por cortinas de muselina. La policía le había dejado allí, sangrando e inconsciente la mañana anterior. Pero cuando recuperó la conciencia, empezó a gritar cosas incomprensibles en holandés y francés que enervaban a los pacientes y al personal. Le trasladaron a una celda de aislamiento, una habitación pequeña de paredes acolchadas, ventanas con barrotes y una cama con ligaduras.

Cuando Theo le encontró ya se había calmado y puede que le hubieran llevado de vuelta a la sala general, un viaje que acabaría haciendo muchas veces. «Al principio parecía encontrarse perfectamente», escribió Theo a Jo. Hubo un momento en el que se tumbó en la cama junto a su hermano y ambos compartieron sus recuerdos sobre la infancia que habían pasado juntos en el ático de la parroquia de Zundert. «¡Qué patético!», escribió su madre cuando Theo le relató la escena, «juntos sobre la misma almohada». Theo preguntó a Vincent si aprobaba sus planes de boda y éste respondió elusivamente. «El matrimonio no debería ser nuestro principal objetivo en la vida». Pero en seguida volvieron los demonios y empezó a reflexionar sobre temas filosóficos y teológicos. Según Theo, «era muy triste... a veces se le acumulaba la pena dentro e intentaba llorar, pero no podía».

Theo pensaba que Vincent mejoraría si encontrara a alguien como Jo. «Pobre luchador y pobre, pobre doliente», escribió tras su visita. «Si hubiera tenido a alguien a quien abrir su corazón, puede que nunca habría llegado a esto».

Luego se fue.

Sólo pasó unas pocas horas en el hospital y, tras hacer una breve visita a la Casa Amarilla, volvió a la estación y cogió el tren que salía de Arlés a las 7.30 de esa tarde, sólo nueve horas después de su llegada. Probablemente le acompañara en el largo viaje de vuelta Gauguin, que se llevó algunos de los cuadros de Vincent como trofeo por sus dos meses en Arlés. Intentando explicar su huida del lecho de enfermo de Vincent, Theo escribió a Jo: «Su sufrimiento es profundo y difícil de soportar, pero, ahora mismo, no se puede hacer nada para aliviar su ansiedad».

En el breve tiempo que pasó en el hospital, Theo habló con un médico: un interno de veintitrés años llamado Félix Rey. Era el médico más joven del hospital y le había tocado hacer guardia en vacaciones. Amable nativo del Midi, Rey todavía tenía que ganarse el título de medicina, pero informó a Theo de las extrañas circunstancias del «accidente» de Theo y de la agonía de su primer y largo día en el hospital. Todos los médicos del Hôtel Dieu estaban perplejos con el caso de Vincent: la violencia del ataque desencadenado contra sí mismo, su vehemente agitación, lo extraño de su conducta. Ninguno se había atrevido a dar un diagnóstico. Sin duda su mente estaba enferma, eso lo podía apreciar cualquiera. Podían tratarle la herida y la fiebre, pero había quien quería declararle loco y transferirle a un asilo de lunáticos, donde podría recibir una atención más especializada.

Rey, que estaba terminando una tesis doctoral sobre infecciones urinarias, sabía

poco de enfermedades mentales, pero debió de dar su diagnóstico al preocupado hermano del paciente. En su opinión, Vincent sólo estaba «sobreexcitado» como resultado de «una personalidad hipersensible». En confianza, le dijo que los síntomas remitirían pronto, «volverá a ser él mismo en un par de días».

Si Theo se hubiera quedado en Arlés un día más, puede que hubiera visto al director médico del hospital o al gerente y que éstos le hubieran dado una opinión más ajustada. Pero las entrevistas formales habrían supuesto todo tipo de preguntas sobre secretos de salud familiares, físicos y mentales: parte de la rutina del proceso de admisión que ambos hermanos odiaban. (Las historias clínicas de Vincent no contenían ningún detalle que pudiera haber suministrado Theo). Puede que la opinión de Rey fuera prematura o inexperta, pero dio a Theo lo que más quería: permiso para volver a París. Su antigua vida parecía terminar y una nueva le llamaba. «La idea de perder a mi hermano», escribió a Jo, «me hizo darme cuenta de la terrible soledad que sentiría si ya no estuviera aquí. Y entonces te imaginé a ti ante mí».

Era un modelo que se repetiría una y otra vez a lo largo de los cinco meses siguientes, en los que Vincent estuvo entrando y saliendo del hospital, entrando y saliendo de celdas acolchadas, entrando y saliendo de la coherencia: uno de los hermanos sufría y se hacía reproches en silencio, el otro se refugiaba en el optimismo y la indecisión; a uno lo perseguía el pasado, el otro encaraba el futuro: ambos se aferraban a toda brizna de esperanza, minimizaban cada horror, avanzaban en espirales de negación opuestas que los alejaban con cada giro. «Procuremos no agotarnos en fútiles intentos de generosidad mutua», escribió Vincent en un momento de lucidez extrema y resignación tras la partida de Theo. «Tú cumple con tu deber que yo cumpliré con el mío... y puede que al final del camino volvamos a encontrarnos».

En cuanto Vincent fue consciente de lo que suponía la partida de Theo, volvió a hundirse en la oscuridad.

Vincent recordaba poca cosa de sus ataques («No sé nada de lo que dije, quise o hice», escribía), pero sí recordaba la oscuridad. Cayó sin aviso, de repente, en un instante, «el velo del tiempo y la fatalidad de las circunstancias parecían rasgarse», decía, como si el mundo desapareciera inexplicablemente. Un testigo del hospital que le vio durante un ataque le describió como «perdido» en la oscuridad, desolado por terrores sin nombre. Le invadían «oleadas de angustia y terror» y padecía terribles ataques de ansiedad. Reaccionaba violentamente contra las amenazas, que veía en todas partes, arremetía contra los médicos y espantaba a todo el que quisiera acercarse a su cama. Cuando remitía la ira, se refugiaba en una esquina o debajo de las mantas y padecía fiebres de «una angustia mental indescriptible». No se fiaba de nadie, no reconocía a nadie, dudaba de todo lo que veía u oía, se negaba a comer, no podía dormir ni escribir y se negaba a hablar.

Donde otros veían locura, Vincent veía recuerdos. Se sentó en la cama con los otros pacientes, como con Theo en Zundert. Persiguió a las enfermeras del turno de noche en camisón, como a Sien en La Haya. Incluso se ennegreció el rostro con carbón, como hiciera en el Borinage. Rey creía que era una expresión lunática, «fue a bañarse al depósito de carbón», informaba el médico incrédulamente. Lo que Rey no veía, lo que sólo Vincent podía ver, era un pasado de ridículo y rechazo en el espantoso Borinage y un humillante ritual familiar de solidaridad con los mineros que, como él, «andaban en la oscuridad».

A veces la oscuridad pasaba rápidamente, una tormenta repentina que apagaba el sol durante un momento o una hora. Otros días se mantenía durante días, en los que una tormenta tras otra asolaban su razón y parecían desterrar al sol para siempre.

El 30 de diciembre, la tormenta parecía haber pasado. «Ha mejorado», escribió Rey a Theo, exactamente una semana después de que cogiera su navaja. «No creo que su vida corra peligro, al menos por ahora». Cuando volvió a ser él mismo, Vincent se encontró aprisionado y solo. «¿Por qué me tienen aquí como a un convicto?», preguntaba enfadado. Como no recordaba nada sólo sentía culpa. Un visitante informó que se escondía en el silencio, se cubría con la ropa de cama y a veces lloraba sin decir una sola palabra. Su rabia y su vergüenza amenazaban con reiniciar el ciclo de locura. Otro visitante le describió como «calmado y lúcido», pero también tan «asombrado e indignado» por su situación («encerrado y completamente privado de libertad») que un nuevo ataque parecía inevitable. Pasó días enteros protestando airado contra su confinamiento. Durante un tiempo se negó a colaborar con sus captores. «Cuando me veía entrar en la habitación», escribió Rey, «me decía que no quería saber nada de mí».

Los médicos sólo veían una salida: el internamiento. En lo peor de sus ataques habían redactado un «certificado de enajenación mental» en el que afirmaban que Vincent padecía un «estado de delirio generalizado» y recomendaban «cuidados especiales» en alguno de los dos sanatorios públicos de la región, el de Aix o el de Marsella. Hasta Rey parecía convencido. Escribió a Theo recomendado el de Marsella, donde había trabajado recientemente. Su futuro parecía decidido cuando Vincent volvió súbitamente de la oscuridad a finales de diciembre. Paralizado ante la perspectiva de cargar aún más a Theo, argumentó enérgicamente a favor de su libertad y reclutó al cartero Roulin para que presentara su caso ante los responsables del hospital. Pero nada, ni su calma ni su lucidez, ni las promesas de Roulin de que cuidaría de su amigo, ni siquiera la rápida curación de la herida de la cabeza, pudieron persuadir a los médicos de que le dieran el alta. Hasta Rey, el más optimista de todos, temía las violentas consecuencias de una recaída. Además, se había iniciado el proceso de internamiento.

En un desesperado intento por evitar la colisión, Rey escribió a Theo para proponerle que optaran por una solución diferente. «¿Le gustaría tener a su hermano en un hospital cerca de París?», le preguntó. «¿Tiene usted recursos? Si los tiene,

puede mandar a por él».

Pero Theo tenía otras cosas en la cabeza. «Ahora dime qué hemos de hacer según las costumbres holandesas», escribió a Jo el día que llegó la carta de Rey. «Podríamos empezar a mandar los comunicados de prensa, ¿no?».

Había vuelto a París el día después de Navidad dispuesto a recuperar su perfecta felicidad interrumpida por Arlés. «Pienso en ti y te echo tanto de menos», escribía a Jo, que se había ido a Ámsterdam apenas unas horas antes de su llegada. Pensar en su vida futura le ayudaba a soportar el día en la temporada de más trabajo en la galería y las largas noches en el piso vacío de la Rue Lepic. «Miro con frecuencia ese rincón de mi cuarto donde disfrutamos de tanta paz juntos», le escribía. «¿Cuándo podré llamarte mi pequeña mujercita?».

Las felicitaciones de los amigos y la familia alejaban a Theo cada vez más del breve viaje de ultramundo a Arlés. «Bendito sea vuestro futuro juntos», escribía su hermana pequeña Lies al día siguiente de su vuelta. «Para Ma es como un rayo de sol saber que ya no estarás solo en la vida». Sólo la incertidumbre sobre el futuro de Vincent (una «niebla» en sus vacaciones) evitaba que corriera hacia Holanda para unirse a su amada, como habían planeado, antes de las Navidades. «No lo pospondré ni un solo día a no ser que sea *absolutamente* necesario», le aseguró, «¡echo tanto de menos estar contigo!». Mientras, se ocupó de los preparativos de su nueva vida, mandó imprimir las invitaciones de boda, hizo una ronda de visitas entre los amigos y buscó un piso nuevo, «el lugar donde construir nuestro nido».

Aunque la nostalgia por Jo le distrajera del problema de su hermano, las noticias de Arlés le dejaron confuso. «He estado oscilando entre el miedo y la esperanza», escribía. Los informes iniciales de Rey resumían bastante bien la enfermedad de Vincent, pero con una frialdad clínica y una cautela profesional que no captaba las tormentas emocionales que Theo sabía que sufría su hermano. Hubo un momento en el que Rey, aspirante a caballero, dejó el caso sugiriendo delicadamente que Theo le introdujera en la alta sociedad de París cuando acabara su periodo de residencia. Los informes iban envueltos en una niebla de corrección («me resulta muy difícil responder categóricamente a todas las cuestiones que me plantea», objetaba Rey) y Theo probablemente no percibiera las indicaciones del joven interno, que afirmaba haberse ganado un poco la confianza de un Vincent que empezaba a controlar la información que Rey compartía con él.

Cuando estuvo en Arlés, Theo había aceptado la oferta que le hizo Joseph Roulin de cuidar de Vincent e informar sobre su enfermedad. Tanto en sus cartas como en sus cuadros, Vincent sostenía que Roulin no era sólo un modelo, sino también su amigo y un líder comunitario bastante destacado. Al parecer, Theo se encontró con el imponente cartero en el hospital el día de Navidad y se enteró (probablemente por el mismo Roulin) del papel que había desempeñado al rescatar a Vincent de su cama

cubierta de sangre el día anterior. Su mera presencia en el hospital indicaba que la situación de Vincent le preocupaba. Cuando Roulin ofreció sus servicios como *rapporteur* del *gérant* de París (cuyo fino papel y frecuentes cartas de pago Roulin conocía más que bien), Theo aceptó encantado, prometiendo sin duda algún tipo de compensación por las molestias.

Pero cuando Theo volvió a París, los informes de Roulin no hicieron sino aumentar las distorsiones producidas por la distancia. Su gusto por los relatos dramáticos, exagerados y llenos de autobombo, escritos en un lenguaje florido, llevaban a Theo por el camino de la amargura. «Me hubiera gustado tener el honor de comunicarle que su hermano se encuentra mejor, pero no puedo». Roulin hablaba a Theo de que Vincent estaba a las puertas de la muerte un día sí y otro también. Luego se «recuperaba bastante». En el lapso de una semana apoyó la propuesta de internar a Vincent en un asilo, por triste que fuera, y luego la calificó de una afrenta impensable.

A finales de diciembre, poco después del informe de Roulin, Theo, frustrado, recurrió a un extraño para recabar noticias de su hermano. Frédéric Salles, el pastor local, era el capellán oficioso de los ocasionales pacientes protestantes del hospital. Probablemente por recomendación de Rey, Theo arregló las cosas para que el viejo Salles, de setenta y dos años, visitara regularmente la cabecera de Vincent e informara de sus progresos. Mundano y fuerte, requisitos imprescindibles para un predicador en la lasciva y católica Provenza, Salles demostró ser un corresponsal diligente y un cuidador concienzudo. «Haré lo que pueda por hacerle a su hermano la vida lo más soportable posible», aseguró a Theo.

Pero la simpatía y optimismo de Salles no fueron de más ayuda para Theo que las bravuconadas de Roulin. También sus informes oscilaban entre oscuras insinuaciones de «locura» y optimistas predicciones de una recuperación inminente. Salles ofrecía oración cuando Vincent necesitaba intuiciones, le regañaba cuando necesitaba una guía. Preguntado sobre la necesidad de ingresar a Vincent en un asilo, Salles informó de la indecisión de los médicos y transmitió las enérgicas objeciones de Vincent, pero no ofreció su propia opinión, basada en la observación directa: una reticencia paralizante equiparable a la de Theo.

Durante las largas y solitarias noches de finales de diciembre, Theo escribió a Jo una carta tras otra, pero a su hermano, ninguna. El día de Año Nuevo, Salles informó de lo mucho que le “asombraba” a Vincent que Theo no le hubiera escrito desde la breve reunión de pesadilla que habían tenido el día de Navidad. “Incluso quería que le mandara a usted un telegrama”, le recriminaba Salles. Cuando Theo, por fin, mandó la consabida felicitación de Año Nuevo, sólo hablaba de Jo y acabó con cualquier veleidad de vuelta al pasado. Ni la carta urgente de Rey recomendado su internamiento en un asilo rompería su futuro. Theo había dicho a Jo que la decisión última no estaba en sus manos, sino en la de los médicos. Nunca le habló de la carta en la que le pedían que se hiciera cargo de él y le internara en un hospital de París. Al

día siguiente de recibir la carta de Rey escribió a Jo, “no dejo de pensar en ti y en lo que será nuestra vida futura”. Un día después, sin haber contestado a Rey, cogió el tren nocturno a Ámsterdam.

El 7 de enero, un día después de que Theo llegara a Holanda, Vincent volvió a la Casa Amarilla. En menos de una semana habían cambiado el diagnóstico que exigía su internamiento. Ni el solícito Salles, que consideraba milagrosa la recuperación de Vincent, ni el amable Roulin habían escatimado esfuerzos para “liberarle”. El segundo se adjudicó por supuesto todo el mérito. “Fui a visitar al director del hospital, que es amigo mío”, informó a Theo, “y me dijo que haría lo que yo quisiera”. Pero el artífice real de su libertad fue el propio Vincent, que se había unido al debate sobre su puesta en libertad el 2 de enero. “Querido Theo”, empezaba su carta:

Te escribo estas breves líneas para tranquilizarte por completo en persona [...] Estaré aquí, en el hospital, unos cuantos días más, luego creo que puedo volver a casa tranquilamente. Sólo te pido una cosa, que no te preocunes, porque eso me dolería mucho.

Cuando Vincent despertó de su pesadilla de semanas sólo tenía un propósito: tranquilizar a su hermano. Empleó en ello cada fibra de su razón resurgente. Días después de que los médicos firmaran todos los papeles declarándole loco, lanzó una desesperada campaña para probar que se equivocaban, “borrar” los sucesos de la semana anterior y convencer a Theo de que todo había vuelto a la normalidad.

Empezó por Félix Rey, en quien Theo había depositado una confianza tan ciega. En vez de despotricar contra la injusticia de su internamiento, como hiciera durante su delirio, Vincent hizo la pelota al joven e impresionable interno, como hiciera con Rappard, Bernard y el propio Theo, a base de erudición, halagos, discusiones profundas, insinuaciones de favores y hasta algo de humor. Rey invitaba a Vincent a su despacho para tener lo que denominaba “charlas entretenidas”. Daban largos paseos por el patio del hospital mientras Vincent hablaba sin parar, con total lucidez, de sus ambiciones artísticas, la magia de los colores complementarios, el genio de Rembrandt y la misión que compartían médicos y artistas: dar ayuda y consuelo. “Le dije que siempre lamentaría no haberme hecho médico”, escribió Vincent. “¡Hay que ver cómo son estos médicos modernos!”.

Rey decía que “le gustaba la pintura” y Vincent le sugirió que se hiciera coleccionista y se ofreció a inaugurar su colección regalándole *Lección de anatomía*, uno de los cuadros favoritos de los médicos. Cuando Rey le habló de los retos a los que se enfrentaba al empezar en una nueva profesión, Vincent le prometió que Theo le ayudaría con sus contactos de París.

Vincent también se hizo amigo de los otros médicos, los mayores. Descubrió a

uno en particular, un parisino, que conocía a Delacroix y mostraba “mucha curiosidad por el impresionismo. Creo que podré conocerle mejor”, escribía alegre. El 5 de enero condujo a una delegación de médicos, entre los que estaba Rey, a la Casa Amarilla para mostrarles sus pinturas. Prometió hacer un retrato del atildado interno que demostrara su equilibrio mental en cuanto le dejaran volver. También juró solemnemente que al primer signo de síntoma serio volvería al hospital y se pondría voluntariamente bajo el cuidado de Rey.

Una cosa era internar a un loco, un protestante holandés para más señas, en un asilo lejano. A Rey le parecía bien. Pero ¿condenar a un artista sensible e inteligente a la compañía de lunáticos por un único rapto de pasión? Cuando Vincent acometió su defensa en persona y argumentó en contra de su confinamiento con calma y claridad, en un francés aceptable, ¿qué podía hacer sino liberarle? “Me alegra comunicarle”, escribió a Theo en la parte de atrás de una carta de Vincent, “que su hiperexcitación sólo ha sido temporal y está seguro de que volverá a ser él mismo en unos días”.

Para que todo fuera bien, hizo que Roulin y la señora de la limpieza que había recogido el caos tras la noche de Navidad, le acompañaran en una excursión de un día a la Casa Amarilla el 4 de enero. La visita que posteriormente le hiciera Rey no sólo le permitió ver sus cuadros, sino también sopesar su estilo de vida, una precaución importante en vista de la ausencia de familiares que se ocuparan de él. Puede que tuviera sus reservas, pero Vincent le rogaba por un oído mientras por el otro no entraba más que el silencio de Theo vetando opciones mejores. Rey firmó el alta.

La campaña de Vincent para deshacer el pasado se volcó entonces en su hermano. “Querido colega”, escribió el día que le dieron el alta, “me siento tan *alterado* por el viaje que tuviste que hacer. Me gustaría habértelo ahorrado ya que, después de todo, no he sufrido daño alguno y no había ninguna razón para ponerte en esa tesitura”. Semana tras semana de ese pálido e invernal mes de enero, Vincent volcó su culpa en sombras de negación y delirio. No daba más importancia a lo acaecido que a “una trivialidad”, un accidente que no merecía la atención de Theo. Hablaba de su crisis como de una indisposición y de su recuperación como algo ya superado. Cosas como ésa ocurrían todos los días “en esta parte del mundo”, bromeaba. “Todo el mundo en este buen país de Tarascón está un pelín chiflado”. Otras veces se limitaba a explicarlo como un simple accidente de trabajo, algo “propio de artistas” que podía haberle pasado a cualquier pintor. Gauguin mismo había padecido algo similar en Panamá, insistía Vincent, “es el exceso de sensibilidad”.

En ciertos raptos fantasiosos afirmaba que había ido voluntariamente al hospital para hacerse un chequeo y que su estancia allí le había “refrescado considerablemente”. Mandaba alegres informes sobre su buen apetito y digestión, así como sobre la fortaleza de su sangre, siempre acompañados de empáticas instrucciones, del tipo “por favor haz un esfuerzo por olvidar tu desafortunado viaje a Arlés y mi enfermedad”. Aseguraba a Theo una y otra vez que estaba totalmente recuperado y que “mi cerebro recupera la serenidad día a día”. Abandonó la retórica

desafiante en relación a su propia obra que llenaba todas sus cartas de antes de Navidad. «Si quieres pinturas puedo mandarte algunas», escribía sumiso. «En cuanto a los *Indépendants* [exposición], haz lo que sea mejor para ti y lo que hagan los demás».

Ningún voto era suficiente, ninguna pretensión improbable, ninguna mentira demasiado extrema, mientras contribuyera a borrar el pasado. Fingía que Gauguin y él seguían siendo amigos, informando a Theo (que sin duda estaba bien enterado) de que, Gauguin, «en el fondo, había descansado allí». Imaginaba que otros pintores irían con él ahora que Gauguin y él habían demostrado que se podía llevar una casa entre varios.

Temiendo que Theo quisiera obligarle a volver a París, una perspectiva de la que tal vez le hablara Rey, argumentaba enérgicamente a favor de su sueño del Midi y afirmaba haber estrechado relaciones con la gente del lugar que, de hecho, seguían burlándose de él. «Todo el mundo aquí es amable conmigo», protestaba, «tan amables y atentos como si estuviera en casa». Se comparaba con el Cándido de Voltaire, felizmente asentado en el mejor de los mundos. Escribía brillantes informes a amigos en Holanda, apenas con alguna referencia burlona a «me ha ocurrido algo en el cerebro», antes de retomar la campaña por el favor de Tersteeg. Sin saber que Theo (y Roulin) ya habían contado la verdadera historia a su madre y hermanas, Vincent les mandó una carta en la que hablaba de su estancia en el hospital como de la estancia en un balneario («nada de lo que mereciera la pena informarlos») que había renovado su espíritu y le había dado «la oportunidad de conocer a una serie de gente».

Tampoco Gauguin escapó a la falta de sentido de la realidad de Vincent. Cuando salió del hospital, lo que sentía al pensar en su amigo era olvido y arrepentimiento. «Hablemos de nuestro amigo Gauguin», dijo a Theo el 2 de enero, «¿le he aterrorizado? ¿Por qué no ha dado signos de vida?». Unos días después, también Gauguin formaba parte de su proyecto de autoafirmación y negación. «Oye», le escribió Vincent desde el despacho de Rey dos días después, «¿realmente era necesario el viaje de mi hermano?». En la misma carta pedía a Gauguin que tranquilizara a todo el mundo, especialmente a Theo, advirtiéndole que no «hablara mal de nuestra pobre y pequeña Casa Amarilla».

Cuando salió del hospital, Vincent se sumergió en los deberes de un buen anfitrión, organizando el envío de los estudios y pertenencias (incluido el equipo de esgrima) que Gauguin había dejado en sus prisas por irse. Escribía simpáticas cartas dirigidas a «mi querido amigo Gauguin» preguntándole por París, por su obra y sus planes de futuro. A Theo, Vincent le expresó su admiración por los cuadros de Gauguin (incluido el retrato satírico de Vincent) y aprobó «de corazón» su vuelta a la Martinica. «Claro que lo siento», añadía comprensivamente, «pero entenderás que lo único que quiera es que todo le vaya bien».

Cuando Gauguin respondió al extraño intento de acercamiento de Vincent alabando sus cuadros de girasoles, dos de los cuales se había llevado cuando dejó

Arlés, Vincent pasó al elogio indirecto («es un estilo tuyo en lo esencial») para demostrar que su proyecto del sur aún seguía vivo, si no en la Casa Amarilla, al menos en el corazón de los que lo compartían. «Me gustaría mucho darle una alegría a Gauguin», escribió a Theo, «después de todo creo que sí me gustaría intercambiar cuadros con él».

A finales de enero, los delirios de reconciliación se habían apoderado totalmente de la imaginación de Vincent. «Una cosa es segura», escribió pensando lo impensable, «nos queremos lo suficiente por naturaleza como para volver a empezar juntos si fuera necesario». A Gauguin le sugirió que quizá había insistido demasiado en que se quedara y le dijo «tal vez fuera yo el causante de tu marcha». Por último le invitó a unirse a él para reescribir el pasado. «Sea como fuere», dijo, «espero que sigamos gustándonos lo suficiente como para empezar de cero, si fuera necesario».

Para dar mayor credibilidad a su fantasía de recuperación y renovación, Vincent reunió todo el poder narrativo de su pincel. El retrato del doctor Rey que empezó nada más volver a la casa volvía a basarse en los dictados del *Bel-Ami*, abandonados por Gauguin, de «*hacer con los retratos lo que Claude Monet hace con los paisajes*». Pintó al interno engominado y con perilla, vistiendo un abrigo azul ribeteado en naranja sobre el fondo de un papel pintado provenzal verde salpicado de rojo, una lección de complementarios a la par que una prueba de la firmeza de su mano y la serenidad de su espíritu.

Para documentar su recuperación mental y física pintó una naturaleza muerta que mostraba los remedios que la habían hecho posible. En una pizarra limpia (un símbolo de productividad) colocó una copia de su nueva biblia, el *Manuelle annuaire de la santé* de F. V. Raspail, un manual muy popular de primeros auxilios, higiene y remedios caseros. Junto al grueso volumen del tamaño de un libro de bolsillo, colocó una fuente de bulbos de cebolla, uno de los muchos alimentos saludables recomendados por Raspail (junto a ajos, tréboles, canela y nuez moscada). En representación de la panacea más famosa de Raspail, el alcanfor (que prescribía para todo, desde la tuberculosis hasta la masturbación), Vincent incluyó un candil, probablemente alimentado con aroma de alcanfor y un bote de aceite de alcanfor. (El vendaje de la cabeza de Vincent, que cambiaban todos los días en el hospital, también estaba empapado en alcanfor gracias a la defensa que Raspail había hecho de las propiedades antisépticas de esta sustancia). Para completar el inventario de su nueva y saludable vida, Vincent colocó sobre la mesa su pipa y su bolsa de tabaco, una promesa de serenidad así como una carta de Theo, la cuerda que le unía al pasado. En una esquina del lienzo, una botella de vino vacía era toda una promesa de moderación en el futuro.



Retrato del doctor Félix Rey, enero de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 64 x 53 cm

© Scala/Art Resource, NY

Su pincel también secundó el intento de acercamiento a Gauguin. El mismo día que volvió del hospital empezó una serie de naturalezas muertas en las que pintó las parejas de peces y cangrejos que resumen su obsesión con las parejas y la vida en común que había marcado toda la temporada anterior a la llegada de Gauguin. Aferrándose a las loas que creyó leer en la carta de Gauguin, inició un nuevo proyecto de grandes girasoles, empezando por dos réplicas exactas de las dos imágenes que colgaban en «la habitación de Gauguin». «Sabes cómo le gustan a Gauguin», alardeaba, «está totalmente encaprichado de mis girasoles». Afirmó que el retrato satírico que Gauguin había hecho de él le representaba en tanto que «el pintor de girasoles», y que el girasol era su firma. «El girasol es algo mío», concedió, «cuanto más lo miras, más riqueza descubres en él». En una naturaleza muerta de naranjas y limones que pintó por esa misma época cambió de motivo pero no de

paleta. A Theo le decía que la imagen de un amarillo eléctrico «tenía cierto chic», una alusión al tipo de pintura que sabía que le gustaba a Gauguin.

Era inevitable que el favor de Gauguin volviera a colocar a Vincent ante la imagen que ocupaba su caballete en Navidad: la *Nana* aún por terminar. Inspirándose en otro ambiguo cumplido de su antiguo compañero de casa, imaginó que terminaba su ícono de la maternidad inspirado en Loti, la reliquia más conspicua de su tiempo en común, y lo situaba entre dos cuadros de girasoles para crear un tríptico devocional que combinara su propia visión del sur *daumeriano* con los ramaletas de color chic de Gauguin. En raptos retóricos llenos del fervor misionero del pasado («tenemos una luz ante nuestros pies y una lámpara alumbría nuestro camino»), imaginaba que este matrimonio de imaginerías redimiría no sólo su fallida asociación con Gauguin, sino todos los sufrimientos y sacrificios del Midi. «Lo hemos dado todo por los impresionistas», escribía a Theo mientras planificaba toda una serie de ornatos basada en *La nana* y los girasoles. «Ahora, en la medida de mis posibilidades, intento acabar unos cuadros que, sin duda, me garantizarán ese pequeño rincón, que es lo único que pido».

Vincent pintó dos autorretratos para sus médicos en los que se veía la venda que cubría su oreja e iba vestido con pulcra ropa de hospital. En ambos se protegía del frío de enero con un abrigo verde profundo y un nuevo gorro de piel: una garantía para Rey y los demás de que seguía sus instrucciones (al igual que las de Raspail) de dar paseos y tomar mucho aire fresco. En ambos cuadros mira al espectador con calma y serenidad. En uno incluso fuma tranquilamente una pipa. En el otro se le ve ante su caballete, una promesa de trabajo duro, y tras él se aprecia un grabado japonés colgado en la pared, que le dota de legitimidad artística y buena fe vanguardista ante los doctores provincianos amantes del arte.



Autorretrato con oreja vendada, enero de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 60 x 49 cm
© Pushkin Museo de Bellas Artes, Moscú, Rusia. Foto cortesía de: Erich Lessing/Art Resource, NY

Para Theo, en cambio, Vincent eligió otra de las imágenes que veía cuando se miraba al espejo (nunca mencionó la versión de la venda). El retrato que pintó para su hermano es tan pequeño como los que realizaba en París cuando vivían juntos y le muestra con aspecto saludable y juvenil (le afeitaron en el hospital), sin los vendajes y la heridas que tanto desagradaban a sus médicos. En el caso de Theo decidió relegar los sucesos recientes al etéreo reino de la ironía. «En cuanto a mí, que vivo en este pequeño país, no siento necesidad alguna de irme a los trópicos», escribía. «Personalmente estoy demasiado viejo, sobre todo, cuando me pongo una oreja de papel maché demasiado chapucera como para irme».

En una carta enviada a Jo Bonger, Theo se comparaba con «una ostra cerrada» e

invitaba a su prometida a abrirla. Había vuelto de su viaje a Holanda en una nube de expectación. La semana que había pasado con Jo tan sólo dio alas al desesperado enamoramiento que había marcado su existencia en las semanas anteriores a Navidad. «No tienes idea de cómo ha cambiado mi vida», escribía justo después de su vuelta. Habían pasado una «semana maravillosa» (en palabras de Jo), visitando a familiares y amigos, pero, sobre todo, descubriendose el uno al otro. Hablaron de Shakespeare y de Goethe, Heine, Zola, Degas. Ella tocó Beethoven para él, él la llevó de galerías. Se confesaron sus muchos defectos y decían valer poco. «Has traído el sol a mi vida», le dijo. «¿De verdad soy tu sol?», replicaba ella avergonzada.

La luz que Theo llevó consigo desde Holanda cambió su «sombrío mundo» de París de la noche a la mañana. Halló nuevos placeres sociales, desde las cenas íntimas con el hermano de Jo, Andries, a «grandes veladas» con brillantes extranjeros (Jo le reprendía por «andar por ahí»). En casa disfrutaba de la compañía del pintor holandés Meijer de Haan, que había ocupado el lugar de Vincent en la Rue Lepic y escuchaba a Theo cada noche desgranar su amor. Ya ni siquiera le asustaba estar solo. «A veces me doy cuenta de que estoy silbando y tarareando una melodía», dijo a Jo. «Es culpa tuya».

En la riada de palabras que fluyeron entre París y Ámsterdam, cuando Theo volvió de Holanda, rara vez se mencionaba el nombre de Vincent. Jo se veía obligada a preguntar: «No me cuentas nada de él, ¿algo va mal?». Más de una semana después, Theo contestó con una parábola en la que comparaba a «la gente que hace las cosas apasionadamente» con los girasoles. «No puedes hacer que dejen de girarse hacia el sol», decía, aunque «se marchiten un poco antes». De Vincent escribía vaguedades: «Es una de las personas que más han hecho y que más quiere hacer». En beneficio de Jo, aficionada a la literatura, invocaba al delirante Don Quijote que, al igual que su hermano, poseía un corazón excepcional. Luego pasaba rápidamente a los planes de boda y le mandaba «besos con el pensamiento».



MEIJER DE HAAN, *Boceto de Theo van Gogh*, 1888, TIZA SOBRE PAPEL, 21 x 14 cm
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Todo esto explica que Theo no viera los signos de lo que estaba ocurriendo en Arlés. Ante las cartas cada vez más «agitadas» y «excesivas» de Vincent, le recomendaba resignación. Basándose en el pío estoicismo de su padre y el cauto fatalismo de su madre, instó a Vincent a «no hacerse ilusiones sobre su vida» y a «aceptar su desastrosa realidad». Consideraba que las alucinaciones, pesadillas y miedo a la recaída de las que hablaba Vincent, eran «síntomas de mejoría y no de enfermedad». Como explicaba a Jo, demostraban que Vincent «entendía su enfermedad». Mantuvo sus planes de boda, quería defender el buen nombre de su familia y su última oportunidad de ser feliz, de modo que siguió insistiendo en que su hermano «no gozaba de buena salud» debido al exceso de trabajo y a lo poco que se preocupaba de sí mismo.

El fatalismo autoconservador de Theo encubría una doble negación. No es ya que la enfermedad de Vincent arrojara una sombra sobre sus planes de boda (y los hijos que pretendía tener con Jo) en una época en la que la locura se consideraba hereditaria, sino que Theo tenía sus propios secretos de salud. Aún no había hablado a Jo de la batalla que libraba contra la sífilis, otra amenaza a su idea de bendición marital (por entonces se creía que la sífilis se contagiaba no sólo a las parejas sexuales, sino también al feto que se desarrollaba en el útero). Cuando Theo creyó erróneamente que Vincent le había contado la verdad al doctor Rey, estalló en cólera obligándole a disculparse inmediatamente: «No creí estar comprometiéndote».

Los pensamientos de Theo pasaron rápidamente a temas más alegres: ir a la caza

de una casa. «Me he pasado todo el tiempo libre visitando pisos poco atractivos en casas repletas de escaleras», escribió a sus hermanas a finales de enero, mientras nadie contestaba a la carta de Rey y Vincent languidecía. Tras visitar más de cien hogares potenciales, Theo informó a Jo a principios de febrero de que, por fin, había encontrado su «cálido nido». Estaba lo suficientemente cerca de la galería como para que pudiera ir a comer, escribió feliz. Y tenía un bonito jardín «con una bella catalpa que crece justo debajo de la ventana y estará preciosa cuando florezca».

Tres días después llegó la policía al número 2 de la Place Lamartine y se llevó a Vincent de su querida Casa Amarilla. Lo llevaron al Hôtel Dieu y lo dejaron allí, atado a una cama en una celda de aislamiento. La mujer de la limpieza fue a ver al pastor Salles para contarle la terrible noticia. Salles fue al hospital inmediatamente y se encontró a Vincent tiritando bajo las mantas, negándose a recibir ayuda e intentando contener los sollozos. «Acabo de ver a su hermano», informaba Salles el mismo día, «y su situación me ha causado una dolorosa impresión».

Desde el momento en que Vincent dejara el hospital un mes antes, todo se había vuelto a descontrolar. Cuando Theo le pidió un presupuesto a finales de enero, desató un paroxismo de culpa. Ya estaba preocupado por el coste de su tratamiento médico (facturaban cada vendaje y sábana manchada de sangre por separado) cuando le llegó una orden de desahucio por no haber pagado el alquiler de enero. Puede que lo único que quisiera Theo era poner sus finanzas en orden cuando calculaba los gastos que supondrían su nueva casa y su nueva familia, pero Vincent lo consideró una petición de cuentas por una vida de castigo. «¿Qué puedo hacer?», gritaba desamparado. «Mis cuadros no valen nada, es verdad que me cuestan mucho, a veces hasta sangre y cerebro. No voy a insistir en ello, ¿qué quieres que te diga?».

Para defenderse, no sólo no envió a Theo el presupuesto, sino que volvió a recapitular todos los argumentos que habían justificado sus gastos en el pasado. Decía que economizaba, pedía un aumento de su estipendio y explicaba por qué no se habían vendido sus cuadros y cómo se venderían pronto. «He vuelto a trabajar con nervios de acero», escribía, estimando que sus girasoles algún día valdrían tanto como los Monticelli. «Trabajará con todas mis fuerzas [...] Si no estoy loco, llegará un momento en el que te mandaré lo que te prometí desde el principio». Desafiaba a su hermano a tomar medidas si fracasaba: «[entonces] enciérrame en un manicomio, no me opondré».

Enero también fue muy cruel con su fantasía de acercamiento a Gauguin. Puede que Vincent supiera o no de los esfuerzos que había hecho Gauguin desde pocos días después de su huida de Arlés para convertir los sucesos de diciembre en un mito que le diera autobombo (esfuerzos que al final le salieron por la culata). Pero nunca se fio del todo de Gauguin y, a mediados de enero, ya tenía muy claro que no había respetado su petición de «no hablar mal de nuestra pequeña Casa Amarilla». Le

preocupaba especialmente lo que Gauguin pudiera decir a Theo, que seguía mandando dinero a Gauguin y vendiendo sus obras tras el desastre de Arlés.

Al principio, Vincent secundaba ese acercamiento y esperaba poder calmar a Gauguin para que guardara silencio. Pero cuando Theo insinuó que Gauguin había acusado a los hermanos de querer explotarle y exigió que Theo excluyera a su hermano de cualquier trato ulterior, Vincent dejó escapar toda la tristeza acumulada. «Le he visto hacer cosas que no haríamos ni tú ni yo», escribía ácidamente, «porque tenemos conciencia». Acusaba a Gauguin del desastre de Nochebuena, de sabotear deliberadamente la vida en la Casa Amarilla traicionando así no sólo la generosidad de Theo, sino incluso al impresionismo. Vituperó a Gauguin riéndose de su reputación de valiente y le describía alternativamente como un cobarde o un bufón. Ridiculizó el equipo de esgrima de Gauguin, calificándolo de «juguetitos», y ponía en duda su belicosidad llamándole «el pequeño Bonaparte», «tigre del impresionismo», el «pequeño cabo» que «siempre dejaba a sus ejércitos en la estacada». Exigió furioso que Gauguin le devolviera los cuadros de girasoles que había robado de su estudio y urgió a su hermano a romper relaciones con ese «desertor» pérfido y desagradecido. A finales de mes había distorsionado las pretensiones marineras de Gauguin, acusándole de abandonar el barco e insinuando que quien había hecho el viaje de la Casa Amarilla al pabellón de enfermedades mentales a mediados de diciembre era el pintor equivocado.

Gauguin sólo fue el primero en rechazar la ilusoria recuperación de Vincent. A finales de enero, el cartero Roulin se mudó a Marsella («a cambio de un microscópico aumento de salario», señaló Vincent desilusionado) dejando a su familia atrás. Volvió brevemente a finales de mes, resplandeciente en su nuevo uniforme, y fue a la Casa Amarilla para charlar sobre las intrigas de la gran ciudad. Poco después, Augustine Roulin, la modelo de *La nana*, se fue con sus niños a casa de su madre en el campo. Más tarde admitiría que tener a Vincent por ahí le daba miedo. Despojado de su remedio de familia, Vincent volvió al burdel de la Rue du Bout d'Arlés, donde había dejado su regalo de carne en Navidades. «Ayer fui a ver a la chica a la que buscaba cuando perdí la cabeza», informaba a principios de febrero. Pero, al parecer, la prostituta Rachel se negó a recibirlle.

Casi al mismo tiempo llegó una carta de Theo. En otro intento de que pusiera en orden sus asuntos financieros, respondió a la desafiante petición de más dinero de Vincent con una proyección de futuro. Le informaba claramente de su propia enfermedad que, aparentemente había empeorado (como todos los inviernos), confirmado los temores de Vincent de que, probablemente la enfermedad le impidiera de nuevo ir a Arlés. La perspectiva de su propio deterioro, lo que supondría para su futura familia y las continuas exigencias de Vincent habían obligado a Theo a decirle algo desagradable. Con una calma y una claridad que sacudieron el mundo irreal de Vincent, le expuso las consecuencias que tendría su muerte. Aseguró a Vincent que, al contrario que su tío Cent, había tenido en cuenta a Vincent en su

testamento con gran generosidad, prometiendo incluso a su hermano una participación en sus negocios, al igual que Vincent siempre le había asociado a sus empresas artísticas.

No cabe duda de que Theo envió esta carta sobria y carente de retórica para tranquilizar a su hermano y tener un detalle de solidaridad fraterna en vísperas de su boda. Pero produjo el efecto contrario. Al recibir este golpe justo después de la traición de Gauguin, el traslado de Roulin, la huida de su mujer y el rechazo de Rachel, las líneas de Theo sobre la vida y la muerte fueron el golpe de gracia. «¿Por qué piensas en tu contrato matrimonial y la posibilidad de morir justo ahora?», escribió horrorizado. Reunió todas sus objeciones en una larga carta que era una fanática mezcla de consuelo y desesperación. Rechazaba las razonables especulaciones de su hermano («al final todo se arreglará, créeme»), se retractaba de sus anteriores exigencias y decía que hablar de enfermedad y muerte era fruto de una mente enfermiza, parecida a la suya, indigna de confianza. «Cuando deliro, todo lo que amo es un caos», escribió, «pero no digo que eso sea la realidad, no juego al falso profeta».

Mortificado por sentimientos de fracaso, soledad y paranoia, Vincent, al igual que los marineros que naufragaron en la tormenta de Loti, se aferró a la imaginería de toda su vida: llamó a la Virgen de fayenza *La nana*. La pintó una y otra vez, copiando cuidadosamente cada detalle de su pelo de porcelana y mirada helada. Trabajaba con furia de la mañana a la noche, trazando una y otra vez el papel de flores que cubría el lienzo por detrás de la figura, una alabanza tanto al Midi (famoso por sus papeles pintados de flores) como al evangelio cloisonista que había compartido con el *Bel-Ami* que se había ido. Cada tormenta y paso atrás, en su vida o en su cabeza, le devolvía a su ícono de consuelo.

Cuando los Roulin visitaron brevemente el estudio por última vez a finales de enero, Vincent les dio a elegir entre todas las *Nanas* que había pintado y empezó a trabajar en seguida en una copia de la que habían elegido, como si no pudiera soportar deshacerse ni de una sola de estas imágenes casi idénticas.

El 7 de febrero, todas las Vírgenes de fayenza de Vincent contemplaron serenamente desde su otro mundo repleto de vívidas flores cómo la policía entraba en la Casa Amarilla y se lo llevaba. Alertados por los vecinos, que tal vez temieran por su seguridad, los gendarmes llevaban observando la casa desde hacía días. En su cabeza sólo hubo una imagen durante más de una semana, mientras Rey y el resto de los doctores intentaban, sin éxito, aclarar el misterio de su enfermedad. Al principio no los reconocía y se negó a decir palabra durante días. Cuando por fin empezó a hablar, sus palabras eran una jerga incomprendible. Mientras estaba en la celda del hospital, recibió una carta de su madre que describía una tormenta de nieve en Holanda seguida por un fuerte deshielo, y decía que esperaba que «el Señor de la naturaleza» obrara el mismo milagro en la vida de Vincent. Cuando mejoró lo suficiente como para poder hacer excursiones de un día, volvió a la Casa Amarilla y

se puso a trabajar en otra versión, la cuarta, de su talismán materno, su *Belle Dame* del Midi, entronizada en su *Paradou* de papel pintado.

Tras un mes de creer los engaños de Vincent e ignorando los muchos signos de deterioro de su hermano, Theo se quedó estupefacto cuando le llegaron las noticias de Arlés. El que Vincent hubiera sido detenido por la policía e internado por la fuerza le horrorizó especialmente. Omitió esa parte del informe de Salles en la carta que escribió a Jo ese mismo día. «Pobrecillo, ¡qué dura es su vida!», escribía. «¡Qué situación tan lamentable!, ¿no crees queridísima? Sé que te preocuparás y eso me reconforta». Compartió con Jo la cuestión (planteada por Salles) de si Vincent debería ser enviado a un asilo de la Provenza o de París, pero no se trataba más que de una excusa para emprender una energética defensa de su hermano como si se tratara de un héroe incomprendido de Byron.

Su mente ha estado tanto tiempo preocupada con cosas que no tienen solución en nuestra sociedad actual, contra las que él, con su buen corazón y su tremenda energía, lucha no obstante [...] Tiene unas ideas tan atractivas sobre lo que significa ser humano y la forma en que deberíamos contemplar el mundo que, para entender lo que dice, hay que librarse antes de toda idea preconcebida.

Luego pasaba rápidamente a hablar de la belleza del arte, sobre todo del de Monet (cuya exposición en el *entresol* se acababa de inaugurar) y de un extraño pensamiento en torno a la muerte, catalizado por una escultura de Rodin que formaba parte de la exposición y representaba la cabeza de san Juan Bautista en una bandeja. Según Theo, la cabeza del santo tenía «un increíble parecido con Vincent [...] Con ese ceño fruncido que traiciona una vida de reflexión y ascetismo». Al igual que cuando Vincent contempló un retrato de Bruyas que se le parecía enormemente, Theo veía a su hermano y a sí mismo reflejados en la imagen de inmortalidad de Rodin. «La muerte no ha dejado ningún signo de angustia en ese rostro, ni tampoco un aura de paz eterna», escribió. «Conserva un aire de tranquilidad y de fuerte preocupación por el futuro».

En las semanas siguientes, mientras Vincent pasaba por las tormentas de oscuridad en el estupor del aislamiento, los pensamientos de Theo seguían fijos en «el difícil asunto» de decorar su piso. En un momento dado mandó un telegrama al doctor Rey pidiendo noticias, pero no respondió a la urgente demanda de Salles de llevar a Vincent a París. «Su hermano ha de estar bajo observación permanente y gozar de la atención especial que sólo puede recibir en un sanatorio mental o de su propia familia», había escrito el párroco la semana anterior. «Hágame saber cuándo quiere hacerse cargo». Salles había arreglado las cosas para que la señora de la limpieza le acompañara durante el largo viaje. «En todo caso, debemos tomar una decisión rápidamente», presionaba, «no haremos nada hasta no tener noticias suyas».

Pero antes de que Theo hubiera tomado una decisión, Rey envió un telegrama con

lo que parecían buenas noticias. «Vincent está mucho mejor y recuperándose. Le cuidaremos por aquí. No debe preocuparse por el momento». Pocos días después le escribió Vincent en persona informando de su vuelta provisional a la Casa Amarilla (sólo durante el día) e infravalorando su afección una vez más, calificándola de una «mera fiebre de la región». «No debes pensar demasiado en mí ni inquietarte», escribió. «No podemos cambiar mucho nuestro destino». Theo reenvió la carta de Vincent a Jo (señalando: «está en el buen camino»), junto a muestras de papeles pintados para el comedor.

CAPÍTULO 38

EL AUTÉNTICO SUR

Cinco días después la policía volvió a presentarse en la Casa Amarilla y se llevó a Vincent. Estaba demasiado borracho como para ofrecer resistencia. Esta vez cerraron las contraventanas, echaron el candado a la puerta y precintaron la casa, como si no esperaran que fuera a volver.

Como Vincent sospechaba, los vecinos le habían envenenado. No con venenos ni encantamientos, sino haciendo una petición a las autoridades en secreto. «El súbdito holandés llamado Vood», escribieron destrozando su nombre, «ha demostrado en diversas ocasiones desde hace algún tiempo que no está en plena posesión de sus facultades mentales [...] Ya no sabe ni lo que dice ni lo que hace». Afirmaban que, debido a la «inestabilidad» y la «excitabilidad» de Vincent, vivían con miedo y temían por sus mujeres e hijos. Exigían «en aras de la seguridad pública» que Vincent, o bien «volviera con su familia lo antes posible», o bien fuera internado en un hospital mental «para prevenir la desgracia que, sin duda, ocurrirá algún día si no se adoptan energicas medidas».

Treinta vecinos firmaban la petición, un número elevado. Esta extraordinaria protesta era la cresta de la ola que se había ido formando casi desde el mismo momento en que Vincent llegó a Arlés. Ya antes de los sucesos de Navidad los niños habían estado riéndose del «extraño pintor», como le denominaría uno de ellos después, y fastidiándole. Tras las calamidades de diciembre los adultos también se burlaban de él y le evitaban. Cuando pasaba por la calle se daban un golpecito en la cabeza y se decían unos a otros «fada», es decir, «loco» en el dialecto del Midi. Las prostitutas del burdel le apodaban «*fou roux*», el loco del pelo rojo. Su balanceo al andar, sus continuos parpadeos, sus filípicas en holandés, sus tartamudeos en dialecto local, todo completaba un aspecto alarmante.

En una comunidad que aún creía en la posesión demoníaca, la irrisión se convirtió en sospecha y miedo. Su segunda hospitalización en febrero incrementó los agravios. Los niños empezaron a tirarle piedras en vez de restos de comida. Vincent echó leña al fuego demostrando un desprecio de borracho hacia sus adversarios, calificando sus temores de «absurdos» y a ellos de provincianos supersticiosos. Convencido de que sus retrógrados prejuicios hacia los pintores exigían una respuesta contundente, los insultaba a su vez. Ya había pasado lo peor, decía. «¿Dónde me pueden mandar que sea peor que donde ya he estado dos veces, en la celda de aislamiento?». Puede que lo que desencadenara la protesta oficial de sus vecinos fuera una disputa que venía de lejos con el dueño de la casa (propietario a su vez de otros inmuebles de la zona). A finales de febrero, Vincent tenía que mandar a la señora de la limpieza a hacer los recados porque ya no se atrevía a salir a la calle.

Al cursarse la petición salieron a la luz meses de rumores y recores privados. El jefe de policía, que ya había incluido a Vincent entre los problemáticos desde su disputa del año anterior con Carrel, el dueño del hotel, mandó a los gendarmes de puerta en puerta recogiendo testimonios que apoyaran las alegaciones formuladas en la petición (como consta en el lenguaje oficial de la orden del alcalde: «Para establecer el grado de locura de Van Goghe [sic]»). Los testigos (identificados sólo por su edad, sexo y profesión) añadieron al expediente una ingente cantidad de hechos, rumores y sospechas. Dijeron que Vincent perseguía a los niños por la calle «para hacerles daño», que bebía demasiado y que su conversación se volvía incoherente.

Una modista afirmaba que «la había cogido del vestido y levantado por los aires». Otros informaban de manera más general que habían visto a Vincent «tocando a mujeres del vecindario» y «permitiéndose acariciarlas». Una le acusó de «decir palabras obscenas delante de mujeres». El tendero que compartía con él la Casa Amarilla decía que Vincent entraba en su tienda, insultaba a sus clientes y tocaba a las mujeres. Más de un testigo confirmó haber visto a Vincent seguir a mujeres hasta sus casas, incluso entrar en ellas, de manera que «ya no se sentían seguras». Casi todos llenaron sus declaraciones juradas en consonancia con el veredicto de la chusma: gritos de «lunático» y «loco», diagnósticos de «enajenación», declaraciones de «peligro público» y la exigencia de que «fuera confinado en una institución especial» o, simplemente, «encerrado».

Desde los familiares confines del Hôtel Dieu, Vincent arremetía contra sus acusadores en una carta a Theo. «¡Qué golpe más terrible darme cuenta de que hay aquí tanta gente lo suficientemente cobarde como para unirse contra un solo hombre, y enfermo además!». Los llamaba «idiotas entrometidos» y «vagos ponzoñosos», una «pandilla de cobardes» cuyo único fin era acabar con él. Exigió, y puede que se le concediera, una audiencia con el alcalde y otro oficial donde pudiera alegar todo lo que se le pasaba por la cabeza, toda una vida de argumentos contra los prejuicios y las conspiraciones que siempre le habían frustrado. Insistía en que se exageraban los sucesos de diciembre y se reía de los que sugerían que pudiera ser un peligro para alguien que no fuera él mismo.

Contesté rotundamente que estaba dispuesto, por ejemplo, a ahogarme en el agua si era lo que quería este buen pueblo pero que, en todo caso, me había lesionado a mí mismo sin hacer nada parecido a los demás.

En relación a las extrañas conductas que se relataban en la petición, afirmaba que eran sus acusadores los que le habían provocado. «Habría conservado la calma», decía, «si la policía hubiera protegido mi libertad evitando que los niños, e incluso adultos, se reunieran en torno a mi casa y treparan hasta mi ventana, como han hecho a menudo (como si fuera un bicho raro)». Cualquier otro habría cogido una pistola y disparado a esos «idiotas embobados», gritaba. Devolviendo la jugada a sus

torturadores, exigió reparaciones por las molestias que le habían causado. «Si estos tipos se quejan de mí yo vengo a quejarme de ellos», contraatacó, «quiero que me paguen los daños con intereses... para que pueda recuperar lo que han destrozado con sus errores e ignorancia».

Al reclamar la corona del martirio se comparaba con héroes como Victor Hugo, condenados por una «oposición malévolas» a soportar calumnias, padecer prisión o, peor aún, convertirse en «ejemplos eternos» para futuras generaciones. Todo lo que había hecho en su vida lo había hecho por el nuevo arte al que denominaba «la primera y última causa de mi aberración». Y si eso le condenaba a sufrir dolor o indignidades a manos de idiotas y cobardes, que así fuera. «Un artista es un hombre que *siempre está trabajando*», declaró desafiante, «y el primer vago que pase por ahí no es quién para acabar con él», añadía. «Al final ya veréis como todo este revuelo acaba siendo bueno para el impresionismo».

La sensación de traición y martirio se agudizó cuando sus médicos se negaron a salir en su defensa. Había acordado desde el principio con el pastor Salles que «deberían ser los médicos, y no el superintendente de policía, quienes juzgaran en un caso como éste». Pero las súbitas y violentas recaídas de Vincent habían confundido a los médicos del Hôtel Dieu, que se habían vuelto más cautelosos. No se ponían de acuerdo en un diagnóstico —en un momento dado hablaban de cáncer para optar luego por la epilepsia— y tampoco se atrevían a decir si los ataques se repetirían o no. Uno de ellos, el doctor Delon, ya había dado un informe a la policía en el que confirmaba la «enajenación mental» de Vincent y apoyaba la petición de que fuera expulsado de la comunidad. Ni siquiera Rey, que consideraba que era «una crueldad encerrar de por vida a un hombre que no había hecho daño a nadie» se opondría, según Salles, a la decisión oficial de que Vincent constituía un «peligro público» en potencia. En todo caso, había poco que el joven interno pudiera hacer contra un jefe de policía que ya había tomado una decisión, un terrateniente airado, un alcalde pusilánime y una ciudadanía miedosa.

Vincent pasó el mes siguiente, desde el 25 de febrero hasta el 23 de marzo, en el Hôtel Dieu, por sus airadas objeciones. Pasó casi todo el tiempo «bajo llave», solo, en observación. Su indignación demostraba su indomabilidad. Cuanto más furiosamente se revolvía contra su encierro, más confirmaba el veredicto de «lunático peligroso». Aprendió por las malas que incluso en aislamiento sus guardianes podían castigarle. No le quitaron solo la petaca, sino también su pipa y su tabaco. No le permitían tener libros ni respirar aire fresco. Salles le llevó pintura y pinceles de la Casa Amarilla, pero, según informó, «le sacaron de quicio» y se los quitaron. «*Echo de menos trabajar*», decía sombríamente. «El trabajo me distrae o, más bien, me disciplina». No escribió a nadie en semanas ni nadie le escribió. Exceptuando las escasas visitas de Salles, no tenía más compañía que la de los médicos que le aguijoneaban como «avispas ante la fruta», decía. No gozaba de privacidad alguna, le vigilaban constantemente, noche y día.



Celda de aislamiento del hospital de Arlés
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

La indignidad y la injusticia de su situación desataron nuevas tormentas de una «angustia indescriptible». Emergía de ellas una y otra vez, sorprendido e incapaz de aceptar su difícil situación. Le anegaban olas de «profundos remordimientos» y «odio a la vida». Durante largos periodos de tiempo, caía en un terrible silencio, esperando el siguiente ataque. Era un círculo desgarrador que le dejaba desnudo, atado a la cama, mirando fijamente en la oscuridad, sujetándose la cabeza con las manos y argumentando a favor de su caso «ante el tribunal secreto de mi alma», recordando los libros y las personas que amaba, imaginando el arte que hubiera podido crear y repasando todos los errores que le habían llevado a ese oscuro lugar. «Todo por nada», decía desesperado. «Es una vergüenza... Preferiría haber muerto antes que haber causado tantos problemas y haberlos padecido a mi vez».

Theo se casaba el 18 de abril y el mes anterior su vida era un torbellino de actividad. La exposición de Monet en el *entresol* resultó ser un éxito extraordinario, sobre todo después de que el crítico Octave Mirbeau desatara un «torrente de entusiasmo» en *Le Figaro*. «He estado en las nubes», escribió Theo a Jo, «hemos estado desbordados de trabajo tras la exposición». Visitaba al hermano de Jo, Andries, y a su esposa cada

vez que lo permitía su ocupada agenda para dar paseos relajantes por los bosques en el poblado suburbio de Passy, donde vivían entre arboledas. También pasaba largas tardes con sus amigos de París. Cenaban, iban a algún concierto o al teatro y luego charlaban ante unas copas en el café del bulevar hasta bien entrada la noche.

Esta vida cotidiana se desarrolló entre cartas, a veces hasta tres o cuatro a la semana, en las que situaba los sucesos que más le habían preocupado en el único marco de realidad que le importaba: su amor por Jo y su futuro juntos. «Doy gracias por no estar ya solo», le escribió el 7 de marzo, «porque mi vida tenga un sentido». El primer día de esa primavera abrió las ventanas del nuevo apartamento y una fresca brisa de futuro le acarició. «De repente, un músico callejero empezó a tocar una guitarra acompañado por la voz de una niña de unos diez años», y describió a Jo lo que consideraba un augurio. «Su suave voz brillaba en el aire». Aunque no podía entender la letra estaba llena de palabras como *printemps*, *amour*, *lumière*. «Queridísima, quiero agradecerte ese momento». La llamaba “mi mascota”, “guisantito” y “futura esposa”. Ella se dirigía a él como “mi queridísimo esposo”. Ambos contaban los días que faltaban para poder volver a estar juntos. Casi con un mes de antelación, más de seis semanas antes del día de la boda, Theo fijó fecha para su viaje a Ámsterdam.

Por entonces, el nombre de Vincent aparece una vez en cada carta; en una preocupada queja de Theo («sin noticias de Arlés») o en educadas preguntas por parte de Jo («¿Sigues sin noticias de Vincent?»). Ocasionalmente una negra nube oscurecía la luz del sol que compartían, como cuando llegaron las noticias del nuevo internamiento de Vincent a finales de febrero, «esta vez a petición de los vecinos», escribía Theo, «que probablemente le tengan miedo». Pero a mediados de marzo, toda referencia al hermano que tan lejos estaba se limitaba a un breve «¿Y Arlés?». «¡Qué nubarrón en un cielo sin nubes!», se lamentaba Theo.

Mientras, los ruegos de Salles se habían convertido en un clamor. «Hay que tomar una decisión», exigía el pastor cuando informó a Theo del tercer e involuntario internamiento de Vincent. «¿Piensa hacerse cargo de su hermano, desea internarle en un hospital de su elección o va a dejarle en manos de la policía? Debería darme una respuesta categórica a esta pregunta».

Theo llevaba dos meses resistiéndose a trasladar a Vincent a un asilo en Aix o Marsella donde pudiera recibir tratamiento especializado. No quería imponer una solución a su contrariado hermano («Nadie, ni siquiera tú o un médico, debe tomar una decisión así sin consultarme», advertía Vincent). Theo seguía esperando que hubiera cura y recurría una y otra vez a estrategias dilatorias. Recaída tras recaída, su cautela innata hacía causa común con el pío optimismo de Salles, la deferente indecisión de Rey y la negación de su hermano. («Déjame seguir tranquilamente con mi trabajo», decía Vincent, «si es la obra de un loco, peor que peor»). Fuera lo que fuese la enfermedad de Vincent, sus súbitas recaídas habían cerrado las puertas a cualquier solución, llevando a Theo de la esperanza a la desesperanza, a veces en la

misma carta.

Pero si internar a su hermano en un asilo mental era difícil, llevarle a casa era impensable. Desde el principio, Theo se había parapetado detrás de Rey y Salles, para consternación de ambos. También había rechazado una sugerencia de su hermana Wil que quería que Vincent volviera a Breda, donde ella cuidaba de su anciana madre. «Me gustaría que Vincent pudiera volver a casa», escribía, «no es normal que otros se ocupen de él y no hagamos nada». Anna, su madre, también se opuso a la idea. «Decididamente es una ruina, el pobre», escribía a medida que se acercaba el cuarto aniversario de la extemporánea muerte de su marido, que era incapaz de perdonar.

Pero por esa época, Jo, que visitó a las mujeres de la familia Van Gogh en febrero, sacó el tema. «Theo, querido», preguntó dulcemente, «¿no podría Vincent volver a casa como cualquier enfermo normal?». Jo, que creía las descripciones que hacía Theo de su hermano como un «espíritu noble y elevado», pensaba que Vincent estaría mejor en un «ambiente tranquilo y amistoso» que en un hospital o solo. «¿No crees que eso calmaría sus nervios mientras que la soledad puede provocarle un nuevo colapso? Y si no Breda, ¿por qué no París? Si estuviera en París podrías ir a visitarle. Tal y como están las cosas, está solo y muy lejos».

Theo enumeraba las razones por las que, en este caso, no cabía lo obvio. «Si le conocieras te darías cuenta de lo difícil que es resolver el problema teniendo en cuenta lo que se debe y puede hacer», escribía. «Su forma de vestir y su conducta ya indican que es diferente y hace años que todo el que le ve dice: *C'est un fou* [está loco]». Puede que en un artista fuera tolerable su conducta, decía Theo, e incluso ventajosa («muchos pintores se han vuelto locos y aun así han creado auténtico arte»), «pero llevarle a casa», insistía, «no es aceptable».

Le contó el fiasco de los años de Vincent en París, cuando las modelos se negaban a posar para él, los viandantes le molestaban y la policía le echaba de la calle cuando intentaba trabajar. «Al final estaba hasta las narices de París», decía, «y París estaba más que harta de él. Hasta los que pasan por ser sus mejores amigos tienen problemas para relacionarse con él», intentaba explicar Theo, «hay algo en cómo dice las cosas que hace que la gente o le quiera con locura o le encuentre intolerable». Le habló del estatus de paria que tenía entre sus compañeros artistas (haciendo enigmáticas referencias a que tenía «muchos enemigos»), y se mostraba en desacuerdo con la idea de Jo de que se recuperaría mejor en el seno tranquilo y bienhechor de la familia. «No existe en su caso un entorno pacífico... No perdona nada a nadie».

Para reforzar su argumento de alejar a su hermano, Theo pidió consejo a Louis Rivet, el médico que había tratado a Vincent en París y que aún trataba la «afección nerviosa» de Theo que ocultaba la evolución de su sífilis. «Rivet dice, y yo estoy de acuerdo con él, que [Vincent] estaría mejor en el peor de los hospitales que cuidando de sí mismo, incluso si se encontrara bien», informaba Theo a principios de marzo. «Me ha advertido que no le traiga por lo pronto, pues podría ser un peligro para sí mismo y para los demás». ¿Por qué no internarle en un hospital privado cerca de

París, como sugería Jo, donde Theo podría ir a visitarle? Rivet también tenía respuesta a esa pregunta, según Theo: «Por lo general, las instituciones mentales francesas están muy bien equipadas y [...] tratan igual a los pacientes de pago que a los demás».

Evidentemente, Theo nunca habló de dinero con Vincent, cuyas cartas exudaban remordimientos por cada franco invertido en cuidados médicos y cada día que pasaba sin que pudiera trabajar para pagarle su creciente deuda. «Si no fuera absolutamente necesario tenerme encerrado en una celda», escribía en enero, «podría pagar, al menos en especie, lo que creo que te debo». Theo tocaba el tema en una carta a Jo reconociendo lo que habían invertido ambos hermanos. «Aunque no sabe nada de dinero», escribía Theo (manteniendo la ficción creada para Jo de que Vincent era un espíritu libre y generoso), «le preocupa que podamos perder todo lo que hemos invertido».

Theo siempre estaba pensando en el dinero. Era un hombre que consideraba que el matrimonio era una responsabilidad fiscal, de manera que tenía en cuenta el dinero siempre que tomaba una decisión o la postergaba. Cuando sus hermanas Wil y Lies mandaron parte de la herencia de su padre para ayudar a pagar los tratamientos de Vincent, Theo depositó el dinero en un banco y les dijo que no había razón alguna para cambiar de tratamiento y que el que recibía era gratis. Si sus hermanas se gastaban el dinero de su herencia, antes o después él se vería obligado a sustituirlo, bien en forma de dote o de estipendio si se quedaban solteras.

Lo que explica que Vincent no aceptara la fría invitación a París que Theo cursó a finales de febrero fue, sin duda, la culpa. Fue la cándida compasión de Jo la que debió de forzarle a hacerlo y debió de experimentar un gran alivio cuando Vincent rechazó la invitación. «Eres muy amable al decirme que debería ir a París», escribía pocos días antes de que la policía se lo llevara por segunda vez, «pero creo que la excitación propia de una gran ciudad no me sentaría bien». Para compensar su propia sensación de culpa y también para apaciguar a Jo, que le urgía a ir a Arlés si Vincent no quería ir a París, Theo propuso un plan diferente. Mandaría a Arlés a otro artista capaz de revitalizar el proyecto del Midi. «Es lo único que se me ocurre que podría devolverle la tranquilidad de espíritu», explicaba Theo.

Al principio pensó en hombres de campo como Arnold Koning o Meijer de Haan, en cuya discreción confiaba. Pero a Vincent no le gustó esa idea, que le hacía sentir de nuevo la culpa y la vergüenza. «Ya no me atrevo a pedir a artistas que vengan después de lo que me ha pasado», escribía; «corren el riesgo de perder el juicio como yo». El plan languideció durante un mes, mientras el silencio de Arlés se hacía más profundo y se conocían mejor los detalles de la petición contra Vincent. Por último, a mediados de marzo, Theo contactó a Paul Signac, a punto de irse de veraneo a Cassis como todos los años, un pintoresco pueblo de la costa a unos 115 kilómetros de Arlés. «Signac, un conocido mío va a Arlés la semana que viene y espero que pueda hacer algo», informó a Jo vagamente. «Estoy pensando en ir yo mismo», añadía en un

nuevo ataque de apaciguamiento, «pero no serviría de nada».

En cambio, se fue a Holanda exactamente el día que había planeado. Cogió el tren nocturno del 30 de marzo, el día que Vincent cumplía treinta y seis años.

Signac y Vincent tuvieron que tirar abajo la puerta. Para alejar a los intrusos, las autoridades no sólo habían cerrado y precintado la casa, también habían estropeado la cerradura. Algunos vecinos intentaron evitar que el pintor loco regresara a la escena del crimen arremolinándose hasta que la policía hubo de volver. Pero Signac, tan persuasivo en esto como en su arte, los aplacó. «Estuvo tan bien y tan razonable», escribía Vincent con admiración, «al principio se negaban a dejarnos entrar, pero al final acabamos entrando».

Los dos artistas no se habían visto ni escrito desde que habían coincidido en los bancos del Sena dos veranos atrás. Vincent describió su día juntos como si acabara de conocer a Signac, de veinticinco años. «Me pareció muy calmado, cuando tiene fama de violento... me parece una persona equilibrada y desenvuelta». Se encontraron en el hospital, donde el doctor Rey autorizó la salida de Vincent, la primera en un mes. Una vez dentro de la Casa Amarilla, Vincent descolgó sus cuadros y regaló uno al joven artista. Hablaron de todo, arte, impresionismo, literatura, política, a medida que Vincent continuaba el monólogo que había emprendido en solitario.

Contó a Signac todas las penas e injusticias que pensaba haber contado a otro visitante. Se quejaba de la falta de privacidad en el hospital y hablaba de la posibilidad de ir a París de una forma en la que nunca había hablado de ello con Theo. Mencionó los costes de su hospitalización y arremetió contra las autoridades por tenerle encerrado, sin duda acusando a Theo de no rescatarle, de delegar sus deberes fraternos en un extraño y de irse hacia el norte en lugar de hacia el sur. Estas ideas «enervaban» a su huésped, recordaría Signac más tarde, atribuyendo la volatilidad de Vincent al «terrible viento del norte que sacudía las ventanas». Hubo un momento en el que estaba tan agitado que cogió una botella de trementina, sustituto del alcohol que le habían prohibido, y empezó a beber de ella.

Cuando supo de la boda de Theo, el frágil mundo de Vincent se hundió. Había pasado meses negando la realidad. Cuando recuperó la conciencia tras el ataque de Navidad, hablaba de ello vagamente, como si no se tratara de un matrimonio sino de un acercamiento ventajoso a Andries Bonger. «¡Cómo me alegra que hayas hecho las paces con los Bonger!», escribió desde su lecho de enfermo del hospital en enero. Cuando finalmente comprendió la verdad, felicitó a Theo, pero sin mucho entusiasmo («la casa ya no estará sola») y evitó mencionar el nombre de Jo (que no mencionaría jamás hasta pocos días antes de la boda). En un momento dado recomendó a Theo «tirarse» a la chica en vez de casarse con ella. «Después de todo», añadía refiriéndose a las muchas amantes que había tenido Theo, «es lo normal en el norte». Después restó importancia al matrimonio, calificándolo de «lo que había que hacer», un deber

filial requerido por su «posición social», al margen del amor.

Pero las interminables descripciones que hiciera Theo del nuevo piso y sus cartas, que reflejaban lo mucho que echaba de menos a Jo, sumergieron a Vincent en el delirio que siempre le acometía cuando su hermano tenía intención de casarse. «Que tengas un hogar seguro también es bueno para mí», escribía, proponiendo que los tres vivieran juntos. Al igual que en Drenthe, cuando invitó a Marie, la amante de Theo, a unirse a la misión de ambos hermanos en el brezal, imaginaba a Jo como un nuevo socio en su labor a favor del arte nuevo. «Se nos unirá igual que otros artistas». Al igual que hiciera en París (la primera vez que Theo habló de compartir su vida con Jo), fantaseaba alegando que los recién casados podían comprar una casa de campo que él llenaría de cuadros. Creía que su próxima unión no era sólo un matrimonio, sino una fusión que aseguraría el éxito de la empresa emprendida por los hermanos. «Esta primavera tu esposa y tú fundaréis una empresa que durará varias generaciones», escribía. «Yo sólo pido un puesto de pintor a sueldo».

Sin embargo, el mes en la celda de aislamiento convirtió sus fantasías en polvo. Cuando volvió del hospital a finales de marzo, su actitud hacia el matrimonio había cambiado. Tras un mes de esperar en vano que Theo fuera a rescatarle, un mes en el que no recibió ni una carta de su hermano ni de Jo, vio hacerse realidad sus peores temores. El matrimonio sólo significaba una cosa: abandono. El hecho de que nadie le pidiera ayuda para la boda no mejoró las cosas. No sabía ni dónde ni cuándo era la ceremonia. Era como si temieran que pudiera coger un tren y aparecer en la boda de su hermano como un fantasma, sin que nadie le hubiera invitado ni fuera bienvenido, para arruinar ese día tan especial a su familia, como les había arruinado tantos otros.

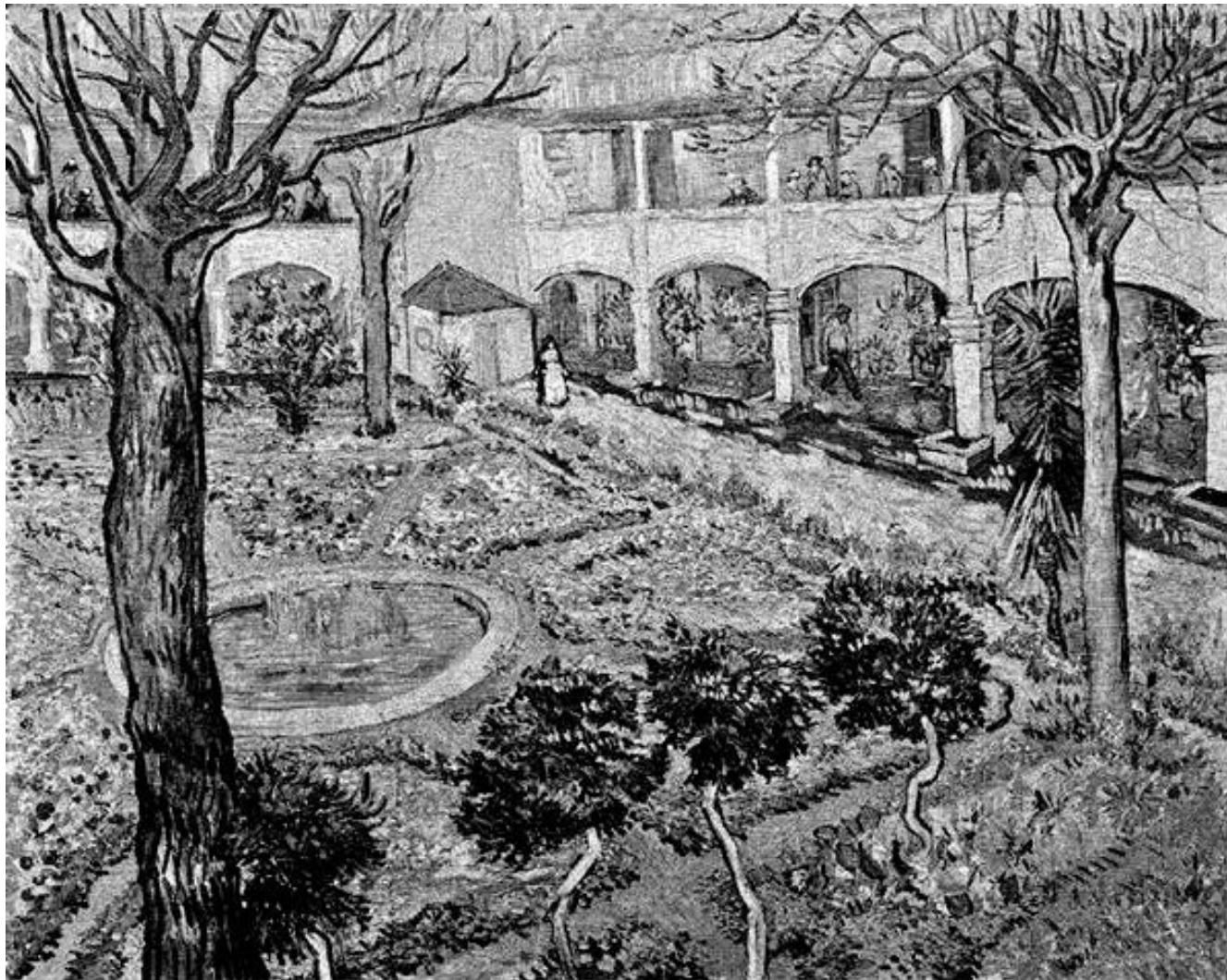
Tampoco ayudó que cuando Theo le escribió por fin, le instara a que él también encontrara una esposa. Había cierta crueldad en la forma en que denominaba a su felicidad conyugal, «el auténtico sur». La sugerencia dio lugar a un paroxismo de desesperación cuando Vincent comprobó que su hermano estaba a punto de desaparecer por un camino que él nunca podría emprender. «Dejo el matrimonio a hombres más equilibrados y más íntegros que yo», escribía. «Nunca podría dotar de una estructura a un pasado tan mohoso y roto».

Cuando llegó Signac, última abdicación de los deberes fraternos, Vincent estaba muy amargado. Pedía irónicamente a Theo que no se preocupara de trivialidades como su encierro hasta *después* de la boda. «Déjame aquí tranquilo», decía, «aparte de que carezco de libertad [...] no me va tan mal». En uno de los pasajes más oscuros y que más desesperación reflejan de toda su correspondencia, no sólo renegó del matrimonio, sino incluso de toda esperanza de poder amar a alguien sin hacerle daño. «Seguramente lo mejor para mí sería no vivir solo», escribía, «pero preferiría vivir en esta celda el resto de mi vida que sacrificar otra vida a la mía». La amargura que le inspiraba la boda de Theo debió de reflejarse asimismo en sus conversaciones con Signac, como demuestra la carta que envió al joven artista inmediatamente después:

¡Dios bendito!, ¿acaso no es digno de lástima este pobre infeliz que se ve obligado, tras haberse provisto de los documentos requeridos, a satisfacer a una localidad donde, con una ferocidad siquiera igualada por los caníbales más crueles, se ve casado vivo sobre el lento fuego de las recepciones y la pompa funeraria?

La visita de Signac mostró a Vincent un nuevo camino. La compañía de otro artista elevó el nivel de los debates y los rituales de estudio le permitieron vislumbrar la vida de pintor que siempre había anhelado pero apenas había conocido. Quizá pudiera empezar de nuevo y llegó incluso a creer que, esta vez, por sí mismo. Vincent empezó a pensar en una vida normal, en cuidar su salud y demostrar que tenía las ideas claras. Cuando Signac escribió desde Cassis, sugiriendo tibiamente que Vincent se acercara a «pintar un estudio o dos en los bellos campos», Vincent mantuvo la ilusión durante una temporada de que ambos hombres pudieran hallar «un lugar donde estar juntos» y crear una nueva hermandad de pintores bajo el sol del sur.

Después reafirmó su visión de *Le Paradou* en Arlés en un dibujo y un cuadro del patio ajardinado del hospital con sus parterres repletos de flores recientes, «nameolvides, rosas de navidad, anémonas, botones de oro, alhelíes y margaritas», enumeraba —un núcleo de vida secreto, una especie de compensación por la vida que llevaba dentro de los muros de su prisión y la lúgubre rutina de la muerte—.



El patio del hospital de Arlés, abril de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 73 x 92 cm

© Colección Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur

Al empezar una nueva vida, Vincent adoptó una pose de independencia y paz interior. Informó a Theo solemnemente: «Estoy en la senda de la recuperación», y decía no querer más que mantenerse en ella. Temiendo que si se ponía peor pudiera tener una recaída, y más convencido que nunca de que podría hacer frente a las tormentas de su cabeza a base de fuerza de voluntad, enfrentaba el futuro con serenidad japonesa y una risa cósmica volteriana. «Estoy recuperando la calma a pesar de todo», dijo a Theo, aludiendo tanto al padre Pangloss como a los sublimes payasos de Flaubert, Bouvard y Pécuchet. «Puede que lo mejor que podamos hacer sea reírnos de nuestras insignificantes penas y, hasta cierto punto, también de las grandes miserias de la humanidad. Debemos tomárnoslo como hombres». Repudió la descarnada realidad del naturalismo y se volcó en las consoladoras y sentimentales obras de su juventud: *La cabaña del tío Tom* y los *Cuentos de Navidad* de Charles Dickens. «Leo para meditar», dijo a su hermana Wil.

También pintaba para meditar. Imitando a ese monje japonés que silenciaba sus demonios interiores estudiando «una simple brizna de hierba» durante toda su vida, Vincent pintó flores, mariposas y remolinos de hierba, imágenes similares a las de los

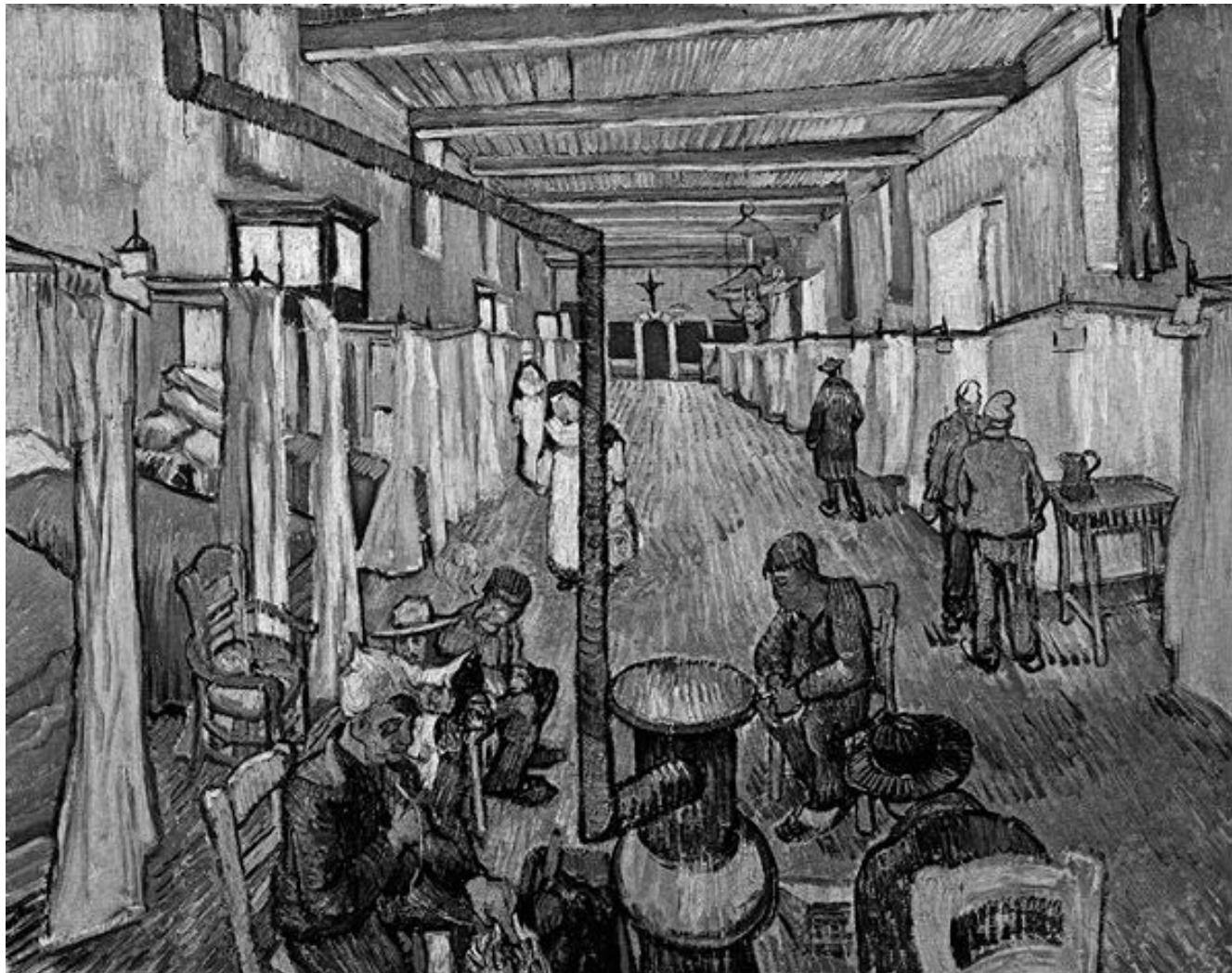
estudios de botánica, pero convertidas en mera abstracción; intimidades con la naturaleza a las que había recurrido ocasionalmente en el pasado, sobre todo para agradar a Theo, y que ahora impulsaban su mente y su arte en una nueva dirección.

La paranoia, la intimidad y la necesidad de trabajar le alejaron del hospital, pero la perspectiva de vivir solo le horrorizaba. «Me mudaré», escribía tímidamente, «en cuanto sepa cómo hacerlo». Confió a Signac que cada vez que su cabeza recuperaba la normalidad le asaltaban de nuevo «raptos internos de desesperación de gran calibre» y se reiniciaba el ciclo de terror. El bromuro de potasio que ingería para prevenir esos ataques aminoró su entusiasmo y embotó su mente. «No puedo escribir con claridad todos los días», confesó a Theo. Si no sabía en qué mes vivía o se notaba demasiado cansado para escribir una carta, ¿cómo iba a vivir solo? Que no fuera capaz de renunciar al consuelo que le ofrecía el alcohol cuando salía del hospital (a pesar de que afirmaba que llevaba «una vida muy sobria») no ayudaba, como tampoco que no pudiera controlar los rayos de su cabeza cuando sus pensamientos derivaban inevitablemente en los sucesos que tenían lugar lejos de allí, en Holanda.

Cuando calculó que todo habría pasado, escribió admitiendo lo inadmisible. Le deseó lo mejor a su hermano, le dio las gracias por todos los años de cariño y afecto, volvió a pedirle perdón por haberle dado tan poco a cambio y le dejaba marchar. Vincent sabía que, desde ese momento, Theo buscaría «cariño» y «consuelo» en otra parte y le recomendaba «trasladar ese afecto a tu mujer, en la medida de lo posible».

Pocos días antes, la tarde anterior al día de la boda, Vincent dijo a Salles: «No soy capaz de cuidarme o de controlarme. Me siento diferente, ya no soy lo que era», y pidió ser trasladado a un hospital «inmediatamente».

El anuncio sorprendió a Salles, que creía que Vincent estaba «infinitamente mejor», «sin rastro de problemas». Los médicos habían decidido darle el alta y su nuevo apartamento estaba dispuesto. Ambos hombres estaban a punto de firmar el contrato de alquiler cuando algo se rompió dentro de Vincent. «De repente me confesó que, por lo pronto, no tiene valor suficiente para arreglárselas solo», informaba Salles, «y dice que sería infinitamente más sabio y mejor para él pasar dos o tres meses en un sanatorio mental».



Sala del hospital de Arlés, abril de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 74 x 92 cm

© Colección Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur

En la carta en la que anunciaba su decisión a Theo, le pedía que no le hiciera explicárselo. «Hablar de ello sería una tortura mental», dijo. Sin embargo, en los días siguientes envió un montón de cartas repletas de razones que explicaban su súbito revés: desde las prosaicas («Estoy distraído y soy incapaz de dirigir mi propia vida justo ahora») hasta las más desgarradoras: «He vivido en “un agujero” toda mi vida y mi equilibrio mental no está mal ahora, siempre lo ha estado, da igual lo que se haga por mí; no soy capaz de pensar en nada que pueda equilibrar mi vida».

La razón real era evidente. Lo hacía por Theo. «Me gustaría estar encerrado no sólo por mi propia seguridad, sino también por la de los demás», informó a su hermano. «Me preocupa dar problemas a Salles, a Rey y, sobre todo, a ti». Sin embargo, Salles informó a Theo de una situación mucho más turbulenta a medida que se acercaba el día de la boda. «No se puede ni imaginar lo mucho que sufre su hermano al pensar en los problemas que le está causando», escribía el pastor. A Vincent le preocupaba sobremanera montar otra «escena en público» si le daban el alta. ¿Qué tendría Theo que hacer entonces? «Mi hermano», decía a Salles, «¡que tanto ha hecho siempre por mí y no hago más que darle problemas!».

Aunque llevaba meses esperando que Vincent eligiera su propio destino, Theo se mostraba reacio a aceptar su decisión. La «repugnante» perspectiva de internar a su hermano en un hospital mental, aunque fuera por unos meses, acabó con sus fantasías de una «convalecencia» en el hospital, desmontó su relato a lo Byron y Don Quijote y arrojaba una sombra sobre sus genes familiares, justo cuando planeaba crear una familia propia. Sólo la vergüenza puede explicar los frenéticos intentos de Theo de convencer a Vincent de que se retractara de una decisión que tanto le había costado tomar. Theo renovó su reticente invitación a París, adonde Jo y él acababan de llegar (tras retrasar su luna de miel). Incluso sugirió que igual Vincent quería pasar el verano en Pont-Aven con Gauguin, una sugerencia increíblemente estúpida.

Tampoco le gustaba la institución elegida por Vincent por recomendación de Salles, un pequeño sanatorio de la Iglesia en Saint-Rémy, una ciudad pequeña a unos 25 kilómetros al noreste de Arlés, al pie de los Alpilles, los baluartes rocosos de los Alpes visibles en el horizonte desde La Crau. La elección de esta institución pequeña, privada y cara sorprendió a Theo tras meses de correspondencia en los que sólo se habían barajado los grandes hospitales públicos, mucho más baratos, de Aix y Marsella. Al ver que era tarde para rectificar, sugirió a Vincent que volviera a interesarse por las condiciones de estos últimos y que esperara para decidirse a contar con más información. Tanto si acababa en Saint-Rémy como en cualquier otro lugar, instaba a Vincent a acortar su estancia, de tres meses a uno, mientras seguía hablando de ello como si fuera un retiro al campo en vez de un internamiento psiquiátrico.

Estos llamamientos a la reconsideración y postergación del traslado confirmaron todos los temores de Vincent que habían causado esta súbita vuelta atrás. Theo envió alegres noticias sobre la ceremonia de la boda y hablaba de la felicidad absoluta que había encontrado con Jo. «Nos entendemos perfectamente, de manera que nos satisfacemos por completo», escribió hiriendo irreflexivamente con cada exclamación. «Las cosas van mejor de lo que nunca hubiera imaginado, nunca me atreví a esperar tanta felicidad».

La resistencia e insensibilidad de Theo empujaban a Vincent a amenazas de retiro más extremas. «Sólo podría salir de ésta enrolándome en la Legión por cinco años», escribió a finales de abril, «creo que lo prefiero». Desilusionado por el precio del hospital de Saint-Rémy y los informes iniciales que indicaban que probablemente no le dejarían pintar fuera del hospital, Vincent imaginaba que podría escapar al *extremo sur*: los desiertos de Arabia. Allí alguien le «vigilaría» gratis y puede que le dejaran continuar con su trabajo en los barracones de la Legión. Allí reinaría el orden y la serenidad de un hospital y, en cinco años, «podría recuperarme y volver a ser dueño de mí mismo». Así no tendría que sentirse culpable. «El dinero que cuesta que pinte me llena de una sensación de culpabilidad e insignificancia», exclamó en un rago que asustó a Theo y, «a ser posible sería bueno que esto acabara».

Theo estaba horrorizado por la amenaza de su hermano de unirse a la Legión Extranjera («Sólo es un acto de desesperación, ¿no?», contestó acusador). Vio más oscuridad aún en un artículo de periódico que le mandó Vincent sobre un pintor de Marsella que se había suicidado. «Hay algo de Monticelli en todo esto», señalaba Vincent, invocando al maestro del Midi cuya ignominiosa muerte (supuestamente un suicidio) no lograba quitarse de la cabeza desde que constatara el fracaso del proyecto de la Casa Amarilla. «No es más que otra historia deplorable». Si él no hubiera fracasado tan estrepitosamente, se preguntaba Vincent, ¿podría haber ayudado a su desconocido camarada? «Porque este estudio estaba pensado para pintores como este pobre hombre del artículo». Lo único que quedaba de su sueño eran «profundos remordimientos», gastos y el fiel Theo. «Si no contara con tu amistad», le advertía a su obstinado hermano, «me llevarían al suicidio sin remordimiento alguno y, aun cobarde como soy, acabaría cometiéndolo».

Al final Theo no tuvo elección. Aceptó mandar más dinero y escribió la preceptiva carta de admisión a Saint-Rémy (solicitando el alojamiento más barato, «de tercera»). Sin embargo, en un arranque de negación, aseguró al director del hospital que el internamiento de su hermano era «para prevenir una recaída en los ataques, puesto que su condición mental no se veía afectada, por el momento». No supo dar a Vincent mejor consuelo que éste: «Desde cierto punto de vista no hay por qué tenerte lástima, aunque pueda parecer mentira... Sigue teniendo buen corazón, estoy seguro de que tus desgracias llegarán a su fin».

A principios de mayo, Vincent había terminado de empaquetar las cosas de la Casa Amarilla. Fue una agonía. Durante su larga ausencia, nadie había encendido la calefacción y el cercano Ródano se había desbordado, llevando las aguas prácticamente hasta el umbral de su puerta. En la fría y húmeda oscuridad, las paredes rezumaban agua y había sal y moho por doquier. Muchos dibujos y pinturas se habían estropeado. «Fue un buen golpe», admitió, «ya que no sólo se había arruinado el estudio, sino incluso los estudios que hubieran sido recordatorios de él». Salvó lo que pudo del naufragio. Guardó los muebles en un espacio situado encima del infernal café nocturno de Ginoux. Los cuadros tardaron dos semanas en secarse. Fue sacándolos uno a uno de sus bastidores, *La nana*, *La habitación*, *El sembrador*, *La silla*, *Noche estrellada*, *Los girasoles*, y los envolvió separados por papel de periódico para, tras embalarlos, enviarlos a París con sus disculpas. «Hay mucha morralla que, sin duda, tendrás que destruir... Quédate sólo con lo que te parezca pasable».

Mientras embalaba sentía enormes remordimientos. Sólo pasó algunas noches en su apartamento antes de que la soledad y las pesadillas le llevaran de vuelta al hospital, donde transcurrieron sus últimos días en Arlés. «Estos últimos días han sido tristes», escribió a Theo.

Pero lo que más me ha entrustecido es saber que me habías dado todas esas cosas con amor de hermano, que durante muchos años has sido el único que me ha estado manteniendo y que ahora tengo que volver a contarte esta penosa historia.

Echó un vistazo a la habitación y no vio un estudio sino un «cementerio», de modo que pronunció el epitafio de un desesperado: «Los cuadros se marchitan como las flores». En su carta de despedida de Arlés recordó su carrera como si su vida pasara ante sus ojos. Reivindicó a los campesinos de Millet y la «paleta holandesa con sus tonos grises» y advirtió a su hermano: «No te hagas total y exclusivamente impresionista. Al fin y al cabo, si vislumbras algo bueno, no lo debes perder de vista». Hizo un listado de los artistas que le gustaban y dijo de sí mismo: «Como pintor nunca llegaré a nada. Estoy absolutamente seguro de ello».

Aun cuando consideraba la posibilidad de dejar de pintar, creó dos imágenes nuevas antes de irse. Ambas representaban caminos. En uno de los cuadros, una familia pasea por la senda de un parque, «sobre la que se reflejan la luz y la sombra», bajo el lujurioso palio que formaban los nogales. En el otro, se ve un camino solitario que se pierde en la lejanía y desaparece tras un muro. Este camino solitario y lleno de surcos está rodeado de hirsutos terrones de césped y sauces llorones sin hojas, desgraciados y llenos de cicatrices que se extienden hasta donde alcanza la vista.

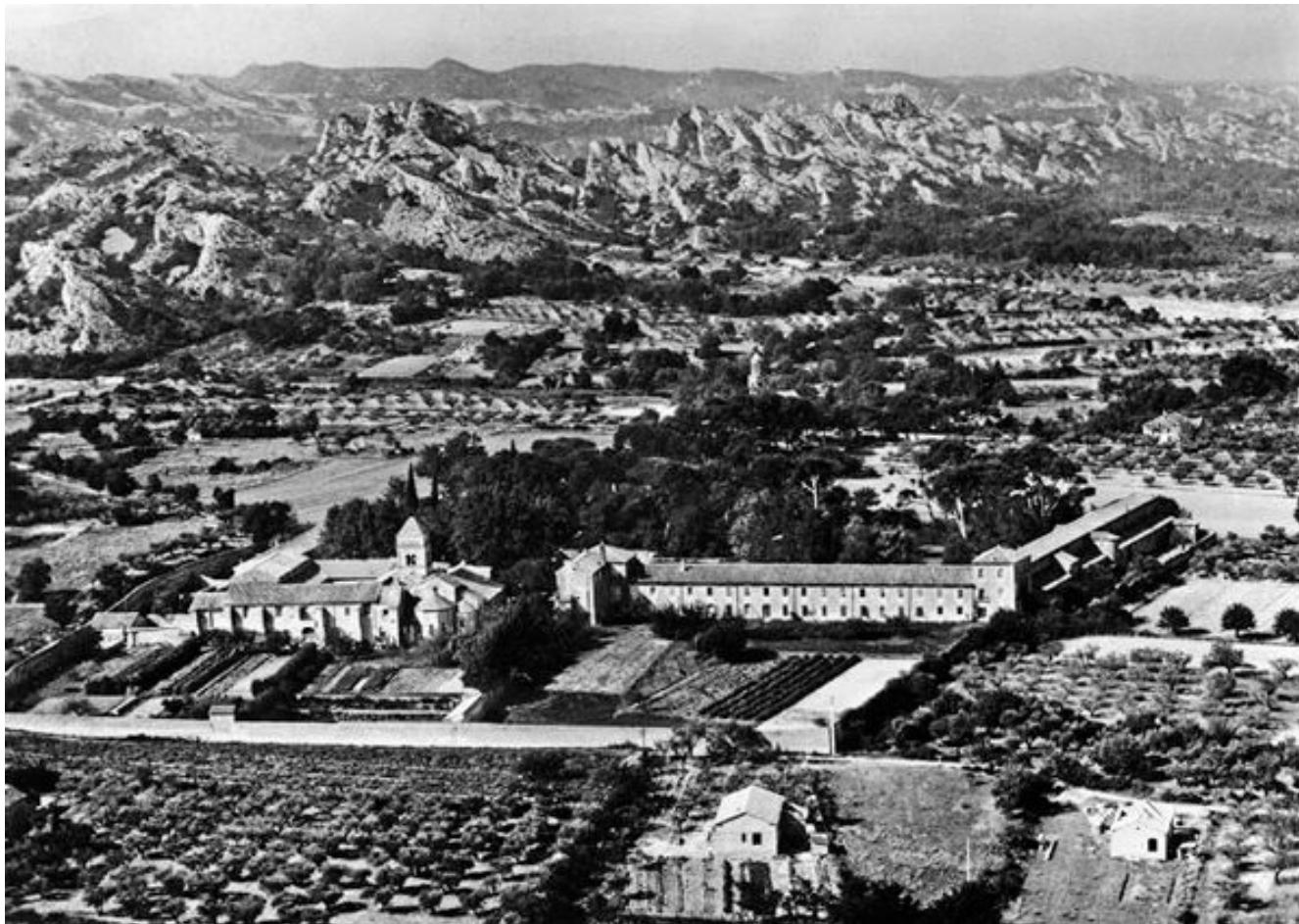
CAPÍTULO 39

NOCHE ESTRELLADA

El manicomio de Saint-Paul-de-Mausole estaba en un valle entre montañas que siempre había fascinado a los visitantes desde tiempos de los romanos. Había quien comparaba la cañada oculta a los mágicos pasos de los Alpes que se encontraban a mucha mayor altura, sobre la espina dorsal de Europa. A otros, sus verdes campos y olivares les recordaban la ondulada campiña de la Toscana. El compositor Charles Gounod lo calificó de «Italia pura, el valle más hermoso de todo el mundo». Algunos lo compraban con las colinas del Ática de la antigua Grecia, la Arcadia original.

Los temibles visigodos habían elegido las altas rocas cercanas a Les Baux, una ciudad que se erguía como un nido de águilas excavada en la roca sólida, que colgaba de forma imposible al mismo borde los Alpes, donde las montañas se unían al delta del Ródano en un gran muro de piedra caliza. A los civilizadores romanos el fértil y remoto valle que se ocultaba tras las cumbres rocosas les parecía lo suficientemente seguro y les recordaba a las colinas de su patria. Les impresionó tanto la tranquila serenidad del lugar que construyeron una pequeña ciudad denominada Glanum, dedicada enteramente a la recuperación de la salud del cuerpo y el espíritu.

En el siglo x se saqueó Glanum para construir la vecina ciudad de Saint-Rémy, pero los poderes regeneradores del valle hallaron nueva expresión en forma de un supuesto milagro (un cayado clavado en el suelo habría florecido) y la inevitable fundación de un monasterio. Dando muestras de un aprecio que se remontaba a un milenio, sus fundadores le pusieron el nombre de la reliquia más preciada dejada por los romanos, un monumento funerario en forma de torreón. A lo largo de ochocientos años, el monasterio de Saint-Paul-de-Mausole (del mausoleo) había acogido a miles de peregrinos, sobre todo a aquéllos que buscaban ayuda para sus afligidas mentes y desequilibrados espíritus. Seguro en su refugio de montaña, sobrevivió a todas las plagas y a la destrucción que arruinara a tantos primos suyos de las tierras bajas. A principios del siglo xix, el saludable clima, las serenas vistas y las leyendas que circulaban sobre su poder curativo, dotaron al viejo monasterio, a la sazón todo un complejo de edificios, de su encarnación final: un hospital para lunáticos.



Manicomio de Saint-Paul-de-Mausole en Saint-Rémy
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

La herencia católica de Saint Paul debió de dar que pensar tanto a Vincent como a Theo. Pero el folleto del sanatorio (que ambos hermanos leyeron) no mencionaba la religión, más bien hacía hincapié en los míticos poderes curativos del lugar, en la curación pagana que brindaban los árboles y bosquecillos junto al aire de la montaña «bajo un cielo cuajado de gemas»:

Aire, luz y espacio, grandes y hermosos árboles, agua potable, fresca, abundante y de buena calidad procedente de las montañas, a la suficiente distancia de todos los grandes centros de población: éstas son las razones que llevaron al sabio fundador a elegir este lugar.

Lo único que quedaba de las órdenes monásticas que habían rezado bajo los arcos románicos de Saint-Paul (agustinos, benedictinos y franciscanos) era un pequeño grupo de monjas que ayudaban al personal: una rutina tan ordenada como los maitines y las vísperas y una calma penetrante, como de otro mundo. Tras dos horas de un tortuoso viaje en tren desde Arlés, al subir por las terribles gargantas, denominadas Puertas del Infierno desde tiempos de Dante, Vincent debió de haber visto el manicomio abajo, con su entrada bordeada de árboles, sus cuidados jardines y verdes campos, exactamente igual a como debieron verlo muchos peregrinos antes

que él: una isla de serenidad en un mundo escarpado y peligroso.

Gracias al espíritu restaurador que se respiraba en Glanum, Saint-Paul-de-Mausole funcionaba más como un centro vacacional que como un manicomio. Aparte de las rutinas monásticas de las comidas y los baños, los pacientes podían disponer de su tiempo, supervisados desde la distancia. Como ya no recibía dinero de la Iglesia, Saint-Paul buscaba clientes de clase media que quisieran mantener a sus familiares lejos de los repletos y repugnantes hospitales públicos prometiendo buena higiene, comida saludable («abundante, variada e incluso exótica»), frecuentes salidas, vistas panorámicas, calefacción adecuada y modernos tratamientos médicos basados en la «gentileza y la benevolencia» (es decir, sin camisas de fuerza) junto a un programa de «manualidades y ocio».

El alojamiento variaba «según la clase del huésped», pero las vacas suizas de la institución daban diariamente «alimento natural» a todos por igual. Había salas para los talleres femeninos de manualidades (costura) y el ocio de los hombres (billares). La biblioteca ofrecía acceso a «revistas, libros y juegos recreativos». Las instalaciones permitían que aquellos pacientes que sintieran inclinación por la música pudieran tocarla, escribir o pintar. Había una sala para recibir las visitas de la familia. Los huéspedes del «más alto rango social» disponían de apartamentos privados atendidos por «domésticos dedicados a su servicio».

Se animaba a los pacientes a pasar el mayor tiempo posible fuera, paseando por las largas avenidas de altos y nudosos pinos, que se inclinaban por el viento hasta convertirse en gráciles apóstrofes, o por las sendas bordeadas de gran profusión de lirios y laurel. También podían simplemente sentarse en algunos de los bancos de piedra que había en los patios de arcadas, escuchar el agua de la fuente o contemplar las golondrinas que anidaban bajo los antiguos arcos.

A pesar de todos estos atractivos, Saint-Paul no lograba ocupar todas las camas que había heredado de otros tiempos, cuando las facturas se pagaban gracias a la caridad y las afecciones mentales se entendían como cosa de sacerdotes, no de médicos. Estaban ocupadas menos de la mitad de las habitaciones. Cuando Vincent llegó el 8 de mayo, se unió a un grupo de diez pacientes masculinos y aproximadamente el doble de mujeres (la locura se seguía considerando una afección femenina). La merma de ingresos se reflejaba en su «comida de primera calidad» y sus «cuidados jardines», descritos en el folleto. A Vincent las raciones de comida que le servían diariamente le parecían «algo rancias», poca carne y muchas judías, «como en un restaurante infestado de cucarachas de París o en un hostal». Los «descuidados jardines», sin podar ni limpiar de hierbajos en meses, daban a los viejos edificios de piedra un aire de decadencia que no casaba con un retiro dedicado a la renovación espiritual.

El doctor Théophile Peyron, un viudo gordo, con gafas, de temperamento activo y pierna gotosa, dirigía la empresa. La ley exigía que fuera un médico y no un sacerdote el que estuviera al frente del manicomio, pero aún no se creía lo suficiente

en la ciencia de la «enajenación mental» como para exigir que fuera un especialista. Peyron, oftalmólogo de especialidad y médico de la Marina de profesión, sólo llevó a su retiro de Saint-Paul sus conocimientos generales de medicina, una manía militar por el orden y un ojo avizor para los gastos. Exigía que se llevara un registro meticuloso de todas las llegadas y partidas y exprimía el presupuesto sin piedad. El mal comportamiento se atajaba de forma rápida y expeditiva manteniendo al infractor aislado en uno de los patios o, en el peor de los casos, en un edificio alejado que hacía las veces de calabozo, lejos del resto de los «huéspedes».

En este mundo apartado, medido y monitorizado, Vincent se recuperó. «Creo que he hecho bien en venir aquí», escribía a los pocos días de haber llegado. «Nunca he estado tan tranquilo como estoy aquí». Describió para Theo con amorosos detalles el espacio limpio y bien iluminado al que ahora llamaba hogar. «Tengo una habitación pequeña con papel gris verdoso en las paredes y cortinas verde mar con un dibujo de pálidas rosas», escribió, «muy bonito». Admiraba la antigua butaca que tenía como si la hubieran elegido especialmente para él. «Está tapizada en una tela salpicada de puntos, al estilo de Díaz o Monticelli, en marrón, rojo, rosa, blanco, crema, negro, azul nomeolvides y verde botella». La ventana tenía barrotes, pero daba a un campo de trigo cercado, «una vista digna de un Van Goyen», y estaba orientada al este de manera que «por las mañanas veo salir el sol en todo su esplendor».

En la calma monástica del manicomio, sin que le enervaran la policía, los acreedores, los caseros, los chicos de la calle o los vecinos espiando, Vincent halló la serenidad que siempre había buscado. «Cuando me obligan a someterme a una regla», dijo en una ocasión, «me siento en paz». Podía comer regularmente, aunque no tan bien como debiera, y beber con moderación sin tener que hacer frente a las tentaciones del Café de la Gare. Durante el día podía pasear por los alrededores disfrutando de las plantas aromáticas y el aire limpio («se ve mucho más a lo lejos aquí que en casa») o simplemente sentarse y analizar el escenario. «Nunca me cansaré del cielo azul», escribió.

Dos veces por semana tomaba un baño de dos horas, un ritual terapéutico que «me sienta muy bien», decía. Por las noches podía sentarse en su butaca a lo Monticelli, leer un libro o una revista y fumar en paz. No había cuadros mirándole desde las paredes, ningún fantasma del pasado. Los que no había mandado a Theo los había dejado en Arlés. Se había librado del peso de la ambición y las expectativas. «Ya no tenemos que vivir para grandes ideas», escribió, «pero créeme, hay que vivir sólo para las pequeñas y es un alivio maravilloso». Como el dinero necesario para su recuperación nunca pasó por sus manos pudo sustraerse, al menos temporalmente, de la «agotadora tarea diaria de ganar dinero para vivir» y de la «aplastante sensación de deuda e inutilidad». Ni siquiera le atormentaba el viento. «Como hay montañas alrededor», decía maravillado, «es mucho menos cansado que en Arlés, donde siempre llega de primera mano».

Otros vientos soplaban a favor de Vincent. Comparada con la gente de Arlés, los

pacientes de Saint Paul eran un modelo de civismo y simpatía. «Dicen que debemos tolerar a los demás para que los demás nos acepten a nosotros», informaba Vincent, «y nos entendemos muy bien». Por primera vez en su carrera como artista podía pintar y dibujar en público sin que le fastidiaran y se rieran de él. En La Haya le escupían, de Nuenen le echaron, en Arlés le tiraban piedras. Pero en los jardines con arcadas de Saint-Paul-de-Mausole, donde pasaba la mayor parte de su tiempo, halló la paz que necesitaba para recuperarse. Cerca, se jugaba a la petanca y a las damas. A veces, quien pasaba se paraba a mirar, pero siempre desde una respetuosa distancia. «Al contrario que las buenas gentes de Arlés», decía describiendo a los demás huéspedes, «son lo suficientemente discretos y están tan bien educados como para dejarme en paz». De hecho, disfrutaba con su ingenua atención señalando: «Siempre he querido pintar para aquéllos que desconocen los aspectos artísticos de un pintura».



Baños del manicomio de Saint-Paul-de-Mausole
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Como bien decía Vincent, los pacientes de Saint-Paul solían ser refinados y corteses. La persona que jugaba a la petanca a su lado o se sentaba junto a él en el refectorio podía ser víctima de una disputa familiar, de una enfermedad mental, («una persona rica y echada a perder», en palabras de Vincent) o un excéntrico incomprendido que insistía en llevar ropa de viaje (con sombrero, bastón y abrigo) hasta cuando se iba a la cama. Había un estudiante de Derecho frustrado que, según los registros del manicomio, «había agotado su cerebro» preparando exámenes; otro paciente estaba acusado de pedofilia. Había al menos uno con un diagnóstico de «idiotez» que sólo gruñía y asentía con la cabeza. Vincent halló que era magnífico escuchando. «Puedo hablar con [él] porque no me tiene miedo», decía. También los había que gritaban, por supuesto, y algunos aullaban por las noches. Otros, como Vincent, tenían súbitos ataques de paranoia y pánico alucinatorio. Pero cuando le ocurría a él, otros pacientes corrían a ayudarle, incluso antes de que llegara el personal del centro, no huían asustados. «La gente se conoce bastante bien», escribía Vincent, «y se ayudan los unos a los otros cuando tienen ataques».

Ni los peores casos se resistían a tanta solicitud. Así lo creía Vincent, que contaba el caso de un joven recién llegado que «lo tira todo y grita noche y día, rompe la camisa de fuerza, tira la comida y destruye la cama y todo lo que hay en su

habitación». Según Vincent era un caso «muy triste», pero sabía que sus compañeros de internamiento, sobre todo los veteranos, «intervendrían para asegurarse de que no se hacía daño a sí mismo» cuando tenía un ataque. «Le sacarán de ésta», predecía confiado.

Contra toda lógica, cada estallido, cada episodio maníaco, cada aullido en la noche, calmaban la ansiedad que sentía Vincent cuando pensaba en el futuro. «Contemplando la *realidad* cotidiana de la locura y a los lunáticos de esta reserva de animales salvajes», escribía, «se me está quitando ese temor vago, el miedo a la cosa». Cada intervención de sus compañeros le hacía sentirse parte de una comunidad, al igual que una década atrás en el Borinage, donde los mineros heridos se curaban los unos a los otros. Era una comunidad, no de idiotas y marginados, sino de auténticos compañeros que se consolaban mutuamente. «Porque aunque algunos aúllan o deliran», señalaba, «aquí hay auténtica amistad».

Si la rutina y familiaridad de Saint-Paul pusieron en orden la vida cotidiana de Vincent, sus sesiones con el doctor Peyron dispersaron las sombras de su cabeza. En el informe del hospital de Arlés con el que había llegado, se le diagnosticaba un «manía aguda con delirio generalizado». Según un informe, durante uno de esos ataques, en diciembre, se había cortado parte de la oreja. Pero el doctor Rey también había hecho saber a Peyron que creía que Vincent padecía algún tipo de «epilepsia». No la clásica, conocida desde la Antigüedad, que provocaba agitación de los miembros y convulsiones («la enfermedad de la caída» se la llamaba a veces), sino una epilepsia *mental*, un apagón de la mente, un colapso del pensamiento, la percepción, la razón y las emociones que se manifestaba en el cerebro provocando una conducta extraña y dramática. De todos los médicos de Arlés, el único que sabía bastante de esa variante recién definida de la antigua y temida enfermedad era el doctor Rey.

Dos generaciones de médicos franceses habían descrito lo que Rey denominaba *carácter epiléptico*. Cuando se enteró, Vincent debió de ver una figura familiar en el espejo. Debido a cierta tendencia a «la irritación o la ira», la epilepsia latente asustaba a los familiares y amigos por el carácter variable de los pacientes, su excitabilidad, su frenético ritmo de trabajo y una «actividad mental exagerada». Hasta la más pequeña ofensa podía provocar la ira del epiléptico o, aún peor, suscitar un ataque de «furia epiléptica» que los mejores psiquiatras describieron en 1853 como «rayos condensados en actos terribles». Los epilépticos latentes siempre estaban en movimiento, tan inestables en sus vidas como inestables eran sus mentes; nunca se quedaban mucho tiempo en el mismo sitio, ya que sus estallidos salvajes e impredecibles irritaban, alejaban y, por último, enfurecían a todo el que tuvieran a su alrededor.

La descripción encajaba tan bien que Peyron, quien probablemente habría oído

hablar de ello a Rey con anterioridad, se apresuró a confirmar el diagnóstico del joven interno, anotando en el registro del manicomio sólo veinticuatro horas después de la llegada de Vincent: «A la luz de los hechos, creo que el señor Van Gogh padece ataques epilépticos de vez en cuando». (Vincent escribió a Theo: «Hasta donde yo sé, los médicos de aquí se inclinan a considerar que padezco algún tipo de ataques epilépticos»). A lo largo de las semanas siguientes Peyron entrevistó a Vincent pidiéndole detalles de su historia y su familia. Como era un observador escrupuloso pero carente de empatía, sólo supo confirmar la opinión de Rey. «Tengo muchas razones para creer», escribió a Theo a finales de mayo, «que el ataque que tuvo Vincent fue producto de la epilepsia». Según un colega, aunque su especialidad fuera la oftalmología, Peyron se mantenía al día de los avances en enfermedades mentales y, en sus sesiones con Vincent, sin duda debió de esbozar el retrato del «tipo» de epilepsia latente descrita por Rey.

La enfermedad solía manifestarse en la infancia en forma de «inquietud traviesa e irritabilidad», según una de las autoridades en el tema de la década de 1880. Cualquier cosa podía desencadenar un ataque, desde el exceso de sol o alcohol a las emociones intempestivas; sobre todo, los sentimientos de culpa. La excitación y «un profundo sufrimiento mental» eran los preludios más comunes antes de un ataque. Algunos pacientes describían la sensación de sentirse repentinamente atrapados en una pesadilla o de «caer en un abismo». Se sabía que ciertos remordimientos de conciencia podían desatar los ataques, más agudos en aquellos casos en los que el paciente creía ser víctima de desgracias irremediables e inexplicables. Los recuerdos dolorosos también desencadenaban ataques, al igual que las obsesiones religiosas, sobre todo en el caso de pecados que no se consideraban perdonados.

Peyron vio confirmado su diagnóstico cuando Vincent le dijo que había habido otros casos de epilepsia en la familia. Los expertos en epilepsia latente estaban en desacuerdo sobre muchas cosas, pero había algo que aceptaban unánimemente: la epilepsia, en cualquiera de sus formas y cualquiera que fuera su origen, era hereditaria. Las historias de Vincent arrojaban un árbol genealógico de enfermedades mentales. Su abuelo, Willem Carbentus había «muerto de enfermedad mental», según constaba en una ingenua nota añadida a la crónica familiar. La hermana de su madre, Clara, había padecido epilepsia a lo largo de toda su vida de solterona enclaustrada. Otro tío materno se había suicidado. Un tío paterno, Hein, sufrió su primer «ataque de epilepsia» a los treinta y cinco años, más o menos la edad de Vincent. Se jubiló cuando los repetidos ataques le dejaron «medio paralizado», según contaba su hermana, y murió joven, envuelto en el silencio de toda una conspiración familiar. Otro tío, Jan el almirante, tuvo ataques inexplicables a la edad de cuarenta años según el mismo relato. Entre sus muchos problemas de salud, el tío Cent había padecido «ataques». Al menos dos de los primos de Vincent eran víctimas de enfermedades mentales; uno de ellos, Hendrik, el hijo del almirante, «sufrió fuertes ataques epilépticos», según el padre de Vincent, tras los cuales lo internaron y tal vez se

suicidara. Peyron concluía en el informe de Vincent: «Lo que le ocurrió a este paciente no fue más que una continuación de lo que les ha venido ocurriendo a otros miembros de su familia».

El «eureka» de Peyron se hacía eco de la convicción de sus compañeros de profesión y de época, de que las leyes de la herencia encerraban las claves que explicarían la conducta humana. En 1857, dos años antes de que Darwin publicara *La evolución de las especies*, Bénédict Morel, el especialista francés en epilepsia más famoso del momento, había publicado un tratado sobre enfermedades mentales en el que planteaba teorías predarwinianas sobre la evolución, apuntando a un futuro mucho más oscuro. Afirmaba que, no sólo la epilepsia, sino todas las enfermedades mentales, de la neurosis al cretinismo (así como las imperfecciones físicas y las desviaciones personales), eran el resultado de un deterioro genético gradual, un proceso al que denominaba «degeneración». El destino de una familia o de un raza entera podría depender del efecto acumulativo de esta polución genética, lo suficientemente fuerte como para alterar la anatomía humana.

En la Francia del *fin-de-siècle*, la teoría de Morel cristalizó el pesimismo del milenio. Tras un siglo de revoluciones pírricas fallidas, imperios perdidos y, sobre todo, la humillante derrota sufrida durante la guerra franco-prusiana, la identificación por parte de Morel del enemigo interno, un cáncer de debilidad e imperfección que corroía la vitalidad de la nación, captó la imaginación popular. Como la mayoría de los alienistas y directores de manicomio de Francia, Peyron se hizo eco de la teoría de Morel porque ensalzaba su profesión (convertía a los médicos en los protectores del patrimonio genético nacional) y los ayudaba en su lucha por eliminar los últimos restos de autoridad que ejercían sobre la mente humana sacerdotes, frenólogos e hipnotizadores de feria. «Antes me ocupaba de los ojos del cuerpo», decía Peyron, antiguo oftalmólogo, «ahora me ocupo de los ojos del alma; sigue siendo el mismo trabajo».

La teoría de la degeneración de Morel, la última y más siniestra expresión de la fascinación del siglo (y de Vincent) por los «tipos», pasaría factura en el siglo siguiente: desde campañas de esterilización hasta campos de exterminio. Pero para Vincent fue una liberación. Al explicar médicalemente las tormentas que se desataban en su cabeza, Peyron libró a Vincent del peso de su pasado. «No he tenido suficiente calma en mi vida», escribía a los pocos días de haber llegado, «las amargas decepciones, adversidades y cambios impidieron que mi carrera artística evolucionara de forma completa y natural». Aparte de no tener que cuidarse a sí mismo (una tarea que, como él mismo admitía, le «paralizaba»), el diagnóstico de Peyron permitió a Vincent recuperar el control sobre su propio destino, lo que denominaba «mi autocontrol», que no había logrado ejercer desde Navidades. «Cuando sabes lo que te pasa», explicaba a Theo, «puedes hacer algo para evitar que la angustia o el terror te pillen desprevenido».

También se despojó, al menos temporalmente, de toda una vida de culpa. Si no se

vendían sus cuadros o no lograba mantenerse, no era su culpa: era víctima de una enfermedad. «Desafortunadamente dependemos de las circunstancias y las enfermedades de nuestro tiempo», escribía haciéndose eco de las palabras de Morel, «nos guste o no». Era una enfermedad como cualquier otra, no peor que «la tisis o la sífilis», sostenía. Su pasado no era reprobable, la culpa era de las *generaciones* anteriores. No tenía por qué cargar con sus errores y defectos, eran culpa de su acusadora y despiadada familia.

Se había opuesto enérgicamente a ser internado en Gheel, pero sólo porque lo había propuesto su padre. Ahora que el implacable pastor había muerto y la medicina había expulsado a su fantasma, Vincent pudo disfrutar por fin de la paz monacal y la sencillez espartana a las que siempre había aspirado. Su «tratamiento» consistía en algo de bromuro (un sedante), largos baños, comidas regulares (poca carne, porque se consideraba un estimulante), algo de alcohol (sólo vino y racionado) y la consoladora rutina diaria en el valle encantado. Al igual que los héroes y heroínas de algunas de sus novelas favoritas, en este manicomio monacal encontró la serenidad que nunca pudo alcanzar en el mundo exterior y, como ellos, empezó a considerar que el auténtico manicomio era ese mundo exterior.

Transcurridos unos días, empezó a mandar informes regulares a Theo sobre su recuperación, la «tranquilidad» y la «paz de espíritu». «Me siento infinitamente mejor del estómago», anunció, «mi salud es buena y en cuanto a mi cerebro, esperemos que sea cuestión de tiempo y de paciencia». Estos buenos informes estaban escritos en tono alegre e incluso se permitía alguna nota de humor. Comparaba el estado de ánimo que se respiraba por los pasillos del manicomio en los días de lluvia con «una sala de espera de tercera de algún pueblo anquilosado» y comentaba que el menú a base de pollo, guisantes, judías y lentejas causaba «ciertas dificultades digestivas» a los pacientes que «llenaban sus días con una actividad tan ofensiva como barata». Afirmaba que este «malestar gástrico colectivo» era una de las mayores distracciones diarias de la institución junto a la petanca y las damas.

A finales de mayo, menos de un mes después de llegar, Vincent decidió: «Creo que mi lugar está aquí». Había llegado a imaginar que podría quedarse, al menos tres meses. Ahora que había adquirido la perspectiva de pasar el largo y cálido verano respirando ese aire límpido, no podía pensar en marcharse. «Ya ha pasado casi un mes desde que llegué», escribió a Theo, «y ni una sola vez he tenido deseos de estar en otra parte. Lo único que siento es un deseo creciente de volver a pintar».

Como era de esperar, la nueva serenidad de Vincent se plasmó en su pintura. Pocos días después de llegar, pidió permiso para montar un estudio en una gran sala de la planta baja, uno de los muchos espacios sin utilizar. Al estar cerca de la entrada tenía fácil acceso al jardín y podía secar los cuadros al aire y al sol.

En los descuidados terrenos circundantes y sendas que empezaban delante de la

puerta, retomó la serie de «rincones de jardines» que iniciara en Arlés. Ahora su lápiz y su pincel estaban relajados. En vez de convertir su actividad en un argumento a favor de su serenidad y su salud mental como en obras anteriores, podía limitarse a *mirar*. Realizó un montón de dibujos y pinturas llenando grandes hojas de papel con dibujos de vegetación con un aire lúgido. Registró cada detalle de una hiedra que envolvía un árbol, de un banco entre la hierba alta, de la reja que formaban las sombras en el suelo. Un único arbusto medio seco podía ocupar una hoja entera y reflejar su textura, su carácter, el aire y la luz. Al igual que el monje japonés del proverbio, halló que una sola polilla merecía la atención de su lápiz y su pincel y que había suficiente belleza en un único arbusto de lilas como para ocupar un lienzo grande. Después, admitió que había pasado el verano «haciendo pequeñas cosas a partir de la naturaleza, sin pensar en el impresionismo o en cualquier otra cosa».

Una de esas «pequeñas cosas» era un parterre de lirios. Oculto en la frondosidad del arbusto, el pequeño conjunto de flores púrpura apenas llegaba a la rodilla de Vincent. Debió de agacharse de alguna forma para verlo como lo vio y cubrir el lienzo de izquierda a derecha con una procesión de hojas punteadas y flores. No se ve el cielo, apenas hay fondo y solo una pequeña esquina vacía. El enorme lienzo compacta y monumentaliza toda la exuberancia de la primavera en una docena de tallos, un derroche de hojas y dos bulbosas nubes de flores. Este amenazador recoveco de flores refleja todo el ardor de su pasado, algunas pinceladas impresionistas, los gruesos bordes del cloisonismo y unos toques de amarillo dorado, sin dar argumentos. «No tengo ideas», decía Vincent. En vez de pensar o argumentar demasiado prefería «salir y mirar una brizna de hierba, la rama de un árbol o una espiga de trigo para calmarme».

Los lirios marcan el nuevo color que refleja la serenidad de Vincent: el violeta. Como si su vida fuera un cuadro, eligió el complementario del amarillo que había presidido sus días de sol en Arlés para ilustrar su nueva vida monástica en Saint-Paul. ¿Qué mejor contraste para la lucha y la desesperación de la Casa Amarilla que la calma y la satisfacción de este valle de montaña, de este refugio pintado en tonos violetas, lavanda, lila o púrpura?

Estas variaciones y docenas más cubrieron los primeros lienzos que Vincent colocó delante de la puerta para que se secaran. Al pintar la vista que se veía desde su ventana, reflejó un cielo lavanda, colinas color lavanda y un campo de trigo verde y primaveral, otro *ton rompu* (tono roto) del azul. Dijo a Theo que las amplias vistas y las frías armonías del cuadro ofrecían un contraste perfecto con el interiorismo y los intensos colores de su hogar anterior, recogido en *La habitación* de Arlés. Dando un giro completo escribía: «Lo que sueño en mis mejores momentos no es tanto lograr asombrosos efectos de color, sino tonos medios». Tanto si miraba la vegetación a ras de suelo como si contemplaba el cielo, veía sombras del mismo consolador azul y violeta. Intentaba diferenciarlas en sus cartas: «violeta», «azul púrpura», «lila», «lila pálido», «lila suave», «lila roto», «lila puro», «gris rosáceo», «rosa amarillento»,

«rosa verdoso», «violeta rosáceo».

El tiempo que pasó mirando las cosas de cerca y los colores serenos le sentaron tan bien que pronto le dejaron salir fuera del recinto del manicomio a buscar temas para sus pinturas. «Como le veo totalmente tranquilo», informó Peyron a Theo, «le he prometido que le dejaré salir para buscar objetos que dibujar». Evidentemente sólo podía hacer excursiones de un día y siempre en compañía de un vigilante. Pero hasta esta libertad limitada liberó su pincel. Los paseos que daba por los huertos y campos, más allá de los muros, invitaban a sus ojos a explorar el horizonte dentado de una manera imposible desde la ventana de su dormitorio o las sendas del jardín en las que la silueta de los edificios obstaculizaba la vista.

Los cercanos Alpilles cambiaban de forma a cada paso. Las escarpadas paredes de piedra caliza cubiertas de verde se elevaban hacia el cielo configurando extrañas formas y trazando curvas que desafiaban la gravedad. Bajo sus pies se ondulaba el suelo, arboledas y prados alternaban con las manchas formadas por rocas y montículos allí donde el valle se elevaba hasta juntarse con las laderas de piedra.



Olivos en un paisaje de montaña, junio de 1889, LÁPIZ Y TINTA SOBRE PAPEL, 47 x 62,5 cm

© The Museum of Modern Art/Licencia de SCALA/Art Resource, NY

En ese pacífico y suave valle, lejos de las tormentas de París y rodeado por las fantásticas formas y serpenteantes curvas de los Alpilles, Vincent concibió una nueva noción de la línea y la forma. Tras uno de sus largos paseos sugirió: «¿Acaso lo que da calidad a un cuadro no es el hecho de que el carácter de lo representado esté en total armonía con la forma de representarlo?». El *color* no había de expresar sólo la esencia de lo representado (tonos terrosos para los campesinos de Nuenen, rojo y verde para los clientes del café nocturno), la *forma* también había de representar la auténtica naturaleza del motivo, no sólo su apariencia externa. ¿Y qué podría haber más «en consonancia» con este valle encantado y estas montañas de cuento de hadas que el arte de las formas exageradas y las líneas juguetonas?

Hacía tiempo que la exageración era una exigencia del nuevo arte, al menos fue lo que Vincent creyó deducir de su correspondencia con Bernard tras dejar París. Pero Gauguin había introducido en la Casa Amarilla una nueva forma de modelar, insistiendo en la precisión de las líneas y las formas idealizadas que la mano suelta de Vincent no lograba reproducir. Ahora, por fin, en la tranquilidad y serenidad de su retiro alpino, Vincent pudo abandonar esta perspectiva inútil, abrir el puño y dejar que su pincel hallara la imagen más verdadera. «Al aire libre», escribió, «es como

mejor se trabaja, uno llena el lienzo sin pensar en nada. Y así es como se capta lo verdaderamente esencial, lo más difícil».

Encontró apoyo para su nuevo y sereno arte donde menos lo esperaba. Tras leer un artículo sobre una muestra en la Exposition Universelle, decidió que los antiguos egipcios, otra raza «primitiva» como los japoneses, debían de conocer el secreto del auténtico arte que él había descubierto en los valles y colinas del Midi. Recordando las enormes imágenes de granito que había visto en el Louvre, imaginaba que los artistas egipcios, «trabajando a base de instinto y sentimiento», fueron capaces de expresar la «paciencia, serenidad y sabiduría» de sus gobernantes con la ayuda de «unas pocas curvas y maravillosas proporciones». Vincent halló la misma armonía entre el sujeto y el arte en las naturalezas muertas de Chardin y las glorias de la Edad de Oro como Hals, Vermeer y Rembrandt, y preguntaba a Theo si creía que los impresionistas o cualquiera de los ruidosos aspirantes a sucederlos podrían decir lo mismo.

Mientras, en su pequeño mundo halló la armonía por doquier. En sus lienzos, los rocosos parapetos de los valles cobraban vida en escenas de gigantescas rocas que formaban precarias paredes y salientes imposibles. Cerca, el suelo se ondulaba como un mar de picos que se apilan en la distancia creando una mareante multiplicación de horizontes. Las nubes altas no dan sensación de atmósfera ni añaden luz, son objetos en el espacio, tan sólidos como las montañas bajo ellas, sólo que bulbosas y boyantes. La luna se alza en cuarto creciente, maravillosamente grande y brillante en su pequeña parcela de cielo. En el suelo, los miembros de los olivos dejan de retorcerse y parecen cobrar vida como si fueran personajes de un cuento de hadas de Andersen. Con sus hojas temblorosas y retorcidas raíces surgen del suelo ondulante como animados anillos de humo.

En este valle encantado todo tiene vida propia. Hasta el muro de piedra que rodea los campos que se ven desde la ventana de Vincent parece fundirse en el paisaje vivo. Sus ángulos se suavizan: los duros bordes se funden. En vez de aferrarse a su rectitud recorre el suelo ondulado como si fuera un camino o seto, tan parte del paisaje como los surcos y campos que cerca. Vincent estaba convencido de que sus antiguos colegas, Bernard y Gauguin, aprobarían «su nueva y más espontánea forma de dibujar». Insistía en que a ellos no les preocupaba en absoluto cuál era la verdadera forma de un árbol. Pero en realidad, nada más lejos de la ambiciosa admiración que Gauguin manifestaba hacia Degas o el conocido ornamentalismo de Bernard que el tranquilo e infantil mundo fuera de este mundo de Vincent.

Ese mundo no hubiera sido posible sin sus pinceladas. «¡Qué raro es el tacto y el trazo del pincel!», escribió descubriendo algo nuevo de lo que asombrarse. Al alterar la pincelada «para no despegarse del objeto», descubrió que «el resultado es más armonioso y agradable de contemplar y se le puede añadir toda la felicidad y serenidad que uno siente». Liberado de los «ismos» que le habían encadenado durante tanto tiempo, la mano de Vincent volvió a su búsqueda de La Haya (siempre

viva en dibujos y borradores de cartas) para amoldarse perfectamente al objeto, línea, textura y estado de ánimo. Citaba a los famosos grabadores Félix Bracquemond y Jules Jacquemart, que habían trasladado las obras de arte de un medio (óleo) a otro (planchas de cobre) perfeccionándolas durante el proceso. Él quería hacer lo mismo con la naturaleza, utilizando lo distintivo de su medio: la pincelada.

Descubrió los objetos ideales para practicar ante sus ojos, pues los había mirado multitud de veces sin verlos: los cipreses.

Crecían en todos los rincones del valle, algunos eran de tiempos romanos. Hacían las veces de cortavientos y lápidas, bordeaban las carreteras y se usaban a modo de mojones; se encontraban juntos y como centinelas solitarios. Cuando los vio, cuando admiró sus hojas verde botella y su forma cónica, se sintió cautivado. Los comparaba con los obeliscos egipcios por «la belleza de sus líneas y sus proporciones». «Los cipreses siempre están en mi pensamiento», escribió, «me gustaría pintarlos como a los girasoles porque me asombra que nadie los haya pintado aún como yo los veo».

A sus ojos no eran meros conos («una mancha de negro en un paisaje soleado»), sino constelaciones de pinceladas. Al igual que un astrónomo que mira por el telescopio, cuanto más de cerca miraba más veía y más registraba su pincel. Desde la distancia veía cómo sus densas ramas se curvaban hacia el pico, retorciéndose y elevándose como llamas. Pero, a medida que se acercaba, cada rama se convertía en una pequeña espiral de color y movimiento. Algunas se rizaban hacia arriba, acercando el árbol al cielo; otras se arrojaban hacia fuera, buscando espacio. Las apiló pacientemente, rama a rama y espiral a espiral, convirtiendo estos antiguos monumentos de la naturaleza en impresionantes monumentos de la pintura.



Cipreses, junio de 1889, TINTA SOBRE PAPEL, 62,5 x 47 cm

© Brooklyn Museum, Frank L. Babbott Fund y la A. Augustus Healy Fund

A finales de mes, Vincent estaba trabajando en una docena de cuadros a la vez, casi todos de cipreses. Había otra docena frente a la puerta secándose al calor de junio. Uno de ellos era un estudio nocturno en el que se veía un único árbol recortándose contra un extraño cielo. «*Enfin*», dijo a Theo, «tengo un nuevo estudio de un cielo estrellado».

Los esfuerzos de Vincent por expresar la serenidad que sentía le llevaron, inevitablemente, a su imagen más familiar. Estaba orgulloso del paisaje nocturno sobre el Ródano que había pintado en septiembre del año anterior (1888), la noche

antes de que llegara Gauguin. A Theo también le había gustado. Una semana después de que su hermano alabara el cuadro le propuso incluirlo en la exposición de la *Revue Indépendante* de septiembre, «para no enviar algo demasiado enloquecido». De no haber sido por el confinamiento al que le sometieron en el hospital de Arlés, con salidas de un solo día, celdas de aislamiento sin ventanas, la prohibición de tener pinceles y pintura, sin duda habría vuelto a esa temática antes.

En Saint-Paul también le ponían inconvenientes. No le dejaban salir a pintar de noche, lo que más le gustaba, directamente bajo las estrellas. Las pinturas y pinceles se quedaban abajo en su estudio, al que sólo tenía acceso durante el día. Para pintar una noche estrellada lo único que podía hacer era mirar a través de los barrotes de la ventana de su cuarto cuando se apagaban las luces del manicomio y el cielo oscuro permitía ver las estrellas. Puede que hiciera dibujos y otros intentos, invenciones más profundas mirando el pequeño cuadrante del cielo del este que llenaba su pequeña ventana. A lo largo de la noche vería palidecer la luna y la constelación de Aries justo sobre las colinas, con sus cuatro grandes estrellas formando un arco sobre el débil rubor de la Vía Láctea. En las horas que precedían al alba, aparecería sobre el horizonte Venus, la estrella de la mañana, blanca y brillante, la compañía perfecta para un temprano despertar o una noche de insomnio. Miraba y miraba la luz que irradiaban las estrellas y la oscuridad a su alrededor.

Vincent plasmaba en lienzo todo esto y mucho más durante el día. Para asentar su visión celestial le añadió un pueblo dormido a una distancia media. Antes, en junio, había hecho una excursión de un día a la ciudad de Saint-Rémy, un par de kilómetros colina abajo desde las verjas de la institución. En esta visita, o en otra realizada por los alrededores a colinas que rodeaban la ciudad, había realizado un cuidadoso esbozo de este popular centro vacacional de montaña con su laberinto de callejitas medievales rodeado de grandes y modernos bulevares. Era famosa por ser la ciudad natal de Nostradamus, astrólogo y profeta, y por haber acogido a luminarias como Frédéric Mistral y Edmond de Goncourt.

Sin embargo, en su cuadro, Vincent redujo esta dinámica ciudad de seis mil habitantes a un pueblo dormido que no podía acoger más de unas pocas cientos de almas, no más grande que Zundert o Helvoirt. La iglesia de Saint Martin, del siglo XII, que presidía la ciudad con su espigado campanario, se convirtió en una capilla de campo con una aguja que apenas hendía el horizonte. Por último, cambió la ciudad de sitio, trasladándola del valle al norte del manicomio, hacia el este, justo debajo de la ventana de su dormitorio y las familiares cumbres dentadas de los Alpilles; parte de ella podría presenciar el espectáculo celeste que estaba a punto de tener lugar.



Noche estrellada, junio de 1889, TINTA SOBRE PAPEL, 47 x 62,5 cm

© Kunsthalle Bremen-Der Kunstverein in Bremen/Foto: Sickelmann

Con todos estos elementos —cipreses, paisaje, colinas, horizonte— bien vivos en su imaginación, el pincel de Vincent se lanzó hacia el cielo. Sin necesidad de esbozos, sin ideas predeterminadas sobre lo que tenía delante, al margen de perspectivas, sin el prejuicio de la furia, su ojo era libre de meditar sobre la luz, la incomprensible y reconfortante luz que siempre percibía en el cielo nocturno. Veía la luz refractada, curvada, magnífica, dispersa, a través de todos los prismas de su pasado: desde los cuentos de Andersen hasta los viajes de Verne, de la poesía simbolista a los descubrimientos astronómicos. El héroe de su juventud, Dickens, había descrito «todo un mundo con sus grandezas y sus insignificancias», visible «en una estrella parpadeante». El héroe de su época, Zola, describía el cielo de las noches de verano como un «rociado de brillante polvo de estrellas casi invisibles».

Tras esos miles de estrellas, aparecían miles más, y así incesantemente en las infinitas profundidades del espacio. Era un florecer continuo, un rocío de chispas desprendidas de ascuas en forma de abanico, innumerables mundos brillando con el tranquilo fuego de las gemas. Ya blanqueaba la Vía Láctea, expandiendo sus diminutos soles, tan incontables y distantes que parecen una franja de luz en la redondez del firmamento.

En sus lecturas, reflexiones y visiones, Vincent había mirado mucho más allá del cielo nocturno «real», las pequeñas motitas estáticas y la luz cetrina de los paisajes nocturnos que tanto detestaba, buscando algo más verdadero, una visión de posibilidades ilimitadas y luz inextinguible, la serenidad final, que halló en la noche floreciente, chispeante y brillante de Zola.

Quiso plasmar su visión cubriendo su nueva paleta de violeta y ocres para pintar las curvas de los picos de las montañas, las espirales de las ramas de los cipreses y esa extraña y asombrosa pincelada que le permitía añadir «toda la felicidad y serenidad que sentía». Dejándose llevar por sus «sentimientos y su instinto», como los antiguos egipcios, pintó un cielo nocturno que nadie en este mundo había visto con sus ojos: un caleidoscopio de palpitantes almenaras, remolinos de estrellas, nubes brillantes y una luna que brillaba tanto como un sol cualquiera; unos fuegos artificiales de luz cósmica y energía que sólo veía Vincent en su cabeza.

En el siglo posterior a *Noche estrellada*, los científicos descubrirían que la epilepsia «latente» parecía crear fuegos de artificio en los impulsos eléctricos del cerebro. William James las denominaba «tormentas nerviosas», «explosiones» de descargas neurales anormales a las que ponían en movimiento unas pocas «neuronas epilépticas» en un cerebro que consta de billones de neuronas. Estas cascadas de chispas errantes solían originarse o afectar a las partes más sensibles del cerebro, sobre todo al lóbulo temporal y al sistema límbico: las sedes de la percepción, atención, comprensión, personalidad, expresión, cognición, emoción y memoria. El «bombardeo» de una «lluvia epiléptica» podía commocionar los cimientos de la conciencia y la identidad.

Los investigadores descubrieron que el cerebro podía superar estas tormentas, pero nunca se recobraba del todo. Cada ataque rebajaba el umbral del siguiente y las funciones afectadas se alteraban permanentemente. La combinación del miedo (a un nuevo ataque) y los cambios neurológicos subyacentes en las áreas del cerebro afectadas creaban un patrón de conducta, un «síndrome» asociado a lo que se acabó denominando «epilepsia del lóbulo temporal».

Por lo general, los ataques venían seguidos de períodos de una gran pasividad. Los pacientes se sumían en una especie de bruma de apatía y no mostraban interés por el mundo exterior o por sus propias circunstancias. Desaparecía todo deseo sexual. Quien careciera de práctica, y a veces incluso los mismos pacientes, confundían esta pasividad con serenidad. Sin embargo, gradualmente, la apatía deviene en su contrario: un estado de gran excitabilidad. La víctima está obsesivamente pendiente del mundo exterior, experimenta sentimientos intensos y profundas emociones (júbilo y euforia o depresión y paranoia) y un gran entusiasmo. Este estado de percepción acentuada de la realidad, a veces exacerbado por el alcohol, producía en muchos casos visiones cósmicas y raptos religiosos. A medida

que la mente se iba excitando reaparecían la irritabilidad, la impulsividad y la agresividad, los signos de la epilepsia latente. Los trastornos emocionales conducían inexorablemente a la violencia, la «violencia paroxística» de los ataques, y se reiniciaba el ciclo.

La eufórica visión de un cosmos que gira desquiciado indicaba que se habían roto las defensas de Vincent.

Ni encerrado en este sereno retiro de montaña, podía escapar Vincent a las provocaciones, incluidas las de su cabeza. Las cartas que recibía regularmente de París y de Holanda estaban llenas del equívoco cariño de su familia. Theo escribía con dulzura del arte y los artistas que ambos hermanos siempre habían admirado y se preocupaba por la dureza de la vida de Vincent («debe de ser muy duro estar entre tantos lunáticos»). Pero las obligaciones de su vida marital redujeron la frecuencia de sus cartas y aumentaron su preocupación sobre el coste del manicomio de Saint-Paul.

Mientras, se mostraba algo tibio respecto a las obras que había pintado Vincent en Arlés. «Con el tiempo serán muy hermosas», escribía evasivamente, «y sin duda algún día serán muy apreciadas». Calificaba a cuadros como *La nana* de «muy curiosos» y sólo hallaba adjetivos como «vigoroso» o «deslumbrante» para describir sus pinceladas y su color. Cuando empezó a recibir los extraños y exagerados paisajes de Saint-Rémy en junio, Theo no pudo evitar preguntarse por qué «torturaba así a las formas» y creyó que la respuesta estaba en la enfermedad de su hermano. «Tus últimos cuadros me han dado mucho que pensar sobre el estado mental en el que te encontrabas cuando los pintaste. ¡Cómo debe de haber trabajado tu cerebro, has arriesgado hasta el límite, el vértigo es inevitable!».

Jo también le escribía. A veces unas líneas en una carta de Theo y a veces aventurándose sola en la sombra de la vulnerabilidad de Vincent. «Querido hermano», encabezó la primera carta que le escribió a principios de mayo. «Ya iba siendo hora de que tu nueva hermana pequeña tuviera una charla contigo... ahora que de verdad somos hermano y hermana». No tenía ni idea del daño que hizo al describir su nuevo papel como Madame van Gogh y la felicidad doméstica de la que disfrutaba con Theo. «Es como si siempre hubiéramos estado juntos», escribía. «Vuelve a casa a las doce a comer y a las siete y media para cenar». A menudo gozaban de compañía por las noches, incluso de familiares. Los domingos («tan espléndidos y caseros») pasaban el día juntos, los dos solos, a veces visitaban galerías y otros simplemente se quedaban en casa, «para entretenernos a nuestro modo». Su guiños de colegiala a su vida íntima («por lo general estamos muy cansados por la noche y nos acostamos temprano») sacudieron los cimientos de la relación de Vincent con su hermano, y también los de su propia virilidad, al igual que su observación de que «apenas pasa un solo día sin que hablemos de ti» desató sensaciones de ansiedad y culpa.

La hermana de Vincent, Wil, también le dedicó mucha atención, pero poco

reflexivamente. De todos sus hermanos, era la que había emprendido una tortuosa senda similar a la de Vincent. Ni había tenido pretendientes ni había perspectivas de que fuera a tenerlos. Wil, como Vincent, parecía destinada a una vida de soledad e introspección. El internamiento de Vincent en el manicomio de Saint-Paul le permitía preguntarle por su destino conjunto. «¿Por qué hay tantas otras personas que intentan abrirse camino en la vida con mucho más éxito que yo?». ¿Acaso era, al igual que Vincent, víctima de alguna «enfermedad fatal» que le impedía disfrutar de una «vida normal»? Pero los amores fracasados y la felicidad elusiva hacían pensar a Vincent en Theo y su nueva vida como esposo y padre. En respuesta a sus preguntas, Vincent le mandó una copia de *Le sens de la vie* (*El sentido de la vida*), de Édouard Rod, un relato sentimental de un alma burguesa perdida que encuentra sentido y satisfacción en brazos de «una esposa dulce y devota y en su hijo» (como resumió Vincent). También le escribía su madre, celebrando el triunfo de Theo con una exuberancia obtusa rayana en la crueldad.

Vincent se defendió de estas acusaciones involuntarias con una mezcla frenética de ira y negación. «No es probable que recaiga con todas las precauciones que estoy tomando», escribió a su hermano. Pretendía evitar, sobre todo, la debilitadora sensación de culpa que amenazaba con engullirle cada vez que llegaba una carta de París. Hizo frente a las preocupaciones monetarias de Theo asegurándole que trabajaba duro en campañas de imágenes comerciales (sobre todo flores y paisajes) y elaborados esquemas para rehacer sus relaciones comerciales con Holanda e Inglaterra. Ante las intimidades de Jo, adoptó la postura de considerarla una chica de campo, dulce pero superficial.

Respondió a las tímidas apreciaciones de Theo a su arte con una apreciación igual de tibia sobre Jo («seguro que es capaz de hacerte la vida un poco más agradable») y llenaba sus cartas de chistes privados, debates especializados sobre arte y alabanzas a París (que sabía que Jo odiaba), subrayando el lugar tan especial que ocupaba en la vida de Theo, un lugar que ninguna esposa y, desde luego no la «valiente y energética Jo», podría colmar nunca. Se deshizo de la solicitud de su hermana Wil atacando su ingenuo gusto en materia de lecturas («las mujeres y los libros son dos cosas diferentes», dijo a Theo) y con el consejo de que se acostumbrara a la desesperanza. «Debemos resignarnos ante la obstinada falsedad de nuestros tiempos y a estar aislados», escribió, prediciendo, tanto para ella como para sí mismo, una vida de «pobreza, enfermedad, vejez, locura y exilio perpetuo».

Pero nada pudo protegerle del juicio condenatorio que oyera en la felicidad de su madre. «Hacía muchos años que no recibía una carta tan serena y calmada de madre», confesó a Theo, «y estoy seguro de que se debe a tu matrimonio. Dicen que agradar a tus padres te asegura una larga vida».

Los fantasmas de la parroquia de Zundert habían vuelto.

A mediados de junio flotaban en su mente peligrosas imágenes. Obsesionado por su madre y su felicidad ante el triunfo de Theo, sus pensamientos se volcaron en *La*

nana, el ícono de maternidad que había sido testigo de todas sus desgracias en Arlés. Su amada *nana* le hizo pensar en su amor por los retratos, tanto tiempo frustrado, y en el sueño roto del *Bel-Ami* del Midi. «Si pudiera contar con alguien como la mujer que posó para *La nana*», escribía, «haría algo muy diferente». Pronto empezó a echar de menos modelos vivos, seres humanos «transformados en algo luminoso y reconfortante, sereno y puro». Figuras como las de los dibujos de Daumier, las novelas de Zola y las obras de teatro de Shakespeare. «Lo que también está vivo», escribía volviendo a la herida original, «es que madre está contenta de que te hayas casado».

Estos antiguos anhelos le llevaron a pintar el campo cercado que se extendía bajo su ventana, colocando en él la solitaria figura de un segador recolectando el trigo dorado bajo un brillante cielo amarillo. Dio a la luminosa figura un meditabundo aire shakespeariano que reflejaba los oscuros pensamientos y los profundos peligros que vislumbraba en su imaginación:

— ¿Acaso los que vivimos de pan no tenemos bastante de trigo? Al menos no nos vemos obligados a crecer como una planta sin la capacidad de movernos, lo que significa que nuestra imaginación nos impulsa hacia delante. ¿No nos cosechan cuando estamos maduros, como al trigo?

Cuando Vincent llegó a Saint-Rémy intentó arrojar algo de luz sobre la religión (a la que calificaba de «el callejón sin salida de cierto tipo de budismo») para soslayar las obsesiones que tan a menudo habían dejado al descubierto sus emociones, con tan catastróficas consecuencias en Arlés. Tanto sus cartas como su arte reflejaban aún la obsesión de «probar que también existe algo diferente». Seguía hablando vagamente de «la otra cara de la vida» y empezó a referirse al arte en los términos mesiánicos de un evangelio anterior. Decía que los artistas existen «para dar consuelo o abrir camino a una nueva forma de pintura que ofrecerá un consuelo incluso mayor». Afirmaba que estas ideas «no eran una vuelta a las románticas ideas religiosas, no». Pero sus ojos y su imaginación decían otra cosa.

Cuando Theo alabó sin darse cuenta un ángel de Rembrandt, Vincent empezó a ver imaginería religiosa por todas partes; en la *Pietà* de Delacroix que colgaba de su pared y otras escenas bíblicas de Rembrandt que conservaba en su memoria. En los melodramas de Renan, las paparruchadas sentimentales de Rod, las misteriosas figuras sagradas de Rembrandt y los derrotados héroes de Shakespeare hallaba «esa triste ternura, un atisbo de infinitud sobrehumana» que hacía pensar inevitablemente en la mortalidad y en lo que había más allá. Cuando Theo se volvió a equivocar y mencionó *La educación de la Virgen* de Delacroix, los pensamientos de Vincent se volcaron en su propia Virgen de fayenza, *La nana*, que evocaba la nostalgia hacia la familia y la búsqueda de sentido unidos en un vértice de desesperación que sólo podía conducir a un lugar. Al aconsejar a Wil sobre sus momentos de crisis, Vincent le contó dónde la había tenido él: «Creo que es muy valiente por tu parte, hermana,

que no te dejes abatir por este Getsemaní». Paseó por los olivares que rodeaban el recinto de los edificios como si se tratara del suelo sagrado y pintó la escena una y otra vez, aun admitiendo que «es demasiado bella como para intentar pintarla o pretender siquiera imaginarla».

Finalmente, a mediados de junio, apartó sus ojos de las imposibles y peligrosas figuras de la arboleda, contemplando y pintando el cielo estrellado sobre su cabeza. «Otra cosa», advertía a Theo, «provocaría vértigo y una avalancha de dolor sin esperanza».

Las frágiles defensas de Vincent (las «precauciones» de las que hablaba a Theo), apenas podían contener las amenazas que veía en todas partes. No había nada que hacer ante los insultos y la indiferencia del mundo real. En su primera excursión a la ciudad de Saint-Rémy, a principios de junio, sus viejos miedos le seguían tan de cerca como la persona que lo vigilaba. «Sólo ver a la gente y las cosas me produjo tal efecto que creí que iba a desmayarme y me sentí muy mal», había dicho a Theo tras la excursión. «Debe de haber dentro de mí una emoción muy poderosa para ponerme así y no tengo ni idea de qué la desató».

Ni Peyron ni el resto del personal eran conscientes de sus miedos cuando veían a Vincent moverse por su estudio o salir por las verjas del manicomio cargado con su equipo para realizar una de sus excusiones al campo. De manera que cuando Vincent fue a ver a Peyron el 6 de julio y pidió permiso para hacer un viaje a Arlés al día siguiente, el médico no puso objeción alguna, siempre y cuando fuera acompañado por alguien de la institución. Vincent hablaba de llevar sus muebles al manicomio y establecerse de forma más permanente en su nuevo hogar (aparentemente dando la razón a Peyron, que recomendaba que se quedara más tiempo). «Debo esperar un año antes de empezar a pensar que estoy curado», escribió a Theo. «Cualquier pequeñez puede desencadenar otro ataque».

Aunque Peyron lo ignorara, esa «pequeñez» ya había ocurrido. El mismo día que Vincent pidió permiso para ir a Arlés, recibió una carta de París con noticias chocantes: Jo estaba embarazada. «Mi querido hermano», escribió en francés (por primera vez). «Voy a darte una gran noticia... esperamos un bebé, un hermoso pequeño al que vamos a llamar Vincent, si accedes a ser su padrino».

La feliz noticia de Jo no abrió la caja de los truenos inmediatamente. Vincent se sobrepuso y contestó el mismo día con una efusiva carta que encabezaba: «Queridos hermano y hermana». «Os felicito», escribió, «me alegro mucho y vuestra gesto me ha conmovido». Pero entre las alegres felicitaciones surgían negras y amenazadoras nubes. Se quejaba de su «frágil salud», de sus deudas, de sus sentimientos de culpa; nada había cambiado, su necesidad de alcohol, su anhelo de compañía y el miedo a la muerte. Las nuevas de Jo le llevaron a cambiar sus planes y a mostrarse de acuerdo con Peyron en que debería estar internado al menos un año. Su viaje a Arlés dejó de

ser una excursión pensada para dar una vuelta por la casa (y recuperar algunos de los cuadros para Theo) y se convirtió en el principio de una nueva vida, una despedida al abandono que quedaba atrás definitivamente.

Pero no tuvo tiempo y no había hecho planes. Tras el vertiginoso viaje en tren por el desfiladero, apenas halló amigo alguno en Arlés. Fue a casa del pastor Salles pero le dijeron que el párroco se había tomado unas largas vacaciones. Tuvo el valor de acercarse al Hôtel Dieu, donde había pasado noches tan sombrías, esperando encontrar al doctor Rey. Pero también se había ido. Hubo quien le dijo que había aprobado sus exámenes y se había marchado a París, pero el portero del hospital, que debía de conocer a Vincent, no quiso decirle nada. Acabó pasando la mayor parte del día en un café y un burdel con un grupo a los que describió vagamente como «antiguos vecinos», lo que indica que tampoco vio a los Ginoux (sus muebles se quedaron en Arlés) y que los únicos que se sentaron con él fueron las prostitutas y los compañeros de borrachera de los que nunca se había atrevido a hablar a Theo. Mientras el vigilante del manicomio miraba, debió de intentar ahogar su soledad en el alcohol que tanto había echado de menos.

Hasta el poco atento Peyron notó el cambio en Vincent tras su vuelta de Arlés. El estado de agitación en el que se encontraba y los informes sobre los excesos que había cometido puede que llevaran al director a dejar a Vincent sin su ración de carne y vino para calmarle. Había signos aún más amenazadores que Peyron no apreció, las oleadas de arrepentimiento y los reproches contra sí mismo que salían de la pluma de Vincent esos días tras su fracasado viaje a Arlés. El anuncio de Jo le había sumido más en el recuerdo de los sentimientos maternales desatados por la carta de su madre de principios de julio, en la que tanto decía alegrarse de la boda de Theo. En su carta de felicitación se esforzó por calmar la ansiedad de Jo, que temía que la enfermedad crónica de Theo le hiciera dar a luz un niño de constitución débil. Le recordó que la niña pequeña de los Roulin, Marcelle (cuyo retrato colgaba en el nuevo piso de Theo), había nacido sonriendo y muy saludable a pesar de las estrecheces de sus padres.

Hablar de bebés y de imágenes maternales, sobre todo de Madame Roulin, la modelo de *La nana*, ahondó en la herida de Vincent, generada por la falta de cariño y la identificación. Comparaba la paternidad a las «caricias purificadoras» del viento del norte, que conocía bien, y predicaba que convertirse en tío le ayudaría a «recuperar el interés por la vida». Por primera vez en años escribió a su madre una carta larga e íntima («¡No puedo expresar lo mucho que me ha alegrado esta carta!», escribió Anna a Theo), una carta repleta de nostalgia por una patria y una infancia que había imaginado sin vivirlas.

Por último, dio permiso a Theo para olvidarle. En una carta de despedida tan repleta de emoción que apenas podía hilar sus ideas, Vincent dijo a su hermano: «Debes encarar graves responsabilidades... honestamente, creo que no debemos preocuparnos tanto el uno por el otro». La vida los había alejado de «sus ideas

juveniles sobre la vida de los artistas», añadía inconsolable y, dado que Theo tenía ahora su propia familia, cerraba esta desgarradora despedida refiriéndose a la solidaridad como una mera ilusión, vívida y alucinatoria. Describía a Theo como «un exiliado, un extraño, un pobre hombre», al igual que él mismo, y santificaba la infancia que habían compartido en el brezal («sigue con nosotros, querido, aunque inexpresiva») y su breve asociación en París. Podían reproducir esa vida «en la memoria». El pasado era el pasado. Había llegado la hora de «enfrentarnos a nuestros destinos».

Días o incluso horas después de escribir esta carta, Vincent tuvo otro ataque. Explotó en una de sus excursiones para pintar realizada a mediados de julio. Como en todos sus encuentros con la naturaleza, estas excursiones estaban llenas de peligro. «Las emociones que me invaden cuando percibo la naturaleza pueden hacerme desmayar», admitiría Vincent después. Le habían advertido. Un par de días antes había pintado una vista de los escarpados Alpilles, «con una cabaña oscura a sus pies, entre algunos olivos», informaba. Mientras pintaba recordó una escena de *Le sens de la vie* de Rod: la pequeña cabaña de montaña donde el héroe de Rod halla la felicidad con su esposa y su hijo, el «manicomio mágico», lo llamaba Rod. La imaginación de Vincent se posaba peligrosamente en la imagen de Theo y Jo «con el niño que está por nacer» y su tranquila vida juntos; una imagen que, como admitiría después, no dejaba de perseguirle.

Pero poco después, puede que al día siguiente, tuvo que enfrentarse nuevamente a la aterradora soledad de la naturaleza. Fue más lejos de lo acostumbrado, buscando «lugares salvajes, donde hay que plantar el caballete entre las rocas si no quieres que el viento lo derribe todo». Su búsqueda le llevó a una vieja cantera, un agujero horadado en la tierra y abandonado desde hacía siglos, un lugar solitario incluso en un soleado día de verano.

En cuanto afianzó su caballete y se puso a trabajar, el viento empezó a soplar furioso a través del cañón, derribando el caballete, las pinturas y el lienzo. Como si de una metáfora se tratara, el fracaso de esta pequeña excursión se convirtió en el fracaso de su vida entera. La increíble indiferencia de la naturaleza le envolvió y la cantera abrió un abismo bíblico bajo sus pies. La consoladora naturaleza, «que te hace percibir con mayor facilidad los vínculos que nos unen», se volvió fría y cruel a «medida que una enorme sensación de soledad me invadía», recordaba. Luego se mareó. Después sólo hubo oscuridad.

CAPÍTULO 40

SOLO

Esta vez la oscuridad duró más de un mes.

Desde mediados de julio hasta finales de agosto los ataques fueron recurrentes, «tan horribles como los de Arlés o peores», recordaría Vincent después. Padecía terribles alucinaciones seguidas de mareos, vértigo («en momentos como ése no sé dónde estoy») y pérdida de conciencia. Tras cada ataque despertaba con una gran sensación de amnesia y angustia. «Estaba tan abatido», dijo, «que no tenía ganas de ver a amigos o trabajar».

Esperaba que cada ataque fuera el último. «Un ataque más violento», temía, «podría acabar con mi capacidad para pintar». Pero los ataques eran cada vez más largos e intensos, los intervalos entre uno y otro, más cortos, su conducta, más extraña y violenta. Una vez, estando en el jardín, cogió un puñado de porquería y se puso a comérselo. En otra ocasión asaltó al vigilante del manicomio, acusándole de ser un espía al servicio de la policía secreta.

Con cada escalada, aumentaba su miseria entre ataque y ataque y le imponían más restricciones. Primero le confinaron dentro del edificio, más tarde en su dormitorio y luego en su cama. Pasó casi dos meses sin respirar aire fresco. Se le inflamó la garganta debido a unas úlceras. Apenas hablaba o comía y no escribía cartas. A veces deseaba que el siguiente ataque fuera el último, quería morir. “Odiaba la idea de recuperar la salud”, recordaría después, “no quería tener que vivir con el miedo constante a las recaídas... Prefería que no hubiera nada más, que fuera el fin”.

Durante un tiempo le permitieron trabajar entre los ataques. Acabó el cuadro de la cantera arrastrado por el viento. Pero, cada vez, tenía que “pedir permiso para poder pintar”, un ritual humillante. Los guardianes le sorprendieron bebiéndose el queroseno de su lámpara y las pinturas de los tubos. Temiendo que se hubiera envenenado, hubieron de reducirle por la fuerza para administrarle un antídoto. Los médicos lo consideraron un intento de suicidio y así se lo dijo Peyron a Theo. Le quitaron las pinturas y los pinceles y cerraron su estudio. “No poder acceder a mi estudio fue casi insopportable”, escribió. A finales de agosto, cuando surgió de entre las tormentas de oscuridad el tiempo suficiente como para compartir su pena con Theo, le escribió con una tiza: no se fiaban de él y no le daban objetos punzantes.

Los ataques sumergían a Vincent en los submundos de la memoria. “Mi mente ha llegado a estar *totalmente destrozada*”, escribió. En sus alucinaciones volvía a los lugares e imágenes de su pasado. Al menos una vez imaginó que estaba de vuelta en la Casa Amarilla y que la muchedumbre airada le perseguía. Oyó, vio (y puede que hablara) con gente a la que había conocido, sobre la que había leído o a la que había visto en pintura, por ejemplo en los retratos de Rembrandt, que siempre le recordaban

a su patria y a su familia. Las figuras siempre habían inundado su imaginación: del pasado y del presente, reales y ficticias, devueltas a la vida por la nostalgia o la desesperada necesidad de compañía. Los demás pacientes y los vigilantes del manicomio adoptaban la faz de los muertos y los personajes imaginarios. “Durante los ataques”, dijo, “la gente que veo es *totalmente diferente* a como son en realidad, porque veo en ellos tantas y tantas semejanzas con gentes que conocí en otros tiempos y lugares”.

Veía sobre todo figuras religiosas. “Los ataques adoptan un giro religioso absurdo”, informaba en septiembre. “Tengo ideas perversas y terroríficas sobre la religión”. Vincent nunca describió estas apariciones espirituales o su histeria, pero, a lo largo del verano, hubo dos figuras que poblaron especialmente sus febres pensamientos.

En julio había quitado el grabado de la *Pietà* de Delacroix de la pared de su cuarto para pincharlo en su caballete, como si quisiera grabar en su mente la imagen de una madre amantísima abrazando a su hijo vuelto de entre los muertos. A lo largo de las pruebas que hubo de soportar después, el ícono materno de Delacroix ocupó el lugar de la *nana* que ya no tenía. Entre un ataque y otro husmeaba en las revistas en busca de consoladoras imágenes de maternidad y cantaba canciones de su infancia. Hubo un momento en el que volvió en sí lo suficiente como para escribir a los Roulin, la auténtica familia de *La nana*, mezclando imágenes y recuerdos en una fantasía de redención.

Antes de que clausuraran su estudio intentó hacer su propia versión en pintura de la inefable y consoladora escena de Delacroix. Estaba dispuesto a pintar “retratos de santos y santas mujeres”. Pero, debido a un imprevisto “golpe de mala suerte” (puede que un ataque), arruinó la preciada lámina junto a otras, “llenándolas de aceite y pintura” y estropeando la mayoría de ellas. “Lo lamenté mucho”, señalaba con tristeza.

La otra imagen que se grabó en su mente ese verano fue la de un ángel que Theo había mencionado en junio, desatando al hacerlo una oleada de autorreproches y remordimientos. A finales de julio, Vincent sufría un ataque tras otro cuando llegó un regalo de su hermano: un grabado del arcángel san Rafael de Rembrandt, una visión de luz y benevolencia, tan radiante como cualquiera de los soles del Midi de Vincent, anunciando a todos no sólo el milagroso nacimiento de María, sino también el divino consuelo de la maternidad. Sin embargo, aunque Theo no lo sabía, Vincent veía en el ángel de Rembrandt no sólo el mensajero bienvenido que lleva consuelo a los “tristes de corazón y pobres de espíritu” del que había escrito una década atrás, sino también la acusadora imagen de su padre (que predicaba con “el comedimiento de un ángel”) advirtiendo que se acercaba el Juicio Final.

En septiembre, cuando volvieron a dejar que Vincent pintara (bajo la supervisión de un vigilante), unas de las primeras imágenes que surgieron de entre las ruinas de su mente y su estudio fueron la *Pietà* de Delacroix y el ángel de Rembrandt, grandes

versiones en color de los pequeños grabados que le habían atormentado durante las interminables tormentas: la amante madre y el sublime nuncio. Cuando pintó estas imágenes, vio sus propios rasgos en la imagen del Cristo que levita y dio a los cabellos del ángel el tono rojizo de los suyos. Ambos cuadros, pintados mitad en la oscuridad y mitad en la luz, son lo más cerca que llegaría nunca a documentar las imágenes que habían embelesado y destruido su mente ese verano.

A finales de agosto, Vincent volvió en sí agitado, asustado y solo. Los ataques cesaron bruscamente: los “intervalos” duraban días que se convirtieron en semanas, pero “no hay nada seguro”, advertía a Theo. “Yo cuento con que vuelvan”. La amenaza de un nuevo ataque no le daba descanso. Sufría mareos y ataques de parálisis de puro miedo. Sus días seguían llenos de “angustia y soledad” y poblaban su sueño horribles pesadillas. Se sentía solo, pero le daba miedo ir a cualquier parte o ver a alguien; el riesgo era demasiado alto. Se aferró a la seguridad de su confinamiento en solitario mucho tiempo después de que los médicos le dieran permiso para volver a salir. Hasta el paseo hacia su estudio estaba lleno de peligros. “Me he querido obligar a bajar”, confesaba, “pero en vano”.

Los demás pacientes le aterrorizaban. Tras meses de alucinaciones y fantasías paranoicas, no quedaba nada de la solidaridad que experimentara en tiempos hacia sus compañeros de infortunio. Ahora, la proximidad de “tantas almas enajenadas” le preocupaba y creía que su ocio vegetativo ponía en entredicho su recuperación. Los comparaba con los “idiotas inactivos” que le habían echado de la Casa Amarilla y los acusaba de albergar en secreto sospechas supersticiosas sobre los pintores y no “concederle tregua a su dolor”. Decidió limitar sus relaciones con ellos por miedo a volver a caer enfermo. Su paranoia abarcaba asimismo al personal de la institución. Creía que se reían de él y que le envenenaban la comida. Los culpó de difundir falsos rumores sobre la extraña conducta de la que había hecho gala durante los ataques del verano y de tener prejuicios contra los pintores. Los comparaba con los caseros ávidos de dinero, lo peor de lo peor, a los que había que mandar al infierno de vez en cuando.

También pescó en el profundo pozo de su anticatolicismo, afirmando que eran las autoridades católicas y no el doctor Peyron las que dirigían, de hecho, la institución, y la emprendió con algunas de las monjas del personal, a las que designó como agentes de ese poder oscuro y controlador. “Lo que me perturba”, escribía, “es la constante presencia de estas buenas mujeres, que son capaces de creer en la Virgen de Lourdes y hacer lo que hacen a la vez”. Empezó a considerarse un prisionero en una institución dedicada a “cultivar aberraciones religiosas poco saludables” en vez de curarlas. Citaba el carácter religioso de las alucinaciones del verano como prueba de su nefasta influencia. «¿Qué podría haber llevado si no a un hombre de “ideas modernas”, que admiraba a Zola y detestaba la exageración religiosa, a desarrollar las

perversas y terroríficas ideas de un campesino supersticioso?», se preguntaba.

De hecho, se mostraba tan sensible ante lo que le rodeaba que una estancia prolongada en los antiguos claustros de Saint-Paul (y antes de eso en el Hôtel Dieu) «bastaría para explicar los ataques», decía. Finalmente, proyectó su paranoia no sólo sobre los pacientes y el personal, sino también sobre los campos circundantes y la región entera. Creía que «el mal» acechaba por todas partes, dispuesto a atraparle incluso si paseaba por el jardín. Cuando finalmente se atrevió a volver a su estudio a finales de septiembre, cerró la puerta tras él.

Su única salvación parecía ser escapar. Durante ese verano, e incluso en plenos ataques, Vincent imaginaba que escapaba de Saint-Paul. A medida que pasaban las semanas sin nuevos ataques, Vincent empezó a pensar en cómo burlar a sus carceleros. «Debemos acabar con este lugar», escribía ansiosamente a Theo, «a la larga acabaré perdiendo aquí mi capacidad para trabajar y hasta ahí no estoy dispuesto a llegar». Cuando el doctor Peyron le negó el permiso para hacer un viaje a París (le dijo que era demasiado «súbito»), Vincent empezó a hacer planes para fugarse.

Recordó lo que le había dicho Theo sobre la mala suerte de Camille Pissarro, que se había ido a vivir al campo, cerca de París. Vincent imaginaba que se iría a vivir con el anciano y su gruñona esposa. Sería mejor que el dinero de Theo sirviera «para mantener a pintores que a monjas». Cuando Theo le dijo que «no era el mejor momento para hablar con Pissarro», Vincent amplió su oferta a cualquier postor. «Seguro que habrá algún artista que esté pasando por momentos difíciles y quiera compartir casa conmigo», presionaba. Hizo una lista de candidatos a los que apenas conocía y mencionó a otros a los que conocía demasiado bien. «Lo que dices de Gauguin me interesa mucho», dijo por increíble que parezca, «aún me digo a mí mismo que puede que Gauguin y yo acabemos trabajando juntos».

Si nadie quería vivir con él amenazaba con irse a *cualquier parte*, una prisión, el ejército, las calles, para escapar de los terrores del manicomio.

Pero marcharse también le aterrorizaba. La perspectiva de volver a enfrentarse al mundo real y el miedo a lo que podría ocurrir si tenía un ataque en público le paralizaban. «Puede que irme ahora fuera una tontería», escribía en septiembre. Abandonó todos sus planes afirmando que «necesitaba algunos meses más» y advirtiendo a todos de los peligros que le esperaban fuera del manicomio. «En el fondo», decía, «prefiero esta enfermedad manifiesta a la situación en la que me hallé en París cuando estaba incubándola». En cuanto volvió a su estudio inició un autorretrato que mostrara su tormento: miedo en su interior y miedo al exterior. Era una figura «pálida y mortecina», con las mejillas hundidas y mirada asustadiza. Su pelo rubio destaca sobre un fondo radiante; un *rayon noir* de un púrpura profundo, una sombra verde, cadavérica, cruza su rostro.

Fue una imagen que nunca pudo compartir con Theo. Reconocía que el bebé que estaba en camino hacía imposible su vuelta a París. Sus deberes fraternos pasaban

ahora por no molestar a su hermano. Le ocultó los ataques del verano todo lo que pudo y tal vez convenciera a Peyron para que hiciera lo mismo. La primera carta que habla de ellos en agosto, la escrita con tiza, empezaba con una disculpa: «Espero no estarme quejando demasiado al contarte estos detalles». Desde entonces hizo lo posible por minimizar su situación. «Me siento mejor desde la última vez que te escribí», empezaba su carta.

Cada estallido espontáneo de dolor («Estoy muy mal, las cosas no van bien») iba seguido de tranquilizadoras promesas de mejoría («Día a día voy recuperando la fuerza») e incluso de la esperanza de un éxito final («Puede que aún saque algo de mi viaje al sur»). Cuando oyó que Peyron iba a visitar a Theo en París, inició una frenética campaña para desacreditar al médico y restar importancia a lo que le pudiera contar. «El bueno de Peyron te contará multitud de cosas», advertía Vincent, «probabilidades, posibilidades y actos involuntarios. Muy bien, pero si fuera más preciso yo no me creería nada de lo que dijera».

Para apoyar este mensaje de confianza, Vincent pintó un segundo autorretrato en el que aparecía presto y acicalado, como una figurita de fayenza, vestido con un traje de lino nuevo, verde porcelana, que destaca sobre el fondo de espirales azules con la serenidad de un cielo estrellado. «El trabajo va bien», escribía mientras pintaba.

Estoy descubriendo cosas que he buscado en vano durante años. Al adquirir conciencia de ello no pude evitar recordar lo que dijera Delacroix, que había descubierto la pintura cuando ya no le quedaban dientes ni aliento.

La diferencia entre estos dos autorretratos —uno para esconderlo, el otro para exhibirlo— mostraba el abismo que se estaba abriendo entre ambos hermanos. Ya antes de que se iniciaran los ataques en julio, Theo había empezado a escapársele. Sus cartas llegaban tarde, no siempre eran cariñosas y a veces resultaban incluso hirientes. Hablaba de agradables fines de semana en el campo, de decoración interior y de las náuseas matinales de Jo. Pasaron semanas desde que Vincent dejara de escribir antes de que se diera cuenta del silencio que se había abatido sobre Saint-Rémy. Entre los problemas de la galería (Monet se había ido con otro marchante), las exigencias de su nueva esposa y las preocupaciones que le suscitaba su futura familia, Theo tenía su mente en otra parte.

Vincent intentó compensarle con largas cartas diarias, en forma casi de diario, a principios de septiembre, pero cada vez tenía que esperar más a que llegara respuesta. Rumió sus planes de fuga durante semanas y amenazaba con ir a París a pesar de todo. Pero Theo impidió que fuera a ninguna parte. No había artista que quisiera vivir con Vincent, decía. Pissarro se había negado en redondo. Bretaña era más peligrosamente religiosa que el Midi, lo que eliminaba a Gauguin. De hecho, el norte no parecía apropiado porque «ya sabes lo mucho que te afecta el frío», le recordó Theo. Vincent no podía vivir solo y toda compañía parecía «enervarle». Theo puso

fin a la conversación con una cruda advertencia: «No hagas nada imprudente [...] Mantente siempre bajo supervisión de un médico».

El resto de los miembros de la familia siguieron las directrices de Theo como siempre habían hecho. Tras meses de ignorar el largo y embarazoso confinamiento de Vincent, su madre y su hermana Wil se mudaron a Leiden, dejando Breda y el Brabante de su infancia. Casi al mismo tiempo, Theo iniciaba su nueva vida en París y su hermano Cor se fue a África (sin decirle una palabra a Vincent), acabando con el último vestigio de la unidad de la parroquia de Zundert. En un desesperado intento por mantenerla, Vincent envió pinturas y felicitaciones (en el septuagésimo cumpleaños de su madre) y reafirmaba el vínculo inquebrantable que existía entre ellos. «Siento la irresistible necesidad de mandar a Holanda algunos de mis cuadros», escribió a Wil. «Al final uno se acaba aferrando a los afectos del pasado». Seleccionó cuidadosamente a los destinatarios de sus cuadros entre los miembros de su familia y algunos amigos (como Margot Begemann), pero pidió a los agraciados que «los mantuvieran juntos», como si pudiera mantener el pasado en su sitio gracias a su arte. «Tengo derecho», decía consciente de cómo todos se alejaban de él, «tengo derecho a trabajar de cuando en cuando para amigos que están tan lejos y a los que probablemente no vuelva a ver».

Abandonado por su familia, temeroso ante el personal del hospital y sintiendo cualquier otro contacto humano como una amenaza, Vincent se refugió en su trabajo. Estaba convencido, como siempre, de que si trabajaba con energía recuperaría su equilibrio y podría mantener a raya a los demonios. «El trabajo me distrae más que cualquier otra cosa», escribía, «fortalece mi voluntad y remedia esta debilidad mental». En cuanto le abrieron la puerta de su estudio se dedicó al trabajo «con toda su energía». En la primera semana había empezado doce cuadros. Comenzó por todas las imágenes que habían ardido en su imaginación durante su largo periodo de soledad: la *Pietà*, el ángel, su rostro en el espejo y, sobre todo, la vista que podía contemplarse desde la ventana de su dormitorio.

Trabajaba todo el tiempo que le dejaban sus guardianes, «mañana, tarde y noche», dijo a Theo; retomaba algunos cuadros iniciados antes de los ataques y retocaba otros que ya había dado por terminados. Proclamaba un nuevo amanecer y una buena cosecha; inició una nueva versión de *El sembrador* en forma de una pequeña figura que trabajaba sin descanso bajo su ventana al amanecer. Utilizó un lienzo tan grande como el anterior y lo terminó en días. A lo largo de sus meses de sufrimiento el cuadro que representaba su dormitorio de Arlés había permanecido en su estudio. Antes de los ataques Theo se lo había devuelto para que le hiciera algunos retoques, pero Vincent lo había vuelto a enrollar temiendo que pudiera afectar a su cerebro enfermo. Lo desenrolló e inició una nueva versión en otro lienzo enorme.

Lo acabó en la primera semana e inmediatamente hizo planes para repetir sus

imágenes favoritas de la Casa Amarilla, los viñedos, La Crau y, «sobre todo, el Café Nocturno». Pidió gran cantidad de materiales y quería pintar copias reducidas de sus «mejores cuadros» para enviarlas a familiares y amigos y empezar una nueva serie de «efectos otoñales» hasta finales de mes. Fue el principio de una época de gran productividad, casi un cuadro diario durante los ocho meses siguientes, pues quería mantener sus manos ocupadas y su mente distraída. «Trabajo como un auténtico poseso», escribía, «nunca he experimentado esta furia, pero estoy seguro de que contribuirá a curarme».

Lo que más le apetecía pintar, como siempre, eran retratos. Pero al estar confinado en el manicomio sólo podía reclutar modelos entre los demás pacientes («algo imposible», reconocía) o el personal. Al parecer logró convencer a un enfermo aturdido para que posara con la ropa de hospital y realizar un rápido retrato. Sin embargo, los únicos modelos reales que pudo encontrar fueron los dos guardianes a los que pagaban para que le vigilaran mientras pintaba. Uno de ellos era Jean-François Poulet, el joven ayudante que le había acompañado en sus excursiones fuera del manicomio. El otro era Charles Trabuc, un viejo vigilante que vivía con su mujer en una casa en los terrenos de la institución.

Para universalizar su reducido mundo de compañía humana, Vincent convirtió a ambos hombres en estereotipos: Poulet era el campesino sonriente con sombrero de paja y camisola de colores, siempre al aire libre, en lo que él llamaba hogar. Trabuc (apodado el Mayor) representaba la adusta grandeza de la autoridad. Vestido con su chaqueta oficial a rayas blancas y negras, carente de color y de humor. Trabuc se convierte en este austero retrato de Vincent en el símbolo de la rigidez y morbidez del manicomio, la Iglesia, la región y la vida. «Tiene cierto aire marcial y pequeños y vivaces ojos negros», escribía Vincent, «una auténtica ave de presa... muy sureño».

Los colores limitados, los cuidados contornos y la ambición que reflejaba el retrato de Trabuc anunciaban otro frente abierto más en el trabajo de Vincent: su pasado. Había despertado en el verano, como siempre después de los ataques, «abrumado por avalanchas de recuerdos». Las alucinaciones y la desintegración de su familia sumieron a Vincent en ensueños regresivos. Dijo sentir «nostalgia de su hogar» y «estar sobrecogido por una triste melancolía». Para aplacar a sus fantasmas se sumergió en su agenda del pasado: su cartera de grabados. La *Pietà* de Delacroix y el ángel de Rembrandt habían abierto una puerta, una vía de escape para sus obsesiones que le brindó el mismo consuelo en Saint-Paul que le había dado en La Haya. En la primera semana de septiembre, hizo grandes planes para transformar su colección de amadas imágenes en un estudio lleno de cuadros coloridos. Si no podía hallar modelos entre los extraños que le rodeaban, los encontraría en las intimidades de su *musée imaginaire*.

En dos semanas había terminado siete de las diez figuras de Millet y empezado una octava. A finales de mes había agotado *Les travaux* y empezado con grabados de otros artistas, aunque pidiera a Theo que le mandara más de Millet, sobre todo *Les*

quatre heures de la journée [Las cuatro horas de la jornada].



ADRIEN LAVIELLE al estilo de JEAN-FRANÇOIS MILLET, *La siesta*, 1873, GRABADO,
14,3 x 22,2 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Las razones eran evidentes y Vincent las admitía. «Puesto que estoy enfermo, intento consolarme a mí mismo. Creo que con este trabajo aprendo, pero, sobre todo, me siento reconfortado». Una década antes, en el Borinage, la última vez que Theo le había enviado *Les travaux*, Vincent había salido de la oscuridad gracias a una idea de fraternidad solidaria en «el mundo de la pintura». Lo único que podía salvarle ahora era recuperar esa sensación de amor fraternal. Las diferentes versiones de los grabados de Millet eran la parte visible de esa fantasía. Sus ensoñaciones le hicieron pensar en Henri Conscience, el escritor belga que ambos hermanos apreciaban tanto y cuya evocación de la vida en el brezal «me levantó el ánimo», dijo. Hizo planes para pasar un año en una granja y vivir «con la gente corriente». Como en Nuenen, emprendería esa vida «viril y completa» que sólo podía vivirse en el campo.

Theo interpretó esta vuelta de Vincent a sus imaginaciones campesinas como un signo de recuperación y le incentivó a perseverar también con los nobles mineros y buhoneros de otro belga, Constantin Meunier, junto a ciertas imágenes de jóvenes campesinas, «frescas como terneras», y otras pinturas que reflejaban «la totalidad del pan moreno». Tras esto, Vincent eligió una visión emocionante y consoladora. A partir de ese momento viviría su vida con su hermano como si fuera su reflejo en el espejo, oponiendo su bonhomía rústica a la sofisticación urbana de Theo (los «zuecos

de madera» a «las botas de charol» de Theo), el artista al mercader, el hombre al esposo, el creador al procreador. Con ayuda de las imágenes místicas guardadas en su memoria, trabajando día a día en figuras que «olían a tierra» como los campesinos de Millet, evocaría la vida campestre que sabía que Theo, en el fondo, prefería a las distracciones de París. Viviría para *ambos*, imaginaba, experimentando «una naturaleza más simple y verdadera» que siempre podrían compartir, tanto en el arte como en sus pensamientos, un lugar en el que nunca podría entrometerse Jo. «Querido hermano», escribía, «algo así no lo siente ni lo encuentra por casualidad un recién llegado».

Una década antes, Vincent había imaginado su salida de la tierra negra a través de una fantasía a lo Barbizon y la promesa del camino de Rijswijk («dos hermanos... que sienten, piensan y creen lo mismo»). Lo que le sacó de la oscuridad en el manicomio de Saint-Paul fue su nueva visión de una hermandad en la imaginación, una unión más perfecta que cualquier matrimonio. A mediados de septiembre dijo sentirse «perfectamente normal» y «comer como un caballo». También en su estudio devoraba lienzos y las imágenes aparecían una tras otra ante la puerta para secarse. Pidió a Theo ingentes cantidades de material y le envió paquetes de cuadros para dar visibilidad a sus nuevas fuerzas. Paso a paso fue saliendo de la seguridad de su estudio y volviendo a pintar al aire libre; primero en el jardín del manicomio, luego por el campo cercado que se divisaba desde su ventana y, por último, a medida que se acercaba octubre, en el mundo exterior. «Me he dado un festín de aire fresco en los huertos y colinas», anunció triunfante.

Su recuperación llegó justo cuando empezaba el otoño. «Estamos teniendo unos días de otoño fabulosos», escribió «y les estoy sacando provecho». Como un marinero que deja la costa tras un largo viaje, fue generoso con los voluptuosos colores de la estación. Pintó un par de chopos junto al camino que parecían llamas alzándose hacia un cielo violeta. Pintó una sencilla morera que parecía una medusa naranja y amarilla y llenó todo un lienzo con sus tirabuzones de hojas. Probó todos los estilos del pasado, desde la pintura fina y laxa de París hasta los esculturales *impastos* de Monticelli; de miríadas de pinceladas impresionistas a las láminas de color japonesas. Daba la pintura con la mayor ligereza posible, meros toques tonales para representar la caída de las hojas y luego cargaba su pincel de pigmentos para pintar la serpenteante red de ramas desnudas que dejaba atrás. Su paleta también revivió todo el ardor del pasado; de los tonos rotos y la tranquila armonía de Nuenen al pastel de la Grande Jatte y los turgentes amarillos e insondables azules de Arlés.

Probó la firmeza de su mente tanto como la de su mano. En una de sus primeras excursiones fuera de los muros del manicomio, se adentró en un olivar, un tema repleto de los peligros de Getsemaní. No sólo pintó las filas de retorcidos árboles y hojas plateadas, sino que encontró a alguien dispuesto a posar para él. El jefe de los

vigilantes del hospital, Trabuc, vivía junto al olivar y su mujer, Jeanne, accedió a las súplicas de Vincent. Desde Madame Roulin, la modelo de *La nana*, ninguna mujer había posado para él. Con una confianza apenas imaginable semanas atrás, pintó su retrato procurando captar el parecido, «cansada, ajada, con el rostro quemado por el sol», y la pintó sobre un panel, no sobre lienzo, como había hecho a menudo Monticelli.

En poco tiempo, como seguía aventurándose cada vez más lejos, llegó hasta los pies de los Alpilles, donde ya gemía el viento de invierno. Habían pasado más de tres meses desde que ese mismo viento acabara con su caballete y su salud mental. «Pero no importa», escribía a su hermana Wil, «mi salud es tan buena ahora que el físico triunfará». Descendió por un barranco muy profundo y, de alguna manera, logró afianzar el enorme lienzo a la orilla de un riachuelo que recorría el barranco. Pintó los amenazadores acantilados en violeta y a un par de duros excursionistas que se abrían camino por el sombrío cañón. Como el resultado le agració, se imaginó a sí mismo lo suficientemente fuerte como para pintar toda una serie de estas severas imágenes de escenas alpinas, alardeando de que «me he hecho a ellas».

A continuación se dirigió a la cantera, cerca de donde tuvo el colapso en julio. Ató su caballete a las rocas y pintó un cuadro sumptuoso y desafiante lleno de luz y color. El brillante sol del Midi sumerge las rocas en vetas de rosa con arbustos azules. La luz inunda todo el fondo del cuadro llenándolo de lila y lavanda. En la escarpada boca del cañón, una figura avanza sin miedo porque no experimenta soledad ni vértigo.

Tras cada expedición exitosa y cada vuelta a salvo, colocaba un nuevo cuadro a secar en la puerta. Los miedos a los ataques remitieron y recuperó la confianza. «Vuelvo a ser dueño de mí mismo», decía. «Mi salud se ha afianzado [...] Aún no me he vuelto blando». También los médicos veían luz al final del túnel. Cuando Peyron visitó a Theo a finales de septiembre, estaba asombrado de que su paciente pareciera «totalmente sano», puede que aún no estuviera en situación de abandonar el manicomio, pero estaba en vías de conseguirlo. Los buenos informes que dieron a su hermano deleitaron a Vincent y proyectaron sus pensamientos hacia el futuro. Theo le dio otra alegría cuando le dijo que, según Pissarro, había un médico en Auvers, una ciudad bucólica al norte de París donde Vincent podría quedarse cuando llegara el momento. «Está muy bien lo que dices de Auvers», dijo Vincent, «debemos centrarnos en ello».

En la misma carta, Theo alababa las pinturas que llegaban de Saint-Rémy, el fruto de su rehabilitación. Decía que tenían ese algo inconfundible que tiene la naturaleza, «incluso en sus manifestaciones más fieras». También le daba la sorprendente noticia de que su amigo Jozef Isaäcson pensaba escribir un artículo sobre Vincent para una revista holandesa, *De Portefeuille*. Pero eso sólo era parte de un curioso patrón, según Theo. Cada vez se le acercaba más gente en París para pedirle que les mostrara la obra de Vincent. Habían visto la primera *Noche estrellada*, la de Arlés, en la

exposición de otoño de la *Indépendante*, donde se expuso junto a *Lirios* de mayo con obras de Seurat, Signac y Toulouse-Lautrec. También habían visto algo en Tanguy's o sabían que Vincent expondría en enero con el grupo belga de Les Vingt, el principal centro de exposiciones de arte de vanguardia fuera de París. Un año antes habían invitado a exponer allí a Gauguin, pero no a Vincent.

Los buenos informes sobre la situación, tanto de Theo como de Peyron, devolvieron la ambición a Vincent. Un mes antes, desesperado por los ataques, había estado a punto de renunciar a exponer en Les Vingt. «Soy consciente de mi inferioridad», había escrito entonces, preguntándose si los organizadores se acordaban siquiera de que le habían invitado a participar y afirmando que, de hecho, sería mejor que se olvidaran de él. Tras meses de rehuir a sus antiguos compañeros, tuvo el valor de escribir a Bernard y Gauguin, reconviniéndolos y halagándolos, siendo condescendiente o subyugándolos, como si las tormentas del verano no hubieran tenido lugar. «Intento volver a hacerme cargo de mí mismo», dijo a Bernard, al que no había escrito en un año. Reafirmaba su lugar en el nuevo arte de vanguardia, propuso intercambios y pidió novedades sobre las últimas obras de ambos pintores. Halagaba, hacía bromas y hablaba de su compromiso con la belleza primitiva y la verdad del *japonisme*. Sin aludir a los demonios del verano, les advertía que no recurriera a imaginería religiosa en sus obras, instándolos en cambio a buscar las verdades más profundas en la solidaridad fraterna, «algo en lo que uno deposita una fe firme» (que él hallaba en Millet y no en la Biblia).

La nueva confianza de Vincent también revivió viejas aspiraciones. «Si volviera a intentar vender, exponer, hacer cambios», escribía a Theo envalentonado por las noticias de nuevas exposiciones y el restablecimiento del contacto con sus camaradas, «tal vez lograra ser una carga menor para ti». Para probar su *bona fides* comercial inició inmediatamente una serie de cuadros cargados de «efectos otoñales». Escenas convencionales de bóvedas boscosas y rectas sendas bordeadas de árboles en colores suaves y pinceladas contenidas. Estas versiones de los rincones cubiertos de hiedra que Theo amaba tanto mostraban un escaso despliegue de libertad imaginativa, no había nada en ellos de las extravagantes pinceladas y las espontáneas formas de sus horizontes de los Alpilles o sus visiones del cielo nocturno de verano a medianoche. Pero, según su hermano marchante, eran *vendibles*. Sin embargo, a finales de octubre, Theo le escribió: «Eres más fuerte cuando pintas cosas *verdaderas*», aunque reconocía que los cuadros de hiedras eran sus favoritos.

Los nuevos intentos de Vincent de vender le obligaron a dejar de lado sus grandes visiones del verano. Theo dedicó muchas críticas a la nueva *Noche estrellada*, la que pintara en junio. «Creo que buscar un estilo es perjudicial a la hora de reflejar los auténticos sentimientos de las cosas», escribió, rechazando toda imagen «forzada» producto de esta «preocupación». Theo se lamentaba de que las últimas obras de Gauguin mostraran una tendencia a la abstracción similar. Cuando hablaba de abstracción se refería a cualquier imagen que no estuviera basada en la realidad. El

resultado era que los cuadros de Gauguin se apilaban en el *entresol* y se vendían aún menos que el año anterior. La desaprobación de Theo se extendía no sólo a las escenas bíblicas que asustaban a Vincent, sino asimismo a los pretenciosos esfuerzos de los simbolistas. «Lo que más me satisface», decía, «son las cosas verdaderas y completas, al margen de los líos de las escuelas y las ideas abstractas».

Vincent no sólo le dio la razón («resulta preferible acometer las cosas con simplicidad que buscando abstracciones»), sino que incluso confesó haberse equivocado en el pasado al pintar imágenes como *La nana* y la segunda *Noche estrellada*, que calificó de «fracasos». «Me dejé llevar y busqué estrellas demasiado grandes», escribía, «¡ya basta!». Para demostrar a Theo que estaba decidido a mejorar volvió a trabajar inmediatamente en las escenas otoñales, la base para unas ambiciones comerciales mucho mayores. Lo que Monet había hecho en Antibes y Gauguin en Bretaña, él lo haría en el sur. Captaría la esencia primitiva —la «auténtica tierra»— del país en una gran serie de cuadros a la que denominaba «Impresiones de Provenza».

La serie incluiría imágenes de salidas y puestas de sol, olivos, higueras, viñedos y cipreses, campos agostados con su delicado aroma a tomillo y los Alpilles recortándose en el soleado cielo azul, todo pintado con «toda su fuerza y brillo». Imaginaba que, con imágenes como éstas, podría «desvelar el carácter más íntimo» del lugar sin recurrir a la abstracción, sino a la simplicidad, no a «vagos símbolos captados a medias», sino «a los sentimientos y el amor». Estaba tan obsesionado con la escala y el éxito del plan que escribió a Isaäcson, el amigo de Theo, pidiéndole que no publicara su artículo hasta que hubiera completado la serie nueva. Sólo entonces podría «sentir el país», decía Vincent, invocando al padrino del nuevo arte: «¿Acaso no es eso lo que diferencia a Cézanne de todos los demás?».

Empezó su nuevo proyecto con otra ronda de cuadros de olivares. Theo había aprobado el tema y, a finales de septiembre, Vincent había anunciado su intención de «ofrecer mi visión personal, como hice con los girasoles». Entre los retorcidos troncos de los árboles y sus hojas plateadas podía demostrar lo fuerte que se había vuelto ante los fantasmas del pasado, así como su compromiso con la empresa de Theo, sus imperativos de «compleción» y «sentimientos auténticos» y su exigencia de arte libre de afectación.

Vincent pintó cuatro grandes lienzos, uno después de otro, en las primeras semanas de noviembre. Cada uno mostraba el olivar desde un ángulo diferente y en distintos momentos del día; ante un sol naciente y un sol poniente; bajo cielos amarillos, verdes y azul pálido. Lo pintó sobre terreno rojo y verde, azul y naranja y frente a unas de vistas de montaña lavanda y amarillo. Lo pintó entre un follaje color esmeralda llameante, al estilo de los cipreses y con sus hojas plateadas brillando como estrellas. No utilizaba tanta pintura como en Arlés (a Theo no le gustaba que lo hiciera), recurrió a unas pinceladas cortas que evocaban la atmósfera de Seurat y las pinceladas de Gauguin. Cuando se las describía a Theo, hacía hincapié en que estas

imágenes hundían sus raíces en la «realidad pura y dura», «huelen a tierra», decía, no a cálculos de estudio.



Olivar, junio de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 70 x 91,7 cm

© Stichting Kröller-Müller Museum. Foto cortesía de: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY

Pero ¿cómo podría captar la auténtica esencia de la Provenza sin figuras humanas? Gauguin escribía alabando sus estudios de las campesinas bretonas que trabajaban en los campos de cáñamo y recolectaban algas marinas. Alardeaba de su plan de pintar cincuenta cuadros que «instalarán en las desoladas figuras algo de las salvajes cualidades que percibo en ellas y también en mí». Sin figuras, ¿cómo podría aspirar Vincent a la verdad primitiva, a la aprobación fraterna y al inevitable éxito comercial de imágenes como éstas? ¿Y cómo pintar figuras sin modelos? ¿Qué podría haber más real, menos abstracto, que la carne y la sangre? Los campesinos de Millet de su estudio se burlaban de las ambiciones de los impresionistas a los que él se imaginaba regañando. «¡Mirad aquí!», les diría, «¿cuándo veremos por fin a esos hombres y mujeres del lugar?». «En a lo que a mí respecta», replicaba abyectamente, «sólo siento tristeza y fracaso».

Impulsado por pensamientos como éste y exudando una nueva confianza, Vincent salió a hacer una excursión impensable hacía sólo dos meses: volvió a Arlés.

No le debió de ser fácil conseguir el permiso, puesto que Peyron seguía culpando

a su último viaje a Arlés, en julio, de su ataque de entonces. En octubre le dijo a Theo que Vincent tendría que superar muchas pruebas antes de volver a emprender un viaje tan largo. Pero como pasaban los días sin que tuviera recaídas, debió de resultar cada vez más difícil ignorar los insistentes ruegos de Vincent. A finales de octubre, Theo mandó dinero extra para el viaje y algunos días después Peyron dio su aprobación. «Ha dicho que he mejorado mucho», informaba Vincent, «y que tiene todas sus esperanzas puestas en mí». El viaje, a mediados de noviembre, pareció confirmar el optimismo de Peyron. Esta vez, todo se desarrolló según lo planeado. Vincent vio al pastor Salles y recogió el dinero que éste había guardado para Theo. Compró toda una reserva de pinturas para la gran empresa que tenía por delante.

Pero lo más importante es que vio a Madame Ginoux.

Como no la había podido ver en julio, Vincent había estado fantaseando sobre su encuentro con la dueña del Café de la Gare, que había posado para Gauguin y para él hacía exactamente un año. Isaäcson, el amigo de Theo, había visto su retrato y le había encantado. «Me alegra saber que hay alguien más que ve algo en esa figura femenina», había escrito Vincent en junio, «aunque creo que el mérito es de la modelo y no de mi pintura». Desde entonces había pensado a menudo en la escultural arlesiana con sus rizos negros y su temperamento mediterráneo. En octubre escribió a Theo refiriéndose vagamente a «cierta gente de Arlés que tengo necesidad de ver», la vaguedad necesaria para ocultar, bien un súbito espasmo de deseo, bien el encaprichamiento con una mujer a la que apenas conocía.

Ya había ocurrido otras veces, como Theo sabía bien: un rostro femenino amable, exagerado por la soledad y el anhelo de una madre, convertido en una fantasía de cariño e incluso de intimidad, una ilusión que sólo podía acabar en un corazón roto. Justo dos años antes, cuando Theo abandonó el apartamento de la Rue Lepic para cortejar a Jo por primera vez, Vincent había andado por esos ríos revueltos con Agostina Segatori, otra propietaria sensual de ojos negros. El episodio había acabado en desastre y, para evitar esos recuerdos, Vincent ocultó su ardor, como había hecho tantas otras veces por imperativos artísticos. «No creo que llegue nunca a encontrar modelos», se quejó cuando supo de la alabanza de Isaäcson. «¡Si tuviera de vez en cuando a alguien como [Madame Ginoux] haría algo muy diferente!».

En su viaje de noviembre, Vincent no sólo halló a su modelo, sino que al parecer la convenció para que posara para él. No sabemos si posó o sólo le permitió pintarla mientras andaba haciendo su trabajo. Pero cuando Vincent volvió al manicomio dos días después, se sentó inmediatamente e inmortalizó su visita pintando otro olivar e insertando a su Dulcinea ante el árbol más destacado, con los brazos estirados, cogiendo los venerables frutos. No se atrevió a compartir su triunfo con Theo, pero habla de él entre líneas en su informe: «Es bueno dejarse ver por ahí de vez en cuando», escribió sobre Arlés, «fueron muy amables y hasta me dieron la bienvenida».

En los días que siguieron a su regreso todo parecía posible. Vincent transmitió su

optimismo a Theo con cautela: «Esperemos un poco a ver si este viaje me provoca un nuevo ataque, ojalá no». Pero la buena racha de salud que llevaba estaba reforzando su confianza y catapultando sus pensamientos hacia el futuro. Imaginaba que dejaba el manicomio y volvía a Arlés donde, como decía, «actualmente nadie tiene nada contra mí». Hablaba de estar «curado» y de ir al norte en primavera, donde predijo que «no necesitaría ni al doctor de Auvers ni a los Pissarro». Pensó incluso en las imágenes que pintaría tras su vuelta a París, donde podría centrarse en su brocha desveladora de la verdad y el claro color del sur, en la ciudad gris donde había nacido el arte nuevo.

Sus ambiciones se movían hacia delante y hacia atrás. Hizo planes para vender sus cuadros en Inglaterra («sé muy bien lo que buscan allí») y escribió a Octave Maus y Les Vingt enumerando las seis obras que esperaba que expusieran en Bruselas, el doble de lo permitido a cada artista. Imaginaba un mundo en el que se pudiera llevar el arte a la gente corriente en soportes menos caros que los óleos y de forma menos pesada que en «grandiosas exposiciones». «Debemos encontrar una forma más expeditiva de pintar», escribió a Theo como hiciera en La Haya, «un mundo en el que un cuadro sea algo tan común como un sermón e incluso el trabajador más humilde pueda tener en su casa cuadros y reproducciones». Imaginaba que podría hacer litografías de sus propios cuadros para «hacerlos más accesibles al público», dándole la vuelta a su proyecto original de convertir grabados en cuadros y reviviendo el lejano espejismo de la popularidad.

Las viejas ambiciones y emociones trajeron consigo antiguas rencillas. Cuando Vincent volvió de Arlés le esperaban dos cartas, una de Gauguin y otra de Bernard. Ambas contenían noticias alarmantes. Gauguin decía que acababa de completar un cuadro de Cristo en el Huerto. «Creo que te gustará», escribía, «tiene el pelo rojo». Bernard decía haber hecho toda una serie de imágenes bíblicas, incluida su propia versión del Huerto de Getsemaní. Theo había visitado su estudio en París y dio a Vincent una detallada descripción del cuadro. «Se trata de una figura arrodillada rodeada de ángeles», comentó, «muy difícil de entender y su obsesión con el estilo da a las figuras una calidad ridícula». El informe sobre Bernard enardeció a Vincent especialmente. Contestó inmediatamente con un desdeñoso eco de las críticas formuladas por su hermano. «Probablemente nuestro amigo Bernard no ha visto un olivo en su vida», se burlaba, «evita toda idea de lo posible y la realidad de las cosas y así no se puede sintetizar, no».

Pocos días después, cuando Bernard mandó fotos de los cuadros ofensivos, Vincent se mostró muy indignado. «Esos dibujos bíblicos tuyos carecen de esperanza», escribió, «son falaces, espurios, vergonzosos, una pesadilla y, lo que es peor, son clichés». En un tono que oscilaba entre la condescendencia fraterna y la ilusión apoplética, entre el *tu* y el *vous*, exigía que Bernard abandonara sus «tapices medievales» y «temblara» ante el único Dios: el dios de «lo posible».

Esta carta y la anterior acabaron con una amistad. Los dos artistas nunca

volvieron a escribirse. Pero, lejos de lamentar su estallido, Vincent dirigió un escarnio similar a Gauguin. A continuación escribió a Theo alardeando del doble golpe que había propinado a la abstracción y a la superstición. «He escrito a Bernard y Gauguin que nuestro deber es pensar, no soñar», informaba orgulloso, «[y] me asombró mucho que se dejaran llevar de esa manera». Insistía en que los artistas debían trabajar «al margen de las preocupaciones artísticas», situándose firmemente al lado de su hermano en las guerras partidistas que sacudían las críticas y los cafés de París. Juntos defenderían el arte del pasado frente a las sofisticaciones y audacias de los simbolistas y los de su ralea, que pretendían ver lo que no veían y saber lo que no sabían. «No es ya que me dejen frío, me producen una penosa sensación de colapso, en vez de progreso».

Sin embargo, tanto en su imaginación como en su caballete, estaba teniendo lugar un debate más sutil. A lo largo del invierno y el verano, sin que Theo lo viera o Vincent lo mencionara en su correspondencia, había estado experimentando con la licencia simbolista para inventar. Dio libertad a las líneas de sus horizontes, curvó los picos de las montañas, hinchó las lunas y las nubes. Nunca había estado Vincent más cerca de la línea que separaba lo real de lo inventado. En su «búsqueda de lo verdadero y lo esencial», la exageración y la simplificación devinieron rápidamente en otra cosa.

Pintó acantilados rocosos con el cielo de verde estalactita, dio pinceladas de naranja a las laderas de las colinas, llenando las amenazadoras montañas de brochazos blancos y violetas. Al mirar hacia abajo desde un saliente no veía nada de cielo, sólo las franjas del arrugado suelo, las verdes cumbres de una arboleda interrumpida aquí y allá por una erupción de amarillo: un árbol en otoño. Pintó tantas veces los retorcidos olivares que adquirieron una simplicidad casi estenográfica. Remolinos de pinceladas en verde y negro en las laderas de la colina reducidas a cascadas de luz de múltiples tonos y una sombra azul violeta. La libertad para simplificar le llevó a imágenes que eran pura forma, textura y color, imágenes a las que las generaciones posteriores se referirían con ese calificativo que Theo odiaba tanto: abstracción.

Sin saberlo, Theo había dado su bendición a estas excursiones fuera de la realidad. «Se puede pintar una pieza de la naturaleza exactamente como uno la ve», escribió a principios de diciembre. «La simpatía que un artista siente por ciertas líneas y colores hará que su alma se refleje en ellas». Lo que Vincent había hecho con el color en Arlés, liberarlo de las exigencias de la realidad infundiéndole un sentido personal, lo hizo por las formas en Saint-Rémy. Incluso cuando declaraba su fidelidad al realismo con los campesinos de Millet que parecían sacados de un libro para colorear, su pincel probaba los límites de la libertad que condenaba, explorando cómo retratar el mundo real en formas salvajes e irreales, demostrando que el arte surgía de la naturaleza.



El jardín de Saint-Paul-de-Mausole, noviembre de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 73,3 x 91,7 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En el límpido aire y la serena paz del manicomio de Saint-Paul, Vincent se aventuró por la senda de una abstracción más pura, la senda por la que el arte del siglo siguiente se perdería de vista. Pero, al igual que en Arlés, la oscuridad volvió a cernirse sobre él.

Vincent nunca explicó qué desencadenó los ataques de diciembre de 1889. Pero no había época del año más peligrosa para él que las Navidades, ya antes de los extraños sucesos de diciembre en la Casa Amarilla. El propio Vincent presintió el peligro. En septiembre, cuando se recobró de la última serie de ataques predijo el siguiente con bastante exactitud: «Seguiré trabajando sin descanso y así, aunque tenga otro ataque en torno a Navidades, ya veremos, y cuando pase...». En su opinión, planificar otra cosa «sería una imprudencia».

Tras cada cargamento de lienzos y pinturas que llegaba de París, tras cada contabilización de los gastos e informes sobre la deteriorada salud de Theo («sigue tosiendo, maldita sea, no me hace ninguna gracia»), Vincent se hundía más y más. «Si alguien pudiera decir que no he empobrecido a la familia», escribía en Navidad, «me consolaría». Llegó un momento en que no pudo reunir el coraje suficiente para escribir. Admitió que la culpa le dejaba sin habla y empezaba las cartas una y otra vez sin ser capaz de terminarlas.

No hizo falta mucho para convertir esta mezcla tóxica de miedo, anhelo y remordimientos en una espiral de desesperación. Una semana antes del día de san Nicolás, llegó un paquete para él; Theo le mandaba un abrigo de lana.

Era un regalo muy pensado y práctico. El invierno en el idílico valle de Saint-Rémy resultó ser más frío que el de Arlés. Vincent se había quejado del frío y Theo le había preguntado: «¿Quieres ropa de abrigo?». Pero el sencillo abrigo evocó toda la culpa y los fracasos del pasado. «¡Qué atento eres conmigo!», contestó Vincent inmediatamente, muy agradecido. «¡Cómo desearía hacer algo bien para demostrarte que me gustaría ser menos desagradecido!».

Vincent se preguntaba si su vida no habría sido más sencilla si hubiera permanecido sin hacer nada en el norte de Brabante. Imaginó que «si pudiera renunciar a la pintura y llevar una vida dura, por ejemplo como soldado en el este, me curaría». A medida que se acercaban las ominosas vacaciones, pensaba en todos los caminos que había rechazado. «A menudo pienso que si hubiera hecho como tú, si me hubiera quedado con los Goupil y me hubiera dedicado exclusivamente a vender cuadros, me habría ido mejor».

La semana antes de Navidad, Vincent estaba febril por el pavor. «Hace exactamente un año que tuve ese ataque», escribió a medida que se aproximaba la fecha, «y tengo la cabeza en un estado de sensibilidad latente». Como si quisieran poner a prueba esa sensibilidad, las cartas volaron entre París, Holanda e incluso Suráfrica cuando la familia Van Gogh inició el ritual de las felicitaciones, regalos y declaraciones de unidad. Su hermana Wil describía con cariño su nuevo hogar y hablaba de planes para ir a París en enero, a ayudar a Jo y Theo con el bebé. La madre, Anna, comentó irreflexivamente lo contenta que estaba de verse rodeada de su familia y prometía visitar a su hermana enferma en Breda. Pero nadie hizo planes para ir al sur. En cambio, celebraron juntos en París la perfecta unión de fe y familia en Navidades. «Hemos recibido un montón de cosas para el bebé», escribía Theo alegre, «en cuanto vengas pintarás su retrato».

Sentado solo en su dormitorio con barrotes, Vincent hizo lo que pudo por unirse al júbilo vacacional. Prometió a Wil pintarle un cuadro de la nueva casa de Leiden y se ofreció a concertar una cita entre ella y su joven amigo pintor Bernard, «un chico guapo, parisino, muy elegante». Habría sido un regalo de Navidad capaz de rivalizar

con el de crear una nueva vida de Theo. Preguntó a su madre por su hermano Cor, que había escrito desde el Transvaal a otros miembros de la familia, pero a él no. Sin embargo, todos estos amagos de simpatía acabaron en amargura («imagino que tus pensamientos estarán a menudo con Theo y con Jo», añadió). Mientras, en el estudio pintaba una melancólica imagen de las vacaciones con un pino esquelético perfilándose contra un sol poniente.



JO con su hijo VINCENT, 1890
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Para celebrar en pintura su propio cuento de Navidad con los atemorizantes recuerdos, el amor frustrado y los confusos anhelos que sentía, Vincent volvió a los olivares. Ignoramos si desafió al frío helador y la soledad y colocó su caballete al aire libre o si lo pintó en su estudio a partir de esbozos previos, en todo caso era una imagen peligrosa en un momento delicado. Durante los cortos días de adviento pintó sin descanso, llenando un lienzo tras otro con imágenes de «árboles sagrados» y mujeres recogiendo sus frutos; alguna siempre lucía los negros rizos de la arlesiana.

Para complacer a Theo evitó las afectaciones y exageraciones del pasado, pintando cada imagen a cortas y lentas pinceladas ligeras de pintura. («No volveré a usar capas gruesas, no soy así de violento»). Conjuró los contrastes más suaves que pudo imaginar, hojas verde plateado y cielos rosa o amarillo limón, convencido de que sólo a base de esa ternura podría ganar el corazón de una mujer o el amor de una familia. En lugar de los salvajes complementarios y los primitivos objetos de la Casa Amarilla, hablaba de «discretos» colores dispuestos en forma de un «exquisito encaje». Describió a su hermana el nuevo cuadro como «lo más delicado que he pintado hasta ahora». A Theo le prometió que se vendería y que se prestaba, como las escenas de Monticelli, a la litografía en color, lo que supondría beneficios. Imaginaba

que se podían conquistar corazones aún más duros. Pocos días antes de Navidad escribió a su madre: «He empezado un cuadro grande para ti, es una mujer cogiendo aceitunas».

Pero el consuelo de las imágenes y los recuerdos nunca bastaban. El día de Nochebuena, Vincent se sentó y escribió a su madre. En una carta en la que gritaba su culpa y pedía perdón, expresaba lo mucho que la necesitaba y se reprochaba sus faltas.

A menudo me reprocho muchas cosas del pasado, mi enfermedad es culpa mía, en todo caso dudo que alguna vez pueda compensar mis faltas. Pero razonar y pensar en estas cosas es tan difícil a veces, y, en ocasiones, mis propios sentimientos me embargan con mayor fuerza que antes. Pienso mucho en ti y en el pasado. Padre y tú habéis sido, de ser ello posible, más importantes para mí que los demás. Me habéis dado tanto, tantísimo, y no he tenido buen carácter.

No sólo se culpaba por su enfermedad, sino también por no haberse tratado y recuperado antes. Confesó haber tratado mal a su padre en Nuenen, haber pervertido a su hermano en París y decepcionado a su madre por no haber sido capaz de tener un hijo. Intentó por última vez convencerla para que aprobara su arte, pero admitía ser «incapaz» de pintar de otra forma. Para compensar sus pecados del pasado sólo tenía un débil defensa: «errar es humano».

Ese mismo día, exactamente un año después de los terribles sucesos de Arlés, tuvo un nuevo ataque. No cabe duda de que el miedo a experimentarlo fue una de las causas de esta recaída en la Navidad de 1889. Vincent estaba pintando otro olivar cuando la oscuridad se cernió sobre él. «Estaba trabajando perfectamente tranquilo», diría en enero, «y de repente, sin razón alguna, la aberración volvió a apoderarse de mí».

Tras una semana de «exaltación y delirio», de violencia y desorientación, el ciclo se inició de nuevo. Como en el pasado, Vincent emergía de las sombras temblando, paranoico y «totalmente descorazonado». Despertó para descubrir que le habían quitado sus pinturas tras haber intentado comérselas por segunda vez. Sólo recordaba un momento de toda la semana e incluso éste pudo haber sido un sueño. «Mientras estaba enfermo había humedad y nieve derretida», escribió, «me levantaba por la noche para mirar el campo. Nunca antes la naturaleza me había parecido tan conmovedora y llena de sentimientos».

Como en el pasado, lanzó una nueva campaña para asegurar a su hermano que la tormenta había pasado y dejado intacto su pequeño bote. «No te preocupes demasiado por mí», escribió en cuanto le dejaron un lápiz, «sigamos trabajando todo lo posible como si nada hubiera pasado». Preveía una rápida vuelta a su «condición normal» y culpaba del ataque a las «ideas supersticiosas» de los que le rodeaban y a la situación de los pintores en general. Volvió a dedicarse a su trabajo incluso antes de que le devolvieran sus pinturas y consolaba a su hermano con fantasías sobre el día en que los ataques «cesaran definitivamente».

En las semanas posteriores a los ataques de Navidad, el director del manicomio de Saint-Paul retomó su papel. Cuando Vincent recayó, Peyron escribió a Theo una carta muy alarmante en la que describía el último intento de su hermano de envenenarse comiendo pintura. A punto de dejar el hospital para pasar sus vacaciones de Navidad, el médico prohibió que le dejaran pintar. Desapareció durante casi una semana; estaría de vacaciones, enfermo o inasequible por cualquier otra razón. Cuando reapareció, se encontró a Vincent prácticamente repuesto y ansioso de «arreglar» los sucesos de la semana anterior.

Tan negligente y distraído como de costumbre e igual de susceptible a la persuasión que ejercía sobre él su paciente, Peyron rectificó el grave diagnóstico anterior que había compartido con Theo y volvió al tratamiento habitual, a base de bromuro y otras panaceas. «Me ha dicho: “Ojalá no haya más recaídas”», informó Vincent, «lo mismo de siempre». Las vacilaciones de Peyron y su laxa supervisión (Vincent empezó a pintar de nuevo mucho antes de que el médico levantara la prohibición) obligaron a Theo a advertir a su hermano que evitara los «peligros» del color, al menos durante un tiempo, y dibujara. Vincent obvió la advertencia, como siempre. «¿Por qué habría de cambiar mi forma de expresarme?», preguntaba, «quiero seguir igual que siempre».

Poco después de volver a tomar posesión de su estudio, unas semanas después de las tormentas de Navidad, la imaginación de Vincent empezó a centrarse en la siguiente crisis de soledad y nostalgia. Confinado en su estudio por un frío excesivo incluso para él, empezó a trabajar en otra copia de Millet. Theo había alabado *Tarde*, una escena de padres recientes inclinados sobre una cuna y los pensamientos de Vincent volaron hacia el niño que esperaban en París. «Son cosas sin las que la vida no sería vida», respondió a las ansiosas líneas de Theo sobre el embarazo de Jo, «y le da a uno seriedad». Mientras, en el estudio, transfirió con cuidado a otro lienzo grande la imagen de Millet de una joven pareja de campesinos intentando que su hijo dé los primeros pasos. Trabajando sólo con verdes y azules, un ensueño de tonos mate y armonías de color, Vincent soñaba con la Holanda de su juventud, de su pasado, e incluso imaginaba que iría a París cuando tuviera lugar el feliz evento.

Pero esos mismos recuerdos le llevaron de vuelta a Arlés. En cuanto salió de los ataques en los primeros días de 1890, Vincent se mostró deseoso de volver con su arlesiana de ojos negros. Al principio no creyó poder hacer el viaje hasta febrero. Escribió a Theo sobre la «necesidad de volver a ver a mis amigos, que siempre me sienta bien». Hizo elaborados planes para los muebles que había dejado en depósito en el Café de la Gare y requerían su presencia en Arlés. También se quejaba de su necesidad de modelos. Propuso hacer el viaje a Arlés como una prueba para ver si «puedo correr el riesgo de ir a París». Pero a medida que la imagen de la paternidad empezaba a cobrar forma en sus cuadros y los sucesos de París trastocaban su imaginación, esperar se le hacía cada vez más intolerable. El 19 de enero, tras comprarse un traje nuevo, reemprendió nuevamente el viaje a Arlés por los peligrosos

desfiladeros.

No recibió la bienvenida que esperaba. Madame Ginoux volvía a estar enferma, un signo ominoso. Puede que estuviera demasiado enferma como para verle. Volvió al manicomio tras una corta estancia, que probablemente no pasara con los Ginoux, sino buscando otras formas de entretenimiento. Los muebles se quedaron donde estaban. A la vuelta tuvo el tiempo justo de escribir dos cartas largas y plagadas de lamentos: una a los Ginoux y otra a su hermana Wil. En la primera volcaba sus sentimientos en tono solícito. Comparando las gripes de Marie Ginoux con su propia oscura enfermedad, la instaba a «levantarse de su lecho de enferma totalmente recuperada». Esta imagen de su Dulcinea enferma era un signo, como el embarazo de Sien en La Haya o su madre inválida en Nuenen. «La enfermedad existe para recordarnos que no somos de madera», decía intentando consolarse a sí mismo a la vez que a ella, «creo que eso es el lado bueno de todo».

Pero en la carta a su hermana, que sabía que leería su madre, Vincent no hallaba consuelo ni le veía el lado bueno a nada. Escribía que la «vida empezaba a pasar más rápidamente» e instaba a «recuperar el tiempo perdido». Decía que el futuro era misterioso y un tanto sombrío. Invocó la imagen de su madre moribunda y la visión de ese suceso irreversible le hizo gritar de desesperación. «A menudo pienso suspirando que debí ser mejor de lo que he sido». Luego intentaba que no se desbocaran sus pensamientos: «Dejaré de hablar de esto inmediatamente, que si no me desespero». Sin embargo, constataba con tristeza que no podía olvidarlo, pues «no se puede volver atrás».

Dos días después se reanudaron los ataques. Theo recibió noticias de Peyron una semana después: «Le escribo en lugar del señor Vincent, que ha sido nuevamente víctima de un ataque [...] Es incapaz de trabajar y contesta incoherentemente a cualquier pregunta que se le hace». Este informe de Peyron ocultaba una realidad mucho más cruda. No era que Vincent no pudiera pintar, es que no podía ni leer ni escribir. Cuando alguien se acercaba e intentaba hablar con él, retrocedía violentamente, «como si le doliera», en palabras de un testigo. Permanecía día tras día sentado en su fría habitación frente a la ventana con barrotes, «con la cabeza entre las manos», hablando consigo mismo de su «triste y melancólico pasado» o perdido en una soledad inalcanzable.

El mismo día que Peyron mandaba las tristes noticias a París, Johanna van Gogh-Bonger escribió una carta a su cuñado. Se sentó ante la mesa de comedor en el piso que Theo había decorado tan a conciencia. Era medianoche pero no estaba sola, sino con Theo, su madre y su hermana Wil. Un médico dormía en la casa, pues esperaban al niño en cualquier momento, puede que naciera esa misma noche. Theo, agotado, dormitaba en una silla junto a ella. Tenía ante sí una copia del *Mercure de France* que Theo había cogido en el trabajo. Habían publicado un artículo sobre Vincent que

todos los presentes habían leído. «Hemos hablado mucho tiempo de ti», decía Jo.

De hecho, todo el mundo en París lo había leído y hablaba de él.

El título del artículo, el primero de una serie, era «Les Isolés», los que están solos.

CAPÍTULO 41

«UN NIÑO DEGENERADO»

Los clientes que pasaron por la tienda de pinturas de Julien *Père* Tanguy esas Navidades de 1889, vieron algo sumamente extraño en su escaparate: dos grandes ramos de girasoles. Sus características aureolas de pétalos color naranja y amarillo destacaban en las grises calles de París. Pero lo que llamaba la atención no era sólo que no fueran flores de temporada, sino también su tamaño, su forma y, sobre todo, su color. En un caso las flores gigantescas destacaban sobre un fondo azul turquesa, en otro sobre uno tan amarillo que hacía daño a la vista. Algunos se sobresaltaban por esa brisa de verano en medio de la penumbra invernal, a otros les hacía gracia y otros se mostraban consternados. «Era horrible», dijo un viandante después, «el terrible resplandor de un girasol».

Sin embargo, también había quien iba expresamente a verlos. Habían leído el artículo de Jozef Isaäcson publicado en *De Portefeuille* en septiembre o habían tomado nota de la breve mención a la obra de Vincent que publicó *La Vogue* ese mismo mes. También había despertado la curiosidad de la gente una misteriosa crítica firmada con el seudónimo Le Flâneur y publicada en el número de abril de *Le Moderniste Illustré*, que instaba a la gente a ir a la tienda de Tanguy, donde podrían encontrar unas pinturas «espirituales, intensas, repletas de sol». Hubo quien indagó, buscando pistas entre el amplio círculo de amistades de Theo, sobre el misterioso pintor al que tanto Isaäcson como Le Flâneur sólo mencionaban por su nombre de pila: Vincent. Ya circulaban historias por París sobre el sangriento encuentro de Gauguin, el año anterior, con el extraño holandés que se había ido al sur y se había vuelto loco.

Las imágenes del escaparate de Tanguy's parecían probar esto y mucho más.

Uno de los que se pasaron por Tanguy's en busca de un mito, además de arte, fue un joven crítico de arte llamado Albert Aurier.

Aurier, escritor y crítico, se había convertido en París en un *wunderkind*. Publicó su primer periódico a los diecinueve años, escribió para *Le Chat Noir* a los veinte y llamó la atención de Mallarmé a los veintiuno. Su ascenso meteórico coincidió exactamente con el momento en el que la crítica se convirtió en la voz más poderosa del mundo del arte. Cuando el Estado retiró sus subvenciones a los Salons en 1881, artistas de todo tipo acabaron en el mundo privado y competitivo de los marchantes, galerías y casas de subastas. Cuando los premios de los Salons dejaron de ser relevantes, los críticos y las revistas se encontraron con un vacío y clamaban por la atención de unos compradores burgueses apabullados por las opciones que se abrían ante ellos.

El Salón había ungido imágenes sueltas, pero los nuevos críticos se aliaron con

los marchantes privados para dar relevancia a los artistas, incluso a movimientos artísticos enteros, en vez de a obras individuales. Un único cuadro no consagraba la reputación de un crítico, ni fundaba una revista o mantenía a la familia de un marchante. Había que convencer a los compradores de que *cualquier* obra de un artista o estilo determinado era preferible a la obra de otro artista o estilo. Había comenzado la era del arte de las franquicias.

La víspera de Navidad de 1888, Gauguin había huido de la Casa Amarilla. No es sorprendente que en cuanto llegara a París contactara con Bernard inmediatamente, ni que la primera persona a la que Bernard le contara la historia fuera Albert Aurier.

Estoy tan triste que necesito que alguien me escuche, alguien que pueda entenderme. Mi mejor amigo, el querido Vincent, está loco. Me estoy volviendo loco yo mismo desde que me he enterado.

Bernard y Gauguin montaron una historia a lo Poe, llena de simbolismo, ecos religiosos y algo de morbo gótico. «Vincent creía que era algún tipo de Cristo o Dios», escribía Bernard, «un ser del otro lado». Su «poderosa y admirable mente» y su «humanidad extrema» le habían provocado unas visiones que le habían llevado a la locura. Había acusado a Gauguin de querer «asesinarlo», una locura que hizo que su amigo incondicional le abandonara justo cuando se reveló el horrible crimen: «“Toda la población de Arlés estaba reunida ante la casa”», escribía Bernard, transcribiendo en realidad el relato en primera persona de Gauguin. «“Entonces los gendarmes me arrestaron porque la casa estaba llena de sangre”. ¡*Creyeron que Gauguin le había matado!*». Pero lo cierto era que Vincent se había cortado una oreja y se la había mandado a una prostituta.

La carta era parte de la campaña de Gauguin para presentarse como la víctima inocente de la locura homicida de Vincent en vez de aparecer como un provocador culpable. También quería encandilar a la crítica decadente de moda. Tan sólo seis meses antes, Aurier había contribuido en *Le Figaro* al debate sobre la nueva ciencia de la antropología criminal. En el periódico se citaban obras de destacados simbolistas (con títulos provocativos como *El asesinato considerado una de las bellas artes*) en las que se defendía que el asesinato era un instinto natural, no una abominación.

Aurier usó el debate para comentar la historia más sensacionalista que ocupaba los periódicos de París en ese momento: el juicio por asesinato de Luis Carlos Prado, un estafador apuesto y libertino acusado de rajarle la garganta a una prostituta. Como Gauguin, Prado había vivido en Perú y trabajaba en la bolsa. El «caso Prado» había llevado ante la luz pública la obsesión de los simbolistas con las conductas desviadas, especialmente los comportamientos criminales, y la reseña de Aurier confirmó la moderna fascinación con los «asesinos simpáticos». Gauguin ya había explotado esta nueva moda con su autorretrato como el Jean Valjean de Hugo, el más famoso héroe criminal de la literatura francesa. Durante la estancia de Gauguin en la Casa Amarilla,

el juicio había saltado otra vez a los titulares de los periódicos mientras una opinión pública sedienta de sangre contaba los días que faltaban para la ejecución de Prado. (De hecho, Gauguin había llegado a París justo a tiempo para asistir al espectáculo público de su decapitación).

Sin embargo, el tiro les salió por la culata. Los esfuerzos de Gauguin por librarse de culpa no le granjearon el favor de un Albert Aurier que era un auténtico creyente y paladín de los marginados y desviados. Del relato de Bernard se desprendía que Vincent, y no Gauguin, era el auténtico artista. Para Aurier la furia incontrolada de Vincent (tanto si iba dirigida contra Gauguin como si la volcaba contra sí mismo) representaba exactamente el tipo de experiencia extrema, de rendición orgásmica a la sensación que Huysmans exaltaba en *À rebours*. ¿Qué podía haber más primitivo, más esencial que la necesidad homicida que llevaba a Caín a matar a Abel? ¿Acaso la violencia de todo tipo no era un rechazo a las convenciones burguesas y, por lo tanto, el camino más directo al arte?

El confinamiento de Vincent, en el hospital de Arlés primero y en Saint-Paul después, acrecentó la imagen de genio torturado que Aurier, como Huysmans, apreciaba por encima de todas las cosas. ¿Acaso no había revelado recientemente el gran criminólogo italiano Cesare Lombroso los vínculos existentes entre la epilepsia, la locura, la criminalidad y el genio? Según Lombroso, muchos de los grandes artistas de la historia —Molière, Petrarca, Flaubert, Dostoievski o los hermanos Goncourt— habían sufrido ataques epilépticos. ¿Qué era el «genio» creativo más que un estado alterado y aberrante, un ataque de sensaciones y percepción aumentadas? ¿Y acaso no era el mismo tipo de rapto espiritual que experimentaban los grandes místicos y profetas cuando tenían visiones y proclamaban la palabra de Dios? Lombroso incluía a san Pablo entre sus «genios epilépticos» y creía que todos padecían la misma «psicosis degenerativa» que asesinos natos como Prado; una psicosis que afirmaba poder documentar con los estigmas de sus «salvajes» semblantes.

En 1889, cuando Bernard y Gauguin buscaban el favor del crítico católico con imágenes de Cristo cada vez más exhortativas, Aurier tenía puesto su interés en la solitaria figura encerrada en el manicomio del Midi. En abril de ese año había publicado un artículo bajo el seudónimo de *Le Flâneur* en el que hablaba del milagro que había tenido lugar bajo el sol del Midi. Ni siquiera la extraña e improvisada exposición de Gauguin en la Exposition Universelle del mes siguiente logró distraer mucho a Aurier.

En cambio, volvió a visitar a Tanguy y a Theo para contemplar la obra de un artista que había desvelado que la realidad era una ilusión y que había llegado hasta el corazón de la experiencia humana. ¿Qué mejor tema para el primer artículo del nuevo periódico, *Mercure de France*, que iniciarla su andadura en Año Nuevo, con la nueva década de 1890? ¿Qué mejor forma de atraer la atención del mundo del arte y asegurar su reputación que ofrecer un perfil de este paria del norte, un paria entre los parias de la vanguardia? Cuando la opinión pública aún tenía muy presente cómo

había rodado la cabeza de Luis Prado, ¿qué mejor héroe para recoger el testigo de la sensación *in extremis* del simbolismo y llevarla al nuevo milenio que este holandés loco, este corazón puro de provincias que se había *autolesionado* por mera pasión por la vida y el arte, este *poète maudit* del Midi, este profeta y predicador, este extraño, este visionario?

Cuando empezó a escribir a finales de año, Aurier mostraba una apreciación febril.

Empezó con un toque de trompeta de Baudelaire, invocando las raíces más profundas del simbolismo de su siglo, *Las flores del mal*:

*Todo, hasta el color negro
parecía bruñido, claro, irisado;
el líquido engarzaba su gloria
en el rayo hecho cristal*

Tras esta introducción, el artículo de Aurier jugaba con la emoción del descubrimiento. Había dado con un genio, «excitante y poderoso», un artista «profundo y complejo», «colorista intenso y fantástico, un maestro de los dorados y las piedras preciosas esmeriladas, vigoroso, exaltado, brutal, intenso, amo y conquistador, encandila». Los simbolistas exaltaban el exceso y Aurier no quiso sólo contar, sino también mostrar. En una larga, densa y delirante fusión de prosa y poesía intentaba captar en palabras la *sensación* que producía ver las imágenes de las que hablaba, la obra de su maestro recién descubierto. Apiló descripciones de cientos de palabras, voluptuosas cascadas de imaginería, extrañas extravagancias sintácticas y de vocabulario, imperativos urgentes y pronunciamientos magistrales, gritos de reconocimiento y exclamaciones de sorpresa y placer. En su opinión, en las pinturas de Vincent había un arte sin desvelar:

A la vez realista y casi sobrenatural, de una naturaleza excesiva en todo, seres y cosas, luces y sombras, formas y colores, ascensos y elevaciones a base de una voluntad embravecida para aullar su canto esencial con el timbre más intenso y ferozmente agudo. Es materia, toda la naturaleza aparece contorsionada en un frenético paroxismo, todo lo lleva hasta los límites de la exacerbación; es forma que se convierte en pesadilla, color vuelto llama, lava y piedras preciosas; luz que se convierte en una conflagración, vida que acaba siendo fiebre ardiente... ¡Oh, qué lejos estamos, (¿acaso no lo estamos?) de la belleza de la gran tradición del arte!

Aurier veía en los cuadros de Vincent «pesadas llamas y atmósferas candentes [...] procedentes de hornos fantásticos, campos repletos de un sol resplandeciente y cegadores colores, montañas que arquean sus espaldas como mamuts, árboles retorcidos que agitan sus nudosas y amenazadoras ramas... el orgullo de su musculatura, su savia caliente como la sangre e increíbles muros de sol y cristal».

¿De dónde habían salido estos extraños y «llameantes» paisajes? Aurier invocaba a Zola, el gigante, que aún dominaba el mundo de la vanguardia, y pedía para Vincent el raído manto del naturalismo. Nadie podía poner en duda el «gran amor que sentía

Vincent por la naturaleza y la verdad», escribía. «Es muy consciente de la realidad material, de su importancia y su belleza». Pero, según Aurier, Vincent había ido aún más lejos. Había revelado que la realidad era una hechicera que encantaba a la mayoría de los mortales recurriendo a una especie de «lenguaje mágico» que sólo eran capaces de descifrar artistas-sabios como Vincent. Comunicaba ese lenguaje al mundo de la única forma posible: a través de símbolos. «Van Gogh casi siempre es un simbolista», anuncia Aurier, afirmando que el nuevo genio era uno de los suyos, «un simbolista que siente la continua necesidad de revestir sus ideas de formas precisas, ponderables, tangibles, de exteriores materiales e intensamente sensuales».

Apoyaba estas declaraciones describiendo los cuadros de Vincent como visiones oníricas, sus paisajes como «hermosas quimeras vanas», sus flores como conjuros del «diabólico crisol de un alquimista». Sus cipreses mostraban sus negras siluetas en llamas, como de pesadilla, y sus huertos atraían como «los idealizados sueños de las vírgenes». Según Aurier, nunca había habido un pintor cuyo arte apelara tan directamente a los sentidos: del indefinible «aroma» de su sinceridad a la «carne y materia» de su pintura, de las «radiantes y brillantes sinfonías» de su color a la «intensa sensualidad» de su línea. Sólo las ambiciones simbolistas eran capaces de explicar los exuberantes excesos de sus cuadros, sus «extravagancias casi orgiásticas». «Es un fanático», concluía Aurier, «un enemigo de la sobriedad y la minucia burguesa, una especie de gigante borracho [...] Lo que caracteriza a su obra es el exceso, exceso de fuerza, de nervio, la violencia de su forma de expresión».

Cada vez que hacía referencia a la extravagancia orgiástica y a la crítica a la burguesía, Aurier evocaba el *À rebours* de Huysmans, la biblia de su generación de escritores y artistas. En opinión de muchos, el héroe decadente de Huysmans, Des Esseintes, mostraba el camino hacia el nuevo milenio; Aurier lo había encontrado en la vida real. «Por último y sobre todo», escribía, «Van Gogh es un hiperesteta [...] que percibe con una intensidad anormal y puede que dolorosa. Una intensidad invisible para el ojo sano, al margen de toda banalidad. Su cerebro hierva y lanza su lava con fuerza irresistible a los barrancos del arte, un genio terrible y demente, casi siempre sublime, a veces grotesco, *siempre al borde de lo patológico*».

Aludiendo a los rumores que circulaban por ahí, hablaba vagamente de las «leyes ineludibles de lo atávico» e invocaba la criminología de Lombroso, haciendo referencia a la «extraña e inquietante naturaleza de Vincent y a su mente brutalmente brillante». Cualquiera podía hacer suyas las ideas e imágenes del simbolismo, pero sólo unos cuantos privilegiados tenían un auténtico temperamento simbolista. Y a esos pocos los elegía la naturaleza, no los afectos, el instinto, no el intelecto. Sólo unos pocos, los genios, los criminales y los locos, los salvajes entre nosotros, podían ver más allá de la banal superficie de la complacencia burguesa y desvelar la coronación «universal, loca y cegadora de las cosas». Y ahí es donde el «extraño, intenso y febril» Vincent van Gogh destacaba por encima de los demás. Aurier le llamaba «este artista, robusto y sincero, un pura sangre con las brutales manos de un

gigante, los nervios de una mujer histérica y el alma de un místico».

De hecho, Aurier reclamaba para Vincent el premio más apreciado de todos: la corona de *L'œuvre*. Desde que se publicara la obra maestra de Zola, en 1885, la víspera de la llegada de Vincent a París, nadie había respondido a su petición de un arte nuevo para una nueva época. Las tremendas luchas entre facciones habían empequeñecido a los artistas a medida que el nuevo siglo se perfilaba en el horizonte. Pero la esperanza de que surgiera un nuevo arte galvanizador no había muerto tras el suicidio del héroe de ficción loco de Zola, Claude Lantier. Ahora, en una exhortación implacable e incandescente, un joven crítico había nombrado a Vincent su sucesor.

Como Lantier, Van Gogh había trabajado demasiado tiempo bajo el sol de la verdad, «de forma insolente y mirándolo de frente». Había ido al soleado sur en busca de iluminación, escribía Aurier, describiendo el exilio de Vincent como una misión simbolista «para intentar descubrir el origen de esas nuevas sensaciones tan originales e inocentes, tan alejadas del penoso arte de nuestros días». Como Lantier, Vincent era «un soñador, un creyente fanático, un devorador de bellas utopías que vive de ideas y sueños». Y, al igual que Lantier, había pagado un precio muy alto por ello. De hecho, sólo una vez alguien había sufrido antes tanto por la verdad. Comparando a Vincent con la figura que le obsesionaba, el sembrador de Millet, Aurier invocaba a su favor la última idea de redención a la que ni Vincent ni el siglo podían escapar: «el advenimiento necesario de un mesías, un hombre, un sembrador de la verdad capaz de regenerar nuestro decrepito arte y puede que hasta a nuestra estúpida sociedad industrial».

Como Aurier esperaba, su artículo sacudió el mundo del arte como la bomba de un anarquista. Casi inmediatamente le catapultó al firmamento de la crítica, hizo mucho por su periódico y puso el nombre de Vincent en boca de todos. Pocos habían visto sus obras, y aún menos les habían prestado alguna atención. Para muchos, la exposición de Les Vingt, que abría sus puertas en Bruselas pocas semanas después de la publicación del artículo, era un primer contacto con el nuevo «genio» de Aurier. Para generar más expectación, Aurier escribió una versión abreviada de su panegírico titulada: «*Vincent van Gogh*», que publicó en el número de enero de *L'Art Moderne*, el organismo belga de Les Vingt, y vio la luz la víspera de la inauguración.

En las elegantes galerías del Palais des Beaux-Arts, los girasoles, huertos, trigales y viñedos de Vincent ocuparon un lugar, por primera vez, entre las obras de Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, Signac y Puvis de Chavannes. Pero el foco del artículo de Aurier dejó en la sombra a todos los demás. Los críticos tradicionalistas, que no habían perdonado a Les Vingt que enseñaran al mundo los puntos de Seurat en 1887, y nunca dudaban en calificar de «locura» cualquier desviación de lo que se llevaba en los Salons, se quedaron mudos de incomprendición ante la salvaje imaginería de Vincent.

Los artistas y críticos de vanguardia mostraban su entusiasmo. Alababan las gruesas y salvajes pinceladas de Vincent y su «poderoso efectismo». «¡Qué gran artista!», gritaban, «instintivo, un pintor nato». Las emociones se desbordaron hasta el punto de producirse una pelea. En la cena oficial alguien llamó a Vincent «charlatán», lo que hizo que Toulouse-Lautrec se levantara y gritara: «¡Escándalo, difamación!» y exigiera que se retractara. Para defender el honor del «gran artista», Lautrec retó a duelo a sus detractores. Tras acabar con la disputa (obligando al escéptico a desdecirse), Octave Maus, fundador de Les Vingt, escribió a Theo para informarle de que la obra de Vincent había provocado muchos «debates animados» y obtenido «fuertes simpatías artísticas» en Bruselas.

Pero en los lugares que más importaban a Vincent, en París y en Holanda, todos los ojos estaban puestos en un Van Gogh diferente: el hijo recién nacido de Theo. La noticia llegó a Saint-Paul casi al mismo tiempo que una copia del artículo de Aurier. El correo se había acumulado sin leer tras el ataque que tuvo Vincent en enero, después del viaje a Arlés. Cuando despertó halló la sincera carta de Jo escrita a medianoche, antes de dar a luz, en la que confiaba a su cuñado sus temores más lóbregos. «Si las cosas no fueran bien», escribía, «si alguna vez tengo que dejarle debes decirle tú, ya que no hay nadie en el mundo a quien quiera más, que nunca debe lamentar haberse casado conmigo, porque me ha hecho muy muy feliz». Sólo un día después llegó el anuncio triunfal de Theo. «Jo ha traído al mundo un hermoso niño que llora mucho pero parece sano». Ambas cartas contaban una historia de angustia y premoniciones de tragedia, una montaña rusa de emociones que restaron importancia a las alabanzas de Aurier.

Como Vincent llevaba mucho tiempo enfermo y no estaba acostumbrado a los halagos, reaccionó ante el artículo con sorpresa y negación. «Yo no pinto así», escribió a Theo inmediatamente, como para acabar con cualquier expectativa. «Mis espaldas no son lo suficientemente anchas como para cargar con una tarea así». Decía que los comentarios de Aurier eran un llamamiento general a todo artista, no una alabanza individual a uno en concreto. «Tiene mucha razón cuando habla de la necesidad de llenar un hueco», aclaraba, «el autor lo escribió para guiar, no sólo a mí, sino asimismo a otros impresionistas». Desdeñó los halagos de Aurier como había desdeñado los de Isaäcson (y antes los de Gauguin) por exagerados e inmerecidos o, en todo caso, prematuros, y comparaba la conmovedora retórica del artículo y sus visiones utópicas con la música de una campaña política: más grito que crítica sobria. «[Aurier] habla de algo por hacer, no de algo hecho», decía. «Aún no hemos llegado».

Sin embargo, a pesar de esa humildad, el artículo ya se había abierto camino hasta lo más profundo de las ideas de Vincent sobre el futuro. («Ahora que se me ha pasado un poco la sorpresa», admitiría más tarde, «muchas veces me alegra»). Los viejos sueños volvieron a cobrar vida como hojas verdes brotando de un árbol que había soportado una larga sequía. En la miríada de alabanzas de Aurier no veía un triunfo

personal, sino una reivindicación de la empresa común de los hermanos en el *entresol*, un anuncio al mundo que decía «que los artistas han dejado de reñir y que en la pequeña tienda del Boulevard Montmartre se ha gestado, en silencio, un nuevo movimiento». Inmediatamente empezó a pensar en cómo aprovechar la recalentada prosa de Aurier para realizar ventas e intercambios. El artículo «nos será muy útil cuando nosotros, como todos los demás, intentemos recuperar lo que han costado los cuadros», escribió a Theo. «Todo lo demás me deja frío». El renacer de su misión en el Midi se selló con un ícono de esperanza que hablaba desde nuevas capas de sentido: *El sembrador* de Millet.

Vincent presionaba a su hermano para que enviara el artículo de Aurier al marchante inglés Alexander Reid, así como a su tío Cor a Ámsterdam, puede que incluso a su antigua némesis, H. G. Tersteeg, «para sacar ventaja». Restableció la correspondencia con su antiguo compañero del taller de Cormon, John Peter Russell, tras casi dos años de silencio. «Te escribo», decía incluyendo el artículo, «para darte noticias más y de mi hermano». Intentó atraer al rico australiano a la galería de Theo con la promesa de un cuadro (proponiendo implícitamente un intercambio) y quiso resucitar un antiguo plan, consistente en hacer que Russell comprara todo un lote del arte nuevo para su país, un gran proyecto de venta que requeriría tanto de la infraestructura de Theo como del trabajo de Vincent. ¿Y qué mejor forma de empezar que comprando alguno de los muchos cuadros de Gauguin que llenaban el almacén del *entresol*? Vincent le dijo que debía mucho a «lo que me enseñó Gauguin sobre el dibujo», transfiriendo así el *imprimatur* de Aurier a su antiguo compañero de casa.

En pocos días, el artículo envalentonó a Vincent, que empezó a imaginar un encuentro en la Casa Amarilla. Gauguin escribía lamentando las condiciones en las que vivía en Bretaña e incluso amenazaba con dejar de pintar. Hablaba vagamente de hacer un nuevo viaje a otro lugar exótico (la colonia francesa de Vietnam), pero languidecía, desesperado y sin dinero, en Le Pouldu. A principios de enero había rechazado la oferta de Vincent de pasar con él una temporada en la costa. Pero pocos días después, sin duda tras haber leído el artículo de Aurier, le sorprendió proponiéndole que montaran juntos un estudio en Amberes, afirmando que «el impresionismo no se acabará aceptando en Francia hasta que no vuelva a ella desde el exterior».

Encantado ante las perspectivas de reconciliación y amistad renovada, pero asustado por el coste de amueblar un nuevo estudio en Amberes, «como hacen los pintores consagrados», Vincent insistió en su plan de que Gauguin se trasladara al sur. «Es una pena que no quisiera quedarse un poco más», escribió a Theo en plena ensañación de «qué habría pasado si...». «Juntos habríamos trabajado mejor de lo que lo he hecho yo solo este año. Ahora tendríamos una casa nuestra donde vivir y trabajar e incluso en la que acoger a otros».

Deseoso de hacer realidad su visión de una resurrección en el Midi, Vincent escribió a la persona que podía hacer su sueño realidad: Albert Aurier. «Muchísimas

gracias por su artículo del *Mercure de France*», empezaba humildemente, «creo que pinta usted con las palabras; de hecho, me he reencontrado con mis cuadros en su artículo, creo que salen mejor parados de lo que son en realidad, más ricos y llenos de sentido». Vincent no entraba en los argumentos densos de Aurier y no dijo nada sobre la afirmación extraña e indefendible de que «casi siempre era un simbolista».

En cambio afirmaba que Aurier se había perdido las dos partes más importantes de la historia: en primer lugar, sus raíces sureñas y en segundo, su deuda con Gauguin. Invocaba una y otra vez al difunto maestro de Marsella, Monticelli, tanto por la «intensa calidad metálica, de orfebre» de su color, como por sus credenciales de *isolé* («un hombre melancólico, resignado, infeliz... un marginado»). En cuanto a Gauguin, nadie podía rivalizar con la autenticidad y la moralidad de su arte, «curioso artista y extraño individuo». Le contaba que habían trabajado juntos un tiempo en Arlés «antes de que mi enfermedad me obligara a ingresar en un manicomio».

Reinterpretaba el artículo de Aurier como «un estudio sobre el futuro del “arte en los trópicos”» e insistía en que estos dos artistas, Monticelli y Gauguin, deberían ser el núcleo de cualquier estudio de este tipo y que su papel nunca pasaría de ser secundario. Sólo aspiraba a ser un intermediario, un discípulo, un testigo, es decir, a retomar el papel que había desempeñado durante esos dos preciosos meses de Arlés. Si Aurier fuera capaz de dejar de lado sus «ideas sectarias» vería que había que retroceder a ese momento en el tiempo en que el artista perfecto, Gauguin, animado por el compañero prefecto, Vincent, trabajaban juntos en el lugar perfecto, el sur de Monticelli. Si Aurier albergaba alguna duda, no tenía más que ver por sí mismo los frutos de esta breve colaboración «a tres» bajo el sol del Midi, visitando el *entresol* de Theo donde le esperaba un regalo, un nuevo cuadro de cipreses, muy característico del paisaje de la Provenza.

Cuando terminó la carta, hizo una copia para Gauguin y mandó el original a Theo para que se la hiciera llegar al crítico. En una nota aparte a su hermano decía albergar la esperanza de que el artículo de Aurier y su respuesta pudieran convencer a Gauguin de volver a trabajar juntos. Vincent creía emocionado que, de ser así, podría llegar a convertirse en el artista al que alababa Aurier. «Me animaría a ir más allá», imaginaba, «incluso a olvidarme de la realidad y crear una especie de sinfonía de color».

Si el artículo de Aurier era capaz de reconducir su relación con Gauguin, tal vez pudiera curar heridas más antiguas. Vincent había unificado sus triunfos desde el principio cuando recibió, casi a la vez, las nuevas del nacimiento del hijo de Theo y el artículo de Aurier. «Hoy me he sentido muy bien gracias a las buenas noticias y al artículo que me envías», escribió a su hermano. Predecía orgullosamente que las alabanzas de Aurier depararían a *ambos* «cierta reputación» y celebraba su logro conjunto con una única felicitación de todo corazón. «Bravo, ¡qué contenta va a ponerse madre!». Empezaba a pensar que el panegírico, al igual que el hijo de Theo, tenía un aire a regreso del hijo pródigo. «Quisiera renovarme y pedir perdón»,

escribió a su hermana Wil cuando todos los miembros de la familia empezaron a recibir copias del artículo, tan ubicuas como las tarjetas que anunciaban el nacimiento del hijo de Theo —y al mismo tiempo—.

Sus sueños de reconciliación con la familia y con su madre le llevaron directamente a una escena del piso de París. «Jo está criando al niño y tiene leche suficiente», informaba Theo a principios de febrero. «A veces el niño está con los ojos muy abiertos y el puñito apretado contra su rostro y, en esos momentos, tiene un aire de total bienestar». Vincent devoraba las noticias sobre el recién nacido y escribió una carta a Jo en holandés, una muestra de intimidad que no había tenido con ella hasta entonces, firmada como «tu hermano Vincent». Theo mimaba el corazón nostálgico de Vincent con amorosas descripciones del recién nacido («tiene ojos azules y mejillas redondas») y con su commovedora insistencia en que el niño llevara el nombre de Vincent afirmando: «Espero que sea tan perseverante y valiente como tú». Vincent creía que la nueva misión paternal de Theo «hacía brotar un nuevo sol en su interior» e hizo planes para viajar a París, «cuando vuelva a ser libre».

Mientras, su corazón se volcaba en otra dirección: Arlés. Había mantenido muy presente la imagen de Marie Ginoux, la arlesiana, desde su abortada visita en enero. Para ello no dependía exclusivamente de su imaginación, pues tenía el retrato que Gauguin pintara de ella un año antes. Al retomar su correspondencia con Gauguin y fantasear sobre la vuelta al sur, sacó el gran dibujo a carboncillo de dondequiera que lo hubiera guardado. Si las alabanzas de Aurier eran capaces de hacer volver al Midi al Bel-Ami, seguro que convencerían a la reticente arlesiana a consumar lo que quiera que imaginara Vincent. Una de las primeras cartas que mandó con el artículo iba dirigida al Café de la Gare. «Se han publicado artículos sobre mi pintura en Bélgica y París», escribía en el tono de un niño orgulloso pero tímido. «Hablan mucho mejor de mis cuadros de lo que yo nunca hubiera deseado». Afirmaba que otros pintores estaban deseosos de ir a verle y que recientemente le había escrito el señor Paul, «al que probablemente veré pronto».

Como si estuviera ensayando esta doble fantasía, trasladó cuidadosamente el dibujo de Gauguin a un lienzo. Cuando dibujaba las sinuosas curvas de su rostro, se fue acercando a las esquivas figuras cuyos destinos parecían entrelazados con el suyo: la desdenosa matrona del bar Ginoux, que le retiraba sus favores a la vez que le endulzaba el oído, y Gauguin, el camaleón, cuyo rechazo parecía una invitación. Vincent recubrió las sensuales formas con los tonos de rosa y verde más suaves, aplicados con el pincel seco y cuidadoso del *maître*, una evocación del pasado y un paso previo al renacimiento del Estudio del Sur que imaginaba. Había utilizado la misma paleta para pintar los olivares que regaló a su madre y a su hermana esas Navidades, colores tan preciosos, contrastes tan delicados que ninguna mujer podría resistirse a ellos. En cuanto terminó, empezó una versión diferente con más color y la brocha más cargada de pintura; una urgencia de afecto y autoafirmación que persistía sobre todo en la expresión de su rostro, arrancando a la prepotencia de Gauguin una

benigna sonrisa.

La misma urgencia transformó los libros que yacían ante ella sobre una mesa. En vez de mero relleno, en el cuadro de Vincent aparecían los libros favoritos de su infancia, que recordaba con tanta nostalgia: los *Cuentos de Navidad* de Dickens y *La cabaña del tío Tom*. Trasladó a la pintura sus cubiertas y títulos con el mismo meticuloso cuidado que ponía en las entradillas del libro de huéspedes de Annie Slade-Jones. En cuanto terminó esta segunda versión inició una tercera, luego una cuarta con una paleta más virginal —vestido rosa, chal amarillo limón y papel de pared decorado con flores de pinceladas gruesas—, como si su nuevo ícono de la femineidad oscilara en su imaginación entre la seducción urbana y el consuelo materno.

Al igual que la fecunda *Nana*, que se multiplicaba a sus ojos con cada nueva réplica, la sensual propietaria del café fue poblando lentamente su estudio. Trabajaba noche y día y realizó cinco versiones, preparándose febrilmente para el doble encuentro que preveía cualquier día, al margen de los peligros que planteara; todo gracias a las alabanzas de Albert Aurier.

Pero todo fue un fraude.

En el mismo momento en el que Vincent leyó el artículo de Aurier sintió que le habían pillado en una mentira. «Debería ser así», decía, «en vez de la triste realidad que sé que soy». Mientras hablaba de su éxito con familia y amigos, se arrepentía cada vez más del engaño. «El orgullo intoxica como la bebida», confesaba. «Cuando uno recibe alabanzas y se las bebe hasta agotarlas, se vuelve triste». Su vida «errante, repleta de debilidad y enfermedad» era una burla de las palabras de Aurier, que parecían evocar un Juicio Final. «En cuanto leí el artículo en cuestión», recordaría después, «temí inmediatamente ser castigado por ello».

Cada día que pasaba, Vincent sentía aproximarse ese momento del Juicio Final. Theo mandó copias del artículo a la familia y amigos, pero no hizo comentario alguno ni le felicitó. «Hay que darse a conocer sin imponerse», señaló vagamente. Hablaba de la enfermedad como de la única nube en el cielo de «nuestra felicidad» y lamentaba que «yo y él sufrían al saber de su enfermedad», expresiones de simpatía que añadían una pesada carga al imposible fardo de culpa con el que ya cargaba Vincent.

El artículo de Aurier y los rumores que inevitablemente fueron surgiendo crearon una nueva forma de terror: vergüenza. ¿Qué pensaría su familia de que se hablara públicamente de sus problemas en Arlés y de su internamiento en Saint-Paul? ¿Se verían arrastrados por las «espinas y cardos» del ridículo público? ¿Perjudicaría a las perspectivas de matrimonio de su hermana? ¿Sufriría el bebé? «Debes evitar que tu hijo esté demasiado rodeado de ambiente artístico», advertía a Theo. ¿Y todo para qué? En el mes transcurrido desde la publicación del artículo no se había realizado ni

una sola venta y nadie había ido a verle. La visita de un artista de Marsella, concertada por Theo, se canceló misteriosamente sin una palabra, lo que confirmó los peores temores de Vincent sobre el precio a pagar por la «pretenciosidad». Bernard no rompía su pétreo silencio mientras que Gauguin, demasiado pobre como para ser honesto, procuraba que no se le notara la rabia que sentía por el hecho de que Aurier le hubiera ignorado.

Sus ojos acompañaban a sus pensamientos volcados en Nuenen y los días en los que vivía «como los campesinos». En un paseo descubrió un almendro con sus flores blancas y rosas que anuncian la primavera. Una rama muy vieja le llamó la atención: un miembro nudoso y medio muerto que se alzaba, retorcido, hacia el cielo. De esta reliquia herida brotaba una miríada de capullos.

Era una de esas imágenes de redención de la naturaleza que habían consolado a Vincent desde los días de los brezales y las casuchas de Brabante. Para captarla volvió a la intensa mirada y a la imaginería espiritual del estudio de la Kerkstraat, imágenes de nidos y zapatos deteriorados. Los únicos cuadros suyos que le gustaron a su madre fueron los paisajes familiares y cercanos que pintó para ella durante su convalecencia en la parroquia de Nuenen, sobre todo los tristes y orgullosos sauces. Con un pincel en vez de un lápiz centró su fanática mirada en otro monstruo de la naturaleza.

Empezó a trabajar en un gran lienzo, sin pintar fondo alguno, antes de perfilar la bulbosa rama y sus delicados trazos de nueva vida, cada flor y cada tierno brote rosa. Éstos salpicaban todo el cuadro, llenando cada esquina, una promesa en pintura de que hasta la rama más vieja, modesta, estropeada, estéril y enferma podía dar lugar a la floración más gloriosa del huerto.

También defendía la visión de su resurrección en palabras. Escribió a su madre, que había leído el artículo de Aurier, negando con vehemencia las acusaciones a las que le exponía (que resonaban sobre todo en la cabeza del propio Vincent): pretenciosidad, fraude y degeneración. Invocó una larga lista de artistas que habían trabajado en los límites del amor, la espiritualidad y la locura: Giotto, que lloraba mientras pintaba, Fra Angelico, que pintaba de rodillas. Delacroix, que pintaba «sumido en la tristeza» pero «sonriendo». Y, por supuesto, ninguno merecía más la santidad de la sinceridad que Millet, el amante de los campesinos, el pintor del celebrado *Ángelus*, que halló la divinidad en «los callados surcos de la tierra». «¡Oh, Millet, Millet!», gritaba. «¡Cómo pintó a la humanidad y *quelque chose là-haut!*!».

Para demostrar su compromiso con una vocación superior, su fe en algo «que no es nosotros mismos», en la misericordia de otro mundo, enfocó su mirada hacia lo alto y situó su renacida rama de almendro sobre un fondo de cielo azul claro y sin nubes, más alto que los muros del manicomio, más alto que las colinas circundantes y que cualquier horizonte, mirando hacia «el otro hemisferio de la vida», donde el arte, la religión y la familia se volvían uno. Mezclando y volviendo a mezclar un azul de otro mundo envolvió en él cada atormentada rama y cada valiente capullo, rellenando

cada vacío, cada hendidura retorcida, con pinceladas de un color que denominaba *bleu céleste*.

Enfermo de nostalgia hacia su madre, Vincent fue a Arlés al día siguiente, antes de que se hubiera secado su nuevo cuadro, llevándose consigo una imagen diferente de aspiración y deseo: un retrato de Madame Ginoux. Tal vez creyera poder convencer a la renuente modelo con las excitantes noticias de Bruselas. Se había vendido uno de los cuadros de Vincent expuestos en Les Vingt. Anna Boch, hermana de Eugène, el artista belga que posara para él en Arlés, había comprado su cuadro de la vendimia titulado *Vendimia roja* por cuatrocientos francos. («Comparado con los precios de los cuadros de otros», decía a su madre, «es poco»). Aun así dejó el sanatorio regocijándose en las noticias de Theo, esperando impresionar, sin duda, a la mundana y mezquina Ginoux.

Pero algo sucedió por el camino. «Estaba trabajando bien», recordaría un mes después, «y al día siguiente estaba deshecho, como un animal». Vincent nunca dijo qué había convertido sus sueños de reconciliación en una pesadilla, pero sólo un mes antes había escrito a Gauguin que sus viajes a Arlés siempre «perturban mis recuerdos». «Mi enfermedad me ha vuelto muy sensible», decía a Theo. A pesar de quejarse de «debilidad en la cabeza» y «pensamientos excéntricos» tras el último ataque, pensó que el viaje a Arlés era una prueba, o eso había escrito a su hermana Wil la tarde anterior, «para comprobar si puedo soportar la tensión de una vida diferente a la cotidiana sin recaer en los ataques».

No pudo. Le hallaron a la mañana siguiente deambulando por las calles de Arlés, mareado y perdido, incapaz de recordar quién era ni dónde estaba o por qué. Tanto el cuadro que llevaba como la hermosa carta habían desaparecido. Se habló con las autoridades y se mandó personal del manicomio para recogerle en un carro e iniciar una vuelta larga y traicionera. Los Ginoux nunca dijeron si había llegado al Café de la Gare con su regalo.

Al día siguiente de su vuelta, Peyron escribió a Theo tranquilizándole: «En pocos días habrá recuperado su cordura».

Pero esta vez no fue así. Esta vez los demonios se negaban a marcharse. Día tras día y semana tras semana estuvo en su cuarto paralizado por el miedo, la fiebre y las alucinaciones, aguantando oleada tras oleada de desesperación. No podía leer ni escribir y nadie se atrevía a acercarse mucho a él. Tampoco le daban papel y lápiz. Peyron clausuró su estudio y le prohibió usar pinturas. Retenía las cartas que llegaban para Vincent, temiendo que pudieran provocarle nuevos ataques. De vez en cuando las tormentas parecían abatirse durante breves interludios de «estupefacción», soledad, e implacables autorreproches, periodos en los que Vincent sólo podía exponer con coherencia la pesadilla en la que estaba atrapado. Pero, a continuación, la oscuridad volvía a abatirse sobre él tan súbitamente como antes. Peyron informaba

que el paciente «vuelve a estar abatido y suspicaz y no contesta a las preguntas que se le hacen».

Pasó casi un mes antes de que mejorara, el tiempo suficiente como para redactar una única carta que tuvo que escribir varias veces. «No te preocupes por mí», escribía a Theo el 15 de marzo. «Pobre hermano, tómate las cosas como vienen, no te apenes por mí. Lo que me da más valor del que crees es saber que cuidas bien a tu familia». Terminó la corta carta expresando la esperanza «de que volverán los días pacíficos» y prometiendo «escribir de nuevo mañana o pasado», cuando se le aclarara la cabeza. Pero no hubo carta, la cabeza no se le aclaró y volvió a sumergirse en la oscuridad.

En otro breve interludio logró convencer a sus guardianes de que le llevaran un bloc de dibujo, tiza y lápices de su estudio. Sin modelos y con la mente repleta de recuerdos, llenó hojas y hojas de figuras, campesinos cavando y trabajando en los campos, padres e hijos, atractivas granjas, deformadas ensoñaciones sobre el pasado y el futuro, tan forzadas y torpes como sus primeros esfuerzos en la tierra negra, dibujadas con la mano temblorosa de un niño enfermo. Parecía documentar las visiones que le afligían; pintó sembradores y vagabundos, zapatos vacíos, padres con bebés, interminables versiones de campesinos comiendo en torno a una mesa y sillas vacías junto al fuego.

Luego volvió a hundirse en la oscuridad.

Ni siquiera la atención que recibiera de su familia a finales de marzo, con ocasión de su trigésimo séptimo aniversario, pudo ahorrarle meses de lucha. Las cartas del norte solían desatar peligrosos ataques de anhelo nostálgico. «Todo lo que le recuerda al pasado le deja triste y melancólico», informaba Theo a su madre. Con permiso de Peyron o sin él, Vincent aprovechó los breves lapsos de lucidez para pintar un puñado de imágenes que representaban las regresiones que amargaban su mundo más oscuro. Pintó escenas de su juventud en Brabante, idealizada hasta convertirla en un cuento de Andersen. Granjas cubiertas de musgo, tranquilos pueblos y puestas de sol pintorescas, todo en la paleta de *Los comedores de patatas*. Llamó a estas nostálgicas ensoñaciones «Reminiscencias del norte» e hizo planes para series más largas con nuevas versiones de «Campesinos cenando» y la vieja torre de la iglesia de Nuenen. «Puedo hacer algo mejor ahora, aunque sea de memoria», imaginaba. Pero sus esfuerzos por rehacer el pasado a través de la pintura desataban nuevos espasmos de culpabilidad que le empujaban inexorablemente al fondo del abismo.

Por último, a finales de abril, en la víspera del cumpleaños de Theo, salió de la oscuridad el tiempo suficiente como para escribir otra carta, la segunda en dos meses. Agradecía a su hermano «toda la amabilidad que le había demostrado», pero ofrecía pocas esperanzas de recuperación («justo ahora me siento algo mejor»), dando rienda suelta a su desesperación. «¿Qué puedo decir de los dos últimos meses? Las cosas han ido muy mal. Estoy más triste y destruido de lo que puedo expresar y no sé hasta dónde he llegado».

Dos semanas después dejaba el asilo para siempre.

¿Qué ocurrió? ¿Qué había cambiado? ¿Qué dio a Vincent (y a Theo) la confianza necesaria para abandonar la relativa seguridad de Saint-Paul-de-Mausole tras dos meses de ataques implacables y devastadores, los peores hasta entonces, y abrigar esperanzas de una recuperación duradera?

En mayo, Vincent ya no era sólo una «triste situación», una vergüenza familiar que convenía dejar en manos de los médicos en una institución lejana, con el único consuelo de cartas ocasionales repletas de deseos de recuperación sinceros pero vacíos. («Aférrate al consuelo de que las cosas irán mejor pronto», escribía Theo en marzo).

En mayo, Vincent era una celebridad.

El artículo de Aurier había encendido la mecha y la explosión se produjo en marzo cuando el Salon des Indépendants abrió sus puertas en el esplendoroso Pabellón de la Villa de París en los Champs-Elysées. Mientras Vincent sufría en silencio encerrado, Theo seleccionó los cuadros que colgaron junto a los de Seurat, Lautrec, Signac, Anquetin, Pissarro, Guillaumin y otros. El presidente de Francia inauguró la exposición el 19 de marzo y en las semanas siguientes todo el mundo del arte parisino entró por las puertas del pabellón. Muchos fueron específicamente a ver la obra del genio de Aurier. Pocos se fueron decepcionados. «Tus cuadros están en buen lugar y causan buen efecto», escribía Theo en una carta que Vincent no pudo leer hasta mayo. «Mucha gente vino a vernos y nos pidió que te transmitiéramos sus felicitaciones».

La obra de Vincent fue *le clou* —la estrella— de la exposición arrojando a las sombras incluso las nuevas propuestas de Seurat. Los coleccionistas acosaban a Theo y «hablan de tus cuadros, aunque yo no les llame la atención sobre ellos», decía Theo maravillado. Los artistas iban a ver sus cuadros una y otra vez; muchos ofrecieron intercambios. Los pintores paraban a Theo por la calle para felicitarle por su hermano. «Dile que sus pinturas son dignas de atención», dijo uno de ellos. Otro artista se presentó en el piso de Theo para expresar el «éxtasis» que experimentaba al mirar las imágenes de Vincent. «Dijo que de no tener un estilo propio», informaba Theo, «cambiaría para buscar lo que buscas tú». Hasta Claude Monet, el rey del impresionismo, dijo que los cuadros de Vincent eran «lo mejor de la exposición».

Los críticos ratificaron su triunfo. En *Arte y crítica*, Georges Lecomte alabó el «salvaje *impasto*» de Vincent, «sus poderosos efectos» y las «vívidas impresiones» que suscitaba. En el periódico de Aurier, *Le Mercure de France*, Julien Leclercq alababa la «extraordinaria capacidad de expresión» de Vincent y el profundo simbolismo de su arte. «Se trata de un temperamento apasionado a través de cuyos ojos vemos la naturaleza como la vemos en sueños», escribía Leclercq, «o, mejor, en nuestras pesadillas». Invitaba a sus lectores a ir y ver por sí mismos estas nuevas y «fabulosas» imágenes: «diez cuadros que demuestran un raro genio».

Pero no había crítica que importara más a Vincent que la que hiciera su antiguo

compañero de la Casa Amarilla (cuya carta, como la de Theo, languideció mucho tiempo en la oficina de Peyron). «Te mando mis sinceras felicitaciones», escribió Gauguin, «eres el mejor artista de todos los que exponen». Decía que Vincent era «el único que *piensa*» y le rendía un último tributo, «hay algo en tu pintura tan emocionalmente evocador como en la de Delacroix». También Gauguin pidió un intercambio.

Una cosa era recluir a un miembro de la familia poco presentable en un lejano manicomio de las montañas de Saint-Rémy, lejos de los insultos que recibía a diario y el ridículo público, y otra tener encerrado a un artista al que la vanguardia de París calificaba de genio. A medida que se prodigaban las alabanzas y se multiplicaban las ofertas, empezó a fluir dinero por primera vez, dinero registrado en los libros de contabilidad de Theo (en marzo registró el cheque de Anna Boch por *La viña roja*), y se empezaron a plantear difíciles cuestiones. ¡Qué pena, casi una vergüenza, que Vincent no pudiera pintar como quería! ¿Por qué se le privaba tan a menudo de su estudio y sus pinturas? ¿Por qué se le trataba como a un niño descarriado en vez de como al gran artista que era?

En las primeras dos semanas de mayo, los temores y cautelas de Theo lucharon en su impetuoso corazón. Insistía en que Vincent asumiera la responsabilidad de abandonar Saint-Rémy (Vincent decía que era un plan de Theo) y le dijo que «no se hiciera muchas ilusiones sobre la vida en el norte». Lo único que pidió fue que Vincent siguiera los consejos de Peyron, un círculo vicioso, puesto que Peyron no daba su consentimiento a nada sin contar con la aquiescencia de Theo. Ante las furiosas objeciones de Vincent, Theo exigió que el manicomio le proporcionara un acompañante para el viaje en tren a París, recordándoles el absoluto desastre que había sido el último viaje que Vincent hiciera solo a Arlés en febrero. Se creó un duelo de negación, falsas ilusiones, falta de dirección y autodefensa, y se dilataba una decisión de la que nadie quería hacerse responsable.

Pero Vincent no perdía el tiempo. Convencido de que su ventana de «completa calma» se estaba cerrando muy rápidamente (ya había pasado del año a los «tres o cuatro meses» mientras se seguía discutiendo sobre su alta), volvió a sumergirse en la pintura. Siempre había salido de los ataques de una fase maniaca lleno de energía y prolífico en cuestión de pintura, como si quisiera recuperar el tiempo perdido durante su delirio. Nunca había estado tan llena su reserva. «Tengo más ideas en la cabeza de las que nunca podré plasmar», escribía. «El pincel funciona como una máquina».

Empezó a pintar en el jardín justo cuando se acababa la primavera, dos rincones verdes de los que le gustaban a Theo: suelos de hierba sin cortar arremolinada y una alfombra de diente de león entre los troncos de los árboles. Pero a medida que empezó a empaquetar sus cosas, a la espera de su inminente marcha, se quedaba cada vez más en su estudio, pintando naturalezas muertas de flores que cortaba del jardín del manicomio: lirios y rosas, las últimas flores de la primavera. Las puso en jarrones de cerámica y trabajó con furia, «como alguien en pleno frenesí», llenando un lienzo

tras otro con las imágenes que le sugerían su impetuoso corazón y las esperanzas de futuro.

Pintó los lirios de Saint-Rémy dos veces; la primera sobre el fondo amarillo eléctrico de Arlés para producir una sacudida de contraste mayor que nada de lo que había pintado bajo el sol del Midi; la otra sobre un sereno fondo rosa perla, brillando con los colores semejantes a piedras preciosas y formas monumentales que había alabado Aurier. Hizo lo mismo con las rosas que puso en un único florero hasta que rebosó de flores blancas con pequeños toques de rojos y azules sobre un fondo verde bonzo. En otra versión la nube de flores es del rosa más tierno y contrasta con una pared verde primavera, el color de la vida nueva.

Al final sólo persistió un tema. Había cerrado su baúl y enviado una carta a los Ginoux en la que decía que les dejaba la mayor parte de sus muebles en el Café de la Gare, como recuerdo y signo de la esperanza de que volvería algún día. Pero se quedó con suficientes lienzos, pinturas y pinceles como para poder seguir trabajando y dispuso todo para que le mandaran después los cuadros que aún no se habían secado. Eso le dejó sólo con unos cuantos cuadros terminados, que llevaría de regalo, y un puñado de litografías. En mayo, Theo le había mandado algunas porque Vincent se las había pedido y ya había convertido dos de ellas en grandes cuadros llenos de color y significado: *El buen samaritano* de Delacroix y *La resurrección de Lázaro* de Rembrandt. Puesto que nada le asustaba más que el ocio, llenó sus últimos días en el manicomio, mientras negociaba con Theo los detalles de su viaje, pintando un «último trasvase» a color. Esta vez no eligió una imagen de rescate como el samaritano o Lázaro. Eligió una litografía elaborada en La Haya en 1882. Mostraba a un anciano sentado junto al fuego con la cabeza entre las manos, sobrecogido por las desgracias y la futilidad de la vida. Llevaba una leyenda que él mismo había añadido ocho años antes, cuando otro estudio y otra familia se colapsaban a su alrededor: «Ante las puertas de la Eternidad». A pesar de sus protestas de que estaba curado y de las esperanzas de futuro, tras tantos halagos y planes para su recuperación, no podía dejar atrás el pasado. «Creo que ha sido un naufragio», decía en referencia a su viaje al sur.

Desesperado, trasvasó el triste autorretrato a un lienzo y lo llenó de naranja, azul y amarillo, los colores del naufragio del Midi. «Te confieso que parto con gran pesar», escribió a su hermano. «¡Ojalá hubiera podido trabajar sin padecer esta enfermedad! ¡Lo que podría haber hecho!».

CAPÍTULO 42

EL JARDÍN Y EL TRIGAL

El 16 de mayo, Peyron escribió «curado» en el historial médico de Vincent. A la mañana siguiente su tren entraba en la Grand Gare de Lyon de París. Theo esperaba en el andén para darle la bienvenida. Aparte de su breve encuentro en el hospital de Arlés no se habían visto en dos años. Fueron en un coche de caballos a través de los cañones de piedra caliza de Haussmann hasta el nuevo apartamento de Theo, en el número 8 de Cité Pigalle. Una mujer los saludaba desde una de las ventanas. Era Jo Bonger, la nueva señora Van Gogh. Salió a recibirlos a la puerta, era la primera vez que Vincent y ella se veían. «Esperaba ver a un enfermo», dijo ella después, «pero me encontré ante un hombre fuerte y robusto, de espaldas anchas y color saludable, una sonrisa en el rostro y aspecto decidido».

Cuando entró, el apartamento le evocó toda una procesión de fantasmas del pasado. En el comedor colgaban *Los comedores de patatas* de Nuenen, en el salón una vista de La Crau y la *Noche estrellada* de Arlés. En el dormitorio, sobre la cama de Theo y Jo, florecía un huerto del Midi. Un pequeño peral en flor vigilaba la cuna llena de cintas donde dormía el pequeño Vincent, de tres meses y medio de edad. Los hermanos contemplaron al bebé dormido en silencio, recordaría Jo, mientras se les saltaban las lágrimas.

En los dos días siguientes visitó una galería tras otra: desde una modesta exposición de grabados japoneses a las grandes galerías del Campo de Marte, donde aún estaba abierto el Salón de primavera. Como llevaba tanto tiempo sin ver más que su propio caballete, quedó asombrado ante el gigantesco mural de Puvis de Chavannes, *Inter artes et naturam*, con su maridaje entre las formas arcaicas «primitivas» y la simplicidad moderna. «Cuando uno lo mira largo tiempo», escribió, «siente que está ante un renacimiento, total pero benevolente, de todo aquello en lo que uno debería haber creído y deseado».

En el apartamento, sus pinturas no cubrían únicamente las paredes, sino que llenaban asimismo cajones y armarios, todos los cuadros que había ido mandando a Theo, a veces incluso antes de que se hubiera secado la pintura. «Para desesperación de nuestro mayordomo», decía Jo, «hay grandes pilas de lienzos sin enmarcar bajo la cama, el sofá, los armarios y el pequeño cuarto de invitados». Vincent los sacó y contempló todas las pilas a la luz, estudiando cada uno «con gran atención», como recordaría Jo después. También visitó el almacén de Tanguy's y echó un vistazo al stock de imágenes suyas que guardaban ahí, cogiendo polvo, junto a las de otros colegas pintores.

Había dicho que se quedaría poco tiempo, pero, en el fondo, deseaba quedarse más. Para paliar el miedo de Theo a ataques sin supervisión médica, Vincent hablaba

de mudarse a Auvers lo antes posible, incluso mencionó la posibilidad de dejar su equipaje en la estación. Pero imaginaba en secreto pasar un tiempo en París, el tiempo suficiente para restablecer las relaciones con su amado hermano y su joven familia, a la que sólo había visto en fotografía. «Lo que me consuela», había escrito a Theo dos semanas antes, «es el enorme deseo que tengo de veros a ti, tu mujer y tu hijo... en realidad nunca dejo de pensar en ellos».

Cargaba a sus espaldas la prueba de ese deseo: un gran paquete de lienzos, pinturas y pinceles. Pensaba sacar su equipo a la calle «al día siguiente de mi llegada» y pintar todos los motivos «modernos» de París que no había visto durante su largo exilio. «París tiene un lado bonito», dijo. Puede que luego hiciera un retrato de Jo. Nada podría venirle mejor, nada podría protegerle más de los peligros del mundo exterior que «pasar unos días con vosotros».

Pero el 20 de mayo, sólo tres días después de su llegada, Vincent recogió sus cosas súbitamente y se fue a la estación. Subió al tren del norte con los mismos fardos que había llevado y algunas de las pinturas de Saint-Rémy. Ni había abierto su caja de pinturas. Llegó a Auvers una hora más tarde. Cuando el tren arrancó volvía a estar solo. París había pasado como el delirio de un borracho o un sueño; meses de anhelo consumidos en unas horas. Asombrado por su repentina soledad escribió a Theo: «Espero que no sea desagradable reencontrarse con uno mismo después de un ausencia tan prolongada».

Como en el pasado, Vincent se culpó a sí mismo de su rápida partida. «Sentí que todo ese ruido no era para mí», explicaba desde Auvers. «París ejerce un efecto tan nefasto sobre mí que pensé que era bueno para mi estabilidad mental irme al campo». Nunca había estado seguro de ser bienvenido en París y sus intenciones de hacer una visita siempre parecían suscitar problemas. Había discutido con Theo porque insistía en que hablara con Aurier para que no escribiera más artículos sobre su pintura. «Estoy demasiado triste como para poder encarar la publicidad», escribía en la víspera de su marcha del manicomio. «Pintar me distrae, pero cuando oigo hablar de mis cuadros me duele más de lo que os imagináis». Aun así hizo planes para encontrarse con el crítico durante su estancia en París (encuentro que nunca tuvo lugar) y se desesperó cuando ni Bernard ni Gauguin fueron a verle, aunque ambos estaban en la ciudad por entonces.

Theo le dispensó una cordial bienvenida, incluso con lágrimas en los ojos, pero los años de sacrificio y enfermedad habían sido un precio muy alto que Vincent vio en las hundidas mejillas de su hermano, en su palidez y su tos profunda. (Más tarde Jo admitiría que se sorprendió mucho de que Vincent tuviera un aspecto mucho más saludable que Theo). Aunque llevaban años sin verse, Theo pasó la mayor parte del tiempo que Vincent estuvo en París trabajando en las oficinas de Goupil, cuyas galerías mostraban una exposición de Raffaëlli pensada para volver a captar a Monet como cliente.

Sin embargo, no había pasado el tiempo suficiente como para borrar las heridas

del pasado. En la oficina de su hermano seguía sin ser bienvenido, de manera que Vincent no vio la exposición de Raffaëlli ni los últimos cuadros que Gauguin había enviado desde Bretaña. De hecho, toda la nueva vida de Theo en París parecía retarle o excluirle: desde la mala salud de su hermano a las pilas de lienzos sin vender escondidos debajo de las camas y almacenados entre las cucarachas que infestaban la tienda de Tanguy, desde el luminoso apartamento burgués de Cité Pigalle («sin duda mucho mejor que el antiguo») hasta el holandés que Jo se empeñaba en hablar. Incluso en el llanto del bebé oía Vincent el juicio de su familia y su pasado. «No puedo remediar mi enfermedad», escribía en tono de culpa desde su exilio en Auvers.

No digo que mi obra sea buena, pero es lo mejor que puedo hacer. Lo demás, mis relaciones con la gente, es secundario. No tengo talento para eso, no lo puedo evitar.

Cuando Vincent despertó de su sueño de tres días en París, todo había cambiado y nada había cambiado. Podía andar por las calles de Auvers sin supervisión, podía comer lo que quisiera y alojarse en el hotel que le gustara más, pero Theo seguía pagando las facturas. «Mándame algo de dinero hacia finales de semana», escribía sin un franco ya al día siguiente de su llegada. «Lo que tengo sólo me alcanzará hasta entonces». En su prisa había dejado París sin llegar a un nuevo «acuerdo» con su hermano, de manera que ya esta primera carta le hizo revivir los tormentos de la dependencia. «¿Serán 150 francos como antes, pagaderos en tres plazos?», se vio obligado a preguntar.

En Auvers Vincent encontró por fin a un médico que entendía a los artistas. En sus cuarenta años de práctica, Paul Gachet había atendido las aflicciones físicas y mentales de muchos vanguardistas, como Manet, Cézanne y Renoir, y de colegas de Vincent como Pissarro y Guillaumin. Pero cuando Vincent fue a ver a Gachet el día de su llegada, encontró al médico, de sesenta y un años, tan indiferente y distraído como al oftalmólogo Peyron. Gachet le saludó en una casa llena de gatos y perros con un patio lleno de aves de corral y el pelo teñido de rubio. Empezó formulando quejas contra la profesión médica para darle ánimos («dijo que debía seguir trabajando»). También le ofreció un misterioso tratamiento de «refuerzo» si volvía a caer en la depresión o «cualquier otra cosa que empezara a parecerme insoportable». Vincent dijo a Theo que no tenía esperanza alguna de que Gachet pudiera brindarle una buena supervisión médica. «No debemos contar con el doctor Gachet», escribía. «En primer lugar está más enfermo que yo, creo [...] Ahora bien, cuando un hombre ciego guía a otro ciego, es más que probable que ambos acaben cayéndose en un hoyo».

Como tenía acceso ilimitado a papel y pluma, podía escribir a quien quisiera. Pero su mente estaba distraída y la mano titubeaba. Empezaba las cartas muchas veces y no mandaba los borradores. También en cuanto al trabajo la libertad degeneraba en falta de resolución. Hablaba de hacer más «trasvases» de sus antiguos dibujos y tal vez «trabajar un poquito en la figura». «Voy viendo algunos cuadros vagamente en

mi cabeza», decía con indiferencia, «me llevará una temporada aclararme pero todo se andará poco a poco».

En Auvers pudo ver por fin el cielo estrellado sin tener delante los barrotes de la ventana de su dormitorio. Pero las estrellas seguían hablando de soledad y seres queridos que estaban lejos. Solo, en la vacía habitación de su hotel (el baúl aún no había llegado), sin compañía ni atención, los pensamientos de Vincent se volcaron inexorablemente en la familia que había dejado atrás, en París. «Pienso muy a menudo en mi pequeño sobrino», escribió pocos días después de llegar.

¿Está bien? Me preocupa el bienestar de mi pequeño sobrino. Aunque tuvisteis el detalle de ponerle mi nombre, me gustaría que tuviera un alma menos inquieta que esta mía que se va a pique.

Vincent empezó la última gran campaña de su vida con este ruego lastimero que parecía una confesión. Había pasado pocos días en París pero, al ver a su hermano con su mujer y su hijo, había sentido una nostalgia mucho mayor que las precedentes. En la habitación de Arlés, que más bien parecía una celda, soñó su último y nostálgico «castillo en el aire». Llevaría a la familia de Theo a Auvers y la haría suya.

En sus primeros días de soledad en Auvers, esta idea dejó de ser un sueño para convertirse en una obsesión. Cuando la plasmó en papel por primera vez, en una carta dirigida tanto a Theo como a Jo, fechada el 24 de mayo, no parecía un sueño, sino una acusación. «Creo que aunque el niño sólo tiene seis meses te estás quedando sin leche», regañó a su cuñada. «Y —al igual que Theo— estás muy cansada [...] Se avecinan grandes preocupaciones, y muy numerosas, y estás sembrando entre espinos». Acusaba a los jóvenes padres de no cumplir con sus obligaciones al criar a un niño en una ciudad donde los tres estarían siempre «al límite y agotados». Si seguían por ese camino, advertía Vincent, «creo que el niño sufrirá por haber sido criado en la ciudad». En definitiva, se estaban arriesgando a condenar a su hijo a una vida de «sufrimientos» y «ruina», es decir, a la vida de su tío.

Vincent no llegó a mandar esa carta. Sin duda le parecería demasiado dura y honesta y escribió otra invitación menos directa. «Pienso en vuestro pequeño muy a menudo y me gustaría que fuera lo suficientemente mayor como para venir al campo, el mejor sitio para criarlo». En las semanas siguientes el fuego de su obsesión no dejó de arder. «Auvers es muy hermosa», escribió, «tiene una belleza profunda». La describió como el «auténtico campo, característico y pintoresco [...] lo suficientemente lejos de París para ser auténtico [...] un campo casi exuberante en el que se respira bienestar». La comparaba con el mural de Puvis que representaba un tranquilo Edén sin mácula, tan cuidado como un jardín holandés, no con *Le Paradou salvaje* de Zola, «nada de fábricas, sino abundante vegetación verde bien cuidada».

A Jo le prometió escapar del aire contaminado y del ruido de la ciudad, menos presión de trabajo para su marido, una alimentación más «nutritiva» y mejor salud para todos, sobre todo para el bebé. «Sinceramente, creo que Jo tendría aquí el doble

de leche», escribía.

Para Theo, Vincent guardaba una promesa más concreta. Había salido de su primer encuentro con el doctor Gachet descorazonado, mostrando incluso cierta ironía. Pero su nueva visión de la familia lo cambió todo. El excéntrico doctor tenía que desempeñar un papel fundamental para llevar a Theo a Auvers. ¿Qué mejor sueño para su hermano enfermo que un médico reputado, atento y simpático? Vincent archivó la carta en la que se burlaba de Gachet («un ciego guiando a otro ciego») y la sustituyó por otra en la que daba muchos detalles sobre su amistad. «Ha sido muy amable conmigo», escribía Vincent. «Me ha dicho que vaya a su casa siempre que quiera». De hecho, había hallado otro hermano perdido en el doctor chiflado. «El padre Gachet tiene mucho en común contigo y conmigo», escribía, deslizándose hacia el «nosotros» de otros tiempos, «creo que nos entiende perfectamente y que trabajará con nosotros a plena capacidad, sin reservas, por amor al arte».

Para mostrar su visión a su hermano, Vincent llevó su caballete a la gran casa de la colina de Gachet, lo colocó en el jardín entre pavos, pollos y patos y empezó a retratar al extraño hombre que se había convertido en su baluarte contra las tormentas y en su mejor oportunidad de tener una familia propia. Le pintó en una pose meditabunda, sentado a la mesa con la cabeza vuelta hacia un lado y cómodamente apoyada en su mano, como si estuviera escuchando a su vecino en una cena. Su postura atenta, su semblante sincero y sus grandes ojos azules llenos de preocupación invitaban a contarle las dolencias, tanto del cuerpo como del alma.



El doctor PAUL GACHET
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Sobre la mesa, ante él, Vincent colocó un ramito de dedalera en un vaso de cristal: un ícono de la devoción del doctor hacia los remedios homeopáticos y de la promesa de los poderes curativos de la naturaleza. Vincent pintó dos libros junto al vaso, cuyos títulos eran mensajes para Theo: *Germinie Lacerteux* y *Manette Salomon*, de Edmond y Jules de Goncourt, el gran modelo para todas las parejas de hermanos artistas. Uno era un relato que hablaba de enfermedad y muerte en la ciudad, el otro una historia de salvación a través del arte. Ambas debían convencer a Theo de que su excéntrico médico de campo, con su graciosa gorra blanca y una levita excesivamente

gruesa para el verano, conocía el mundo de la mente moderna y trabajaba para curar los inevitables males que generaba.

El retrato del doctor Gachet inició una serie de pinturas que eran argumentos a favor de Auvers. En Drenthe, Vincent había mandado revistas ilustradas para invitar a Theo a unirse a la «austera poesía» del brezal. En Arlés había invitado a sus *copains* a disfrutar de la nobleza primitiva del Midi con sus monumentos de luz y color. Ahora, desde un estudio improvisado en su hotel, seducía a su hermano y a Jo con docenas de anuncios sobre la vida familiar, saludable y feliz, que sólo cabía hallar en la utopía rural de Auvers.

En pleno frenesí empezaba a trabajar a las cinco de la mañana y solía dejar cuadros y cartas sin terminar o apenas esbozados. Pintó a lo largo y ancho del pequeño pueblo, dedicando un cuadro tras otro a las pintorescas casitas de techo de paja que estaban desapareciendo en otros lugares del continente y aún hablaban elocuentemente de unos tiempos más seguros y sencillos. Pintó el maridaje único que se daba en Auvers entre el campo y el pueblo. Debido a su forma alargada, la ciudad no tenía centro, las casas se alternaban con viñedos y jardines a lo largo de sus dos arterias principales. La naturaleza siempre estaba presente. Cada casa que pintaba tenía su propio parque, estaba envuelta en verde vegetación, una promesa de que el consuelo y la curación estaban a pocos pasos de cualquier puerta.

Una tierra mágica exigía habitantes mágicos que Vincent también pintó: paseando tranquilamente por las verdeantes sendas y las calles sin tráfico, paseando por caminos sombreados con parasoles o gorros de paja. Casi todas eran mujeres o niñas, a veces en parejas, enfrascadas en conversaciones: una promesa de compañía para la chica holandesa afincada en París. En el Auvers encantado de Vincent no trabaja nadie. Aquí y allá se ven figuras cuidando los pequeños jardines y viñedos que hay delante de sus puertas, pero nunca usan herramientas ni se les ve arrodillados o agachados. Nada parecido al oneroso trabajo de Millet que empaña la prístina belleza de los campos de Auvers, ni siquiera en medio de la temporada de cosecha.

Vincent pintó a una chica del lugar entre las espigas de trigo maduras. Está sentada serenamente, vestida con un traje de lunares, un delantal limpio y un moño bajo su bonete. Sus sonrosadas mejillas y sus voluminosos pechos no hablan sólo de trabajo, sino también de una vida sana y una leche nutritiva. También pintó niños: gordiflones y sonrientes, en medio de la naturaleza, rebosantes de salud y buen humor. Por último, venteando el futuro, pintó a un joven con el pelo rubio rojizo de Theo que lleva entre los dientes una flor de aciano: un signo, una garantía de la robusta sangre del adolescente.

En Auvers retomó su proyecto de redención personal por medio de la renovación artística. Llenó lienzos y lienzos con escenas familiares de una vida en el campo que recordaban tanto a Brabante como a Auvers, pero en los colores y formas del arte nuevo: los luminosos campos de amapolas de Monet, la ribera del río de Renoir y el *doux pays* de Puvis. Encontró una villa moderna que tenía un aire a la parroquia de

Nuenen y la pintó bajo los cielos estrellados del Midi, exactamente igual a como quiso pintar la Casa Amarilla.

Para cumplir una promesa que hiciera a Theo en abril, llevó su caballete hasta la iglesia gótica que se alzaba en Auvers e hizo que su pincel realizara la tarea más difícil de todas: volver a pintar el campanario prohibido de Nuenen, donde estaba enterrado su padre. En un lienzo aún mayor, transformó el cúmulo de piedras del pasado en un palacio de cristal de color. Las paredes y arbotantes de los muros del siglo XII surgen de entre la hierba repleta de flores silvestres, arrojando grandes sombras violeta y ocre. El animado crucero, el ábside y la torre se yerguen inevitablemente hacia un cielo de «cobalto simple, puro y profundo». Un toque de naranja en el ancho techo da vida al viejo y destrozado edificio. Delante, una senda de arena rodeada y acunada por «el flujo rosa de la luz del sol».

En cuanto terminó, Vincent pronunció un veredicto triunfal sobre sus esfuerzos para rediseñar el pasado y escribió a su hermano: «Se parece otra vez mucho a los estudios que hice en Nuenen de la vieja torre y el cementerio, sólo que el color es más expresivo y suntuoso».

Theo oía y veía los ruegos de su hermano. Pero, como siempre, Vincent pedía demasiado. Había empezado por invitarlos de forma racional (al día siguiente de dejar París), con un simple «me alegraría mucho que vinieras a verme algún domingo con tu familia». Pero pronto inició la escalada de expectativas y a hablar de «un mes de descanso absoluto en el campo». Luego presionó a Theo para que cancelara sus vacaciones de verano de tres semanas en Holanda y fuera a Auvers. Suponía que su madre echaría de menos al pequeño, pero estaba seguro de que ella entendería que era lo mejor para el bebé. Por último, imaginó «pasar algunos años juntos». Theo logró, como siempre, moderar algo a su hermano sin acabar del todo con sus esperanzas. No escribió hasta principios de junio y ni entonces respondió a las ardientes invitaciones de Vincent. «Iré en un momento u otro», escribía, «y estaré encantado de escuchar tus propuestas de que vaya con Jo y el pequeño». Mencionó la posibilidad de partir sus vacaciones de verano, pero no prometió nada.

Y de repente anunció su visita. Tras todas las invitaciones de Vincent, bastó con una invitación casual del doctor Gachet, que pasó por la galería de París, para hacer realidad lo imposible. «Me dijo que creía que estabas totalmente recuperado», dijo Theo refiriéndose a la breve visita de Gachet, «y que no veía razón alguna por la que debieras tener nuevos ataques». Pero, incluso después de aceptar la invitación, Theo se negó a formular ninguna promesa hasta que llegara el día de la partida, porque no irían si no hacía buen tiempo.

El domingo 8 de junio fue un día hermoso y Vincent pasó una tarde sublime con la pequeña familia de su hermano en el edén de Auvers. Fue a buscarlos a la estación con un nido de pájaro como regalo para el pequeño de cuatro meses. Comieron en la terraza de Gachet, desde la que se veía el Oise. Vincent insistía en llevar al niño al patio y familiarizarle con sus habitantes alados, «para que vaya conociendo el reino

animal», recordaría Jo. Los pollos, gallinas y patos montaron una algarabía que aterrorizó al niño. Vincent intentó calmarle imitando el canto del gallo, lo que hizo que el niño gritara más fuerte. Llevó a la familia a dar un paseo por el paraíso que tantas veces les había mostrado en sus cuadros y sueños. Luego subieron el cochecito del niño al tren y se fueron.

Theo debió de pensar que esta breve excursión calmaría a su hermano, pero tuvo el efecto contrario. La breve visita reforzó la visión que tenía Vincent de su nueva familia viviendo juntos para siempre en el pacífico valle del Oise: «El domingo me ha dejado unos recuerdos muy agradables», escribiría Vincent después. «Debes volver pronto». Inmediatamente imaginó una serie de visitas, ya que «ahora vivimos mucho más cerca». Incluso se aventuró a formular su mayor deseo en palabras: «Me encantaría que tuvierais una *pied à terre*, junto a la mía».

Para aplacar los temores de Theo sobre sus recaídas no paraba de hablar de su buena salud. Se dejó llevar por el optimismo de Gachet y empezó a pensar en los dos últimos años como en una pesadilla de la que había despertado por fin.

A pesar de las excentricidades, la casa de los Gachet era confortable y ofrecía la posibilidad de realizar actividades artísticas. Contaba con todos los refinamientos de la ciudad y, además, con unas vistas al valle que cortaban la respiración. La familia de Gustave Ravoux era una versión diferente del ideal pastoril. Vincent se había establecido en su pequeña hospedería enfrente del Ayuntamiento por sus bajos precios. Cuando hablaban del retiro perfecto, los Ravoux, refugiados recientes de la ciudad, hacían hincapié en «los increíbles efectos del aire del campo». «Normalmente, los huéspedes de la posada vivían en París, donde nunca se encontraban bien, ni los padres ni los hijos», escribió a Theo puntualmente. «Aquí no les pasa nada malo».



Marguerite Gachet al piano, junio de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 102,5 x 50 cm
© Kunstmuseum, Basilea, Martin P. Buhler

A Madame Ravoux le costaba alimentar a su hijo, «que llegó aquí cuando tenía dos meses», informaba Vincent en tono grave, «y aquí todo volvió a la normalidad casi inmediatamente». Para reforzar estos argumentos pintó dos retratos más: uno, en los tonos azules más serenos que fue capaz de conjurar, de la hija de trece años de los Ravoux, Adeline, con sus mejillas sonrosadas y cola de caballo. El otro es de su joven hermana Germaine, un bebé rubio de dos años, comiéndose una naranja fresca. «Si vienes con Jo y el pequeño», resumía, «lo mejor que podríais hacer es quedaros en el hostal conmigo».



La familia RAVOUX ante el hostal Ravoux
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

En una carta a su hermana Wil, Vincent le explicaba su amor eterno a los retratos en palabras que abogaban, con la misma firmeza, por la perfección artística y la necesidad de comunicación humana:

Lo que me apasiona mucho, mucho más que cualquier otra cosa de mi oficio, es el retrato, el retrato moderno [...] *Me gustaría* pintar retratos que, tras un siglo, parecieran apariciones a la gente que los viera. No pretendo lograr un parecido fotográfico, sino expresiones apasionadas, es decir, me gustaría usar nuestro conocimiento del color y nuestro gusto moderno para reflejar mejor y más intensamente los caracteres.

Los retratos que empezaban a alinearse en el estudio de Vincent también decían mucho de sus ambiciones comerciales, sin las cuales no parecía completa ninguna visión del paraíso.

Las ensoñaciones y las tardes repletas de ideas sobre retratos y modelos hicieron que Vincent empezara a buscar un estudio. Los Ravoux le habían permitido usar una pequeña habitación de la parte trasera del hostal para que no tuviera que subir las escaleras con su pesado equipo. Incluso habían dedicado un lugar del granero para que pudiera secar sus pinturas. Pero cuando Theo y Jo le visitaron en junio, Vincent ya hablaba de alquilar una casita en el pueblo.

Escribió a los Ginoux pidiéndoles que le enviaran de Arlés las dos camas de la Casa Amarilla, que seguían almacenadas en el ático del café, y empezó a pedir que le

devolvieran las pinturas almacenadas en Tanguy's y las que tenía Theo en su apartamento. Necesitaba un estudio para que no se estropearan, decía, y también para retocar algunas. «Si los conservo en las condiciones adecuadas», recordaba a Theo en nombre suyo y de sus cuadros, «tendremos mayores posibilidades de ganar algo con ellos».

A mediados de junio, pocos días después de la visita de Theo, encontró una casa de alquiler (por cuatrocientos francos al año) y empezó su larga tarea de persuasión. «La situación es la siguiente. Aquí pago un franco al día por dormir, de manera que si tuviera mis muebles, la diferencia entre 365 y 400 francos no sería muy grande, creo». En algún momento, su viejo sueño del estudio se fusionó con la búsqueda más amplia de un hogar y una familia. Ya no buscaba un estudio, sino una casa que pudieran compartir todos. Inmediatamente se puso a pensar en la decoración de este estudio-casa familiar, el primero desde Schenkweg, y la fijó en su imaginación con un cuadro.

Pero hasta sus lienzos más grandes eran insuficientes para abarcar su doble sueño. Necesitaba uno más grande para pintar esta nueva visión de un hogar y una familia que era, a su vez, más grande que la vida misma. Había visto muchos cuadros panorámicos a lo largo de los años, pero ninguno con más fuerza que el mural de Puvis de Chavannes expuesto en el Salón de París: *Entre arte y naturaleza*. Para lograr el mismo efecto envolvente, el abrazo y la fuga de cuadros de ese estilo, Vincent empezó a trabajar en un lienzo de un metro por cincuenta centímetros: el lienzo de mayor tamaño que cabía sobre su caballete. En esta gran tela blanca horizontal, y en otras parecidas, plasmaría Vincent su última y más energética defensa de Auvers.

Ninguna escena se adaptaba mejor al nuevo formato que los campos que bordeaban el valle del río. Tanto Theo como Jo admiraron el cuadro de las vistas de La Crau que Vincent había pintado en Arlés, hasta el punto de que ocupaba un lugar de honor en el salón de su casa de París. ¿Qué mejor motivo para este paisaje que la maravillosa vista de campos bien cuidados que formaban un rompecabezas de trigo amarillo maduro y verdes plantas de patata, pacas de heno y surcos recién arados? Cubrió el primer plano con gran profusión de flores, amapolas casi todas, pintadas con el ardor de unos pigmentos y unas pinceladas que eran más libres, sueltas y fervientes a medida que se acercaban al observador como una marea. Despachó la estrecha franja de cielo de la parte superior con una brocha y un azul sin nubes.

Luego giró su gran angular hacia el suelo del bosque. No era un bosque primitivo con sus salvajes variaciones y un subsuelo indómito, sino una arboleda de árboles maduros plantados en ordenadas filas, probablemente un *bois* en terreno del *château* local. Fijó su mirada en la alfombra de flores silvestres: un *sous-bois* de «césped con flores rosas, amarillas, blancas y de diversos verdes». Una luz dorada se filtra por entre un palio de hojas que se yergue en algún lugar fuera del cuadro sin adquirir visibilidad. Las filas de árboles sólo muestran sus troncos, fila tras fila de rayas

violáceas que desaparecen, en una perspectiva descendente, en el oscuro horizonte de bosques cada vez más profundos. En medio de esta cultivada arboleda del Elíseo, tan domesticada y commovedora como un escenario, colocó Vincent a una pareja bien vestida dando un paseo íntimo. Eran los momentos de comunión con la naturaleza que esperaban a Theo y a Jo en el valle del Oise.

Pintó en otro gran lienzo la vuelta a casa tras esas excusiones. Un caminito conduce a una distante casa de campo, medio escondida tras los árboles, en la parte más alejada de una cañada con aspecto de parque y verdes campos de trigo. Tras ellos, el sol poniente llena el cielo de brillantes colores. La luz pálida arroja sobre dos perales cercanos unas dramáticas siluetas azul Prusia, creando el tipo de pintoresca imagen, de sorprendente belleza, que siempre hacía detenerse un momento a Dorus y Anna van Gogh en sus paseos para apreciarla en silencio. En la distancia pintó el famoso castillo de Auvers, envuelto en vegetación. Pero en las ensoñaciones de Vincent, el sofisticado castillo, una vasta amalgama de siglos que comprendía edificios, jardines, parterres y terrazas, quedaba reducido a una simple silueta azul nomeolvides: una imagen de hogar en el horizonte, el descanso al final del viaje, con la que quería tentar a su hermano, pensando que reunía lo mejor del confort burgués y lo sublime de lo rústico.

Si la joven familia de Theo no aparecía en ninguna de estas imágenes visionarias de la vida rural, era porque no tenía por qué. Theo también había visto el gran mural de Puvis de Chavannes en el Salón y las invitaciones de tamaño mural de Vincent invocaban la imagen sin palabras. En una carta a Wil, Vincent describía el mural con forma de friso de Puvis que representaba la vida familiar en Arcadia:

A un lado hablan dos mujeres, vestidas con sencillas túnicas largas; en el otro hay hombres con aire de artistas: en medio del cuadro una mujer con su hijo en brazos coge una flor de un manzano.

A principios de julio, Vincent pintó otro invitador paisaje en el que plasmó su visión de la familia y el arte. No eligió para ello ni la vista de la meseta, ni los bosques misteriosos a lo Gauguin, ni la magia de un sol poniente sobre los campos de Corot. En cambio llevó su caballete, sus pinturas y lienzos junto a una casa que había a pocos pasos del hostal Ravoux: la casa de Charles Daubigny.

Aparte de Millet no había habido otro pintor que le llegara tanto al corazón o influyera tanto sobre su arte como Daubigny, héroe de Barbizon, defensor de la pintura al aire libre, liberador de pinceles de la rectitud del Salón, padrino del impresionismo, amigo y mentor de generaciones de paisajistas, de Dupré y Corot a Cézanne y Pissarro. Había llevado a muchos de ellos a Auvers; primero a su barcaza-estudio, *Le Botin*, y luego a una serie de casas que construyó en las verdes riberas del río. La última y mayor de ellas era una estructura estrecha de estuco rosa, techo de tilos azules con vistas sobre el río y un jardín bien cuidado.

Daubigny murió antes de poder disfrutar de este paraíso al pie de la colina repleto

de árboles frutales y parterres de flores, setos de lilas y sendas bordeadas de rosas.

Doce años después, la viuda de Daubigny seguía viviendo en la gran casa rosa junto a la estación, ofreciendo una imagen de femineidad abandonada y duelo fiel que transfiguró la imaginación de Vincent.

Al igual que el “Jardín del Poeta” que rodeaba la Casa Amarilla, este jardín contaba con sus fantasmas, con su Petrarca y su Boccaccio. Vincent añadió al fondo no sólo la espectral figura de Madame Daubigny con sus ropas de viuda y aire perdido junto a una mesa con sillas (otro eco del pasado parroquial de los jardines), sino también la muerte espectral del artista que se “ve” en la silla vacía y un misterioso gato que revolotea por el primer plano. Pero lo mejor del cuadro es la gran efusión de vida que refleja: ese rapto de la naturaleza que Daubigny pintara a menudo y que, incluso ahora, volvía a su memoria.

Era una invitadora imagen del “placentero campo” y la “hermosa y abundante vegetación”, de una “calma a lo Puvis de Chavannes”, decía Vincent a Theo utilizando un código más profundo. Daubigny había pasado sus últimos años con su mujer y sus hijos y también con otro artista, Honoré Daumier, el pintor e inmortal caricaturista que se quedara ciego con la edad. Los tres se habían sentado juntos ante una mesa de jardín bajo una parra y habían llenado la casa de Daubigny de arte de calidad y muchas risas. Habían pasado sus vidas juntos, marido, mujer y colega afligido, un modelo para el hogar, el estudio, la familia y la fraternidad que Vincent había imaginado para él, Theo y Jo en el paradisíaco valle del Oise.

Pero el pasado nunca se quedaba en el pasado. La mera tarea de sacar sus muebles de Arlés se convirtió en un tormento para su memoria. A pesar de sus ruegos y de ofrecerse a pagar los gastos de envío, los Ginoux respondían con absurdos cuentos (que al señor Ginoux le había cogido un toro) cuando respondían (“la tradicional pereza”, gruñía Vincent). Cada retraso amenazaba con evocar los demonios que luchaba por dejar atrás (lo que llamaba “esos negocios de Arlés de los que se ha hablado tanto”).

Gauguin tampoco le dejaba olvidar. Rechazó la oferta de Vincent de visitarle en Bretaña alegando que, como su estudio “estaba a cierta distancia de la ciudad”, podía resultar arriesgado para una persona enferma que, a veces, «necesitaba un médico». Además, Gauguin estaba pensando en buscar climas exóticos, esta vez Madagascar («el salvaje vuelve a la selva», explicaba). Bernard pensaba acompañarle. Vincent jugó con la idea de unirse a sus camaradas («porque allí *hay* que ir de dos en dos o tres en tres»), pero al final tuvo que reconocer la verdad. «El futuro de la pintura está en los trópicos», escribió a Theo, «pero no estoy seguro de que ni tú ni Gauguin ni yo seamos esos hombres del futuro».

Mostraba la misma resignación en su vida personal. Era demasiado viejo, no sólo para ir a Madagascar, sino también para tener esposa e hijos. «Soy, o al menos me

siento, demasiado viejo como para volver sobre mis pasos o desear algo diferente», confesaba. «Ya me ha abandonado el deseo, aunque mi mente siga sufriendo por ello». Se quejaba cada vez más de las limitaciones de su tiempo, su trabajo y sus fuerzas y reflexionaba sobre la precariedad de la salud mental y la vida. Imaginaba lo distinta que habría sido toda su carrera artística de la última década si «hubiera sabido lo que sé ahora». Lamentaba que se debilitaran su ambición y su virilidad y gritaba como un hombre que le doblara la edad contra «la futilidad de las cosas en la vida moderna». Se miró en el espejo y vio una «expresión melancólica» a la que denominaba «la descorazonada expresión de nuestros tiempos» y comparaba con el rostro de Cristo en Getsemaní.

En junio su madre mandó otro trueno del pasado. Acababa de volver de Nuenen, donde había visitado la tumba de su marido en el quinto aniversario de su muerte. Envió a Vincent un relato desolador del peregrinaje («volví a ver con gratitud todo lo que una vez fue mío»), que le dejó lleno de culpa y remordimientos.

Los hermosos paisajes y felices rostros que se alineaban contra las paredes de su estudio no podían ocultar el hecho de que no tenía ni un solo amigo. En julio, su relación con el doctor Gachet había entrado en la tradicional espiral de alienación y rencor. Las constantes exigencias de Vincent y el nervioso desapego de Gachet los puso rumbo a la colisión. Las frecuentes ausencias del doctor confirmaban los temores de Vincent de que no podría contar con él si tenía una crisis. La extraña conducta de Vincent y su vehemencia cuando expresaba sus puntos de vista sobre el arte (y puede que sus atenciones hacia Marguerite Gachet) desataron una tormenta en el hogar del médico. Gachet le prohibió pintar en la casa; Vincent tiró su servilleta y se levantó de la mesa. La ruptura final se debió a una discusión por la negativa de Gachet a enmarcar un cuadro de Guillaumin.

Como Gachet era un neurótico excéntrico a su vez, sentía cierta simpatía por la extraña forma de vestir de Vincent y sus raros modales. Otros eran menos tolerantes. Posteriormente, el joven Paul Gachet describió la «extraña forma de pintar» de Vincent. «Era un espectáculo mirarle», recordaba. «Antes de dar sus pequeñas pinceladas sobre el lienzo, echaba la cabeza hacia atrás y miraba con los ojos entrecerrados... Nunca había visto a nadie pintar así». Marguerite Gachet estuvo un mes dando largas a Vincent, que le pedía que posara, y finalmente sólo consintió en dejarle observarla mientras tocaba el piano. Nunca respondió a su petición de que posara para él una segunda vez. Los violentos movimientos de Vincent tras el caballete también asustaban y desconcertaban a Adeline Ravoux: «Su violenta forma de pintar me asustaba», dijo luego a un entrevistador, y describió el retrato resultante como «decepcionante, porque no guardaba ningún parecido». Tampoco ella quiso posar una segunda vez.

De hecho, el año que pasara en Saint-Paul había dejado una marca indeleble en la conducta de Vincent. Siempre estaba alerta y ansioso ante la posibilidad de sufrir un súbito colapso, lo que se apreciaba en su expresión vacua y su mirada huidiza, que

impresionaba no sólo a adolescentes, sino también a hombres adultos. «Cuando te sentabas ante él y hablabas con él cara a cara», recordaba un testigo de Auvers,

y alguien se colocaba a su lado, no giraba sólo los ojos para ver quien era, sino toda la cabeza... Si pasaba un pájaro mientras hablabas con él, en vez de echarle un vistazo levantaba la cabeza para ver qué tipo de pájaro era. Había algo fijo, mecánico en su mirada... sus ojos eran como faros.

Anton Hirschig, un joven pintor holandés, llegó al hostal Ravoux a mediados de junio. Le enviaba Theo, un reemplazo de tropas capaz de proporcionar a su hermano la compañía de otro artista y el confort de un compatriota. A Hirschig, de veintitrés años, Vincent le pareció un hombre nervioso, agitado y asustado, «una pesadilla», «un loco peligroso», cuya mente vagaba sin rumbo. «Aún le veo sentado ante el banco que había delante de la ventana del pequeño café», escribiría Hirschig después, «con su oreja cortada y sus salvajes ojos que no me atrevía a mirar».

Vincent no tuvo más suerte con el artista español que comía en el hostal Ravoux («¿Qué cerdo ha hecho eso?», dijo la primera vez que vio los cuadros de Vincent), ni con otro artista holandés que trabajaba en Auvers, ni con la familia de artistas angloparlantes que vivían en la casa de al lado, «pintando día sí y día no», ni con el artista francés que pasó por Auvers. Logró evitar el contacto con todos ellos. Ni siquiera el antiguo camarada de los hermanos de la época de la Rue Lepic, Pissarro, que vivía a unos diez kilómetros, fue nunca a verle. Vincent entabló una breve amistad con uno de sus vecinos, un artista de nombre Walpole Brooke, pero Brooke desapareció por el mismo agujero negro de hostilidad mutua que Hirschig, sobre el que Vincent escribía: «Aún se hace ilusiones sobre la originalidad de la forma en que ve las cosas... No creo que venga mucho».

Los vecinos toleraban aún peor la extraña conducta del visitante. Le evitaban en los cafés y huían cuando los abordaba por la calle pidiéndoles que posaran para él. Uno de ellos oyó a Vincent murmurar por lo bajo: «Es imposible, imposible», mientras se alejaba a grandes zancadas después de uno de estos rechazos. La mayoría de los vecinos no sabían nada de los sucesos de Arlés ni de Saint-Paul, pero su oreja cortada era bien visible. «Era lo primero que saltaba a la vista cuando le veías», observó uno, «y resultaba bastante desagradable». Hubo quien la comparó con la «oreja de un gorila». Puede que los residentes de Auvers no tuvieran los prejuicios contra los pintores que tenían los de Arlés, pero el aspecto de vagabundo de Vincent les repelía, con su barba de días, el pelo, que se cortaba él mismo, y un acento indeterminado, creían que alemán o inglés, que hablaba de una vida sin raíces y dura. Como en Arlés, o cualquier lugar al que iba, Vincent atraía la atención de los adolescentes. Con su ropa de campesino y su extraña bolsa llena de pinturas, parecía «un espantapájaros», dijo luego uno de ellos a un entrevistador. Los rufianes locales le perseguían por las calles cantando una conocida cantinela: «*fou*» (loco). Pero algunos de los chicos de Auvers eran más sofisticados que los «moritos» callejeros de

Arlés. Muchos eran veraneantes de colegios de París, los hijos de la burguesía de vacaciones. Mostraban mayor inventiva en sus juegos con el vagabundo y no se limitaban a tirarle vegetales podridos; pero no por ello eran menos crueles.

Pretendían ser amigos suyos, le llevaban bebidas, le invitaban a hacer excursiones sólo para convertirle en objeto de todas las burlas. Echaban sal en su café y metieron una culebra en su bolsa de pinturas (casi se desmaya cuando la encontró). Cuando vieron que tenía la costumbre de chupar la punta seca de un pincel, le distrajeron lo suficiente como para rociarlo de chile y luego observar con fruición cómo le explotaba en la boca. «¡Hay que ver qué loco volvíamos al pobre Toto!», alardeaba luego un niño, utilizando el apodo que habían puesto al extraño pintor, otra forma de decir loco.

El cabecilla de los veraneantes era René Secrétan, el hijo de dieciséis años de un rico farmacéutico de París. Los Secrétan tenían una casa de verano en la zona y aterrizaban allí todos los meses de junio, a comienzos de la temporada de pesca. René Secrétan bien hubiera podido no cruzarse nunca con Vincent. Era un amante de las actividades al aire libre que no tenía reparos en saltarse las clases de su prestigioso *lycée* si tenía la oportunidad de ir de caza o a pescar, y que sólo admiraba los cuadros con mujeres desnudas. Pero su hermano mayor Gaston era un aspirante a artista. Tenía diecinueve años y era la otra cara de la moneda, un poeta sensible, al que las historias de Vincent sobre el arte nuevo y París decían lo que nunca dirían a René, que seguía esperando que las autoridades echaran a Vincent de ahí cualquier día «por sus ideas raras y su modo de vida».

Como estaba muy solo, Vincent aceptaba los abusos del hermano menor para poder gozar de la compañía del mayor. Apodaba Buffalo Bill a René, por su bravura de vaquero y por el traje que había comprado en el Show del Salvaje Oeste de Bill Cody, en la Exposición Universal de París de 1889. El traje estaba completo, con sus botas, chaqueta de flecos y gorro de vaquero. Vincent pronunciaba mal el nombre, le llamaba «Puffallo Pill», un error que incitaba a René a bromas más agresivas y escarnios más intensos. Para darle a todo un toque de mayor autenticidad y amenaza, añadió un revólver a su atuendo, un viejo calibre 38 que «disparaba cuando le daba la gana», decía René.

Aunque consintió en posar al menos una vez (pescando a la orilla del río), René usaba su «camuflaje» con Vincent para encubrir formas de maldad y provocación aún peores. «Nuestro juego favorito», decía René, «era enfadarle, lo que resultaba fácil». René era un gran bebedor, que invitaba al pintor a una ronda de Pernod tras otra en el bar del cazador furtivo local. Y también fue René el que, tras descubrir el gusto de Vincent por la pornografía, hacía desfilar ante él a sus amigas de París, sobándolas y besándolas para atormentar al pobre Toto, e incitando a las chicas (algunas de ellas bailarinas del Moulin Rouge) a atormentarle, haciendo ver que estaban amorosamente interesadas en él.

Pero ninguna burla adolescente o humillación sexual podía herir a Vincent tan

profundamente como la carta que llegó de París a principios de julio. En un *cri de cœur* sin parangón en su larga correspondencia, Theo describía el infierno en el que se había convertido su vida. El bebé estaba enfermo —«llora sin parar noche y día»—. «No sabemos qué hacer», escribía, «y cada cosa que hacemos sólo parece agravar sus sufrimientos». Jo también estaba enferma, enferma de preocupación, tan aterrorizada ante la posibilidad de que su hijo pudiera morir que «gime en sueños».



Cabeza de un joven con sombrero de ala ancha (probablemente RENÉ SECRÉTAN), junio-julio de 1980,
TIZA SOBRE PAPEL, 13,6 x 8,6 cm

© Musée du Louvre. Foto cortesía de: Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY

Theo sólo veía una causa a sus problemas: la falta de dinero. «Trabajo todo el día, pero no gano lo suficiente para proteger a la buena de Jo de las preocupaciones que le causa la falta de dinero», confesaba. Culpaba a los que llevaban siendo sus jefes diecisiete años, «esas ratas», por pagarle tan poco y tratarle «como si acabaran de contratarle». Pero sobre todo se culpaba a sí mismo. Había fracasado miserablemente cuando había tenido que demostrar su virilidad, manteniendo a su mujer y su hijo. La vergüenza le llevaba a pensar de nuevo en dimitir, en «dar el salto» y establecerse como un marchante independiente. Con el miedo que tenía Theo al riesgo, era prácticamente una declaración de suicidio.

Theo tocaba incluso el tema más delicado de todos, su frágil salud, y expresaba el deseo de poder vivir para ver a su hijo «convertido en alguien», al contrario que su fracasado padre y su disoluto tío.

En ese paroxismo de amargura y desesperación, Theo no podía mantener los delirios lamentables de Vincent respecto a la familia. «Espero desde lo más hondo de mi corazón que también tengas una esposa un día», escribía. Era la única forma de que Vincent se «hiciera un hombre» y conociera las cargas y alegrías de la paternidad. El mensaje estaba claro, si Vincent quería una familia, tendría que buscársela.

En Auvers la carta tuvo un impacto tremendo.

Al principio Vincent luchó contra el instinto que le pedía coger un tren a París. «Me encantaría ir a verte», escribió a Theo el día que llegó la carta, «[pero] temo incrementar la confusión si voy ahora mismo».

Pero pocos días después, incapaz de esperar y espantado, decidido a que su hermano «diera marcha atrás» en tan desastrosa decisión, Vincent fue a París. Llegó a Cité Pigalle sin anunciar su llegada y sin que nadie le esperara.

En su intento por evitar un desastre Vincent causó una catástrofe.

El piso ya estaba a punto de caramelero para una erupción. En los cinco días transcurridos desde que Theo mandara la carta, la crisis se había agravado. Había decidido enfrentarse a sus jefes planteándoles un ultimátum: o le aumentaban el sueldo o se despedía. Cuando Vincent llegó encontró a su hermano y su cuñada «desgustados y alterados», en plena discusión sobre una decisión que lo ponía todo en juego para ellos y para Vincent. «No era moco de pavo pensar que lo que estaba en peligro era el pan nuestro de cada día», recordaba pensando en una disputa a la que se unió rápidamente. «Nos parecía que nuestros medios de subsistencia eran frágiles». Cuando la volatilidad y vulnerabilidad de Vincent se sumó al resto, la discusión entró en una rápida escalada. Luego la describiría como «violentas».

Cuando llegó Andries Bonger descargaron su furia sobre él. Vincent se mostró agresivo con él por apoyar los planes de Theo de despedirse, sobre todo cuando en el pasado nunca había sido partidario de esta solución. Puede que incluso pidiera a Theo que rompiera relaciones con su cuñado allí y en ese momento. Pero lo que consideraba más amenazador era la idea de Theo de mudarse al piso de abajo y compartir el jardín con Andries y su mujer. Esa mudanza daba al traste con todos los planes de Vincent para una casa en el campo y la sanación en la naturaleza. Con un jardín, Theo y su familia no tendrían necesidad de ir a Auvers y vería morir su sueño de un rencuentro en el brezal.

En la ola de reproches que siguió, Vincent acusó a Jo de ser una madre negligente por criar a su hijo en la ciudad y Jo acabó expresando en amargas palabras su resentimiento por el dinero gastado en Vincent. «¡Si tan sólo hubiera sido un poco más amable con él cuando estuvo con nosotros!» diría más tarde. «¡Cómo siento haber perdido la paciencia!». Los cuñados acabaron discutiendo agriamente sobre el

lugar en el que debía colgarse un cuadro.

Vincent se fue del piso y de París ese mismo día.

La discusión fue tan fuerte ese día que todas las cartas en las que se describían los sucesos del domingo 6 de julio se perdieron o se destruyeron. Jo las sustituyó posteriormente por el feliz relato de una comida de domingo y la visita de muchas personas que dejaron a Vincent «muy cansado y excitado» (el primer y único signo de su terrible fin, tres semanas después). Pero Vincent contaba una historia diferente. Se había ido de París ese día destrozado por otras cosas. «Creo», escribió a Theo después, «que he sido una carga para ti y que siempre me has temido».

De vuelta en Auvers, el mundo de Vincent cambió. Tras las «tormentas» y la «tristeza» de París veía amenazas por todas partes. Cuando subía por la ribera del río hacia los campos de la parte alta, encontraba que un agujero oscuro de naturaleza insensible había remplazado las pintorescas vistas del paisaje rural. El paisaje había perdido toda traza de consuelo, de promesas de segundas oportunidades y redención.

Subió por la ladera de la colina cargado con dos de sus terribles lienzos-friso para registrar esta nueva y amenazadora visión de la naturaleza. Donde antes había pintado mosaicos de campos, ahora pintaba «vastos campos de trigo bajo cielos iracundos». Un desierto de grano sin rasgos, tan desnudo y solitario como el brezal. Nada, ni un árbol, ni una casa, ni un campanario en el horizonte, que está a una distancia imposible. Una pequeña curva en el centro sugiere menos una colina que la curvatura de la tierra. En vez de un límpido cielo azul o una puesta de sol radiante, pintó una oscuridad ominosa, turbada por nubes de tormenta pintadas en tonos azules cada vez más oscuros.

En otro lienzo se sumergió directamente en un trigal revuelto lleno de surcos que conducen a una horqueta en medio de un campo. El viento convierte el grano maduro en remolinos de color y pinceladas, dándole unos latigazos tan violentos que hacen huir a unas vacas de su escondite. Se levantan aterrorizadas y escapan de una naturaleza que carece de remordimientos. No había nada de domesticidad rústica en ninguno de los dos cuadros; ni una persona, ni una casa en kilómetros. En vez de pregonar el consuelo que ofrecía la vida del campo, ahora usaba su pincel para «expresar tristeza y una soledad extrema». «Mi vida está amenazada de raíz», escribiría días después de volver a su antiguo paraíso, «mis pasos son vacilantes».

El 15 de julio Theo se llevó a su familia directamente a Holanda. Decidió que sólo el aire sano de la patria podría revivir a su mujer y a su hijo. No pararon en Auvers, aunque Vincent se lo ofreció. Jo y el bebé permanecerían en Holanda un mes. Theo volvió unos días después a París dando un rodeo, parando en La Haya, Amberes y Bruselas para hacer negocios, pero no en Auvers. Vincent, herido, le envió una carta de protesta.

Theo anunció que se iba a Holanda el 14 de julio, Día de la Bastilla. Pocos días

antes, Vincent había recibido una carta de su madre y hermana, que estaban encantadas por la inminente llegada de Theo con su mujer y su hijo. Después de todo sí habría un rencuentro en el brezal. «Pienso a menudo en vosotras», respondió con tristeza, «y me gustaría mucho veros otra vez». En respuesta a la recomendación de su madre de que pasara mucho rato en el jardín («para ver crecer las flores») en beneficio de su salud, Vincent ofreció su punto de vista oscuro y contrario de la naturaleza: «Me absorbe la inmensa planicie con los trigales a los pies de las colinas, sin fronteras, como el mar».

Theo pudo ayudar a su madre en el jardín, Vincent estaba destinado a recorrer el solitario brezal. «Adiós por hoy, tengo que ir a trabajar», fueron las últimas palabras que escribiera a su madre y su hermana.

Cuando Theo volvió a su piso de París el 18 de julio no invitó a su hermano, aunque Vincent se hubiera ofrecido a ir. Durante más de una semana ni siquiera escribió. Cuando finalmente lo hizo fue para rechazar las preocupaciones de Vincent con exclamaciones de incomprendimiento («¿Dónde viste esas violentas discusiones familiares?») y desechar, como «algo trivial», las pesadillas de su hermano.

Ni Vincent se atrevía a preguntar ni Theo le contaba nada sobre su enfrentamiento con sus empleadores. Sus jefes habían ignorado su ultimátum, no le habían subido el sueldo y mostraban cierta indiferencia ante sus amenazas de dimitir. Echaba mucho de menos a su familia (escribía a Jo todos los días) y estaba muy preocupado por su propio futuro, su carrera, su salud. Puede que Theo considerara la posibilidad de romper definitivamente con su impredecible hermano, pero el sentido del deber le disuadió. «No puedo abandonarle cuando está trabajando tanto y tan bien», escribía a Jo desesperado, «¿será feliz alguna vez?».

Nada amenazaba más su estabilidad, su salud mental, que la retirada de Theo. Se quejaba de experimentar «cierto horror» al pensar en el futuro. A veces, temblaba de miedo tan violentamente que no podía escribir y apenas lograba sostener el pincel entre sus dedos.

Vincent siempre tenía alcohol a mano para calmar sus nervios. Pero nada mejor para espantar los demonios de su cabeza que la distracción que le brindaba el trabajo. «Me embebo totalmente en mis cuadros», escribía a Theo. El doctor Gachet había recomendado el mismo remedio. «Me dice que, en mi caso, el trabajo es lo mejor para mantener el equilibrio, que debería volcarme en él con todas mis fuerzas».

Lo pintó todo, desde escenas campestres panorámicas de granjas bajo los inmensos cielos (bajo el sol y la lluvia) hasta simples gavillas de trigo, colocadas, al igual que los sauces de Nuenen, en rectas filas, como si fueran ancianos veteranos. Pintó pacas de paja que parecían casas transformadas en paja por algún mago rústico y casitas que se fundían con el mosaico de campos que las rodeaban hasta hacerlas casi invisibles. Se quedaba transfigurado ante las raíces desnudas de un árbol y las miró hasta que pudo llenar un lienzo entero reproduciendo solamente un pequeño rincón de la escena: un *sous-bois* íntimo, ampliado hasta convertirse en un bosque.

Posó su mirada tan fijamente en las retorcidas raíces, los viñedos y los nuevos brotes, eliminando el cielo, el suelo y hasta al árbol mismo, que las formas y colores perdían toda conexión con la realidad y, como Vincent, entraban en un mundo distante, más profundo, abstracto y absorbente.

En medio de este trabajo febril, renació una antigua fantasía. Las enormes y exuberantes imágenes de la vida rural, las atractivas casitas, los ecos de Nuenen y los brezales, los amados rincones verdes, todo apuntaba a la esperanza de que Theo fuera a verle a Auvers. Conmovido por la imagen de su hermano, sentado a solas en su apartamento de París, Vincent dejó de lado todas las recriminaciones y el rencor de sus últimas misivas. Nunca envió una carta en la que negara abiertamente la versión que daba Theo de los sucesos del 6 de julio. Y mandó la propuesta de que «empezaran de nuevo». Para no desesperarse por la poca atención que le dedicaba Theo, decía que su ruego era el de todos los artistas. «Los pintores están más y más contra la pared», escribía resignado, y *cualquier* tipo de «asociación» entre artistas y marchantes estaba condenada de antemano. El mercado implacable había traicionado a *todos* los impresionistas, consolaba a su hermano, haciendo imposibles hasta las iniciativas personales «más sinceras», como la de Theo.



Raíces y troncos, julio de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 50 x 100 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Incluyó en la carta algunos esbozos que denotaban el resurgir del sueño de la vida en el campo y el reencuentro entre los hermanos. En una de las páginas hizo un energético esbozo de la mejor carta de presentación de su nueva vida: *Jardín de Daubigny*.

«Puede que quieras echarle un vistazo a este esbozo del jardín de Daubigny», decía en la carta que acompañaba al dibujo, «es uno de mis cuadros más prometedores».

En el primer borrador de esa misma carta, Vincent volvía a invitar a su hermano a participar en la empresa procreativa común que habían imaginado en el camino a Rijswijk dieciocho años antes. «Yo siempre te he considerado más que un simple marchante», escribió en unas frases que evocaban ecos de Drenthe. «A través de mí participas en la producción real de algunos cuadros, que mantendrán la calma incluso en medio de la catástrofe». En el esbozo que mandó en su última carta a su *waarde* Theo, sustituyó el ruego explícito por una imagen atrayente del jardín milagroso. «La verdad es», explicaba, «que sólo sabemos hacer hablar a nuestros cuadros».

Cuatro días después, el domingo 27 de julio, Vincent volvía de una excursión para pintar y se dirigió a comer al hostal Ravoux. Cuando terminó, se echó al hombro su bolsa de pinturas y su caballete y volvió a su trabajo, como llevaba haciendo todos los días desde hacía semanas. Pudo haberse dirigido al cercano jardín de Daubigny o haberse adentrado en el campo con uno de sus lienzos-friso.



Jardín de Daubigny, julio de 1890, ESBOZO A PLUMA, 7,6 x 22 cm

© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Horas después, cuando el sol ya se había puesto, volvió al hostal Ravoux sin sus lienzos, pinturas ni caballete. Los Ravoux y los clientes habían cenado fuera porque era una calurosa tarde de verano y se solazaban en la terraza-café. Le vieron acercarse por la calle oscura. «Se sujetaba el vientre y parecía cojear», recordaría uno de ellos después, «tenía la chaqueta abrochada», algo extraño en una noche tan calurosa. Pasó junto a ellos sin decir palabra y subió a su habitación. Gustave Ravoux, preocupado por el extraño comportamiento de su huésped, se quedó escuchando al pie de las escaleras. Cuando oyó un gemido subió hasta la habitación de Vincent, en el último piso. Le halló tumbado en la cama, retorciéndose de dolor y le preguntó qué le pasaba.

«*Je me suis blessé*», replicó Vincent mientras se levantaba la camisa y le mostraba a Ravoux un pequeño agujero bajo sus costillas: «Me he herido».

CAPÍTULO 43

LAS ILUSIONES SE MARCHITAN; LO SUBLIME PERMANECE

Nadie sabe lo que ocurrió en las cinco o seis horas transcurridas entre el momento en que Vincent comió al mediodía del 27 de julio en el hostal Ravoux y su vuelta con una bala en el estómago esa noche^[7]. Se barajaron muchas teorías, tanto en el momento como después. La policía llevó a cabo una breve investigación, pero no apareció nadie que dijera haber sido testigo de ninguna de las actividades realizadas por Vincent ese día. Nadie supo decir dónde estaba cuando tuvo lugar el incidente. Su caballete, su lienzo y sus pinturas desaparecieron sin más. Nunca se encontró el arma.

Al principio, Vincent parecía algo confuso sobre lo sucedido, se desmayaba y volvía en sí en medio del *shock* y el dolor. Pidió atención médica como si hubiera sido víctima de un accidente. Años después, un testigo recordaría haberle oído decir: «Me herí en los campos, me disparé con un revólver». Avisaron a un médico y Vincent no dio explicación alguna de por qué tenía una pistola o cómo había llegado a dispararse con ella.

No estaba nada claro que hubiera sido un accidente hasta que se presentó la policía al día siguiente para aclarar los rumores que circulaban por ahí sobre un tiroteo. Cuando oyeron que Vincent se había herido a sí mismo le preguntaron inmediatamente: «¿Quería suicidarse?». Vincent replicó vagamente: «Creo que sí». Le recordaron que el suicidio era un delito contra Dios y contra el Estado. Vincent insistía en que había actuado sólo con una vehemencia extraña y espontánea. «No acusen a nadie», decía, «he intentado matarme».

Horas después estas abruptas declaraciones se convirtieron en toda una historia. Adeline Ravoux contó posteriormente a un entrevistador: «Se dirigió al trigal donde ya había pintado antes», dijo recordando el relato que su padre había compuesto a partir de los fragmentos de información que fue capaz de escuchar mientras estaba sentado junto a la cama de Vincent:

Lo que mi padre creyó entender es que Vincent se pegó un tiro y se desmayó por la tarde. El frío de la noche le hizo volver en sí. Buscó la pistola a gatas para terminar lo que había empezado pero no pudo encontrarla. Después se levantó y volvió andando a casa colina abajo.

El relato explica algunas de las incógnitas de las horas perdidas, pero no todas. Según Vincent, no pudo encontrar la pistola para acabar con su vida, pero ¿cómo pudo caer tan lejos de su alcance? ¿Y por qué no la encontró nadie al día siguiente a plena luz? ¿Qué hay del caballete y el lienzo que nunca aparecieron? ¿Cómo pudo estar inconsciente tanto tiempo y sangrar tan poco? ¿Cómo pudo descender herido, medio inconsciente y en la oscuridad la empinada y boscosa cuesta sita entre los campos y el hostal Ravoux? ¿Dónde y cuándo se había hecho con la pistola? ¿Por qué había

intentado suicidarse? ¿Por qué apuntó al corazón en vez de a la cabeza? ¿Por qué falló?

No es que Vincent no hubiera pensado antes en el suicidio. En momentos de desesperación que databan de sus tiempos de Ámsterdam (1877) había hablado de la nostalgia que le inspiraba la serenidad de la muerte y de lo que sería «estar lejos de todo». A veces había hecho chistes al respecto (recitando la «dieta» de Dickens para el suicidio) y otras había amenazado con cometerlo. Desde las profundidades del Borinage había prometido a Theo que «si alguna vez constataba que era una carga para él o los de casa, dejaré de ser, puesto que no seré de utilidad a nadie».

Pero en general tendía a criticar el suicidio. Afirmaba que era algo «siniestro» y «terrible», un acto de «cobardía moral», un crimen contra la belleza de la vida, la nobleza del arte y el ejemplo de Cristo. Citaba el famoso proverbio de Millet de que el suicidio «era un acto llevado a cabo por un hombre deshonesto» e insistía: «No creo ser un hombre que tenga ese tipo de inclinaciones». Padecía momentos de profunda depresión, de «vacío» y «miseria extrema», igual que Theo. Pero no suscribía los intentos de autoeliminación y urgía a su melancólico hermano a adoptar la misma actitud. «Mira», escribía desde Drenthe, «en lo referente a esfumarse o desaparecer, no deberíamos hacerlo *nunca*, ni tú ni yo, como tampoco suicidarnos».

Los sucesos de Arlés y su enfermedad habían puesto a prueba su valiente resolución pero no habían acabado con ella. A pesar de todos los tormentos que padeciera en cuerpo y espíritu, el aislamiento, el confinamiento, las pesadillas, las alucinaciones, había mantenido la promesa que hiciera a Theo. El doctor Peyron creyó que el hecho de comer pintura y chupar sus pinceles era un intento de suicidio y sólo una vez, cuando creía que su hermano le abandonaría, Vincent lanzó una amenaza a la desesperada. «Si perdiera tu amistad, me suicidaría sin remordimientos», había escrito en abril de 1889. «Como soy un cobarde, acabaré así».

De hecho se describía a sí mismo como un hombre que se había acercado demasiado a ese acto cobarde y abyecto como para volver a pensar en él. «Intento recuperarme», escribía, «como alguien que ha intentado suicidarse, pero busca la orilla porque le parece que el agua está demasiado fría».

Sin embargo, en Arlés, dijo al alcalde y sus acusadores: «Estoy dispuesto a tirarme al agua si eso deja tranquilas a estas buenas gentes de una vez por todas».

En la imaginación de Vincent, los artistas y las mujeres que se suicidaban siempre se ahogaban, porque compartían cierta «delicadeza» y «sensibilidad ante sus propios sufrimientos». «Los artistas mueren como las mujeres», escribió en Amberes, «como mujeres que han amado mucho y a las que la vida las ha hecho sufrir». Margot Begemann había ingerido estricnina y sabía de otras, tanto reales como de ficción, que habían tomado veneno. (De hecho, sabía mucho de venenos y podía haberlos usado de haber querido). Pero estas personas no tenían la misma «conciencia de sí mismos» que tenían los artistas; despreciaban la vida.

En opinión de Vincent, el recurso a las armas de fuego siempre acababa mal y casi nunca resultaba exitoso. En el *Pot-Bouille* de Zola, el disoluto abogado Duveyrier intenta matarse con un pequeño revólver y sólo logra desfigurarse para el resto de su vida. En *Pierre et Jean* [Pierre y Jean] de Maupassant, un disparo accidental da lugar a una «terrible» herida en el estómago «por la que asoman los intestinos». En la vida de Vincent, las pistolas eran algo exótico, mecanismos extraños que se usaban en la jungla o en las batallas. Cuando su hermano Cor llegó al Transvaal en 1889, Theo insistía en lo salvaje que era el lugar aludiendo a que «uno tiene que andar por ahí con el revólver todo el día».

Por entonces, nadie en Auvers decía recordar a Vincent con una pistola y nadie admitió haberla vendido, dado o prestado. Después de todo, ¿quién se fiaría del holandés loco lo suficiente como para darle un revólver, una novedad en la Francia rural? ¿Y dónde estaba? En los años siguientes, el misterio del arma perdida de Vincent dio lugar a todo tipo de afirmaciones carentes de fundamento. Se dijo que se la había prestado Ravoux para espantar a los cuervos en los campos, que había amenazado a otros con esa misma pistola o que había blandido una similar en otros momentos de su vida.

Sin embargo, el primer médico en llegar a la escena, un tal doctor Mazery, no necesitaba el arma para saber que se trataba de una pistola de pequeño calibre. La herida bajo las costillas de Vincent era «del tamaño de un guisante grande» y sangraba poco. En torno al pequeño círculo rojo oscuro se había formado un halo púrpura. Mazery concluyó que la bala no había tocado los órganos o vasos sanguíneos. Palpando el cuerpo de Vincent, un proceso muy doloroso, creyó haber localizado la bala en la pared posterior de la cavidad abdominal. Lo que significaba que podría haber roto una arteria o estar alojada cerca de la espina dorsal, en ambos casos heridas mortales.

La localización era rara. Si Vincent quería acertar en el corazón, había errado inexplicablemente al sujetar la pistola demasiado baja y apuntar hacia el suelo, insertando la bala en un lugar peligroso pero muy lejos de la diana. Parecía el enloquecido ángulo de un tiro accidental, no el disparo certero de quien se va a suicidar. Y otra cosa más, por lo general, cuando se dispara una bala desde tan cerca no suele dar en hueso, sino que atraviesa los tejidos blandos y sale por el otro lado. Que se le quedara dentro indica no sólo que se trataba de un arma de pequeño calibre con poca cantidad de pólvora, sino también que se disparó desde más lejos, «demasiado lejos», según el informe del médico, puede que más allá del alcance del propio Vincent.

El doctor Gachet volvió en algún momento. Había estado pescando con su hijo y oyó hablar del tiroteo a un viandante, lo que indica la rapidez con la que se difundió la noticia. Puesto que Gachet era el custodio nominal de Vincent en Auvers tenía mucho de qué responder. Fue corriendo al hostal Ravoux esperando, sin duda, encontrarse con lo peor. Halló a Vincent sorprendentemente lúcido, fumando su pipa

y exigiendo que alguien le sacara la bala del estómago. Un testigo le recuerda preguntando: «¿Es que nadie me va a abrir el vientre?».

Gachet examinó la herida y consultó con el doctor Mazery. Ninguno de los dos se atrevía a realizar la operación. Mazery era un obstetra de París que pasaba sus vacaciones por allí cerca y Gachet, un experto en nutrición y neurosis, no en heridas de bala. Trasladar a Vincent a un hospital de París resultaba todavía más arriesgado. Como no tenía más síntomas, le pusieron un vendaje compresivo y esperaron lo mejor. Gachet, movido por las protestas de Vincent, escribió a Theo diciendo solamente que Vincent se había «autolesionado». «No soy quién para decirle qué debe hacer», escribió con cautela, «pero creo que es su deber venir, por si hubiera alguna complicación».

Para no asustarle con un telegrama, Gachet pensaba mandar la carta por correo. Pero cuando pidió a Vincent la dirección de Theo, éste se negó a dársela. Gachet decidió despachar a París al joven Hirschig a la mañana siguiente para que entregara la carta en mano a Theo en su galería, donde Gachet le había visitado. Después ambos médicos salieron de la pequeña habitación mientras Vincent fumaba su pipa y esperaba. De vez en cuando su cuerpo se tensaba y rechinaba los dientes de dolor. Esa noche, Anton Hirschig que ocupaba la habitación contigua a Vincent, oyó «fuertes gritos».

A la mañana siguiente, Auvers entera bullía con los extraños rumores sobre los extraordinarios sucesos de la noche anterior. Algunos decían haber visto a Vincent al anochecer entrar en una granja junto a la carretera, lejos de los campos de la parte alta de la ciudad. Parecía ocultarse tras un montón de boñigas, como si tuviera una cita o estuviera con otros compañeros. Las malas lenguas decían que era ahí donde le habían disparado. Vincent podría haberse arrastrado hasta el hostal Ravoux, que estaba a menos de un kilómetro, una ruta mucho más sencilla que la empinada y peligrosa cuesta a la orilla del río; podrían haberse deshecho del caballete, el lienzo y las pinturas.

No es que hubiera muchos revólveres en Auvers, y en los días siguientes se inventariaron todos. Sólo faltaba uno, junto a su propietario: René Secrétan y su «Pufallo Pill» habían dejado la ciudad. Su padre, el farmacéutico, le había mandado fuera con su hermano Gaston, a la mañana siguiente, en pleno verano. Los hermanos volvieron a Auvers, pero la pistola nunca apareció. Décadas después, René Secrétan ofreció una explicación. Tras más de medio siglo de silencio, dijo a un entrevistador que Vincent se la había robado. «Solíamos dejarla por ahí con nuestros útiles de pesca», dijo, «y ahí es donde Vincent debió encontrarla y robarla».

Pero los rumores habían dado su veredicto en seguida. En la década de 1930, cuando el gran historiador del arte John Rewald visitó Auvers y entrevistó a los testigos supervivientes de esa noche de mediados de verano de 1890, oyó decir a la gente que unos chicos habían «matado» a Vincent accidentalmente. Se decía que los chicos nunca lo habían reconocido por miedo a que los acusaran de asesinato;

Vincent eligió protegerlos en un último acto de martirio.

Theo llegó al mediodía del 28 de julio, pocas horas después de que Hirschig apareciera en la galería. A pesar de todas sus disputas pasadas, la noticia fue un bombazo. Había pasado las últimas semanas arreglando el piso de la planta baja, soñando con el momento en que volvería a reunirse con su mujer y su hijo en Holanda y planeando hacer una excursión a Passy, un lugar de veraneo a las afueras de París bastante parecido a Auvers. Sus preocupaciones no eran por Vincent, sino por su puesto de trabajo. Desde sus inútiles amenazas de dimisión había corrido el rumor de que dos de las sucursales de la firma en París, una de ellas la suya, iban a cerrar.

La carta de Gachet interrumpió esos pensamientos. En el tren de Auvers volvieron sus viejos temores. Sólo una semana antes los había desechado con palabras que debieron de impresionarle cuando el tren salía de París: «A menos que esté deprimido o se enfrente a nuevas crisis», había asegurado a Jo el 20 de julio, «todo parece ir muy bien». La carta de Gachet decía que Vincent se había «autolesionado» y la última vez que había recibido noticias de ese tipo tuvo que ir a Arlés y encontrarse con su hermano mutilado y ausente en una cama de hospital. ¿Qué nuevos horrores le esperarían en Auvers? Puede que Hirschig mencionara la posibilidad de que hubiera sido un intento de suicidio, una idea escandalosa de la que Gachet, discretamente, no hablaba en su carta, y que hacía resurgir otro fantasma que le estuvo atormentando durante la interminable hora de viaje.

Cuando llegó al hostal Ravoux su rostro estaba «distorsionado por la tristeza», según Adeline Ravoux. Subió en seguida a la habitación de Vincent. Pero en vez de encontrarse a Vincent moribundo, como temía, le encontró sentado en la cama, fumando. «Le he encontrado mejor de lo que esperaba», escribió a Jo más tarde, «aunque está muy enfermo». Según Adeline (que había seguido a Theo y a su padre hasta la habitación), los hermanos se abrazaron y se sumieron en una profunda conversación en holandés. Los Ravoux se retiraron.

Hablaron el resto del día hasta el anochecer. Vincent tumbado en su cama de hierro y Theo sentado en una silla de paja que había colocado junto a ella. Se mostraba alternativamente agitado y nervioso, respiraba superficialmente y gemía de dolor. Vincent dio las gracias a su hermano por haber ido a verle y darle la oportunidad de «estar juntos constantemente». Preguntó por Jo y el bebé. Dijo que se alegraba de que no tuvieran «ni un atisbo de la tristeza de la vida». Si Vincent le dijo que había intentado suicidarse, como había afirmado ante Ravoux y otros, seguro que Theo hizo preguntas. ¿Por qué no había dicho nada? Su última carta era alegre («buena suerte en los negocios [...] te doy la mano con el pensamiento») y contenía bulliciosas descripciones de la vida en el campo; incluso pidió más pintura. Theo no percibía nada en la habitación que hiciera pensar en preparativos para la muerte, no

había recogido, no había ninguna nota. Sobre la mesa había esbozos y fragmentos de cartas desechados que Vincent claramente no pretendía que se leyieran.



Dormitorio de VINCENT en el hostal Ravoux
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Durante una de las breves pausas que hicieron —probablemente porque Vincent se dormía o intentaba comer o se desmayaba—, Theo escribió a Jo. No hablaba de suicidio sino de rendición. «Pobrecillo, nunca fue muy feliz», escribió, «y ha perdido toda ilusión. Estaba solo, más solo a veces de lo que podía soportar». Intentaba consolar a Jo, y a sí mismo, recordándole la de veces que Vincent se había hecho daño y cómo se había recuperado. «Eran situaciones tan desesperadas como ésta y los médicos se sorprendieron de la constitución tan fuerte que tiene». Prometía volver a París al día siguiente si «mejoraba por la noche».

Pero la herida de Vincent no sanaría.

Cuando el sol se puso y la habitación se empezó a quedar fría, la conversación y el descanso se hicieron más difíciles. Vincent empezó a respirar más superficial y rápidamente, se le aceleró el corazón y su rostro perdió todo color y calor. «Había momentos en los que parecía que se ahogaba», recordaría Theo. A la caída de la noche el fin parecía más cercano, los ataques eran más frecuentes y hablaban menos.

Con cada angustioso aliento, con cada tierno recuerdo y brote de lágrimas, el tema de la muerte parecía más cercano. Los hermanos habían hablado poco del suicidio a lo largo de los años, excepto para mostrar su desaprobación, pero la muerte

había estado presente en las cartas de Vincent desde el principio. La idea de la muerte «me daba calor, me ponía el corazón al rojo vivo», escribió desde Inglaterra en 1876. Paseaba por los cementerios y quería dibujar cadáveres. Buscaba imágenes de funerales y plagas, así como representaciones de la muerte. Veía serenidad en los rostros de los difuntos y envidiaba que estuvieran libres «de las cargas de la vida que nosotros nos vemos obligados a seguir soportando». A alguien que se acercó a darle el pésame en el funeral de su padre le respondió: «Morir es duro, pero vivir lo es más».

Los años de penuria, fracaso, culpa, soledad y, por último, locura le habían mostrado otro rostro de la muerte. Privado del consuelo de la religión tras la muerte de su padre en 1885, nunca había logrado llenar el vacío. Lo probó todo, desde el nihilismo de Tolstói hasta la risa cósmica de Voltaire, pero a todo le faltaba algo. Al final, el arte fue su único consuelo. «Mi función en la vida es pintar todos los cuadros y hacer todos los dibujos que pueda», escribió, «y, al final de mi vida, cuando esté muriendo, espero poder mirar atrás con amor, expresar un tierno lamento y pensar: “¡Los cuadros que podría haber pintado!”».

Pero los cuadros no bastaban. Había pasado muchas horas construyendo sus propias versiones de la vida en el más allá: gloriosas visiones de orbes distantes y «hemisferios invisibles», de trenes que llevaban a las estrellas y vidas sin límites como los planetas del universo. Estos sofisticados caprichos se basaban en la belleza de la naturaleza, el encanto de la ciencia, la «triste Biblia» y, sobre todo, «la capacidad de trascendencia del arte». «Las ilusiones se marchitan», escribió desde Amberes, «lo sublime permanece».

De todas estas consoladoras visiones, algunas de las cuales hubo de tener presentes a medida que se acercaba el fin, ninguna era más gloriosa ni esperanzadora que la imaginada en Arlés, en 1888, mientras esperaba en la Casa Amarilla la llegada de Gauguin:

Cada vez creo más firmemente que no debemos juzgar a Dios desde nuestro mundo, que sólo es un estudio mal hecho. ¿Qué puedes hacer cuando un estudio sale mal? Si te gusta el artista no encuentras mucho que criticar, te callas. Pero tienes derecho a pedir algo mejor. Deberíamos ver más obras salidas de su mano: es evidente que este mundo lo creó rápidamente en un día malo, cuando no sabía lo que estaba haciendo o no estaba muy atento. Es igual, según la leyenda este viejo y buen Dios se metió en un montón de líos gracias a este estudio suyo...

Me inclino a pensar que la leyenda es verdadera, ¡su obra es un desastre en tantos aspectos! Sólo un maestro puede equivocarse así y tal vez esta idea sea el mayor consuelo que obtengamos nunca porque, en ese caso, tenemos derecho a esperar que la misma mano creativa se vengue de sí misma. Y a esta vida nuestra, tan criticada por buenas y elevadas razones, debemos tomarla como es y mantener la esperanza de que, en otra vida, veamos algo mejor.

Media hora después de la media noche, el 29 de julio, Vincent, acurrucado en brazos de su hermano y luchando por respirar, dijo sus últimas palabras a su *waarde* Theo: «Quiero morir así». Aún vivió media hora más con una mano fuera de la cama tocando el suelo, la boca abierta luchando por respirar. Poco después de la una de la

madrugada, murió con los ojos muy abiertos. Su fanático corazón se paró.

«Ha hallado el descanso que buscaba», escribió Theo a su madre. «La vida era una carga tan pesada para él [...] ¡Oh, madre! ¡Era mi hermano, mi hermano!».

Esa mañana Theo enterró su pena en una nueva misión: dar a Vincent la dignidad en la muerte que nunca había tenido en vida. Muy centrado y con gran eficacia, se presentó en el Ayuntamiento y rellenó todos los papeles administrativos. Encargó las esquelas y las invitaciones para el funeral a un impresor, que las tuvo listas en horas. Había que mandar las invitaciones por correo para que llegaran a París ese mismo día o al siguiente muy temprano. El 30 de julio era el día previsto para el funeral. Comprobó los horarios de los trenes para asegurarse de que asistiera el mayor número posible de personas. La ceremonia tendría lugar en la iglesia de Auvers a las dos y media «en punto» e incluiría procesión funeraria, servicio religioso y entierro. También encargó el ataúd a un carpintero y contrató a un embalsamador para que mantuviera el cuerpo en condiciones en el sofocante calor del verano.

Mientras el embalsamador hacía su macabro trabajo en la habitación de atrás que Vincent había usado a modo de estudio, Theo convirtió una de las dos salas del hostal en una capilla mortuoria, colocando flores y verde, al modo holandés. Su compatriota Hirschig, que conocía bien las costumbres, exploró los alrededores en busca de las cosas precisas. Pero para Theo lo primero era el arte. Rebuscó en el estudio, reuniendo todo su valor, y en el cobertizo donde Vincent había almacenado sus cuadros más recientes, y eligió un puñado de cuadros escuchando los dolorosos cálculos de su corazón.

Pero Vincent lograría crearle problemas hasta después de muerto. El párroco local se negaba a celebrar el funeral en la iglesia de Auvers. La invitación de Theo había sido demasiado precipitada. El abad Tessier decía no tener forma de saber si Vincent era un extranjero protestante o si se había suicidado y prohibió hasta el uso de la carroza fúnebre de la parroquia. Ni el refinamiento parisino de Theo ni la influencia de Gachet lograron hacerle cambiar de opinión. Lo más que Tessier estaba dispuesto a consentir era que Theo comprara una parcela de tierra en el nuevo cementerio, situado en la meseta que se extendía por encima de la ciudad, lejos de la iglesia donde Vincent había pintado. Era un lugar solitario, poco más que un pedazo de tierra desnuda en un campo yermo. Por Jo y por él mismo, Theo puso la mejor cara que pudo ante este rechazo final. Dijo que era «un lugar soleado entre los trigales».

A la mañana siguiente, 30 de julio, empezó el desfile de visitantes. Tanguy, el viejo marchante partidario de la Comuna, llegó temprano como tantas veces antes. Fue Lucien Pissarro, pero no su padre, Camille, que se excusó alegando problemas de salud. Émile Bernard fue con Charles Laval, el lacayo de Gauguin, en representación del *maître* que, a pesar de lo mucho que debía a Theo, dijo no haber recibido la notificación a tiempo en Bretaña. (Luego dijo a Bernard que era una «idiotez»

permitir que se le asociara con Vincent el loco). Gachet apareció acompañado de algunos vecinos, entre ellos varios de los artistas que habían esquivado a Vincent cuando aún estaba vivo. También fue Andries Bonger, por su hermana y por Theo, si no por Vincent. No estuvo presente nadie de la familia excepto Theo.

Uno a uno fueron desfilando ante el ataúd. Los hubo que llevaron flores, Tanguy lloró y Theo fue el anfitrión perfecto. Se sirvió una comida en el comedor del hostal Ravoux y, sobre las tres, los más fornidos llevaron el ataúd hasta un coche fúnebre que Hirschig y el joven Paul Gachet habían alquilado en una parroquia cercana. La procesión echó a andar hacia el cementerio bajo un brillante sol de verano. Andries Bonger y Theo abrían la marcha.

Ante la tumba, y a petición de Theo, Gachet dijo unas vagas palabras de alabanza («un hombre honesto y un gran artista») sobre un hombre al que apenas conocía. Mareado por el calor y con dificultades para hablar por los sollozos, creó cierta confusión. Sobrecogido por la emoción, Theo le dio las gracias «de todo corazón», pero él no pronunció ningún discurso. Bajaron el ataúd a la tumba y Theo y Bonger echaron sobre él las primeras paletadas de tierra. El pequeño grupo empezó a dispersarse: los parisinos se dirigían a la estación o volvían al hostal; los vecinos se evaporaron por el campo.

Theo estaba en el brezal y lloraba.

EPÍLOGO

ICI REPOSE

Los tormentos de Vincent habían terminado, pero los de Theo no habían hecho más que empezar. Sobrecojido por la pena y los remordimientos, su salud se quebró. La sífilis que llevaba años congestionando sus pulmones e impidiéndole andar bien le llegó hasta el cerebro. Su debilitada mente estaba obsesionada por una única idea: «El mundo no le olvidará». En su opinión, el mundo había ignorado a Vincent y sus obras maestras durante demasiado tiempo. La gente debía saber que fue un gran artista y la posteridad habría de honrarle. «El mundo lamentará que nos haya sido arrebatado tan pronto». Ésta era la nueva misión de Theo. En el paroxismo de la culpa diría: «Nunca me perdonaría a mí mismo si no hiciera todo lo posible».

Nada más le consolaba. Las condolencias que empezaron a llegar casi inmediatamente le enfadaban y avergonzaban. Artistas y colegas que habían ignorado o ridiculado a Vincent le instaban a consolarse con la obra de su hermano. «Como suele ocurrir», escribió con amargura, «ahora todo son alabanzas». Nota tras nota hallaba el mismo poco consolador mensaje. Theo estaba mejor sin su problemático hermano. Hasta su propia familia acogió la noticia con un alivio mal disimulado. Palabras pensadas para consolarle, como las de su hermana Wil, fueron una puñalada en el corazón: «Qué extraña coincidencia», escribía, «que deseara ser y vivir como la gente corriente y que ahora estuviera tan cerca de ti».

En las primeras semanas tras el funeral, la culpa se truncó en obsesión. «¡Qué vacío está todo!», escribía a Jo desde París. «Le echo tanto de menos, todo parece recordármelo». Sólo hablaba de Vincent. En un viaje que hiciera a Holanda a principios de agosto, pasó días enteros en profundas conversaciones sobre Vincent con su madre y su hermana Wil. En Ámsterdam se reunió con su mujer y su hijo. Pero por las noches, los fantasmas de Auvers no le dejaban dormir. Cuando volvió a París, sólo quería ver a gente que hubiera conocido a Vincent. Los invitaba a cenar y a largas veladas «en las que Vincent prácticamente era el único tema de conversación», decía orgullosamente. Pasaba mucho tiempo con Paul Gachet, el médico que había conocido a Vincent tan brevemente al final de su vida. Los recuerdos de un paciente al que Gachet apenas conocía mantenían en pie la obsesión de Theo cuando todos los demás parecían muy dispuestos a olvidar.



THEO VAN GOGH, 1890
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Dedicó horas a bucear entre las cartas de Vincent, que había ido metiendo en un armario del comedor, experimentando casi siempre cierto alivio al hacerlo, junto al resto de su correspondencia. De nuevo a solas con su hermano, revivió todas las pruebas y tribulaciones y una nueva resolución tomó forma en su cabeza. «Hay cosas tan interesantes en las cartas de Vincent», escribió a su madre, «que se podría escribir un magnífico libro que contara al mundo sus ideas y lo fiel que siempre fue a mismo». Decía que era un libro que *había* que escribir y pensó primero en Gachet para hacerlo, pero luego puso el listón más alto y se lo pidió al crítico Albert Aurier. Enfurecido por los pocos y tibios obituarios que se habían publicado (sobre todo por uno que calificaba su arte como «el resultado de una mente enferma»), creía que la reciente eminencia de Aurier era una oportunidad para inmortalizar a un artista cuya fama apenas había llegado a brillar. «Usted fue el primero en darse cuenta de su

valía», escribió al crítico, «tuvo que vislumbrar al hombre».

En esto, como en todo, Theo honró la memoria de su hermano soñando sólo grandes sueños. Tras una vida de cuidadosa planificación y crecientes ambiciones, tuvo una visión de un monumento conmemorativo panorámico para Vincent: una exposición en la galería del marchante impresionista pionero Durand-Ruel, acompañada de un amplio catálogo ilustrado con litografías de las obras de Vincent y fragmentos de sus cartas. Vendió su espectáculo holístico exactamente como lo hubiera hecho Vincent: «Es esencial ver juntas muchas obras del artista para entender mejor el conjunto de su arte». Defendió su idea con el celo evangélico de Vincent. Cuando Durand-Ruel se quejó de la cantidad de espacio que pedía Theo («para hacerle justicia»), éste reaccionó exactamente igual que hubiera hecho su hermano, doblando sus exigencias y complementándolas con explicaciones sofisticadas, detalles extravagantes y promesas poco sinceras. Cuando alguien le llevaba la contraria estallaba como Vincent. «Le persigue el recuerdo de su hermano», decía Andries Bonger, «hasta el punto de que se enfada con cualquiera que no comparta sus puntos de vista».

La obsesión del recuerdo alteró su identidad. Como Vincent en Arlés, Theo parecía estar poseído por «un hermano con mala estrella atrapado en la penumbra / como si hubiera vuelto de la tumba». En septiembre arremetía contra sus jefes de Goupil y contra todo el mundo del arte, al que describió como «una utópica asociación de artistas» y empezó a planear una exposición en el café Le Tambourin, sede de la primera exposición de Vincent en 1887, cuando los hermanos vivían juntos en la Rue Lepic. Tenía salvajes arranques de rabia y desafío, algunos de ellos contra su esposa e hijo, ataques de paranoia y atisbos de pensamientos mágicos, descuidaba su salud y hasta vestía diferente. Theo lloraba a su hermano convirtiéndose en su hermano.

La transferencia alcanzó un pico desastroso en octubre, cuando Theo dejó Goupil, como Vincent siempre le había dicho que hiciera, dando visibilidad a décadas de ofensas acumuladas con un gran espectáculo de gritos y portazos al estilo de su hermano. Lo último que hizo en el lugar donde había trabajado desde que era adolescente fue mandar un telegrama a Gauguin: «Viaje a los trópicos garantizado, mando dinero, Theo, director».

Unos días después el colapso fue total. El 12 de octubre de 1890 ingresó en un hospital de París. Dos días después le transfirieron a un sanatorio mental privado en Passy, el verde suburbio donde había veraneado el año anterior. Después siguió más o menos la misma senda que Vincent. Había algunas diferencias. Theo estaba mucho más enfermo físicamente que su hermano cuando perdió su libertad y la parálisis afectaba a casi todo su cuerpo. A veces no podía andar. Mucho más frágil que Vincent, tanto de cuerpo como de espíritu, sufrió ataques de delirio peores. Tiraba los muebles y se arrancaba la ropa de forma tan violenta que tenían que darle cloroformo para reducirle. No era el joven interno Rey el que le atendía, sino los mejores

médicos de Francia. El sanatorio del doctor Antoine Blanche era ese balneario que Vincent esperaba que fuera Saint-Paul, y Passy era el glamuroso centro turístico que una vez fuera Glanum. El alienista Blanche no sólo era padre de un destacado artista, sino también colega de Jean-Martin Charcot, el gigante de la neurología francesa y maestro de Freud.

El confinamiento de Theo no fue solitario como el de Vincent en Arlés y Saint-Rémy, pues amigos y familia acudieron a su lecho de enfermo. Wil fue desde Leiden para transmitir la indescriptible preocupación de su madre por su «tesoro y alegría». H. G. Tersteeg, la implacable némesis de Vincent, fue desde La Haya. El único que no se acercó fue Gauguin, temiendo que la locura de los hermanos Van Gogh infestara su propia reputación y la del movimiento que luchaba por crear. Se quejó a Bernard de que la locura de Theo era «una ruptura podrida» y empezó a buscar dinero en otra parte para financiar su última idea sobre el triunfo en los trópicos: Tahití.

Sin embargo, Bernard creía que su suerte estaba en hacer lo contrario: en presentarse como el defensor de Vincent y hagiógrafo jefe de ambos hermanos. Su idea de organizar una exposición retrospectiva de la obra de Vincent en memoria de Theo suscitó un enérgico rechazo en Le Pouldu («¡Menudo error!») y desató una competición por el crédito que marcaría la carrera de ambos artistas hasta el final. Otros miembros de la comunidad de vanguardia que conocían a Theo compartían el lamento de Camille Pissarro: «Nadie podrá remplazar a este pobre Van Gogh... es una gran pérdida para todos nosotros».

Aparte de simpatizantes, Theo tenía algo más que Vincent nunca tuvo: una compañera fuerte y atenta. Jo Bonger peleó más que nadie por la reputación y la salud de su marido, una lucha que llevaría mucho más allá de la tumba de éste. Se negaba a creer a los médicos del sanatorio del doctor Blanche cuando le dijeron que tanto la parálisis como la demencia de Theo eran el resultado de la misma enfermedad de fondo: sífilis. Se negó a aceptar los diagnósticos y tratamientos de los médicos. «[Jo] no puede aceptar lo que se está haciendo», decía su hermano Andries muy preocupado. «Quiere otra cosa porque cree que conoce a Theo mejor y que sabe lo que necesita». Se negó a aceptar el consejo de resignarse y, aferrándose a las afirmaciones de Theo sobre sus delicados «nervios», pensando que el origen del problema era su pena por la muerte de su hermano, imaginó que la hipnosis podría ser de ayuda. Pidió al escritor y psicólogo holandés Frederik van Eeden que fuera al sanatorio. El joven y carismático Van Eeden predicaba una especie de evangelio místico de amor fraterno pensado para dar esperanza a un mundo que carecía de ella. Hasta Vincent había recuperado la esperanza a medida que se acercaba su fin.

Tras sólo un mes en Passy y con la bendición de Van Eeden, Jo organizó el traslado de Theo a un sanatorio en Utrecht, Holanda. Volvió al norte, como Vincent siempre le había pedido, en un largo viaje en tren, sin dormir, metido en una camisa de fuerza y acompañado por vigilantes. Jo y su pequeño hijo viajaron con él. Se instalaría durante unos meses en Bussum, a unos treinta y dos kilómetros al norte de

Utrecht, donde vivía Van Eeden, que después acabaría fundando una comuna utópica allí. Theo llegó al hospital el 18 de noviembre en «muy mal estado», murmurando una mezcla de idiomas, despeinado, con incontinencia y apenas capaz de andar. No supo contestar a preguntas como quién era, dónde estaba o qué día era.

Cada vez le costaba más hablar y andar, pues los temblores se apoderaban de todo su cuerpo. Los músculos de su cara se contraían descontrolados y tenía problemas para tragar. Comer era un tormento y vomitaba la mayor parte de lo que ingería. Los intestinos no le funcionaban correctamente y orinar era doloroso, pero los intentos para ponerle una sonda fueron infructuosos. No podía comer ni vestirse solo. Cuando le encontraron dormido en la bañera, ya no le permitieron bañarse solo por miedo a que se ahogara accidentalmente. Por las noches había que ponerle en una «cuna» acolchada para que no se lesionara.

Sin duda por deferencia a Jo, los médicos pusieron en su historial que sus angustias eran el resultado «de una enfermedad hereditaria crónica, y de un exceso de esfuerzo y tristeza»; un diagnóstico que encajaba con ambos hermanos. Cuando Jo habló de llevarse a casa a su marido, surgieron protestas por todas partes. «Se encuentra en una situación en la que no es capaz de tener unas relaciones normales ni de sobrevivir con cuidados privados», escribieron en su historial, y describieron su situación como «atroz», «deplorable» y «lamentable en todos los aspectos».

Al final Theo parecía no desear la presencia de Jo. Cuando iba a verle, la recibía en silencio o con estallidos de ira, como si la culpara de alguna ofensa que su lengua no podía pronunciar. Tiraba sillas y mesas. Cuando le llevó flores en Navidad las cogió y las destrozó. Tras cada visita se quedaba melancólico, hasta que la presencia de su mujer llegó a considerarse excesivamente provocadora.

Tras escuchar el relato del hermano-artista del paciente, un médico intentó romper la terrible soledad de Theo leyéndole un artículo sobre Vincent que se había publicado en un periódico holandés. Pero cuando oyó el nombre familiar una y otra vez, sus ojos perdieron toda expresión y su atención se centró en algún lugar de su interior. «Vincent», murmuraba para sí, «Vincent, Vincent...».

Al igual que su hermano, Theo murió envuelto en el misterio. No sabemos con certeza ni la fecha de su defunción. Según un informe fue el 25 de enero de 1891, pero según los registros del hospital el cuerpo salió de allí el 24 de enero. Según una versión, murió tras una última visita de Jo. Desafiante hasta el final, ésta se negó a dar su permiso para la realización de una autopsia. Cuatro días después se enterró a Theo sin ceremonias en el cementerio público de Utrecht, en medio de un ignominioso silencio por parte de la familia, que decía más que todas las protestas de Jo.

Allí permaneció cerca de veinticinco años, mientras la estrella de Vincent brillaba más y más y el resto de la familia Van Gogh desaparecía en un vórtice de tragedias. Diez meses después de la muerte de Theo, en diciembre de 1891, su hermana Lies se casó con su jefe de toda la vida, cuya esposa había muerto de cáncer. De hecho, Lies

ya había tenido un hijo en secreto con su nuevo esposo, cinco años antes, que había dejado con una familia de campesinos en Normandía. La vergüenza la llevó a la tumba. El hermano superviviente, Cor, nunca volvió del Transvaal. Tras un matrimonio breve y desafortunado se unió a los bóers contra los británicos en 1900. Poco después, durante un acceso de fiebres, se pegó un tiro y se mató. Tenía treinta y dos años. Dos años después internaron a su hermana Wil en un manicomio, donde pasó el resto de su vida, casi cuarenta años. Durante la mayor parte de ese tiempo no pronunció palabra y había que alimentarla a la fuerza. Tuvo varios intentos de suicidio.



Tumbas de VINCENT y THEO van GOGH en Auvers
© Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

La madre de los Van Gogh asumía cada golpe con fe inquebrantable. «Confía en Dios que todo lo sabe y todo lo ve», mantuvo hasta su muerte, en 1907, «aunque sus respuestas sean tremadamente tristes». Al menos una de esas amargas noticias nunca llegó a sus oídos. En 1904, Sien Hoornik, la amante prostituta de Vincent y su esposa de hecho en La Haya, se tiró a uno de los canales y se ahogó, cumpliendo la promesa que hiciera a Vincent en 1883: «Es verdad, soy una puta y sólo puedo acabar ahogándome».

Para 1914, Jo Bonger ya había vuelto a casarse y a enviudar por segunda vez. La publicación de las cartas de Vincent y las grandes ventas de sus obras la convirtieron en centro de atención mundial. Para compartir esa vindicación con su marido y, sin

duda, para borrar los terribles sucesos acaecidos en París y en Holanda en los seis meses que mediaron entre las muertes de ambos hermanos, Jo hizo llevar los restos de Theo desde Utrecht a Francia y los enterró junto a los de Vincent, en la meseta que se eleva sobre los trigales de Auvers. Colocó lápidas idénticas sobre ambas tumbas y en ambas hizo grabar la misma inscripción: ICI REPOSE (aquí descansa) VINCENT VAN GOGH e ICI REPOSE THEODORE VAN GOGH.

Vincent había logrado, por fin, su reencuentro en el brezal.

APÉNDICE

NOTA SOBRE LA HERIDA MORTAL DE VINCENT

Teniendo en cuenta la gran importancia del suceso y la notoriedad que obtuvo, sabemos sorprendentemente poco del incidente que llevó a Vincent van Gogh a la tumba a la edad de treinta y siete años.

Lo único que podemos decir con certeza es que murió por una herida de arma de fuego en, o cerca de, la ciudad de Auvers, a unos treinta y cinco kilómetros al norte de París, el 27 de julio de 1890. La lesión se produjo en algún momento después del almuerzo que tomó en el hostal donde se alojaba. Tras la comida, salió a dar un paseo para pintar cargado con todo su equipo. Volvió al hostal Ravoux justo después de la hora de la cena con una herida de bala en la parte superior del abdomen. Pidió asistencia médica, pero la lesión era mortal. Murió aproximadamente treinta horas después.

Los dos médicos que le atendieron examinaron la herida y le exploraron manualmente el abdomen. Concluyeron: primero, que la bala no había salido del cuerpo, sino que estaba alojada cerca de la espina dorsal, y segundo, que había producido la herida una pistola de pequeño calibre. También observaron que la bala había penetrado en el cuerpo desde un ángulo extraño y oblicuo y que se había disparado desde cierta distancia, no desde cerca^[1].

No se hallaron pruebas; nunca aparecieron ni el arma ni el caballete, lienzo o pinturas de Vincent. Tampoco se determinó con certeza el lugar del suceso ni se le hizo la autopsia. No se extrajo la bala que lo mató ni se localizó a ningún testigo. De hecho, nadie pudo verificar dónde había estado Vincent durante las cinco horas en las que se desarrollaron los acontecimientos.

Horas después del regreso de Vincent al hostal Ravoux, empezaron a circular los rumores sobre las circunstancias que habían dado lugar a esa herida mortal. Rápidamente se creó todo un relato sobre los sucesos acaecidos el 27 de julio. Según esta historia, la base de prácticamente todos los relatos posteriores, Vincent había tomado prestado un revólver de Gustave Ravoux, el propietario del hostal donde se alojaba, y se lo había llevado ese día a una de sus habituales excursiones para pintar. Decían que se había dirigido a la ribera del río y que después se había internado en los trigales de las afueras, en la parte alta de la ciudad. Allí habría dejado su carga y se habría disparado. El disparo no lo mató (no logró darle en el corazón), pero le dejó inconsciente. Cuando recuperó la conciencia, ya se había hecho de noche y no pudo encontrar el arma. De manera que recorrió como pudo la empinada orilla del río y volvió al hostal Ravoux en busca de atención médica.

Era y es un relato con un final trágico muy adecuado para un hombre que, sin duda, había tenido una vida trágica: un artista con problemas y pocas simpatías que

huye de un mundo que le ignora quitándose la vida. La historia caló rápidamente y facilitó el vertiginoso ascenso de la celebridad de Vincent en las décadas inmediatamente posteriores a su muerte. En 1934, cuando Irving Stone noveló su vida inmortalizándola en *Anhelo de vivir*, el relato del suicidio de Vincent en el tragal ya formaba parte de la leyenda del artista. Dos décadas después, en los años cincuenta, la fama de Vincent van Gogh aumentó aún más con ocasión del centenario de su nacimiento en 1953^[2]. Su vida se convirtió en un mito cuando, tres años más tarde, se estrenó una adaptación del libro de Stone, *El loco del pelo rojo*, premiada por la Academia de Hollywood.

Sin embargo, repasando las pruebas, consideramos que esta versión es poco fiable. El propósito de esta nota es dar una explicación de los sucesos del 27 de julio de 1890 que encaje mejor con lo que sabemos sobre el incidente y la personalidad de Vincent. Queremos examinar las fuentes del relato original y explicar por qué no nos parece pertinente^[3].

El año que se estrenó *El loco del pelo rojo* (1956), un francés de ochenta y dos años, René Secrétan, dio su propia versión sobre el extraño pintor al que había conocido en Auvers durante el verano de 1890. René era hijo de un rico farmacéutico y había crecido en un exclusivo barrio de extrarradio de París. A la muerte de Vincent tenía dieciséis años^[4]. Estudiaba en el famoso Liceo Condorcet de París, donde también estudiaron Marcel Proust y Paul Verlaine, y donde enseñaron Stéphane Mallarmé y Jean-Paul Sartre^[5].

René y su hermano Gaston iban a Auvers todos los veranos a pescar y cazar en la villa que tenía su padre a orillas del río Oise^[6]. René era un adolescente difícil de manejar y ávido de aventuras al que le gustaba más estar al aire libre que las clases de su prestigiosa escuela (donde solía hacer novillos). Gaston era totalmente diferente, un joven sensible de dieciocho años^[7] que prefería el arte y la música a pescar y disparar. René conoció a Vincent a través de Gaston. En una serie de entrevistas concedidas en 1956 contó al escritor francés Victor Doiteau que Vincent y Gaston hablaban mucho de arte y que Vincent buscaba a Gaston para debatir con él sobre esos temas^[8].

René se autoproclamaba un ignorante^[9] y despreciaba sus conversaciones sobre arte, pero pasó muchas horas analizando al extraño holandés en compañía de su hermano. En sus conversaciones con Doiteau, René esbozó un retrato íntimo de Vincent lleno de detalles, lo que demuestra que tuvieron contacto directo y repetido. Su descripción concuerda con las de otras fuentes que no pudo haber conocido, y no se parece en absoluto a la imagen hagiográfica del pintor que se difundió gracias a *Anhelo de vivir* («comparaba la oreja de Vincent a la de un gato furioso o un gorila^[10]»). René describió la ropa de Vincent, sus ojos^[11], su voz^[12], su forma de

andar, sus gustos en cuestión de licores^[13] y lo que implicaba compartir una mesa en un café con él^[14].

A pesar de lo anterior, René nunca dijo ser amigo del famoso pintor, sino todo lo contrario. Cuando no andaba por ahí con su hermano, René lideraba un grupo de pequeños camorristas. La mayoría eran, como los Secrétan, estudiantes parisinos que pasaban sus vacaciones de verano en Auvers. Todos seguían a René por sus bravuconadas, su espíritu aventurero y sus travesuras. Tenía muy buena puntería y se los llevaba a cazar ardillas, conejos o cualquier otra cosa que encontraran en los campos o los bosques. Los guiaba por las zonas de pesca del Oise y también los llevaba de aventuras amorosas^[15]. Solía llevar regularmente chicas del Moulin Rouge porque conocía al hijo del director (René las llamaba «nuestras *cantinières*» [cantineras]). Organizaba fiestas en barcos y picnics para entretener a sus amigos y novias^[16].

René llevó desde París un traje de vaquero que había comprado en el Show del Salvaje Oeste de Buffalo Bill cuando éste actuó en la Exposición Universal de París de 1889^[17]. Era de piel de alce e incluía botas y un gorro de vaquero de ala ancha. Esta imagen de forajido encajaba bien con el espíritu indomable de René, su gusto por el riesgo y su amor a los cambios^[18]. Para hacerlo más auténtico (y algo amenazador) añadió un arma de verdad. René dijo a Doiteau que era una pistola de calibre 38 que estaba medio rota y funcionaba erráticamente^[19]. Pero, al parecer, funcionó lo suficientemente bien. Cuando no estaba jugando a Buffalo Bill o a que los atacaban los indios, René mataba con ella ardillas y pájaros, así como a los peces que se acercaban demasiado a sus botas. Llevaba o no el resto del atuendo, el revólver siempre estaba en su mochila; de manera que no era un juguete, por mucho que lo utilizara como si lo fuera.

Según René había sido Gustave Ravoux, el dueño del hostal, el que se lo había prestado o vendido^[20].

Cuando estaba en la ciudad, René entretenía a sus seguidores con otro pasatiempo: gastarle bromas al amigo de Gaston, el extraño holandés llamado Vincent^[21]. Echaban sal en su café y observaban desde lejos cómo escupía maldiciendo. Metieron una culebra en su caja de pinturas. Según René, casi se desmaya cuando la encontró. René se dio cuenta de que, a veces, Vincent chupaba la punta seca de su pincel cuando reflexionaba, de manera que la untaron de chile cuando no miraba. Todo era parte de una campaña pensada para «sacar a Vincent de quicio», admitiría René después^[22].

Vincent tenía sus propias razones para no enfadarse con ellos. Las burlas de René no le convirtieron en un enemigo. Vincent apodaba al chaval de dieciséis años «el terror del arenque ahumado», un irónico tributo a las habilidades de René como pescador. Como llevaba a menudo su traje de Buffalo Bill, también le llamaba Buffalo Bill, pero, según René, lo pronunciaba «Puffalo Pill»^[23] y provocaba grandes

risotadas cada vez que lo decía.

Aunque evitaba a la pandillita de René^[24] (como siempre hizo con quienes le atormentaban allí donde iba), Vincent aguantaba sus bromas sin quejarse, e incluso con buen humor (nunca las mencionó en sus cartas a Theo). Ambos siguieron compartiendo copas en el hostal Ravoux y en el bar de un viejo cazador furtivo a orillas del Oise, a un kilómetro y medio de la ciudad —al que René llamaba «nuestro bar-abrevadero»^[25]. En parte, Vincent toleraba al travieso René para preservar su camaradería con Gaston, cuyas ideas sobre pintura consideraba avanzadas, según René^[26]. Sin duda, también sabría apreciar que los hermanos siempre pagaran las copas^[27]. Además, los hermanos Secrétan eran el tipo de compañía adecuada: hijos de una familia burguesa respetable que podrían desempeñar un importante papel en el ilusorio plan de Vincent de atraer a Theo y a su familia a Auvers^[28].

Pero, además, René le ofrecía lo que no podía conseguir de otra forma: mujeres (no había burdel en Auvers)^[29].

René había notado la envidia con la que Vincent miraba a las *cantinières* que llegaban de París. Cuando René y su cohorte se sentaban a la orilla del río a besar y acariciar a sus novias, Vincent observaba de lejos, sexualmente excitado y medroso a la vez. «[Van Gogh] apartaba modestamente la mirada, lo que parecía muy gracioso a nuestras pequeñas muchachitas», contó René a Doiteau^[30]. Como buscaba constantemente nuevas formas de atormentar al amigo de su hermano, René incitaba a las chicas a usar sus artimañas con el pintor reticente, para «provocarle con sus atenciones amorosas»^[31].

Como las chicas no parecían hacer mella en Vincent^[32], René empezó a pensar que «la oreja no era lo único que le habían cortado»^[33], hasta que vio los bolsillos de Vincent llenos de libros y fotos eróticas^[34]. En una ocasión, René descubrió al pintor masturbándose en el bosque^[35]. El humillante encuentro dio lugar a nuevas formas de burla y tormento. René le puso un nuevo apodo: «fiel amante de la muñeca de la viuda»^[36]. Cada vez le resultaba más fácil hacer saltar a Vincent. «Empezó a tomárselo muy mal», recordó René. «Un día se puso rojo de furia y quería matar a todo el mundo»^[37].

Éste era el enrarecido ambiente que respiraban Vincent y René Secrétan en julio de 1890.

En la década siguiente al centenario de Vincent surgió otro testigo, la hija de un caballero que, en 1878, vivió en la gran casa del pintor francés Charles Daubigny, cerca de los lugares donde Vincent pintaba en Auvers^[38]. En la década de 1960 concedió una entrevista al biógrafo de Van Gogh, Marc Tralbaut, usando su nombre de casada: Madame Liberge. En 1890 tendría unos veinte años^[39].

Madame Liberge desechó la explicación tradicional según la cual Vincent se había herido en los trigales que había sobre el cementerio y dijo a Tralbaut:

No sé por qué la gente no cuenta la verdad. No fue allí, en el cementerio... [Van Gogh] dejó el hostal Ravoux y se fue en dirección al caserío de Chaponval. Entró en una pequeña granja de la Rue Boucher y se escondió tras un montón de estiércol, donde cometió el acto que le ocasionó la muerte horas más tarde^[40].

Madame Liberge afirmó que su padre, un destacado ciudadano, se lo había contado años atrás. «Éstas fueron las palabras literales de mi padre», dijo. «¿Por qué habría de inventarse una historia semejante? Cualquiera que conociera a mi padre sabía que siempre decía la verdad»^[41].

Algunos años después otra residente de Auvers, Madame Baize, confirmó la historia de Madame Liberge, al contar a un entrevistador diferente que su abuelo había visto a Vincent dejar el hostal Ravoux ese día y echar a andar en dirección al caserío de Chaponval^[42]. El abuelo de la entrevistada dijo haber visto a Vincent entrar en una pequeña casita de la Rue Boucher y haber oído un disparo. Tras esperar un rato, «mi abuelo entró en la granja», dijo, «pero no había nadie, ni pistola ni sangre, sólo un montón de estiércol».

El caserío de Chaponval y los trigales que había detrás del cementerio estaban en direcciones opuestas, el primero al oeste del hostal Ravoux, los segundos, al este. La Rue Boucher, mencionada por Madame Baize, se cruza con la carretera de Chaponval a unos ochocientos metros del hostal Ravoux. Por aquel entonces había en la carretera a Chaponval (hoy denominada Rue Carnot) el tipo de granjas valladas descritas en ambos testimonios, prestados con unos treinta años de diferencia. En este tipo de instalaciones, las pilas de estiércol eran algo común. Vincent solía tomar a menudo la carretera hacia Chaponval para ir a Pontoise, a unos seis kilómetros y medio, donde había un buen servicio de trenes y podía recoger las pinturas que encargaba en París y enviar sus propias obras^[43]. La carretera de Chaponval llevaba directamente a una curva en el Oise, a mitad de camino entre Auvers y Pontoise, donde solía estar René Secrétan^[44]. Después de todo, allí había buena pesca y se encontraba su bar favorito^[45]. Desde ese punto, René lanzaba a menudo sus expediciones en busca de aventuras, entrando en Auvers por la carretera de Chaponval.

El disparo que mató a Vincent van Gogh probablemente no se disparara en el trigal, sino en (o cerca de) una granja junto a Chaponval como la descrita por Madame Liberge y Madame Baize. Vincent no debía de llevar la pistola, pues no tenía ninguna ni sabía nada sobre ellas. Seguramente la llevó René Secrétan, que rara vez salía sin su revólver calibre 38. Puede que los dos se encontraran por casualidad en el camino a Chaponval o que volvieran juntos de su bar favorito, junto al río. Es muy probable que Gaston estuviera presente ya que si no, Vincent habría evitado a René, tanto si estaba solo como si le acompañaban sus colegas hostiles.

René llevaba mucho tiempo fastidiando a Vincent para hacerle saltar. Vincent era muy dado a los estallidos violentos, sobre todo bajo la influencia del alcohol. Cuando René sacó el arma de su morral pudo ocurrir cualquier cosa, de forma intencionada o

accidental, entre un adolescente temerario que se creía que estaba en el Lejano Oeste, un artista borracho que no sabía nada de armas de fuego^[46] y una pistola anticuada con tendencia a funcionar mal.

Vincent debió de echar a andar tambaleándose por las calles en cuanto pudo, para dirigirse hacia el hostal Ravoux, dejando atrás sus utensilios de pintura. Puede que al principio no supiera lo grave que era su herida, pues no sangraba profusamente^[47]. Pero en cuanto se disipó el *shock* inicial, el dolor abdominal debió de ser terrible^[48]. Los hermanos Secrétan debían de estar aterrorizados. No sabemos si intentaron ayudar a Vincent. Pero al parecer tuvieron el tiempo y la presencia de ánimo necesarias para coger la pistola y las pertenencias de Vincent antes de salir corriendo entre el polvo, de manera que, cuando el abuelo de Madame Baize echó un vistazo poco después para investigar (si es que lo hizo), sólo encontró una granja vacía y una pila de estiércol.

Esta reconstrucción hipotética de los sucesos que tuvieron lugar el 27 de julio de 1890 resuelve muchas contradicciones y colma muchas lagunas, permitiéndonos explicar aquellas partes del tradicional relato de suicidio, convertido en el mito de Van Gogh desde el día del disparo, que no se entienden.

- Explica la desaparición de todas las pruebas relacionadas con el accidente, a pesar de que hubo una investigación policial desde el día siguiente. Vincent nunca hubiera podido limpiarlo todo en su estado, y sólo un cómplice culpable hubiera tenido razones para hacer desaparecer las cosas sin valor que dejó atrás. Los hermanos Secrétan limpiaron todo apresuradamente, pero, como se estaba haciendo de noche, puede que se dejaran algo, una mancha de sangre o un casquillo que la policía nunca encontró porque buscaban en los campos de trigo, lejos de las granjas de la carretera a Chaponval.
- Explica la herida de Vincent: que se disparara al estómago y no a la cabeza, que la bala entrara desde un ángulo extraño y oblicuo, no como cabría esperar en caso de suicidio, y que se hubiera disparado, según los médicos, «desde lejos», no como si él mismo hubiera apretado el gatillo^[49].
- Explica cómo pudo llegar Vincent, herido, hasta el hostal Ravoux desde el lugar de los hechos, a pesar del tiro en el abdomen y del terrible dolor que cada paso debía agravar. Hasta los escasos ochocientos metros que hubo de recorrer hasta el hostal por la Rue Boucher, un camino recto y llano, debieron costarle una agonía. En su situación, un largo descenso desde los trigales por una senda empinada y llena de baches junto a la orilla del río y con poca luz (como diría la leyenda después), hubiera sido prácticamente imposible.

- Explica que dos testigos diferentes le vieran en la carretera de Chaponval la tarde del incidente. Por lo que sabemos, nadie dijo haber visto a Vincent cerca de los trigales (al otro lado de la ciudad), donde, según la leyenda, se produjo el disparo. Nadie dijo haberle visto tampoco en la larga senda que conducía desde los trigales al hostal Ravoux. Siendo una calurosa noche de julio, muchos residentes habrían salido tras la puesta de sol a comer, beber, fumar y contar chismes (como los Ravoux). Teniendo en cuenta su extraño modo de andar y que cualquier camino que hubiera tomado Vincent desde los campos de trigo le habría obligado a pasar por vías públicas, seguro que alguien le hubiera visto esa noche.
- Explica por qué Vincent no dejó nota de suicidio alguna y por qué Theo no encontró nada que indicara que se hubiera matado cuando registró su cuarto y su estudio en los días posteriores al disparo. También explica por qué Vincent se llevó varios lienzos y pinturas de excursión ese día; algo que no hubiera hecho si no pensara volver.
- Explica por qué no se «remató» cuando no logró suicidarse después del primer (y único) disparo, optando por volver a su habitación del hostal Ravoux, a pesar de que le resultara doloroso y embarazoso^[50].
- Explica la extraña desaparición de un almiar que forma parte del relato que hiciera Vincent cuando afirmó haber intentado suicidarse. En el primer relato sobre lo sucedido (en una carta escrita por una persona presente en el funeral) se decía que Vincent había apoyado su caballete en un almiar^[51] antes de dispararse. Sin embargo, en las versiones posteriores de la historia se omitía el almiar, probablemente porque no aparece ninguno en el cuadro que se considera el último que pintara Vincent: *Campo de trigo con cuervos*. De hecho, el almiar de las primeras versiones seguramente fuera la montaña de estiércol que mencionaron luego los testigos.
- Explica por qué no se reveló el origen de la pistola que causó la herida mortal hasta setenta años después, a pesar de que muchos tuvieron que conocerlo. Siendo Auvers una ciudad pequeña y los revólveres una rareza en la Francia rural^[52], muchos amigos, tanto de Gustave Ravoux, que llevaba una vida muy pública, como de René Secrétan, que exhibía la pistola allí por donde iba, debían conocer la existencia de la exótica arma de fuego. La hija de Ravoux, Adeline, no mencionó la relación entre su padre y la pistola en sus primeros relatos de la muerte de Vincent. Cuando por fin la admitió, en la década de 1960, excluyó a René Secrétan de la historia. Sostuvo que su padre había dado personalmente el arma a Vincent cuando éste le pidió una para espantar los cuervos; una historia falsa, probablemente inventada por su padre para ocultar que era culpable de

haber puesto un arma en manos de un adolescente conocido por su beligerancia. También para proteger a los hermanos Secrétan (cuyo padre era un patrón rico y destacado) de una investigación larga y potencialmente embarazosa, tal vez hasta un juicio, a partir de lo que Ravoux debió de considerar un desafortunado accidente o, a lo peor, una broma de adolescentes que había acabado muy mal.

- Por último, esta reconstrucción explica por qué, según algunos testigos, las «confesiones» de Vincent eran tan poco creíbles, evasivas y dubitativas. Cuando la policía le preguntó directamente: «¿Ha intentado usted suicidarse?», respondió con un indeciso: «Eso creo»^[53]. Cuando le dijeron que el intento de suicidio era un delito, lo único que parecía preocuparle era que se culpara a alguien más, no que pudieran detenerle a él. «No acuséis a nadie», dijo, «he sido yo, que quería matarme»^[54]. ¿Por qué habría de repetir una y otra vez que actuaba solo cuando un intento de suicidio es algo que obviamente se hace en solitario? ¿Por qué instar a los policías a no acusar a nadie más y cargar con toda la responsabilidad? La actitud de Vincent habla a favor de su determinación de proteger a los hermanos Secrétan de cualquier implicación en el accidente^[55].

¿Por qué iría Vincent tan lejos para proteger a los hermanos Secrétan, sobre todo a su torturador René, de una investigación policial o incluso de una acusación? ¿Por qué “confesaría” una y otra vez que se había disparado con intención de suicidarse cuando, de hecho, fue víctima de un terrible accidente, si no de algo peor?

Creemos que la respuesta es que Vincent deseaba morir. “Pobrecillo, nunca tuvo ni un atisbo de felicidad”, escribió Theo a su mujer desde la cabecera de su lecho de muerte. “¡Si pudiéramos insuflarle más fe en la vida!”^[56]. Émile Bernard, que asistió al funeral en Auvers, dijo que Vincent había expresado el “deseo de morir”^[57]. El doctor Paul Gachet, otro testigo que estuvo a los pies de la cama de Vincent, escribió a Theo dos semanas después del funeral expresando su admiración por el “soberano desdén que [Vincent] sentía hacia la vida”^[58] y comparaba su fin al de un mártir. El propio Vincent había escrito (y subrayado) en una ocasión: “*No buscaría expresamente la muerte... pero no intentaría eludirla si me encontrara con ella*”^[59].

De hecho, puede que por accidente o por malicia, René Secrétan ofreciera a Vincent la vía de escape que anhelaba pero no sabía o no quería encontrar él mismo, tras toda una vida de despreciar el suicidio calificándolo de “cobardía moral” y de “un acto propio de hombres deshonestos”^[60]. No cabe duda de que cuando Vincent volvió de París, siendo consciente de ser una carga para Theo y su joven familia, debió de pensar en la posibilidad de “retirarse” de la circulación, como hiciera en París en 1888, y «ahorrar a su hermano más quebraderos de cabeza» (*vid. cap. 29*).

Con tanto que ganar, Vincent no debió de ver razón alguna para arrastrar a los

hermanos Secrétan, sobre todo al malvado y despreocupado René, a dar cuentas ante la opinión pública por haberle hecho un favor.

Nuestra reconstrucción se basa, sobre todo, en las entrevistas que René Secrétan concediera a Victor Doiteau en 1956 y 1957, el año en que murió, a los ochenta y tres años de edad^[61]. Su hermano mayor y artista, Gaston^[62], se convirtió en un cantante de *cabaret* de cierto renombre y escribió canciones para películas en los años veinte y treinta^[63]; hasta llegó a aparecer en alguna película^[64]. René vivió su vida lejos del mundo del arte. Tras su inquieta adolescencia, se convirtió en un miembro rico y respetado de la sociedad. Hizo una larga y distinguida carrera como banquero, hombre de negocios y campeón de tiro^[65].

A pesar de su avanzada edad, René era un testigo perfecto. Doiteau, que se carteaba con él y le vio a menudo, le describió como un hombre en buenas condiciones físicas y mentales hasta el fin de sus días^[66]. Al contrario que muchos otros testigos, René contó su versión por primera vez mucho tiempo después de que Vincent se hiciera un pintor famoso. No lo hizo para sacar tajada de la leyenda de Vincent o para hacerse con algo de su inmortalidad, sino para que constara. Había leído un artículo en *Paris Match* sobre la película *El loco del pelo rojo*, que incluía una foto de Kirk Douglas haciendo de Vincent van Gogh. La imagen de un Douglas fuerte, guapo y saludable atentaba contra el sentido del deber de René y le obligaba a contar la verdad. «La película no refleja en absoluto el aspecto de nuestro amigo, que siempre parecía un vagabundo con zapatos», dijo a Doiteau^[67]. En conjunto, la historia que contó a Doiteau no sólo desdice las versiones de Stone y de Hollywood que se aceptaban por entonces, sino que es rica y convincente en sí misma, detallada, coherente, a veces verificable por otras fuentes y no habla a favor de René ni sirve a propósito ulterior alguno. Es autoinculpatoria, a veces intencionadamente y otras no.

Sin embargo, a pesar de su asombrosa franqueza al revelar su comportamiento abusivo y beligerante en relación a Vincent, René nunca confesó haber participado directamente en los incidentes del 27 de julio de 1890. En lo relativo a ese día, René contó a Doiteau que Vincent le había robado la pistola del morral. Recordaba vagamente que Gaston y él habían ido a la villa que la familia tenía en Normandía en algún momento de ese mes de julio. Dijo que se enteró de lo ocurrido cuando lo leyó en uno de los periódicos de gran tirada de París^[68], aunque no supo decir en cuál y el artículo no ha salido a la luz desde entonces. Sin embargo, su negación carece de la coherencia y convicción del resto de su relato. En ese punto concreto, sus recuerdos traicionan la cautela de un hombre que sabe que está hablando para la posteridad. Por ejemplo, le contó a Doiteau que llevaba su morral (con la pesada pistola dentro) a todas partes. Sin embargo, no notó la falta de su arma cuando se fue a Normandía. En otro momento pareció sugerir que Vincent le había robado la pistola el mismo día del

disparo, lo que significa que aún estaba en Auvers por entonces^[69].

En sus vacilantes negativas y sus bulliciosas confesiones, oímos la voz de un hombre que ha callado la verdad durante toda una vida pero quería contarla antes de morir; al menos la mayor parte, para tranquilizar su conciencia al final.

La historia de que la muerte de Vincent se debió a un intento de suicidio fue tomando forma a lo largo de un periodo de setenta años. En los primeros relatos sobre el suceso, los escritos en los días inmediatamente posteriores, no se menciona el suicidio. Cuando Paul Gachet, uno de los médicos que trajeron a Vincent, escribió a Theo el 28 de julio para que fuera a Auvers^[70], no dijo nada sobre las circunstancias o la naturaleza de las heridas de Vincent, salvo que «se había herido»^[71].

En los informes que Theo escribió para Jo desde la cabecera de la cama de Vincent, tampoco menciona nunca que intentara suicidarse o que Theo lo sospechara^[72]. Dijo que Vincent estaba triste («Pobrecillo, nunca tuvo ni un atisbo de felicidad»)^[73], no que tuviera intenciones suicidas. No había nada ni en la habitación ni en el estudio de Vincent que indicara que hubiera pensado en suicidarse. No había dejado ninguna nota, ni siquiera había recogido^[74]. Sus cartas más recientes reflejaban buen humor^[75] e incluía esbozos atractivos de su nuevo hogar en Auvers^[76]. De hecho, pocos días antes había hecho un gran pedido de pinturas y otros materiales, algo que no parece propio de quien pretende acabar con su vida, sobre todo tratándose de alguien tan sensible como Vincent a la hora de gastar el dinero de su hermano.

Además, como bien sabía Theo, Vincent siempre había rechazado el suicidio en los términos más vehementes. Decía que era algo «terrible» y «malvado»^[77], «cobardo»^[78] y «deshonesto»^[79]. Cuando estaba al borde de la desesperación en el Borinage, en 1881, había asegurado a Theo: «No creo ser un hombre con ese tipo de inclinaciones»^[80]. En Drenthe, durante otro periodo de profunda melancolía, había expresado claramente su opinión sobre el suicidio: «En lo referente a esfumarse o hacerse desaparecer, ahora o en cualquier otro momento, ni tú ni yo deberíamos considerar *nunca* esa posibilidad, como tampoco la del suicidio»^[81].

Theo conocía a su hermano lo suficientemente bien como para saber que, de haberse querido suicidar, nunca hubiera usado un arma de fuego de las que apenas sabía nada^[82]. En cambio, sí sabía mucho de venenos, habilidad que podía haber utilizado para morir con menos dolor y angustia^[83]. De entre todas las formas de suicidio, Vincent siempre había considerado el ahogamiento la «más artística»^[84] y la única que le tentó en un momento de despecho^[85].

La primera persona en sugerir la posibilidad del suicidio ni fue testigo de los sucesos ni estuvo ante el lecho de muerte de Vincent. El 30 de julio, Émile Bernard fue a Auvers para asistir al funeral de Vincent. Unos días después escribió una carta

al crítico Albert Aurier, el mismo al que había mandado dos años antes el relato novelado del incidente de la oreja^[86]. La carta contiene el primer relato completo del incidente del disparo y en ella se sugiere, por primera vez, que pudiera haberse tratado de un intento de suicidio. «La tarde del domingo [27 de julio], [Van Gogh] salió al campo cerca de Auvers, apoyó su caballete en un almiar y se fue hasta el *château* para pegarse un tiro con un revólver»^[87].

¿En qué se basaba esta versión? Bernard decía que le había dado los detalles la gente del pueblo, sobre todo Gustave Ravoux, el propietario del hostal donde había muerto Vincent. Pero Bernard era un prolífico inventor de mentiras^[88]. Ravoux no dio su versión y circulaban por el pueblo todo tipo de rumores sin fundamento en el momento del funeral. La policía ya había empezado a investigar y a interrogar a los testigos. La gente que sabía que había estado internado en un manicomio y había visto su oreja deformada, dio por supuesto que existía una relación entre la automutilación y el suicidio, una conexión desmentida por investigaciones posteriores^[89]. Hasta tal punto se pensaba en un suicidio que el abad se negó a permitir que usaran la carroza fúnebre de la parroquia o le enterraran cerca de la iglesia^[90].

Una semana después, el 7 de agosto, se cuestionaba la posibilidad de un suicidio en un breve artículo publicado en *L'Écho Pontoisien*, un periódico local. Informaban del incidente de forma sencilla, dejando abierta la posibilidad de que se tratara de un accidente:

El domingo 27 de julio, un hombre de treinta y siete años de nombre Van Gogh, pintor holandés vecino de Auvers, se pegó un tiro en los campos con un revólver. Al resultar herido volvió a su habitación, donde murió dos días después^[91].

De hecho, los gendarmes que investigaban el caso debieron de asumir, en principio, que se trataba de un accidente^[92]. Deducirían rápidamente, gracias a los interrogatorios, que Vincent no tenía costumbre de manejar armas de fuego (nunca se le había visto con una)^[93], que bebía mucho, llevando consigo botellas de licor cuando salía a pintar, y que era torpe y temerario, por lo tanto, proclive a sufrir accidentes^[94].

Seguramente sabían por experiencia propia lo que más tarde demostrarían los estudios: que una gran mayoría (el 98 por ciento) de los suicidas que utilizan armas apuntan a la cabeza, no al pecho ni al abdomen^[95]. El hecho de que Vincent buscara inmediatamente atención médica también favorece la versión del accidente. Un hombre que realmente hubiera querido suicidarse se hubiera rematado antes de acometer el empinado y difícil descenso hasta el hostal Ravoux con un tiro en el abdomen^[96]. Volver a apretar el gatillo hubiera requerido menos fuerza y causado mucho menos dolor. Además, probablemente los médicos que atendían a Vincent ya hubieran informado a la policía de que la pistola se había disparado desde un ángulo

extraño y «desde demasiado lejos»^[97]. Lo primero sugiere un accidente, lo segundo, que otra persona podía haber apretado el gatillo.

Para la policía, la cuestión primordial no debió de ser si el suceso había sido un suicidio o un accidente, sino si había más gente implicada, una posibilidad que podría explicar la desaparición de la pistola y del equipo de Vincent. Cuando tras un registro cuidadoso y a plena luz del día no hallaron nada (ni los vecinos devolvieron nada), parecía lógico suponer que alguien había ocultado o destruido las pruebas, bien en el momento del suceso, bien inmediatamente después.

Pero el trágico relato de Bernard sobre un artista empujado al suicidio había creado una leyenda en torno a Van Gogh que ninguna lógica o prueba podría desmentir. Ni los que estuvieron presentes durante los incidentes del 27 de julio de 1890 pudieron resistirse a su encanto. Anton Hirschig era un artista holandés de veintitrés años que se alojaba en el hostal Ravoux el día que Vincent resultó herido. En 1912, veintidós años después, cuando Hirschig puso por escrito los sucesos de los que había sido testigo esa noche de 1890, no mencionó el suicidio. Sólo recordó que Vincent había dicho: «Busca a un médico... me he herido en los campos... me he disparado con un revólver»^[98], una afirmación que puede hacer referencia tanto a un accidente como a un intento de suicidio.

En 1934, el mismo año en el que Irving Stone inmortalizara la triste versión de Bernard en *Anhelo de vivir*, Hirschig habló del intento de suicidio de Vincent cuarenta y cuatro años antes. «Parece que le estoy viendo en la pequeña cama de su estrecha buhardilla, padeciendo terribles dolores», dijo Hirschig a un entrevistador: «“No he podido resistirlo más y me he pegado un tiro”, dijo»^[99].

La historia empieza con la carta de Bernard en la que habla de un intento de suicidio en los trigales, pero no se la sacó todo el jugo hasta los años cincuenta, cuando el centenario del nacimiento de Vincent dio lugar a una década de alabanzas al pintor y su obra. La responsable de fijar como explicación última el débil relato de Bernard fue Adeline Ravoux, la hija del dueño del hostal, Gustave Ravoux, una niña de trece años el día del disparo. A lo largo de las décadas de 1950 y 1960, Adeline habló en varias entrevistas sobre la muerte de Vincent, añadiendo nuevos detalles y elevando la tensión dramática en cada una de ellas^[100].

Adeline se mantenía en la línea de Bernard y, como éste, decía que su fuente era su difunto padre. En relación a las cosas de las que no había sido testigo, como el suceso del disparo en sí, afirmaba que Vincent había confiado la historia a su padre horas antes morir. Así saltaron a las portadas muchos detalles que habían sido un misterio durante sesenta años. He aquí el primer relato de Adeline sobre el disparo, narrado en 1956:

Vincent se dirigía hacia los trigales donde ya había pintado antes. Estaban detrás del *château* de Auvers, que por entonces pertenecía al señor Gosselin, que vivía en París, en la Rue Messine. El *château* estaba a más de medio kilómetro de nuestra casa. Para llegar había que subir una empinada cuesta bordeada por grandes árboles. No sabemos lo lejos que estaba del *château*. Mi padre creyó entender que, por la tarde, en la senda

que bordea el *château*, Vincent se disparó y se desmayó. El frío de la noche le hizo volver en sí. Buscó a gatas la pistola para acabar con su vida, pero no pudo encontrarla (ni tampoco la encontraron al día siguiente). Entonces Vincent se levantó y bajó la ladera de la colina volviendo a nuestra casa^[101].

La historia de Adeline Ravoux no parece muy fiable por varios motivos: 1) según confiesa ella misma se trata de cosas que «oyó»^[102], es decir, son recuerdos de lo que su padre dijo haber visto u oído, nada de lo que hubiera sido testigo ella misma; 2) su relato es incoherente en muchos puntos y a veces da versiones incompatibles entre sí^[103]; 3) su relato está distorsionado por el afán de demostrar la cercana relación que existía entre Vincent, el famoso artista, y su padre (afán que convirtió en el proyecto de su vida)^[104]; 4) los últimos relatos que da son mucho más detallados que los primeros. Solía añadir diálogos para darle más dramatismo a la historia^[105], incluso llegó a añadir escenas enteras^[106]; 5) con el tiempo, parece haber ajustado sus versiones para responder a críticas o eliminar incoherencias^[107].

Puede que el mejor ejemplo de que Adeline ajustaba sus versiones a lo que requería el momento fuera su sorprendente admisión en las últimas entrevistas que concedió (en la década de 1960) de que la pistola que había matado a Vincent van Gogh pertenecía a su padre^[108], algo que ni él ni ella habían reconocido en setenta años, a pesar de las intensas pesquisas llevadas a cabo durante todo ese tiempo para averiguar de dónde habría sacado Vincent el arma y por qué la habría cogido^[109].

Las últimas versiones de Adeline confirmaban que la pistola era de su padre, pero no la coartada de René Secrétan, que se basaba en su afirmación de que Vincent se la había robado del morral. Dijo a un entrevistador (Tralbaut) que Vincent había pedido la pistola a su padre para «espantar a los cuervos», algo evidentemente falso, ya que Vincent no temía a los pájaros y consideraba a los cuervos en concreto un signo de buena suerte^[110]. Sin embargo, cuando Adeline contó su historia, se creía que el último cuadro de Vincent era *Campo de trigo con cuervos*^[111], lo que daba credibilidad al relato y patetismo al cuadro. Hoy sabemos que *Campo de trigo con cuervos* se pintó en torno al 10 de julio, dos semanas antes del fatal disparo^[112].

Nuestra reconstrucción de los sucesos del 27 de julio de 1890 se basa en el análisis de todas las pruebas directas o circunstanciales a las que se tiene acceso público. Hemos sopesado los testimonios de los testigos sobre los sucesos de ese día, desde las versiones de Adeline Ravoux a las confesiones de René Secrétan en su lecho de muerte.

Lo que oyó John Rewald cuando fue a Auvers en la década de 1930 para entrevistar a los vecinos que vivían allí en tiempos de la muerte de Vincent, confirma nuestra versión. Rewald, un académico de gran integridad y muy concienzudo, era una autoridad en impresionismo y posimpresionismo, movimientos sobre los que había escrito dos estudios magistrales y muchos otros libros, entre ellos algunos

dedicados a Seurat y Cézanne. Lo que oyó fue que «unos chicos le pegaron un tiro accidentalmente» y que «no querían hablar porque temían que los acusaran de asesinato y porque Van Gogh decidió protegerlos y convertirse en un mártir»^[113].

Cincuenta años después (en 1988) Rewald contó su historia a un joven académico de nombre Wilfred Arnold, que la incluyó en un libro publicado en 1992, *Vincent van Gogh: Chemicals, Crisis and Creativity*. Arnold atribuía la historia a Rewald, que moriría dos años después. Rewald nunca desmintió la historia de Arnold. Hasta donde sabemos, nunca confirmó directamente ni puso en tela de juicio la versión de la muerte de Van Gogh que le contaron en Auvers. Sin embargo, introdujo en su seminal libro sobre el posimpresionismo la entrevista que Victor Doiteau hiciera a René Secrétan, en la que se revelaba que el arma que había matado a Van Gogh era una pistola que el joven René había obtenido de Gustave Ravoux^[114]. Rewald era un especialista meticoloso y tuvo que darse cuenta de que el relato de René Secrétan, en el que contaba cómo habían «torturado» a Vincent y cómo le habían suministrado el arma (intencionadamente o no) que le mató, confirmaba los rumores que había oído dos décadas atrás sobre dos muchachos que accidentalmente habían causado la muerte de Vincent van Gogh.

AGRADECIMIENTOS

Estamos profundamente agradecidos a los amigos del Museo Van Gogh que nos recibieron en una de las instituciones académicas intelectual y profesionalmente más estimulantes del mundo del arte. Vincent van Gogh es el único artista al que se ha dedicado un instituto de investigación comparable en escala a las Bibliotecas Presidenciales de los Estados Unidos. Este libro no hubiera posible sin las décadas de selección de material de archivo, las investigaciones y erudición del extraordinario personal del museo.

Queremos dar las gracias a Leo Jansen, conservador y editor de las *Complete Letters* [correspondencia completa] quien, a pesar de su apretadísima agenda, leyó gran parte de nuestro manuscrito original, señalando defectos tanto de hecho como de matiz. Fieke Pabst y Monique Hagemann, archivistas del museo, compartieron generosamente con nosotros su conocimiento enciclopédico de Van Gogh y nos dieron una bienvenida propia de amigos. Fieke leyó el manuscrito con mucha atención, señalando errores, recomendando mejoras e incluso mostrándonos fotografías poco conocidas; algunas se publican por vez primera en este libro. (Aunque con estos especialistas debería quedar claro que cualquier error es exclusivamente culpa nuestra, no está de más decirlo). Rianne Norbart, directora de Desarrollo del museo, nos contagió su buen ánimo, nos dio valiosos consejos y apoyo vital en todo instante. Por último queremos dar las gracias a Axel Rüger, director del museo, que nos brindó su apoyo y amistad desde el mismo momento en que se hizo cargo de la dirección, en el periodo final de nuestro largo proyecto. Leo, Fieke, Monique, Rianne y Axel nos visitaron en nuestra casa de Aiken, Carolina del Sur (que no es precisamente un destino turístico común) y nos brindaron su cálida hospitalidad durante nuestras estancias en Ámsterdam.

En el museo también nos beneficiamos enormemente de la experiencia de los conservadores Sjraar van Heugten, Louis van Tilborgh y Chris Stolwijk, todos ellos grandes especialistas en la vida y obra de Van Gogh. Les agradecemos no sólo que compartieran con nosotros sus conocimientos, sino también que nos hicieran sentir tan bienvenidos. Nunca olvidaremos el tiempo que pasamos con Sjraar en el «sótano» del museo abriendo, una tras otra, las cajas Solander que contienen los dibujos más gloriosos de Vincent. Heidi Vandamme, directora de publicidad del museo, también nos ha ayudado mucho, al igual que Maria Smith y Femke Gutter del Departamento de Derechos y Permisos, sin cuya colaboración este libro no sería el riquísimo tapiz que es.

Hans Luijten y Nienke Bakker, colegas de Leo Jansen en el proyecto de las cartas, también merecen nuestro agradecimiento. Los estudios sobre Van Gogh han transformado incesantemente sus magníficas traducciones y retraducciones de las

cartas de Vincent, realizadas a lo largo de quince años. Un monumento académico en seis volúmenes al que *The Guardian* denominó, no sin razón, el «libro de la década». En los diez años que hemos tardado en escribir este libro, no dejó de preocuparnos el hecho de ir justo por delante de este otro gran proyecto académico. Afortunadamente, los editores nos dieron acceso a su página web desde el principio y, en los últimos años, su trabajo avanzó más que el nuestro, dándonos la oportunidad de aprovechar al máximo esta increíble fuente para acabar nuestro libro.

Ninguna lista de reconocimientos no estaría completa sin unas palabras de agradecimiento a Theo van Gogh y su esposa, Johanna Bonger. Todos los especialistas en Van Gogh tenemos una enorme deuda con Theo por rescatar tantas cartas de Vincent (y de otros miembros de la familia) y con Johanna por conservar este tesoro y promover la primera publicación y traducción de las cartas. Su propia traducción al inglés, aunque no es literal ni académica, resuena con la cadencia de la victoriana voz de Vincent y la autenticidad de quien traduce a una persona a la que conoce personalmente. El hijo de Theo y Jo, el ahijado de Vincent que lleva su nombre, prosiguió la labor de sus padres donando generosamente a la nación holandesa las cartas y muchas obras de arte para disfrute y enriquecimiento del mundo.

Gracias asimismo al resto de las personas que tuvieron ocasión de leer el manuscrito. Marion y George Naifeh leyeron un primer borrador, al igual que Elizabeth Toomey Seabrook. Les agradecemos enormemente sus consejos y nos apena que el padre de Steve, George, los padres de Greg, William y Kathryn Smith, y Liz Seabrook no vivieran para ver el fruto de su inestimable colaboración. Carol Southern, editor de nuestra biografía de Jackson Pollock, que también leyó el manuscrito, nos dio recomendaciones igual de pertinentes para este libro que para el anterior.

El presente volumen tiene unos cimientos formidables, una auténtica biblioteca virtual de libros y artículos creada por un ejército de brillantes especialistas y aficionados devotos que han dedicado parte de sus vidas a Vincent van Gogh. Nunca hubiéramos podido contar la vida de Van Gogh con tanto detalle sin este soberbio y a veces asombroso corpus. En los últimos años hemos tenido el placer de conocer y a veces incluso de tratar amistad con algunos de los especialistas en Van Gogh que no pertenecen al museo, pero que han hecho notables contribuciones al corpus, como Douglas Druick, Ann Dumas, Cornelia Homburg, Colta Yves, Deborah Silverman, Susan Stein y Judy Sund. Agradecemos a todos ellos su amistad, ánimos y apoyo.

Nuestras experiencias previas no nos habían preparado para el *esprit de corps* que existe en el seno de la comunidad Van Gogh, un espíritu de cooperación que creemos brota directamente de Vincent y su cálido arte, así como del museo que mantiene viva la llama de su misión. (Una lista completa de los especialistas que han hecho importantes contribuciones a la literatura sobre Van Gogh en la bibliografía *online* en

www.vangoghbiography.com). También hemos tenido el placer de conocer a David Brooks, no sólo un colaborador consciente en las investigaciones sobre Van Gogh, sino asimismo incansable en sus esfuerzos por ganar adeptos para la vida y obra del artista.

Queremos dar las gracias a Robert y Elizabeth Kashey, David Wojciechowski y Joseph Gibbon, de la Sheppard Gallery de Nueva York, por lo mucho que nos enseñaron sobre el mundo del arte del siglo XIX que Vincent amó y trascendió. El doctor Gregory Greco, cirujano y buen amigo, dedicó mucho rato a explicarnos los aspectos médicos del incidente de la oreja y la herida fatal de Vincent, lo que nos permitió reconstruir mejor estos sucesos a partir de los pocos registros que tenemos. Joseph Hartzler y Brad Brian, dos destacados abogados y amigos a los que conocemos hace décadas (y respectivamente fiscal y abogado defensor), revisaron los borradores del «Apéndice» sobre la muerte de Vincent y nos dieron muchos sabios consejos sobre el tema de la sensibilidad histórica y la validez de las pruebas.

Uno de los mayores retos a la hora de investigar para escribir este libro fue que ninguno de los dos leíamos holandés. Pudimos superar esta laguna gracias al extraordinario esfuerzo de once traductores: Keimpe Andringa, Casandra Berkich, Jan Christianen, Isabel Daems, Frank Gabel, Pragito von Bannisseht, Nolly Nijenhuis, Huub van Oirschot, Mel Oppermann, Jan Sawyer e Inge De Taeye. Con su saber y dedicación pudimos absorber la vasta literatura en holandés contenida en fuentes primarias y secundarias que no estaba traducida al inglés. Estamos especialmente agradecidos a nuestros traductores principales, Pim Andringa e Inge De Taeye, por las horas que pasaron repasando libros, artículos y otras fuentes con nosotros para determinar qué materiales convenía traducir. En el caso de las traducciones del alemán hemos contado con Adrian Godfrey, al que extendemos nuestro agradecimiento. Aunque nuestro francés leído es pasable, tuvimos ocasión de contar con los servicios de traductores franceses como Jean-Pascal Bozso, Peter Field, Catherine Merlen, Christian Quilliot y Karen Stokes, que nos ayudaron con originales más difíciles (por ejemplo, en francés arcaico) o cuando se requería una traducción formal (se puede acceder a todas nuestras traducciones a través de los archivos del Museo van Gogh).

También tenemos una gran deuda con el equipo de investigadores y supervisores de datos que nos permitieron ensamblar lo que probablemente sea el mayor cuerpo de notas que haya acompañado nunca una biografía. Dirigían el equipo la brillante Elizabeth Petit y su talentosa colega, Beth Fadeley. Les ayudaban Kristin Barron, Brad Petit, Laura Storey, Ernest Wiggins y Renée Zeide, que trabajaron con nosotros durante dos años preparando las notas para su publicación *online*. Recibimos asimismo la ayuda de Andrea Youmans y Daniel Lutz. A pesar de hallarnos lejos de las grandes bibliotecas de investigación, pudimos pedir prestados libros y artículos de todo el mundo gracias al milagro del programa de préstamo interbibliotecario y los

buenos oficios de Bridget Smith, bibliotecaria de la Universidad de Carolina del Sur en Aiken.

Ya al principio, a la vista de la escala de la empresa que estábamos a punto de acometer, nos hicimos con *software* especializado que no tenía nada que ver con los métodos que habíamos utilizado en libros anteriores. Stephen Geddes y Jeremy Hughes, con la ayuda de Phillip Greer y Keith Beckman, nos proporcionaron esta aplicación especial que nos permitió digitalizar la biblioteca de fuentes creando «tarjetas indexadas» y organizándolas en un perfil interactivo. Jeremy Hughes, Elizabeth Petit y Beth Fadeley son los responsables de la tarea de volcar referencias, notas textuales, ilustraciones y fotografías en una única página web sin costuras al final del proceso. Para ello contaron con la ayuda de la doctora Jennifer Giuliano, del Center for Digital Humanities de la Universidad de Carolina del Sur, y de Jun Zhou, Aidan Zandres y Shawn Maybay. Esta extraordinaria tecnología nos permitió asimilar y acceder a diez veces más información de la que tuvimos en el caso de nuestra biografía de Jackson Pollock y realizar un proyecto, que bien podría haber llevado treinta años, en una década.

El ahorro de tiempo resultó ser más importante de lo que creímos en un principio. La redacción de este libro se vio interrumpida a menudo por exigencias médicas. A veces parecía que Greg no logaría llegar a la meta tras nuestra odisea de diez años. Un tumor cerebral intratable le apartó de la pantalla de su ordenador durante periodos de gran incertidumbre. Empezamos a investigar sobre Van Gogh durante los dos meses que pasamos en UCLA para que recibiera un tratamiento de radioterapia. Mientras repasábamos la meteórica carrera de Vincent, pasamos por cirugía cerebral, renal y un programa de radioterapia. Cuando llegamos a la muerte de Vincent pasábamos por una serie de tratamientos de quimioterapia de vanguardia. Sin la ayuda de todos sus médicos y el resto del personal sanitario este libro nunca se hubiera escrito. Queremos expresar nuestra inexpresable gratitud sobre todo a los doctores James Vredenburgh y Michael Morse, del Preston Robert Tisch Brain Tumor Center del Duke University Medical Center, y a los doctores Francis DiBona y Davor Sklizovic, de nuestra ciudad, Aiken.

Gracias también a nuestro agente en el William Morris Endeavor, Mel Berger, que nos ofreció su fuerte y paciente apoyo durante este largo esfuerzo.

Por último, queremos decir que tras casi tres décadas de escribir libros, nunca habíamos obtenido tanto apoyo de una editorial, a todos los niveles, como el que nos ha brindado Random House. Nuestra editora, Susanna Porter, ha tolerado nuestros retrasos, dado forma al manuscrito y nos ha pastoreado a través del complicado proceso de edición con un entusiasmo, gracia y maravillosa inteligencia que nos deja en deuda con ella para siempre. El equipo directivo de la editorial, compuesto por Vincent La Scala, Benjamin Dreyer y Rebecca Berlant, trabajó con nuestra revisora

Emily DeHuff dando una gran claridad y coherencia al manuscrito. El director artístico, Robbin Schiff y las diseñadoras Anna Bauer (portada) y Barbara Bachman (interior) crearon el elegante libro que Van Gogh siempre mereció y nosotros siempre soñamos. El equipo de producción compuesto por Sandra Sjursen y Lisa Feuer hizo realidad este sueño y Ken Wohlrob le dio vida digital. Mientras, el director de márketing, Avideh Bashirrad, y la directora de publicidad, Sally Marvin, hicieron milagros para llamar la atención del público sobre el resultado de nuestros esfuerzos. La eficaz asistente Priyanka Krishnan, nuestros editores Tom Perry, Susan Kamil y Gina Centrello, todos ellos y muchos más, han participado de forma significativa en esta vasta colaboración que es el libro que usted sostiene en sus manos.

NOTA SOBRE LAS FUENTES

En un principio teníamos la intención de incluir en este volumen un juego completo de notas para que el lector pudiera identificar, sin problemas, las fuentes utilizadas para la redacción del texto y compartir con nosotros información adicional relevante. Nuestra biografía de Jackson Pollock contenía casi cien páginas de material auxiliar de este tipo, en el que se identificaban las fuentes e introducían comentarios.

Poco después de empezar con este libro nos dimos cuenta de que la vida de Vincent van Gogh y la vasta literatura que ha inspirado supone un reto mucho mayor para los biógrafos que se inclinan sobre un sinfín de documentación; sobre todo cuando comparábamos esta situación con el caso de Jackson Pollock, cuya vida está relativamente indocumentada. La mayor parte de las investigaciones realizadas para escribir aquel libro se basaron en entrevistas con personas que habían conocido al artista.

Existen varias razones que explican esta profusión. En primer lugar contamos con los miles de cartas que escribiera Vincent. Resultan impagables en cualquier tipo de investigación sobre su persona, pero también crean un nudo gordiano de problemas para el investigador, sobre todo problemas de traducción en el caso de biógrafos que no son holandeses. Hasta muy recientemente sólo existía una traducción al inglés de las cartas, la realizada por su cuñada, Johanna Bonger, la mujer de Theo. Su traducción es la más conocida entre el público y la que se conserva en las bibliotecas del mundo angloparlante. Fue la traducción de Bonger la que nos guio durante buena parte de la redacción de este libro.

Sin embargo, recientemente el Museo Van Gogh ha completado un proyecto de traducción de las cartas de Vincent que ha llevado quince años realizar y cuyo resultado es la edición monumental y, sin duda, definitiva de las *Complete Letters* publicada en 2009 y disponible online en www.vangoghletters.org.

La existencia de dos traducciones, una moderna y más académica y la otra más familiar, tuvo un gran impacto sobre un conjunto de notas que aspiraba a la compleción. Cada vez que citábamos un corto pasaje de las cartas (a veces una única palabra) nos sentíamos en la obligación de ofrecer en las notas el pasaje completo para que el lector viera el contexto del que se había extraído. Al contar con dos traducciones, una que representaba el pasado y otra que tendía al futuro, queríamos reproducir los pasajes por duplicado, lo que inmediatamente doblaría su volumen.

Los problemas de interpretación, que no hubieran existido de haberse redactado las cartas en inglés, fueron peores que los de traducción. Nuestra biografía difiere de las muchas anteriores al menos en un aspecto relevante: no hemos considerado que las cartas de Vincent sean un registro directo y fiable de los sucesos que marcaron su vida o sus ideas en un momento dado. No se trata de entradas de un diario o un periódico, aunque se las trate como tal. No plasma en ellas sus ideas para sí, sino que se trata de cartas escritas a la familia y amigos. La gran mayoría, por supuesto, están

dirigidas a su hermano Theo.

Theo ocupó un lugar único en la vida de Vincent. No sólo parecía su único amigo durante gran parte de los años que cubre esta correspondencia, sino que también fue su único patrocinador y apoyo. Tenían una relación complicada. Theo era el exitoso hermano menor, amado por un familia que se avergonzaba de Vincent, alabado cuando insultaban al hermano mayor, abrazado mientras nadie iba a ver a Vincent, favorecido (sobre todo por sus tíos ricos), mientras desheredaban a Vincent. Conviene que filtremos toda la información e ideas que Vincent compartió con su hermano en esas cartas a través de estos prismas potencialmente distorsionadores. A veces hemos puesto en cuestión la veracidad de Vincent y de las versiones que ofrece de los sucesos. Otras, hubimos de leer entre líneas, porque la verdad está oculta o se expresa de forma indirecta. Recurrió al silencio conspicuo, al *non sequitur* e incluso a las elipsis evasivas («etcétera» era una de sus favoritas) para ocultar dolor, resentimiento, humillación y retrasos.

Muestra su corazón a Theo en esas cartas pero también le oculta muchas cosas, seguramente por temor a alejarse de su hermano, poner en riesgo su ayuda económica o confirmar los juicios tan negativos que expresaba su familia sobre él. Pero podía usar esta sensibilidad para golpear: amenazando con emprender actividades que suscitarían la desaprobación fraterna o avergonzarían a la familia para sacarle más dinero a Theo, por ejemplo. También intentaba obtener la aprobación de su hermano proponiendo cualquier acción arriesgada y retirando la propuesta después, para lograr así su aquiescencia y hacer lo que quería hacer desde el principio. Gracias a estratagemas como ésta, Vincent utilizaba las cartas para influir sobre las opiniones de su hermano y prever sus reacciones. Tenemos pruebas de que, al menos en algunos casos, Vincent hizo varios borradores de alguna carta y creemos poder inferir que lo hacía normalmente, sobre todo cuando la cuestión que estaba en juego era importante o sensible.

En lo humano, resulta muy triste que Vincent no pudiera hablar abiertamente y de forma espontánea con la única persona a la que realmente le importaba su vida interior. Para el biógrafo, esta falta de rectitud (plasmada a veces directamente en un engaño) es un reto añadido. No tener en cuenta o desacreditar cualquiera de los relatos que Vincent escribiera a Theo (como hacemos) requiere de largas explicaciones, aunque sólo sea para que el lector (y los especialistas) puedan seguir nuestros razonamientos y ponerlos en cuestión. Lo que ha inflado más que nada las notas que acompañan a este libro es la necesidad de dotar de transparencia a nuestra lectura de las cartas de Vincent.

También hemos recurrido a las notas por motivos más tradicionales: 1) acercar a lectores y especialistas a los debates sobre temas controvertidos que actualmente se recogen en la literatura; la escala de las notas refleja, en parte, el volumen y la calidad de los estudios académicos que nos preceden; 2) informar al lector de que defendemos una postura que no es la canónica entre los especialistas en Van Gogh y

explicar, a menudo con cierto detalle, por qué hemos optado por tal o cual solución; 3) expandir el texto con información adicional sobre personajes secundarios, locales, eventos histórico-artísticos, artistas concretos, obras de arte, etcétera; 4) dar información «lateral» sobre temas interesantes que se tocan en el texto, pero sólo tangencialmente.

Como resultado del proceso anterior, acabamos con unas cinco mil páginas mecanografiadas de notas, algo inimaginable para una biografía en un único volumen e incompatible con nuestro propósito de llegar no sólo al especialista, sino también al lector general. Decidimos separar las notas del texto y publicarlas online, para su consulta gratuita en www.vangoghbiography.com.

Es una solución que permite a cualquiera navegar libremente entre el material adicional, realizando búsquedas a partir de palabras clave o yendo directamente a las notas correspondientes a una página concreta del libro. También nos permitió enriquecer las notas con cientos de ilustraciones y fotografías adicionales que facilitan las consultas a referencias cruzadas a través de hipervínculos y solicitar comentarios a los lectores.

Las notas han de cubrir otro gran propósito en el caso del lector general, le permiten identificar el corpus de investigación en el que se basa el presente libro y dirigirse a las fuentes principales. En este volumen hemos incluido una bibliografía que contiene todos los libros, catálogos de exposiciones, artículos y artículos editados en libros colectivos citados en el texto. Colgamos *online* una bibliografía para cada capítulo (www.vangoghbiography.com), con información sobre fuentes complementarias, material de archivo, tesis doctorales, artículos de prensa y páginas web. Muchas de las fuentes adicionales se citan en las notas, no en el texto, y también aparecen en www.vangoghbiography.com.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Esta bibliografía incluye los libros, catálogos de exposiciones, artículos y colaboraciones en libros colectivos citados en el libro impreso. El material de archivo, tesis doctorales, artículos de prensa y páginas web citadas en el texto aparecen en la bibliografía por capítulos colgada online en www.vangoghbiography.com. Las fuentes citadas en las notas, no en el libro mismo, sólo se pueden consultar online en www.vangoghbiography.com.

LIBROS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

ACKERMAN, G. M., *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme: With a Catalogue Raisonné*, Londres, Sotheby's Publications, 1986.

ACKROYD, P., *London: The Biography*, Londres, Chatto and Windus, 2000 [Londres: una biografía, Barcelona, Edhsa, 2002].

AGLIONBY, W., *The Present State of the United Provinces of the Low-Countries as to the Government, Laws, Forces, Riches, Manners, Customs, Revenue, and Territory of the Dutch*, W. A. Fellow (comp.), Londres, John Starkey, 1669.

ALPERS, S., *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1984 [El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII, Madrid, Hermann Blume, 1987].

ANDERSEN, H. Ch., *What the Moon Saw and Other Tales*, H. W. Dulcken (trad.), Londres, George Routledge and Sons, 1871 [Los cuentos de Andersen, Madrid, Busma, 1981].

ARIKAWA, H., VAN CRIMPEN, H. et al., *Vincent van Gogh: International Symposium*. Tokio, Tokio Shimbun, 1988.

ARNOLD, W. N., *Vincent van Gogh: Chemicals, Crises, and Creativity*, Boston, Birkhäuser, 1992.

AURIER, G. A., *Oeuvres posthumes*, París, Mercure de France, 1893.

BAEDEKER, K., *Belgium and Holland: Handbook for Travelers*, Londres y París, Williams & Northgate y Haar & Steinbert, 1869.

—, *Paris and Environs*, Leipzig, Karl Baedeker, 1888.

BAENA, D. de, *The Dutch Puzzle*, La Haya, Boucher, 1966 [Rompecabezas holandés, Madrid, Revista de Occidente, 1982].

BAILEY, M., *Van Gogh in England: Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Barbican Gallery, 1992.

—, *Young Vincent: The Story of Van Gogh's Years in England*, Londres, Allison

and Busby, 1990.

BALZAC de, H., *Lost Illusions [Illusions perdues]*, Herbert J. Hunt (trad.), Londres, Penguin Books, 1837-1843 [*Las ilusiones perdidas*, Barcelona, Debolsillo, 2007].

BARENTSEN, P. A., *Het Oude Kempenlan*, Groningen, Noordhoff, 1935.

BARING-GOULD, S., *In Troubadour-Land: A Ramble in Provence and Languedoc*, Londres, W. H. Allen & Co., 1891.

BERNIER, G., *Paris Cafés: Their Role in the Birth of Modern Art*, Nueva York, Wildenstein, 1985.

BILLEN, C. y DUVOSQUEL, J. M. (eds.), *Brussels*, Amberes, Mercatorfonds, 2000.

BLANC, Ch., *Les artistes de mon temps*, París, Firmin-Didot, 1876.

BLANCH, L., *Pierre Loti: The Legendary Romantic: A Biography*, Nueva York, Carroll and Graf, 1985.

BLOM, J. C. H., y LAMBERTS, E, (eds.): *History of the Low Countries*, Oxford y Nueva York, Berghahn Books, 1999.

BLUMER, D. (ed.), *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Washington, D. C., American Psychiatric Press, 1984.

BONNET, M., *Au coeur du vieux Saint-Rémy*, Saint-Rémy-de-Provence, Oficina de turismo, 1979.

BOSSENBROEK, M. y KOMPAGNIE, J. H., *Het mysterie van de verdwenen bordelen: Prostitutie in Nederland in de negentiende eeuw*, Ámsterdam, Bert Bakker, 1998.

BOSSUET, J. B., *Selections from the Funeral Orations of Bossuet*, Boston, D. C. Heath, 1907.

BOTWINICK, M. (ed.), *Belgian Art, 1880-1914 [Belgische Kunst, L'art belge]*, Brooklyn, Brooklyn Museum y Bruselas, The Ministries of Communities of the Government of Belgium, 1980.

BOUYER, R., *Anton Mauve: Sa vie, son oeuvre*, París, Ch. Soccard, 1898.

BRETELL, R., et. al., *The Art of Paul Gauguin*, Washington, National Gallery of Art y Chicago, Art Institute of Chicago, 1988.

BROUWER, J. W., SIESLING, J. L. y VIS, J.: *Anthon van Rappard*, G. Kilburn y G. Schwartz (trads.), Ámsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh y Maarssen, Gary Schwartz, 1974.

BROUWER, T. DE, *Van Gogh en Nuenen*, 2.ª ed., Venlo, Países Bajos, Van Spijk, 1998.

- BROWN, F., *Flaubert: A Biography*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007.
- BRUGMANS, I. J., *Stapvoets voorwaarts: Sociale geschiedenis van Nederland in de negentiende eeuw*, Bussum, Países Bajos, Fibula-Van Dishoeck, 1970.
- BULWER-LYTTON, E., *Kenelm Chillingly and Godolphin*, Boston, Dana Estates, 1880.
- BUNYAN, J., *The Entire Works of John Bunyan*, vol. 1, Londres, James S. Virtue, 1859.
- , *The Pilgrim's Progress*, con una introducción de N. H. Keeble, Oxford, Oxford University Press, 1984 [*El progreso del peregrino*, Madrid, Cátedra, 2003].
- BURCHELL, S. C., *Imperial Masquerade: The Paris of Napoleon III*, Nueva York, Atheneum, 1971.
- BYRNE, J. C., *Gheel: The City of the Simple*, Londres, Chapman and Hall, 1869.
- CAIRD, M., *Romantic Cities of Provence*, Londres, Fisher Unwin, T., 1906.
- CARLYLE, T., *The Complete Works of Thomas Carlyle*, Boston, Dana Estes and Charles E. Lauriat, 1884.
- , *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Boston, Houghton Mifflin and Company, 1907 [*Los héroes*, Madrid, Globus Comunicación, 1995].
- , *Sartor Resartus*, Archibald MacMechan (ed.), Boston, Ginn & Company, 1896 [*Sartor Resartus*, Barcelona, Alba, 2007].
- CARPENTER, H. y PRICHARD, M. (eds.), *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- CARTER, G. R., FLORES, E. F. y WISE, D. J. (eds.), *A Concise Review of Veterinary Virology*, Ithaca, NY, International Veterinary Information Service, www.ivis.org.
- CATE, P. D. y SHAW, M. (eds.), *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1900*, New Brunswick, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum y Rutgers, The State University of New Jersey, 1996.
- CATES, M., y CHAMBERLAIN, D. (eds.), *The Maritime Heritage of Thanet*, Ramsgate, East Kent Maritime Trust, 1997.
- CHAPMAN, J. M. y CHAPMAN, B., *The Life and Times of Baron Haussmann: Paris in the Second Empire*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1957.
- CHASSÉ, Ch., *Gauguin et le groupe de Pont-Aven: Documents inédits*, París, H. Flory, 1921.
- CHETHAM, Ch. S., *The Role of Vincent van Gogh's Copies in the Development of His*

- Art*, Nueva York, Garland Publishing, 1976.
- CHEVALIER, L., *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, París, Plon, 1958.
- CHEVREUL, M. E., *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and Their Applications to the Arts*, Nueva York, Reinhold, 1967.
- CLARK, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985.
- CLÉBERT, J. P. y RICHARD, P., *La Provence de Van Gogh*, Aix-en-Provence, Édisud, 1981.
- CLEGG, G., *Chiswick Past*, Londres, Historical Publications, 1995.
- CLEMENT, R. T. y HOUZÉ, A., *Neo-Impressionist Painters: A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1999.
- CLOAKE, J., *Richmond Past: A Visual History of Richmond, Kew, Petersham and Ham*. Londres, Historical Publications, 1991.
- CONRAD, B., *Absinthe: History in a Bottle*, San Francisco, Chronicle Books, 1988.
- COOK, T. A., *Old Provence*, 2 vols., Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1905.
- COPLEY, A. R. H., *Sexual Moralities in France, 1780-1980: New Ideas on the Family, Divorce, and Homosexuality*, Londres, Routledge, 1989.
- COQUIOT, G., *Vincent van Gogh*, París, Ollendorff, 1923.
- CORBIN, A., *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France After 1850 [Les filles de noce: Misère sexuelle et prostitution aux 19e et 20e siècles]*, Alan Sheridan (trad.), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.
- CRAIK, D. M., *Thirty Years, Being Poems New and Old*, Londres, Macmillan and Company, 1880.
- CRISSEY, J. T. y PARISH, Ch. L., *The Dermatology and Syphilology of the Nineteenth Century*, introducción de William B. Shelley, Nueva York, Praeger, 1981.
- DAUDET, A., *The Evangelist [L'évangéliste]*, W. P. Trent (trad.), Nueva York, Society of English and French Literature, 1889.
- DÉFOSSEZ, M. P., *Auvers, or the Painters' Eye [Auvers ou le regard des peintres]*, trad. de Patricia Wallace Costa, París, Valhermeil, 1986.
- DEJOLLIER, R., *Charbonages en Wallonie, 1345-1984*, Namur, Éditions Érasme, 1988.

- DEMORY, É., *Auvers en 1900: Entre coteau et rivière*, París, Valhermeil, 1985.
- DENVIR, B. (ed.), *The Impressionists at First Hand*, Londres, Thames and Hudson, 1987.
- DICKENS, Ch., *The Centenary Edition of the Works of Charles Dickens: The Uncommercial Traveller*, vol. 36, Londres, Chapman and Hall, 1911.
- , *Christmas Books and Stories*, Nueva York, Doubleday & McClure Company, 1899 [*Cuentos de Navidad*, Madrid, La Gaviota, 2005].
- , *The Complete Works of Charles Dickens: Christmas Books*, vol. 25, Nueva York, Harper & Brothers, 1902 [*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003].
- , *The Pickwick Papers*, Nueva York, Books, Inc., 1868 [*Los papeles póstumos del Club Pickwick*, Barcelona, Mondadori, 2004].
- , *A Tale of Two Cities*. Richard Maxwell (ed.), Londres, Penguin Books, 2000 [*Historia de dos ciudades*, Madrid, Alianza, 2012].
- DIJK, W. J. y VAN DER SLUIS, M., *De Drentse tijd van Vincent van Gogh*, Groningen, Países Bajos, Boon, 2001.
- DISTEL, A. y STEIN, S. A., *Cézanne to Van Gogh: The Collection of Doctor Gachet*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1999.
- DOITEAU, V. y LEROY, E., *La folie de Van Gogh*, París, Aesculape, 1928.
- DORN, R., KEYES, G. S. y RISHEL, J. J. con SACHS, K. et al., *Van Gogh Face to Face: The Portraits*, Detroit, Detroit Institute of Fine Arts, Boston, Museum of Fine Arts, y Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2000.
- DOWBIGGIN, I. R., *Inheriting Madness: Professionalization and Psychiatric Knowledge in Nineteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- DRUICK, D y ZEGERS, P., *Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South*, Chicago, Art Institute of Chicago y Ámsterdam, Van Gogh Museum, 2002.
- DRUMMOND, L., *Spurgeon, Prince of Preachers*, Grand Rapids, Mich., Kregel Publications, 1992.
- DUFWA, J., *Winds from the East: A Study in the Art of Manet, Degas, Monet, and Whistler*, Estocolmo, Almqvist and Wiksell International, 1981.
- DYOS, H. J. y WOLFF, M. (eds.), *The Victorian City: Images and Realities*, 2 vols., Boston y Londres, Routledge and Kegan Paul, 1973.
- EDWARDS, T., *The Lion of Arles: A Portrait of Mistral and His Circle*, Nueva York, Fordham University Press, 1964.

- ELIOT, G., *Adam Bede*, Stephen Gill (ed.), Londres, Penguin Books, 1980 [*Adam Bede*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000].
- , *Daniel Deronda*. Londres, Penguin Books, 1995 [*Daniel Deronda*, Madrid, Homo Legens, 2010].
- , *Felix Holt: The Radical*, Lynda Muggleton (ed.), Londres, Penguin Books, 1995.
- , *Scenes of Clerical Life*. Jennifer Gribble (ed.), Londres, Penguin Books, 1998.
- , *Silas Marner: The Weaver of Raveloe*, David Carroll (ed.), Londres, Penguin Books, 1996 [*Silas Marner*, Madrid, Alianza, 2012].
- EMERSON, R. W., *Essays*, Arthur Hobson Quinn (ed.), Whitefish, Mont., Kessinger Publishing, 2008 [*Ensayos*, Madrid, Espasa, 2001].
- ENGEL, L., *From Handel to Hallé: Biographical Sketches; With Autobiographies of Prof. Huxley and Prof. Herkomer*, Nueva York, Scribner and Welford, 1890.
- ERCKMANN-CHATRIAN, E., *The Conscript: A Story of the French War of 1813* [*Histoire d'un conscrit de 1813*], Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1904.
- ERPEL, F., *Van Gogh: The Self-Portraits* [*Vincent van Gogh: Lebensbilder, Lebenszeichen*], Doris Edwards (trad.), prefacio de H. Gerson, Greenwich, Conn., Nueva York Graphic Society, 1968.
- FAVAZZA, A. R. y FAVAZZA, B., *Bodies under Siege: Self-Mutilation in Culture and Psychiatry*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- FELL, D., *Van Gogh's Women: Vincent's Love Affairs and Journey into Madness*, Nueva York, Carroll & Graf, 2004.
- FÉNÉLON, F., *The Adventures of Telemachus, the Son of Ulysses* [*Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*], O. M. Brack, Jr. (ed.), Thomas Smollett (trad.), introducción de L. A. Chilton, Athens, Georgia, y Londres, University of Georgia Press, 1997 [*Las aventuras de Telémaco*, Madrid, Aguilar, 1962].
- FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, Alan Russell (trad.), Londres, Penguin Books, 1950 [*Madame Bovary*, Madrid, Alianza, 2011].
- FORSTER, J., *The Life of Charles Dickens*, Filadelfia, J. B. Lippincott, 1897.
- FOSTER, J. y SIMONS, J., *What Kathy Read: Feminist Re-Readings of «Classic» Stories for Girls*, Iowa City, University of Iowa Press, 1995.
- FROMENTIN, E., *The Old Masters of Belgium and Holland* [*Les Maitres d'Autrefois*], introducción de Meyer Schapiro, Nueva York, Schocken Books, 1963.
- GACHET, P., *Deux amis des Impressionnistes: Le docteur Gachet et Murer*, París,

- Éditions des Musées Nationaux, 1956.
- (ed.), *Lettres Impressionnistes*, París, Bernard Grasset, 1957.
- , *Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh à Auvers: 1873-1890*, París, Les Beaux Arts, 1953.
- GALBALLY, A., *The Art of John Peter Russell*, Melbourne, Sun Books, 1977.
- GAUGUIN, P., *Intimate Journals [Avant et après]*, Van Wyck Brooks (trad.), Bloomington, University of Indiana Press, 1963.
- , *Letters to His Wife and Friends [Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis]*, Maurice Malingue (ed.), Henry J. Stenning (trad.). Cleveland, World Publishing Co., 1949.
- , *Paul Gauguin: 45 Lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, Douglas Cooper (ed.), La Haya, Staatsuitgeverij, 1983.
- , *The Writings of a Savage: Paul Gauguin [Écrits d'un sauvage: Paul Gauguin]*, Daniel Guérin (ed.), Eleanor Levieux (trad.), Nueva York, Da Capo Press, 1978. [*Escritos de un salvaje*, Madrid, Akal, 2008].
- GAUZI, F., *Lautrec mon ami*, París, La Bibliothèque des Arts, 1992.
- GAY, P., *The Naked Heart: The Bourgeois Experience; Victoria to Freud*, Nueva York, W. W. Norton, 1995.
- , *Pleasure Wars: The Bourgeois Experience; Victoria to Freud*, Nueva York, W. W. Norton, 1998.
- , *The Tender Passion: The Bourgeois Experience; Victoria to Freud*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.
- GEDO, M. M., *Looking at Art from the Inside Out: The Psychoiconographical Approach to Modern Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GIGOUX, J., *Causeries sur les artistes de mon temps*, París, Calmann Lévy, 1885.
- GILMAN, S. L., et al., *Hysteria beyond Freud*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1993.
- GOLDSTEIN, J., *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- GOLDWATER, R., *Symbolism*, Nueva York, Harper and Row, 1979.
- GONCOURT, E. DE, *Elisa [La fille Élisa]*, Margaret Crosland (trad.), Nueva York, Howard Fertig, 1975 [*La ramera Elisa*, Madrid, Ágata, 1998].
- , *The Zemganno Brothers [Les frères Zemganno]*, Leonard Clark e Iris Allan

- (trads.), Londres, Mayflower-Dell, 1966 [*Los hermanos Zemganno*, Madrid, Espasa, 1984].
- , y GONCOURT, J. DE, *French XVIII Century Painters: Watteau, Boucher, Chardin, La Tour, Greuze, Fragonard [L'art au dix-huitième siècle]*, Robin Ironside (trad.), Londres, Phaidon Press, 1948.
- , *Germinie [Germinie Lacerteux]*, Martin Tunnell (trad.), Londres, Weidenfeld y Nicolson, 1955 [*Germinie Lacerteux*, Madrid, Cátedra, 1990].
- , *Paris and the Arts, 1851-1896: From the Goncourt Journal*, George J. Becker y Edith Philips (eds. y trads.), epílogo de Hedley H. Rhys, Ithaca, NY y Londres, Cornell University Press, 1971.
- , *Sister Philomène [Soeur Philomène]*, Laura Ensor (trad.), Nueva York, Howard Fertig, 1975.
- GOUDSBLOM, J., *Dutch Society*, Nueva York, Random House, 1967.
- GOWERS, W. R., *Epilepsy and Other Chronic Convulsive Disorders, Their Causes, Symptoms and Treatment*, Londres, J & A Churchill, 1881.
- GRAETZ, H. R, *The Symbolic Language of Vincent van Gogh*, Nueva York, McGraw-Hill, 1963.
- GRAY, Ch., *Armand Guillaumin*, Chester, Conn., Pequot Press, 1972.
- GROOT, R. y de VRIES, S., *Vincent van Gogh in Amsterdam*, Ámsterdam, Stadsuitgeverij, 1990.
- GUIRAL, P., *La vie quotidienne en Provence au temps de Mistral*, París, Hachette, 1972.
- HAMMACHER, A. M., *Van Gogh en Belgique*, A. H. Wolters-Girard (trad.), Mons, Musée des Beaux-Arts de Mons, 1980.
- HARSIN, J., *Policing Prostitution in Nineteenth-Century Paris*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- HARTRICK, A. S., *A Painter's Pilgrimage through Fifty Years*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939.
- HAVARD, H., *The Heart of Holland*, Cashel Hoey (trad.), Londres, Richard Bentley & Son, 1880.
- HENDRIKS, E. y VAN TILBORGH, L., *Vincent van Gogh: Paintings, Volume 2: Antwerp and Paris, 1885-1888*, Zwolle, Waanders y Ámsterdam, Van Gogh Museum, 2011.
- HERBERT, E., *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*. New

- Haven, Yale University Press, 1961.
- HERKOMER, H. VON, *The Herkomers*, 2 vols., Londres, Macmillan, 1910.
- HOMBURG, C., *The Copy Turns Original: Vincent van Gogh and a New Approach to Traditional Artistic Practice*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins, 1996.
- , y CHILDS, E. C., HOUSE, J. y THOMSON, R., *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*, San Luis, Saint Louis Art Museum and Rizzoli, 2001.
- HOWELLS, J.-G. (ed.), *World History of Psychiatry*, Nueva York, Brunner/Mazel, 1975.
- HUGO, V., *The Last Day of a Condemned Man and Other Prison Writings [Le dernier jour d'un condamné]*, Geoff Woollen (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1992. [*El último día de un condenado a muerte*, Madrid, Valdemar, 2011].
- HULSKER, J., *The New Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, ed. revisada y aumentada, Ámsterdam, John Benjamins, Meulenhoff, 1996.
- , *Vincent and Theo van Gogh: A Dual Biography*, James M. Miller (ed.), Ann Arbor, Michigan, Fuller Publications, 1990.
- HUTCHISON, S., *The History of the Royal Academy: 1768–1968*, Londres, Chapman and Hall, 1968.
- INWOOD, S., *A History of London*, Nueva York, Carol and Graf Publishers, 1998.
- YVES C., STEIN, S. A., VAN HEUGTEN, S. y VELLEKOOP, M., *Vincent van Gogh: Drawings*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Ámsterdam, Van Gogh Museum y New Haven, Yale University Press, 2005.
- JACKSON, J. H., *Neurological Fragments: With a Biographical Memoir by James Taylor*, Oxford, Oxford University Press, 1925.
- JAMES, H., *A Little Tour in France*, Boston y Nueva York, Houghton, Mifflin & Company, 1884, [Título original: *Province in 1883-84*, publicado como serial en *The Atlantic Monthly*].
- , *Parisian Sketches: Letters to the New York Tribune, 1875–1876*, Leon Edel (ed.) y Ilse Dusoir linotipista, Nueva York, Collier Books, 1961.
- JANSEN, L., LUIJTEN, H. y BAKKER, N., *Vincent van Gogh: Painted with Words; The Letters to Émile Bernard*, Nueva York, Rizzoli, 2007.
- JEFFERIES, R., *The Story of My Heart: My Autobiography*, Londres, Longmans, Green, and Company, 1883.
- JERROLD, B. y DORÉ, G., *London: A Pilgrimage*, Nueva York, Dover Publications, 1970. [*Londres: una peregrinación*, Madrid, Abada, 2004].

JIRAT-WASIUTYNSKI, V., *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, Nueva York, Garland, 1987.

JULLIAN, P., *Montmartre*, Anne Carter (trad.), Oxford, Phaidon, 1977.

KARR, A., *A Tour Round My Garden*, edición y revisión de John George Wood, Londres y Nueva York, G. Routledge & Co., 1855.

KEARNS, J., *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and His Circle*, Londres, Modern Humanities Research Association, 1989.

KEMPIS, T., *The Imitation of Christ: In Three Books [De imitatione Christi]*, trad. y ed. de Joseph N. Tylenda, prefacio de Sally Cunneen, Nueva York, Vintage Spiritual Classics, 1998 [*Imitación de Cristo*, Madrid, Ediciones San Pablo, 2011].

THE KING JAMES BIBLE (*La Biblia*: versión autorizada del rey Jacobo).

KING, E., *My Paris: French Character Sketches*, Boston, Loring, 1868.

KNIPPENBERG, H., *Deelname aan het lager onderwijs in Nederland gedurende de negentiende eeuw*, Ámsterdam, Koninklijk Nederlands Aardrijkskundig Genootschap voor Sociale Geografie, Universidad de Ámsterdam, 1986.

KÔDERA, T., *Vincent van Gogh: Christianity Versus Nature*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins, 1990.

KOOLS, F., *Vincent van Gogh en zijn geboorteplaats: als een boer van Zundert*. Zutphen, Países Bajos, Walburg Pers, 1990.

KRAUS, G., *The Relationship between Theo and Vincent van Gogh*, G. J. Renier (trad.), Otterlo, Kröller-Müller Stichting y Ámsterdam, J. M. Meulenhoff, 1954.

LANIER, D., *Absinthe: The Cocaine of the Nineteenth Century; A History of the Hallucinogenic Drug and Its Effect on Artists and Writers in Europe and the United States*, Jefferson, N. C., McFarland and Company, 1995.

LA PLANTE, E., *Seized: Temporal Lobe Epilepsy as a Medical, Historical, and Artistic Phenomenon*, Nueva York, Harper Collins, 1993.

LAUZAC, H., *Galerie historique et critique de dix-neuvième siècle: J. B. A. Goupil*, París, Bureau de la Galerie Historique, 1864.

LAVATER, J. K., *Essays on Physiognomy: For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, Thomas Holcroft (trad.), Londres, G. G. J. y J. Robinson, 1789.

LEEUW, R. DE, SILLEVIS, J. y DUMAS, Ch. (eds.), *The Hague School: Dutch Masters of*

the 19th Century, París, Grand Palais, Londres, Royal Academy of Arts y La Haya, Haags Gemeentemuseum, junto a Weidenfeld y Nicolson, 1983.

LEGOUVÉ, E., *Les pères et les enfants au XIXe siècle*, París, J. Hetzel, 1910.

LENNOX, W. G. y LENNOX, M. A., *Epilepsy and Related Disorders*, 2 vols., Boston, Little, Brown, 1960.

LESSEPS, F. DE, *Recollections of Forty Years [Souvenirs de quarante ans]*, C. B. Pitman (trad.), Londres, Chapman and Hall, 1887.

LÖVGREN, S., *The Genesis of Modernism: Seurat, Gauguin, Van Gogh, and French Symbolism in the 1880s*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.

LOTI, P., *An Iceland Fisherman [Pêcheur d'Islande]*, Guy Endore (trad.), Nueva York, Alfred A. Knopf, 1946 [*Pescador de Islandia*, Barcelona, Bruguera, 1982].

—, *Japan: Madame Chrysanthemum [Madame Chrysanthème]*, Laura Ensor (trad.), Londres, KPI, 1985 [*Madame Crisantemo*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1987].

—, *Mon frère Yves*, París, Calmon Levy, 1884.

LUBIN, A. J., *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent van Gogh*, Nueva York, Da Capo Press, 1972.

LUTJEHARMS, W., *De Vlaamse Opleidingschool van Nicolaas de Jonge en zijn opvolgers*, Bruselas, Société d'Histoire du Protestantisme Belge, 1978.

LUYENDIJK-ELSHOUT, A. M., *Safe in the Performance of the Reproductive Duty: The Leyden Obstetrician*, editor desconocido, 1979.

MACCORMICK EDWARDS, L., *Herkomer: A Victorian Artist*, Aldershot y Brookfield, Vermont, Ashgate, 1999.

MACKAY, J. H., *Religious Thought in Holland during the Nineteenth Century*, Londres, Stodder and Houghton, 1911.

MAK, G., *Amsterdam: A Brief Life of the City (Een kleine geschiedenis van Amsterdam)*, Philipp Blom (trad.), Cambridge, Harvard University Press, 2000.

MALINGUE, M. (ed.), *Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis*, 2.^a ed, París, Grasset, 1949.

MARÉ, E. DE, *Victorian London Revealed: Gustave Doré's Metropoli*, Londres, Penguin Books, 2001.

MASHECK, J. (ed.), *Van Gogh 100*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1996.

MATHEWS, N. M., *Paul Gauguin: An Erotic Life*, New Haven, Yale University Press,

2001.

- MATHIJSSEN, M., *Het literaire leven in de negentiende eeuw*, Leiden, Martinus Nijhoff, 1987.
- MAUPASSANT, G. DE., *Bel-Ami*, Margaret Mauldon (trad.), introducción de Robert Lethbridge, Oxford, Oxford University Press, 2001 [*Bel Ami*, Madrid, Alianza, 2012].
- , *Le Horla*, Paul Ollendorff (ed.), París, Paul Ollendorff, 1887 [*El Horla y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 2010].
- , *Pierre and Jean, Father and Son, Boitelle, and Other Stories* [*Pierre et Jean, Hautot père et fils, Boitelle, et autres histoires*], A. E. Henderson *et al* (trads.), Londres, P. F. Collier and Son, 1910. [*Pierre y Jean*, Madrid, Veintisiete Letras, 2010].
- MAURON, Ch., *Van Gogh: Études psychocritiques*, París, Librairie Joseph Corti, 1976.
- MAUS, M. O., *Trente années de lutte pour l'art: 1884-1914*, Bruselas, Librairie L'Oiseau Bleu, 1926.
- MAYHEW, H., *London Labour and the London Poor: Cyclopaedia of the Condition and Earnings of Those That Will Work, Those That Cannot Work, and Those That Will Not Work*, Londres, Griffin, Bohn, 1862.
- MERLHÈS, V., *Correspondance de Paul Gauguin: Documents, Témoignages, Tome premier 1873-1888*, París, Fondation Singer-Polignac, 1984.
- , *Paul Gauguin et Vincent van Gogh, 1887-1888: Lettres retrouvées, sources ignores*, Taravao, Tahití, Avant et Après, 1989.
- MEYERS, J., *De jonge Vincent: Jaren van vervoering en vernedering*, Ámsterdam, De Arbeiderspers, 1989.
- MICALE, M. S., *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- MICHELET, J., *Love [L'amour]*, John Williamson Palmer (trad.), Nueva York, Rudd and Carleton, 1859.
- MICHON, P., *Vie de Joseph Roulin*, Dijon, Verdier, 1988.
- MILL, J. S., *On Liberty*, Currin V. Shields (ed.), Indianapolis y Nueva York, Bobbs-Merrill, 1859 [*Sobre la libertad*, Madrid, Alianza, 2011].
- , *Utilitarianism*, Londres, Parker, Son, and Bourn, West Strand, 1863 [*El utilitarismo*, Madrid, Alianza, 2012].
- MILNER, J., *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*,

- New Haven y Londres, Yale University Press, 1988.
- MONNERET, S., *Sur les pas des Impressionnistes: Les sites, les musées, les promenades*, París, Éditions de La Martinière, 1997.
- MONROE, R. R., *Creative Brainstorms: The Relationship between Madness and Genius*, Nueva York, Irvington Publishers, 1992.
- MOORE, G., *Confessions of a Young Man*, Nueva York, Modern Library, 1925.
- MOREL, B. A., *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, París, J. B. Baillière, 1857.
- MORGAN, H. G., *Death Wishes: The Understanding and Management of Deliberate Self-Harm*, Hoboken, N. J., John Wiley and Sons, 1979.
- MURGER, H., *Le pays latin, Les buveurs d'eau, La scène de gouverneur*, París, Librairie Garnier Frères, 1855.
- MURRAY, G. B., *Toulouse-Lautrec: The Formative Years, 1878–1891*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- NAGERA, H., *Vincent van Gogh: A Psychological Study*, Madison, Conn., International Universities Press, 1967 [*Vincent van Gogh: un estudio psicológico*, Barcelona, Blume, 1980].
- NARMON, F., *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles: 275 ans d'enseignement; Exposition placée sous le haut patronage de leurs Majestés le Roi et la Reine*, Bruselas, Crédit Communal-Gemeentekrediet, 1987.
- NEWMARK, M. E. y PENRY, J. K., *Genetics of Epilepsy: A Review*, Nueva York, Raven Press, 1980.
- NORDENFALK, C., *The Life and Work of Van Gogh*, Nueva York, Philosophical Library, 1953.
- NYE, R., *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1993.
- OBERTHUR, M., *Cafés and Cabarets of Montmartre*, Salt Lake City, Utah, Peregrine Smith Books, 1984.
- OZANNE, M. A. y JODE, F. DE, *Theo: The Other Van Gogh [L'autre van Gogh]*, Alexandra Bonfante-Warren (trad.), Nueva York, Vendome Press, 2004.
- PABST, F., (ed.), *Vincent van Gogh's Poetry Albums*, Zwolle, Waanders y Ámsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1988, (Cahier Vincent 1).
- PACH, W., *Letters to an Artist: From Vincent van Gogh to Anthon Ridder van*

- Rappard: 1881-1885, Nueva York, Viking Press, 1930.
- PENRY, J. K. (ed.), *Epilepsy: Diagnosis, Management, Quality of Life*, Nueva York, Raven Press, 1986.
- PERES, C., HOYLE, M. y VAN TILBORGH, L. (eds.), *A Closer Look: Technical and Art-Historical Studies on Works by Van Gogh*, Zwolle, Waanders y Ámsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1988, (Cahier Vincent 3).
- PERROT, M. (ed.), *A History of Private Life: From the Fires of Revolution to the Great War [Histoire de la vie privée: De la révolution à la grande guerre]*, vol. 4, Arthur Goldhammer (trad.), Cambridge, Mass., y Londres, Harvard University Press, 1990.
- PERRUCHOT, H., *La vie de Van Gogh*, París, Hachette, 1955.
- PICK, D., *Faces of Degeneration: A European Disorder c. 1848-1918*, Nueva York, Cambridge University Press, 1989.
- PICKVANCE, R., *English Influences on Vincent van Gogh*, Nottingham, University of Nottingham y Londres, The Arts Council of Great Britain, 1974-1975.
- , *Van Gogh in Arles*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art and Harry N. Abrams, 1984
- , *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art y Harry N. Abrams, 1986.
- PIÉRARD, L., *The Tragic Life of Vincent van Gogh [La vie tragique de Vincent van Gogh]*, Herbert Garland (trad.), Londres J. Castle, 1925.
- , *Visage de la Wallonie*, Bruselas, Labor, 1980.
- PINCKNEY, D., *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- PISSARRO, L., *Lettres impressionistes au Dr Gachet et à Murer*, París, B. Grasset, 1957.
- POLLOCK, G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988.
- y CHONG, A., *Art in the Age of Van Gogh: Dutch Paintings from the Rijksmuseum, Amsterdam*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998.
- PORTER, R., *London: A Social History*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.
- QUESNE-VAN GOGH du, E. H., *Personal Recollections of Vincent van Gogh [Persoonlijke herinneringen aan Vincent van Gogh]*, Katharine S. Dreier (trad.),

- Boston y Nueva York, Houghton Mifflin, 1913.
- QUÉTEL, C., *History of Syphilis [Le mal de Naples: Histoire de la syphilis]*, Judith Braddock y Brian Pike (trads.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.
- RANSOME-WALLIS, P. (ed.), *Illustrated Encyclopedia of World Railway Locomotives*, Nueva York y Toronto, Hawthorne Books and McClelland & Stewart, Ltd., 1959.
- RENAN, E., *The Life of Jesus [La vie de Jésus]*, Amherst, NY Prometheus Books, 1991 [*Vida de Jesús*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1999].
- REWALD, J., *The History of Impressionism*, 4.^a ed. revisada, Nueva York, Museum of Modern Art y Boston, New York Graphic Society, 1973 [*Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994].
- , *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, 3.^a ed. revisada, Nueva York, Museum of Modern Art y Boston, New York Graphic Society, 1978 [*Postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza, 2008].
- , *Studies in Post-Impressionism*, Irene Gordon y Frances Weitzenhoffer (eds.), Nueva York, Harry N. Abrams, 1986.
- y PISSARRO, L. (eds.), *Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien [Lettres à son fils Lucien présentées avec l'assistance de Lucien Pissarro]*, Lionel Abel (trad.), Nueva York, Pantheon Books, 1945.
- RIBOT, T., *Heredity: A Psychological Study of Its Phenomena, Laws, Causes and Consequences [L'hérédité psychologique]*, Nueva York, D. Appleton, 1895.
- RICHARDSON, J., *La Vie Parisienne: 1852–1970*, Londres, Hamish Hamilton, 1971.
- RIETBERGEN, P. J. A. N., SEEGERS G. H. J. y BENNETT, M. E., *A Short History of the Netherlands from Prehistory to the Present Day*, 4.^a ed., Amersfoort, Bekking, 1992.
- ROD, E., *Sens de la vie*, París, Librairie Académique, Perrin, 1921.
- ROESSINGH, K. H., *Het modernisme in Nederland*, Haarlem, De Erven F. Bohn, 1922.
- ROLLET, P., *La vie quotidienne en Provence au temps de Mistral*, París, Hachette, 1972.
- ROSKILL, M., *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1970.
- SALTER, E., *The Lost Impressionist: A Biography of John Peter Russell*, Pymble, Angus and Robertson, 1976.
- SANDERS, P., *Genealogie Van Gogh*, Geldrop, Genealogisch Tijdschrift voor Midden- en West-Brabant.

- SCHAMA, S., *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1987.
- SCHAPIRO, M., *Vincent van Gogh*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1983.
- SCHIMMEL, H. D., *The Letters of Henri de Toulouse-Lautrec*, introducción de Gale B. Murray, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- SCHUCHART, M., *The Netherlands*, Nueva York, Walker, 1972.
- SCULL, A. (ed.), *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen: The Social History of Psychiatry in the Victorian Era*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1981.
- SECRÉTAN-ROLLIER, P., *Van Gogh chez les gueules noires: L'homme de l'espoir*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1977.
- SENSIER, A., *Jean-François Millet: Peasant and Painter [Jean-François Millet: La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet]*, Helena de Kay (trad.), Boston y Nueva York, Houghton, Mifflin and Company, 1880.
- SHEPPARD, F. H. W., *London: A History*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- SILLEVIS, J., *Dutch Watercolors of the 19th Century from the Printroom of the Rijksmuseum Amsterdam [Hollandse aquarellen uit de 19de eeuw uit het Prentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam]*, Liesje Offerhaus y Anita Weston (trads.), Ámsterdam, gabinete de impresión, Rijksmuseum Amsterdam, 1985.
- SILVERMAN, D., *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- SOUVESTRE, E., *An Attic Philosopher in Paris, or a Peep at the World from a Garret, Being the Journal of a Happy Man [Un philosophe sous les toits; journal d'un homme heureux]*, Nueva York, D. Appleton, 1901.
- , *Les derniers Bretons*, París, Michel Lévy Frères, 1858.
- STEIN, S. A. (ed.), *Van Gogh: A Retrospective*, Nueva York, Hugh Lauter Levin Associates and Macmillan, 1986.
- STENGERS, J. y VAN NECK, A., *Masturbation: The History of a Great Terror [Histoire d'une grande peur, la masturbation]*, Kathryn A. Hoffman (trad.), Nueva York, Palgrave, 2001.
- STEVEN, M. A., et al., *Émile Bernard, 1861-1941: A Pioneer of Modern Art*, Ámsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh and Zwolle, Waanders, 1990.
- STOKVIS, B. J., *Nasporingen omtrent Vincent van Gogh in Brabant*, Ámsterdam, S.

L. Van Looy, 1926.

- STOLWIJK, C., *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden, Primavera Pers, 1998.
- y Thomson, R., *Theo van Gogh, 1857–1891: Art Dealer, Collector and Brother of Vincent*, Ámsterdam, Van Gogh Museum and Zwolle, Waanders, 1999.
- STONE, I., *Lust for Life: The Novel of Vincent van Gogh*, Londres, Longmans, Green, 1934.
- SUND, J., *True to Temperament: Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- SWEETMAN, D., *Paul Gauguin: A Life*, Nueva York, Simon and Schuster, 1995 [*Paul Gauguin: biografía de un salvaje*, Barcelona, Paidós, 1998].
- SZYMANSKA, A., *Unbekannte Jugendzeichnungen Vincent van Goghs und das Schaffen des Künstlers in den Jahren 1870–1880*, Berlín, Henschelverlag, 1968.
- TAINE, H., *Taine's Notes on England*, traducción e introducción de Edward Hyams, Londres, Thames and Hudson, 1957.
- TEMKIN, O., *The Falling Sickness: A History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*, 2.^a ed. revisada, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1971.
- THOMPSON, E. P., *The Making of the English Working Class*, Nueva York, Vintage Books, 1966 [*La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica, 1979].
- THORNTON, E. M., *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy: An Historical Synthesis*, Londres, Heinemann Medical, 1976.
- TORREY, E. F., *Surviving Schizophrenia: A Family Manual*, Nueva York, Harper and Row, 1983 [*Superar la esquizofrenia*, Barcelona, Planeta, 2006].
- y MILLER, J.: *The Invisible Plague: The Rise of Mental Illness from 1750 to the Present*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 2002.
- TRALBAUT, M. E., *Vincent van Gogh*, Nueva York, Viking, 1969 [*Vincent van Gogh*, Barcelona, Blume, 1969].
- TRIMBLE, M. R. y BOLWIG, T. G., (eds.), *Aspects of Epilepsy and Psychiatry*, Londres, John Wiley, 1986.
- UHLAND, J. L., *The Poems of Uhland [Die Gedichte von Uhland]*, traducción y edición de Waterman T. Hewett, Nueva York, Macmillan, 1896.
- , *The Songs and Ballads of Uhland [Die Lieder und Balladen von Uhland]*, W.

W. Skeat (trad.), Londres, Williams and Norgate, 1864.

VAN BRUGGEN, H. W. E. (ed.), *Théophile de Bock, schilder van het Nederlandse landschap*, Waddinxveen, Países Bajos, Stichting Documentatie Théophile de Bock, 1991.

VAN DER MAST, M. y DUMAS, Ch. (eds.), *Van Gogh en Den Haag*, Zwolle, Waanders, 1990.

VANDERLAAN, E. C., *Protestant Modernism in Holland*, Londres, Humphrey Milford y Oxford University Press, 1924.

VAN EEKELEN, Y. (ed.), *The Magical Panorama: The Mesdag Panorama, an Experience in Space and Time*, Arnold y Erica Pomerans (trads.), Zwolle, Países Bajos, Waanders, 1996.

VAN GOGH, T. y VAN GOGH-BONGER, J., *Brief Happiness: The Correspondence of Theo van Gogh and Jo Bonger*, edición y traducción de Leo Jansen y Jan Robert, introducción y comentarios de Han van Crimpen, Ámsterdam, Van Gogh Museum y Zwolle, Waanders, 1999.

VAN GOGH, V., *The Complete Letters of Vincent Van Gogh: With Reproductions of All the Drawings in the Correspondence [Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh]*, traducción y ensayo introductorio de Johanna Gezina van Gogh-Bonger, 2.^a ed., Boston, Little, Brown, 1978.

—, *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, 6 vols., Leo Jansen, Hans Luijtens y Nienke Bakke (eds.), Ámsterdam, Van Gogh Museum, La Haya, Huygens Instituut, y Bruselas, Mercatorfonds, 2009 [*Las cartas*, Madrid, Akal].

—, *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, Johanna van Gogh-Bonger y V. W. van Gogh (eds.), Ámsterdam, Vincent van Gogh Foundation/Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1954.

—, *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, Johanna van Gogh-Bonger (ed.), introducción de V. W. van Gogh, Ámsterdam y Amberes, Wereldbibliotheek, 1955.

VANHAMME, M., *Bruxelles: De bourg rural à cité mondiale*, Amberes y Bruselas, Mercurius, 1968.

VAN HEUGTEN, S., *Vincent van Gogh: Drawings, Volume 1: The Early Years, 1880-1883*, Ámsterdam, Van Gogh Museum y Londres, Lund Humphreys.

—, *Vincent van Gogh: Drawings, Volume 2: Nuenen, 1883-1889*, Ámsterdam, Van Gogh Museum y Londres, Lund Humphreys, 1997.

- , PISSARRO, J. y STOLWIJK, Ch., *Van Gogh and the Colors of the Night*, Ámsterdam, Van Gogh Museum, Bruselas, Mercatorfonds, y Nueva York, Museum of Modern Art, 2008 [*Van Gogh y los colores de la noche*, Barcelona, Blume, 2008].
- VAN LOOIJ, L. T., *Een eeuw Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen*, Amberes, Nationaal Hoger Instituut and Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 1985.
- VAN RAPPARD-BOON, Ch., VAN GULIK, W. y BREMEN, K., *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection of Japanese Prints*, Ámsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh y Zwolle, Waanders, 1991.
- VAN TILBORGH, L., *The Potato Eaters by Vincent van Gogh*, con contribuciones de Dieuwertje Dekkers *et al.*, Zwolle, Waanders, 1993, (Cahier Vincent 5).
- (ed.), *Van Gogh and Millet*, con contribuciones de Sjraar van Heugten and Philip Conisbee, Ámsterdam, Van Gogh Museum y Zwolle, Waanders, 1988.
- y VELLEKOOP, M., *Vincent van Gogh: Paintings, Volume 1: Dutch Period: 1881-1885*, Van Gogh Museum, Ámsterdam, Van Gogh Museum y Londres, Lund Humphries, 1999.
- VAN UITERT, E., *Van Gogh in Brabant: Paintings and Drawings from Etten and Nuenen*. Zwolle, Waanders, 1987-1996 [*Van Gogh: Dibujos*, Barcelona, Gustavo Gil, 1980].
- y HOYLE, M. (eds.), *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Ámsterdam, Meulenhoff/Landshoff, 1987.
- VEITH, I., *Hysteria: The History of a Disease*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- VELLEKOOP, M. y VAN HEUGTEN, S., *Vincent van Gogh: Drawings, Volume 3: Antwerp and Paris 1885-1888*, Van Gogh Museum, Ámsterdam, Van Gogh Museum y Londres, Lund Humphries, 2001.
- VELLEKOOP, M. y ZWIKKER, R., *Vincent van Gogh: Drawings, Volume 4: Arlés, Saint-Rémy & Auvers-sur-Oise, 1888-1890*, Van Gogh Museum, 2 vols., Zwolle y Ámsterdam, Van Gogh Museum, 2007.
- VENTURE, R., *Arles*, Marguerites, Éditions de l'Équinoxe, 1989.
- VERGEEST, A., *The French Collection: Nineteenth Century Paintings in Dutch Public Collections*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2000.
- VERLAT, Ch., *Plan général des études à l'Académie Royale d'Anvers*, Amberes, L'Académie Royale d'Anvers, 1879.

- VERMEEREN, K., *Eindhoven*, La Haya, Kruseman's Uitgeversmaatschappij, 1976.
- VOLLARD, A., *Recollections of a Picture Dealer [Souvenirs d'un marchand de tableaux]*, Violet T. Macdonald (trad.), Boston, Little, Brown, 1936.
- VRIES, J. DE y VAN DER WOUDE, A. M., *The First Modern Economy: Success, Failure, and Perseverance of the Dutch Economy, 1500-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- WALSH, B. W. y ROSEN, P. M., *Self-Mutilation: Theory, Research, and Treatment*, Nueva York y Londres Guilford Press, 1988.
- WALTHER, I. F. (ed.), *Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies*, Colonia, Taschen, 1999.
- WEBER, E., *France, Fin de Siècle*, Cambridge, Mass. y Londres, Harvard University Press, 1986 [*Francia, fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1989].
- WEINER, D. B., *Raspail: Scientist and Reformer*, Nueva York y Londres, Columbia University Press, 1968.
- WEINREB, B. y HIBBERT, Ch. (eds.), *The London Encyclopedia*, Londres, Macmillan, 1983.
- WEISBERG, G. P., et al., *Japonisme: Japanese Influence on French Art, 1854-1910*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1975.
- (ed.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, prólogo de Karal Ann Marling, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 2001.
- WELSH-OVCHAROV, B., *Van Gogh à Paris*, París, Musée d'Orsay, 1988.
- , *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981.
- , (ed.): *Van Gogh in Perspective*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1974.
- y CATE, P. D., *Émile Bernard (1868-1941): The Theme of Bordellos and Prostitutes in Turn-of-the-Century French Art*, New Brunswick, N. J., Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, 1988.
- WHITE, Ch. y BUVELOT, Q. (eds.), *Rembrandt by Himself*, Londres, National Gallery Publications y La Haya, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, 1999.
- WHITE, H. C. y HARRISON, C. A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York, John Wiley and Sons, 1965.
- WILDENSTEIN, D. y CRUSSARD, S., *Gauguin: A Savage in the Making, Catalogue Raisonné of the Paintings (1873-1888)*, 2 vols., Milán, Skira, 2002.

- WILKIE, K., *In Search of Van Gogh*, Rocklin, Calif., Prima, 1991.
- YOUNG, G. M., y CLARK, G. K., *Portrait of an Age: Victorian England*, Oxford, Oxford University Press, 1960.
- ZELDIN, T., *France, 1848-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1973-1977.
- ZEMEL, C. M., *The Formation of a Legend: Van Gogh Criticism, 1890–1920*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
- , *Van Gogh's Progress: Utopia, Modernity, and Late Nineteenth-Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- ZOLA, E., *The Belly of Paris [Le ventre de Paris]*, Ernest Alfred Vizetelly (trad.), Los Angeles, Sun and Moon Press, 1996 [*El vientre de París*, Barcelona, Alba, 2006].
- , *The Earth [La terre]*, Douglas Parmée (trad.), Londres, Penguin Books, 1990 [*La tierra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974].
- , *Germinal*, Londres, Penguin Books, 1885 [*Germinal*, Madrid, Alianza, 2009].
- , *A Love Affair [Une page d'amour]*, Jean Stewart (trad.), Londres, Elek, 1957 [*Una página de amor*, Barcelona, Salvat, 1985].
- , *The Masterpiece [L'oeuvre]*, Roger Pearson (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1993 [*La obra*, Barcelona, Mondadori, 2008].
- , *My Hatreds [Mes haines]*, Palomba Paves-Yashinsky y Jack Yashinsky (trads.), Lewiston, Nueva York, Edwin Mellen Press, 1991.
- , *Pot Luck [Pot-Bouille]*, Brian Nelson (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1999.
- , *The Sin of Father Mouret [La faute de l'abbé Mouret]*, Sandy Petrey (trad.), Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1969. [*El pecado del padre Mouret*, Barcelona, Iberia, 1971].
- , *The Dream [Le rêve]*, Eliza E. Chase (trad.), Londres, Chatto and Windus, 1893 [*El sueño*, Madrid, Anaya, 1998].

ARTÍCULOS

- ANDERSEN, W., «Gauguin and a Peruvian Mummy», *The Burlington Magazine*, vol. 109, n.º 769, abril 1967, pp. 238-242.
- ARENBERG, I. et al., «Van Gogh Had Menière's Disease and Not Epilepsy», *Journal of the American Medical Association*, vol. 264, n.º 4, 25 de julio de 1990, pp. 491-493.
- ARNOLD, W. N., «Vincent van Gogh's Birthday», *The Pharos*, otoño de 1995, pp. 28-32.
- AURIER, G. A. [Luc le Flâneur], «En quête de choses d'art», *Le Moderniste Illustré*, vol. 1, n.º 2, 13 de abril de 1889, p. 14.
- BAILEY, M., «Memories of Van Gogh and Gauguin: Hartrick's Reminiscences», *Van Gogh Museum Journal*, 2001, pp. 96-105.
- , «Theo van Gogh Identified: Lucien Pissarro's Drawing of Vincent and His Brother», *Apollo*, vol. 138, n.º 388 (1994), pp. 44-46.
- , «Vincent's Other Brother: Cor van Gogh», *Apollo*, vol. 138, n.º 380, octubre de 1993, pp. 217-219.
- , «Vincent van Gogh, the Writer» *The Art Newspaper*, n.º 35, febrero de 1994, p. 16.
- BERNARD, E., «Lettre ouverte à M. Camille Mauclair», *Mercure de France*, vol. 14, junio de 1895, p. 334.
- , «Louis Anquetin, artiste-peintre», *Mercure de France*, vol. 239, 1 de noviembre de 1932, pp. 590-607.
- , «Souvenirs sur Van Gogh», *L'Amour de l'Art*, vol. 5, diciembre de 1924, pp. 393-400.
- , «Vincent van Gogh», *Les Hommes d'Aujourd'hui*, vol. 7, n.º 390 (1890), pp. 65-69.
- , «Julien Tanguy dit le "Père Tanguy"», *Mercure de France*, 16 de diciembre de 1908, pp. 600-616.
- BLUMER, D., «Hypersexual Episodes in Temporal Lobe Epilepsy», *American Journal of Psychiatry*, n.º 126, 1970, pp. 1099-1106.
- , «The Illness of Vincent van Gogh», *American Journal of Psychiatry*, vol. 159, n.º 4, abril de 2002, pp. 519-526.
- y WALKER, A. E., «Sexual Behavior in Temporal Lobe Epilepsy: A Study of the

- Effects of Temporal Lobectomy on Sexual Behavior», *Archives of Neurology*, 16 (1967), pp. 37-43.
- BOIME, A., «Van Gogh's 'Starry Night': A History of Matter and a Matter of History» *Arts Magazine*, diciembre de 1984, pp. 86-103.
- BREDIUS, A., «Herinneringen aan Vincent van Gogh», *Oud-Holland*, vol. 51, n.^o1 (1934), p. 44.
- BREKELMANS, F. A., «Vincent van Gogh in Zundert», *De Oranjeboom*, n.^o 6, 1953, pp. 48-59.
- BRONKHORST, H., «Wie was oom Cor?», *Baerne: Tijdschrift van de Historische Kring «Baerne»*, n.^o 2, junio de 1987, pp. 10-11.
- BUSS, A. y LANG, P., «Psychological Deficit in Schizophrenia», *International Journal of Abnormal Psychology*, n.^o 70 (1954), pp. 2-24.
- CASSEE, E., «In Love: Vincent van Gogh's First True Love», *Van Gogh Museum Journal*, 1996, pp. 108-117.
- COCHIN, H., «Boccace», *Revue des Deux Mondes*, n.^o 3, 1888, pp. 373-413.
- COMMISSION ON CLASSIFICATION AND TERMINOLOGY OF THE INTERNATIONAL LEAGUE AGAINST EPILEPSY, «Proposal for Revised Clinical and Electroencephalographic Classification of Epileptic Seizures», *Epilepsia*, n.^o 22 (1981), pp. 489-501.
- COYLE, L., «Strands of Interlacing: Colour Theory, Education and Play in the Work of Vincent van Gogh», *Van Gogh Museum Journal*, 1996, pp. 118-131.
- DAGEN, P., «L'aliéné de la société (Review of "La face humaine de Van Gogh")», *Le Mondes des Livres*, 1 de enero de 2000, s. p.
- DECAUDIN, M., «Aurier l'ignoré» *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique*, n.^o 15, octubre de 1961, pp. 41-46.
- DEKKER, H. A. Ch., «A. Mauve», *De Portefeuille*, vol. 1, (1888), pp. 237-239.
- DESTREMAU, F., «L'atelier Cormon (1882-1887)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1996, pp. 171-184.
- DEWHURST, O. y BEAR, D., «Varieties of Aggressive Behavior in Temporal Lobe Epilepsy», *British Journal of Psychiatry*, n.^o 117 (1970), pp. 497-507.
- DIJK, W., «"Dark and Dreary Days": Dating Van Gogh's Letters from Drenthe», *Van Gogh Museum Journal*, 1996, pp. 102-107.
- DIRVEN, H., «De kunsthandelaar Vincent van Gogh uit Prinsenhage», *Werkgroep Haagse Beemden*, n.^o 19, julio de 1977, pp. 4-80.

- DOITEAU, V., «La curieuse figure de Docteur Gachet», *Aesculape*, agosto-diciembre de 1923, pp. 169-173, 211-216, 250-254, 278-283; enero de 1924, pp. 7-11.
- , «Deux “copains” de Van Gogh, inconnus: Les frères Gaston et René Secrétan, Vincent, tel qu’ils l’ont vu», *Aesculape*, vol. 40, marzo de 1957, pp. 38-62.
- , y LEROY, E.: «Vincent van Gogh et le drame de l’oreille coupée», *Aesculape*, n.º 7 (1936), pp. 169-192.
- DORRA, H., «Gauguin’s Dramatic Arles Themes», *Art Journal*, vol. 30, n.º 1 (1978), pp. 12-17.
- DUFAU, J. C., «De tout un peu: Textes sur Van Gogh: Van Gogh et la famille Rouline», editor y fecha desconocidos, pp. 4-5.
- DUJARDIN, E., «Aux XX et aux Indépendants: Le Closonisme», *La Revue Indépendante*, vol. 6, marzo de 1888, pp. 487-492.
- DUMAS, A., «The Van Gogh Literature from 1900 to Present: A Selective Review», *Van Gogh Museum Journal*, 2002, pp. 40-51.
- ELLISON, J. M., «Alterations in Sexual Behavior in Temporal Lobe Epilepsy» *Psychosomatics*, n.º 23 (1982), pp. 499-509.
- , «En Borinage, là où vécut Van Gogh», *Nord-Éclair* (Lille) (10 de diciembre de 1971), p. 11.
- FÉNÉON, F., «Georges Seurat», *Bulletin de la Vie Artistique*, vol. 7 (14 de mayo de 1914), s. p.
- FABBRI, R. Jr., «Dr. Paul-Ferdinand Gachet: Vincent van Gogh’s Last Physician» *Transactions and Studies of the College of Physicians of Philadelphia*, vol. 33 (1966), pp. 202-208.
- FLES, E., «Anton Mauve and the Modern Dutch School, 1838-88», *The Magazine of Art* (1896), pp. 71-75.
- FOWLE, F., «Vincent’s Scottish Twin: The Glasgow Art Dealer Alexander Reid», *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 90-99.
- FRANITS, W., «The Family Saying Grace: A Theme in Dutch Art of the Seventeenth Century», *Simiolus*, vol. 16, n.º 1 (1986), pp. 36-49.
- GACHET, P., «Les médecins de Théodore et de Vincent van Gogh», *Aesculape*, vol. 40 (marzo de 1957), pp. 4-37.
- GARDNER, A. R. y GARDNER, A. J., «Self-Mutilation, Obsessionality and Narcissism», *The British Journal of Psychiatry*, vol. 127 (1975), pp. 127-132.

- GASTAUT, H., «Clinical and Electroencephalographical Classification of Epileptic Seizures», *Epilepsia*, n.º 11 (1970), pp. 102-113.
- , «État actuel des connaissances sur l'anatomie pathologique des épilepsies», *Acta Neurologica et Psychiatrica Belgica*, n.º 56 (1956), pp. 5-20.
- , «Interpretation of the Symptoms of Psychomotor Epilepsy in Relation to Physiological Data on Rhinencephalic Function», *Epilepsia*, n.º 3 (1954), pp. 84-88.
- , «Mémoires originaux: La maladie de Vincent van Gogh envisagée à la lumière des conceptions nouvelles sur l'épilepsie psychomotrice», *Annales Medico-psychologiques*, vol. 114 (1956), pp. 196-238.
- y COLLOMB, H., «Étude du comportement sexuel chez les épileptiques psychomoteurs», *Annual Médical de Psychologie*, n.º 112 (1954), pp. 657-696.
- , MORIN, G. y LESÈVRE, N., «Étude du comportement des épileptiques psychomoteurs dans l'intervalle de leurs crises», *Annual Médical de Psychologie*, n.º 113 (1955), pp. 1-27.
- , ROGER, J. y LESÈVRE, N., «Différenciation psychologique des épileptiques en fonction des formes électroniques de leur maladies», *Revue de Psychologie Appliquée*, n.º 3 (1953), pp. 237-249.
- GEFFROY, G., «Chronique: Dix tableaux de Claude Monet», *La Justice*, vol. 9, n.º 17 (junio de 1888); n.º 3077, pp. 1-2.
- GELFAND, T., «Neurologist or Psychiatrist? The Public and Private Domains of Jean-Martin Charcot», *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol. 36, n.º 3 (verano de 2000), pp. 215-229.
- GODFREY DURAND-RUEL, C., «Paul Durand-Ruel's Marketing Practices», *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 82-89.
- GRAM, J., «De kunstverzameling Vincent van Gogh in Pulchri Studio», *Haagsche Stemmen*, vol. 2 (1889), pp. 371-382.
- GREEN, N., «Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century», *Art History*, vol. 10 (marzo de 1987), pp. 59-78.
- GREER, J. E., «A Modern Gethsemane: Vincent van Gogh's "Olive Grove"», *Van Gogh Museum Journal* (2001), pp. 106-117.
- GRONBERG, T. A., «Femmes de brasseries», *Art History*, vol. 7 (septiembre de 1984), pp. 328-344.

- HAMMACHER, A. M., «Van Gogh and Italy», *Van Gogh Museum Journal* (2001), pp. 118-123.
- HERKOMER, H. VON, «Drawing and Engraving on Wood», *The Art Journal* (1882), pp. 133, 136, 165-168.
- HONEYMAN, T. J., «Van Gogh: A Link with Glasgow», *The Scottish Art Review*, vol. 2, n.º 2 (1948), pp. 16-20.
- HOWARD, M., «Toulouse-Lautrec and the Art of Japan», *Art Quarterly* (otoño de 1991), pp. 23-27.
- HULSKER, J., «1878, a Decisive Year in the Lives of Theo and Vincent», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 3, n.º 3 (1974), pp. 15-36.
- , «Critical Days in the Hospital in Arles», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 1, n.º 1 (1970), pp. 20-31.
- , «The Elusive Van Gogh, and What His Parents Really Thought of Him», *Simiolus*, vol. 4 (1989), pp. 243-263.
- , «A New Extensive Study of Van Gogh's Stay in The Hague», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 3, n.º 2 (1974), pp. 29-32.
- , «The Poet's Garden», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 3, n.º 1 (1974), pp. 22-32.
- , «Van Gogh's Dramatic Years in The Hague», J. van de Vathorst-Smit (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 1, n.º 2 (1971), pp. 6-21.
- , «Van Gogh's Studio in The Hague identified», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 1, n.º 2 (1971), pp. 2-5.
- , «Van Gogh's Threatened Life in St. Rémy and Auvers», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 2, n.º 1 (1972), pp. 21-39.
- , «Van Gogh's Years of Rebellion in Nuenen», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 1, n.º 3 (1971), pp. 15-28.
- , «Vincent's Letters to Anton Kerssemakers», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 2, n.º 2 (1973), pp. 16-24.
- , «Vincent's Stay in the Hospitals at Arlés and Saint-Rémy: Unpublished Letters from the Postman Joseph Roulin and the Reverend Salles to Theo van Gogh», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 1, n.º 2 (1971), pp. 24-44.

—, «What Theo Really Thought of Vincent», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 3, n.º 2 (1974), pp. 2-28.

JACKSON, J. H. y BEEVOR, CH. E., «Case of Tumour of the Right Temporosphenoidal Lobe Bearing on the Localisation of the Sense of Smell and on the Interpretation of a Particular Variety of Epilepsy», *Brain*, n.º 11, (1889), pp. 345-357.

JAMES, H., «“Les Maîtres d’Autrefois”, Review of *Les Maîtres d’Autrefois: Belgique-Hollande* by Eugène Fromentin», *The Nation* (13 de julio de 1876).

JAMPOLLER, L., «Theo van Gogh and Camille Pissarro: Correspondence and an Exhibition», *Simiolus*, vol. 16 (1986), pp. 50-61.

JANSEN, L., LUIJTEN, H. y FOKKE, E., «The Illness of Vincent van Gogh: A Previously Unknown Diagnosis», *Van Gogh Museum Journal* (2003), pp. 113-119.

JANSEN, L., LUIJTEN, H. y BAKKER, N., «Self-Portrait between the Lines: A Newly Discovered Letter from Vincent van Gogh to H. G. Tersteeg», *Van Gogh Museum Journal* (2003), pp. 99-111.

JANSEN, L., LUIJTEN, H. y PABST, F., «Paper Endures: Documentary Research into the Life and Work of Vincent van Gogh», *Van Gogh Museum Journal* (2002), pp. 26-39.

JIRAT-WASIUTNYSKI, V., «A Dutchman in the South of France: Van Gogh’s “Romance” of Arles», *Van Gogh Museum Journal* (2002), pp. 78-89.

JUNEJA, M., «The Peasant Image and Agrarian Change: Representations of Rural Society in Nineteenth-Century French Painting from Millet to Van Gogh», *Journal of Peasant Studies*, vol. 15, n.º 4 (1988), pp. 445-471.

KEEFE, J. W., «Drawings and Watercolors of Anton Mauve», *Museum News* (Toledo Museum of Art), vol. 9, (1966), pp. 75-94.

KOLDEHOFF, S., «When Myth Seems Stronger than Scholarship: Van Gogh and the Problem of Authenticity», *Van Gogh Museum Journal* (2002), pp. 8-25.

KORN, M., «Collecting Paintings by Van Gogh in Britain before the Second World War», *Van Gogh Museum Journal* (2002), pp. 120-35.

KRIJT, Ch., «Young Vincent’s Art Collection», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 4, n.º 3, pp. 24-26.

LEEUW, R. DE, «George Henry Boughton and the “Beautiful Picture” in Van Gogh’s 1876 Sermon», *Van Gogh Museum Journal*, 1995, pp. 48-62.

LERİY, E., «Le séjour de Vincent van Gogh à l’asile de Saint-Rémy-de-Provence», *Aesculape* (mayo-julio de 1926), pp. 16, 137-143, 154-158, 180-186.

- LESSEPS DE, F., «Souvenir d'un voyage au Soudan», *La Nouvelle Revue*, n.^o 26 (1884), pp. 491-517.
- LISTER HOERMANN, K., «Tracing a Transformation: Madame Roulin into La Berceuse», *Van Gogh Museum Journal* (2001), pp. 63-83.
- LOYRETTE, H., «On the Occasion of the Reopening of the Museum Mesdag», *Van Gogh Museum Journal* (1996), pp. 41-43.
- LUIJTEN, H., «As It Came into My Pen: A New Edition of the Correspondence of Vincent van Gogh», *Van Gogh Museum Journal* (1996), pp. 88-101.
- MAHER, B., «The Scattered Language of Schizophrenia», *Psychology Today*, n.^o 2 (1968), pp. 6-30.
- MANTZ, P., «Jean-François Millet», *Le Magasin Pittoresque*, vol. 6, n.^o 2 (1888), pp. 399-402.
- MENNINGER, K. A., «A Psychoanalytic Study of the Significance of Self-Mutilations», *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 4, n.^o 3 (1935), pp. 408-466.
- MERKUS, F. W. H. M., «Het medische dossier van Theo van Gogh», *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, vol. 136, n.^o 43, (1992), p. 21-41.
- MIDDAG, I., «Vincent van Gogh: The Graphic Work», *Van Gogh Museum Bulletin* Three (1995), pp. 3, 6.
- MONROE, R. R., «Another Diagnosis for Van Gogh?», *Journal of Mental Disorders*, n.^o 179 (1991), p. 241.
- , «The Episodic Psychoses of Vincent van Gogh», *Journal of Mental Disorders*, n.^o 166 (1978), pp. 480-488.
- MOREL, B. A., «D'une forme de délire, suite d'une surexcitation nerveuse rattachant à une variété non encore décrite d'épilepsie: l'épilepsie larvée», *Gazette Hebdomadaire de Médecine et du Chirurgie*, n.^o 7 (1860), pp. 773-775, 819-821, 836-841.
- MURRAY, A. H., «“Strange and Subtle Perspective...”: Van Gogh, The Hague School, and the Dutch Landscape Tradition», *Art History*, vol. 3, n.^o 4 (1980), pp. 410-424.
- NIEDERMEYER, E., «Neurologic Aspects of the Epilepsies», *Psychiatric Aspects of Epilepsy* (1984), pp. 99-142.
- NONNE, M., «Theo van Gogh: His Clients and Suppliers», *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 38-51.
- OP DE COUL, M., «In Search of Van Gogh's Nuenen Studio: The Oldenzeel

- Exhibitions of 1903», *Van Gogh Museum Journal* (2002), pp. 104-119.
- ORTON, F., «Vincent van Gogh in Paris, 1886-87: Vincent's Interest in Japanese Prints», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 1, n.^o 3 (1971), pp. 2-12.
- PERRY, I. H., «Vincent van Gogh's Illness: A Case Record», *Bulletin of the History of Medicine*, n.^o 21 (1947), pp. 146-172.
- PERSINGER, M. A., «Religious and Mystical Experience as Artifacts of Temporal Lobe Function: A General Hypothesis», *Perceptual & Motor Skills*, n.^o 57 (1983), pp. 1255-1262.
- PIÉRARD, L., «Van Gogh à Auvers», *Les Marges* (enero-mayo de 1914), pp. 47-53.
- POLLOCK, G., «Labour-Modern and Rural: The Contradictions of Representing Handloom Weavers in Brabant in 1884», *Australian Journal of Art*, vol. 6 (1987), pp. 25-44.
- , «Stark Encounters: Modern Life and Urban Work in Van Gogh's Drawings of The Hague, 1881-1883», *Art History*, vol. 6 (septiembre de 1993), pp. 330-338.
- , «Van Gogh and the Poor Slaves: Images of Rural Labour as Modern Art», *Art History*, vol. 11, (septiembre de 1988), pp. 408-432.
- PRIOU, J. N., «Van Gogh et la Famille Roulin», *Beaux Arts*, (31 de agosto-6 de septiembre de 1955), pp. 5-6.
- RENTCHNICK, P., «Pathographie de van Gogh», *Médecine et Hygiène*, n.^o 45 (1987), pp. 1750-1761.
- REYNOLDS, E. H., «Hughlings Jackson: A Yorkshireman's Contribution to Epilepsy», *Archives of Neurology*, n.^o 45 (1988), pp. 675-678.
- RICHARD, P., «Vincent van Gogh's Montmartre», Jan Hulsker y Barbara Potter Fasting (trads.), *Jong Holland*, vol. 4, n.^o 1, (1988), pp. 16-21.
- RITCHIE, A. P. F., «The Antwerp School of Art», *The Studio*, vol. 1 (1893), pp. 141-142.
- ROETEMEIJER, H. J. M., «De Bruinisten in Amsterdam», *Ons Amsterdam* (julio de 1969), pp. 194-201.
- RUSIC, S., «Biographie d'Albert Aurier», *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique*, n.^o 15 (octubre de 1961), pp. 47-51.
- SECRÉTAN-ROLLIER, P., «Looking through Vincent's Book of Psalms», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 2, n.^o 4 (1973), pp. 21-24.

- SHEEHY, J., «The Flight from South Kensington: British Artists at the Antwerp Academy, 1877-1885», *Art History*, vol. 20, n.º 1 (marzo de 1997), pp. 124-139.
- SHEON, A., «Theo van Gogh, Publisher: The Monticelli Album», *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 53-61.
- SILVERMAN, D., «Framing Art and Sacred Realism: Van Gogh's Ways of Seeing Arles», *Van Gogh Museum Journal* (2001) pp. 44-61.
- SLAGTER, J., «Van Goghiana», *De Tafel Ronde*, vol. 11, n.º 8-9 (30 de abril de 1955), p. 91.
- SMEE, S., «Is It a Bird? Is It a Plane? No, It's an Australian!», *The Art Newspaper*, n.º 119 (11 de noviembre de 2001), p. 13.
- SPALDING, F., «The Low Life and High Art of Toulouse-Lautrec», *Harpers and Queen* (octubre de 1991), s. p.
- STEVENS, J. R. y HERMANN, B. P., «Temporal Lobe Epilepsy, Psychopathology, and Violence: The State of the Evidence», *Neurology*, n.º 31, (1981), pp. 1127-1132.
- STOLWIJK, C., «An Art Dealer in the Making: Theo van Gogh in The Hague», *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 19-27.
- , «Un marchand avisé: La succursale hollandaise de la maison Goupil», Jeanne Bouniort (trad.), *État des Lieux* (The Musée Goupil in Bordeaux), n.º 2, (1999), pp. 73-96.
- , «“Our Crown and Our Honour and Our Joy”: Theo van Gogh's Early Years», *Van Gogh Museum Journal* (1997-1998), pp. 42-57.
- TEN BRINK, J., et al., «The Art Collection: Vincent van Gogh in the Pulchri Studio», *Hague Voices*, n.º 31 (30 de marzo de 1889), pp. 371-382.
- THOMAS, W. L., «The Making of the “Graphic”», *The Universal Review*, n.º 21 (septiembre-diciembre de 1888), pp. 80-93.
- THOMSON, R., «Trading the Visual: Theo van Gogh, the Dealer among the Artists», *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 28-37.
- TRALBAUT, M. E., «Addendum bij de Antwerpse Periode», *Van Goghiana*, vol. 5 (1968), pp. 43-47.
- , «Andries Bonger: L'ami des frères Van Gogh», *Van Goghiana*, vol. 1 (1963), pp. 5-54.
- , «Feuillets de Bloc-Notes», *Van Goghiana*, vol. 7 (1970), pp. 71-102.
- , «In Vincent van Gogh's voetspoor te Antwerpen», *De Toerist*, vol. 34, n.º 11 (junio de 1955), pp. 361-371.

- , «Vincent van Gogh, épileptique ou schizophrène?», *Van Goghiana*, vol. 3 (1966), pp. 24-38.
- TRAPP, F. A., «The Art of Delacroix and the Camera's Eye», *Apollo* (abril de 1966), pp. 270-288.
- VAN DEN EERENBEMT, H. F. J. M. , «The Unknown Vincent van Gogh, 1866-1868, (1) The Secondary State School at Tilburg», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 2, n.^o 1 (1972), pp. 2-12.
- VAN GEERTRUY, A., «De familie Van Gogh te Etten (1875-1882)», *Jaarboek van de Geschied-en Oudheidkundige Kring van Stad en Land van Breda, De Oranjeboom*, vol. 36 (1983), pp. 35-64.
- VAN LINDERT, J., «“De aap van het sentiment”: Dordrechts Museum herdenkt romanticus Ary Scheffer», *Vitrine*, vol. 8, n.^o 8 (1995), pp. 20-23.
- VAN TILBORGH, L., «Letter from Willemien van Gogh», *Van Gogh Bulletin* (1992-1993), p. 21.
- y PABST, F., «Notes on a Donation: The Poetry Album for Elisabeth Huberta van Gogh», *Van Gogh Museum Journal* (1995), pp. 86-101.
- VERKADE-BRUINING, A., «Vincent's Plans to Become a Clergyman (1)», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 3, n.^o 4 (1974), pp. 14-23.
- , «Vincent's plans to become a clergyman (2): Vincent in Belgium», J. van Hattum (trad.), *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 4, n.^o 1 (1975), pp. 9-13.
- VOSKUIL, P. H. A., «Het medische dossier van Theo van Gogh», *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, vol. 136, n.^o 36, (1992), pp. 1777-1779.
- , «Het ziektebeeld van Vincent van Gogh», *Some & Psyche*, vol. 16, n.^o 1 (1990), pp. 17-23.
- , «Het ziektebeeld van Vincent van Gogh», *Some & Psyche*, vol. 16, n.^o 2 (1990), pp. 25-30.
- , «Vincent van Gogh's Malady: A Test Case for the Relationship between Temporal Lobe Dysfunction and Epilepsy?», *Journal of the History of the Neurosciences*, n.^o 1 (1992), pp. 155-162.
- WEBSTER, J., «Notes on Belgian Lunatic Asylums, Including the Insane Colony of Gheel», *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, n.^o 10 (1857), pp. 50-78, 209-247.
- WEISBERG, G. P., «S. Bing and the Evolution of Art Nouveau», *National Gallery of*

Art: Center for Advanced Study in the Visual Arts, Center 3, Research Reports and Record Activities (junio de 1982 a mayo de 1983), pp. 79-80.

WESTER, J. P. J., «Het medische dossier van Theo van Gogh», *Nederlands Tijdschrift der Geneeskunde*, vol. 136, n.º 49 (1992), p. 2443.

WHITELEY, L., «Goupil, Delaroche and the Print Trade», *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 74-81.

WOLINSKY, H., «What Ailed Van Gogh?» *The Medical Post* (18 de junio de 1991), pp. 13-14.

WYLIE, A. S., «An Investigation of the Vocabulary of Line in Vincent van Gogh's Expression of Space», *Oud Holland*, vol. 85, n.º 4 (1970), pp. 210-222.

—, «Vincent and Kee and the Municipal Archives in Amsterdam», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 2, n.º 4 (1973), pp. 2-7.

—, «Vincent's Childhood and Adolescence», *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, vol. 4, n.º 2 (1975), pp. 4-27.

ZEMEL, C. M., «Sorrowing Women, Rescuing Men: Van Gogh's Images of Women and Family», *Art History*, vol. 10, n.º 3 (septiembre de 1987), pp. 351-368.

ZIMMERMANN, M. F., «... which Dazzle Many an Eye": Van Gogh and Max Liebermann», *Van Gogh Museum Journal* (2002), pp. 90-103.

COLABORACIONES EN LIBROS COLECTIVOS

Los libros citados aquí aparecen en la primera sección de esta bibliografía.

AURIER, G. A., «The Isolated Ones: Vincent van Gogh» («Les isolés: Vincent van Gogh», *Mercure de France* [1 de enero de 1890], pp. 24-29). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 181-193.

BASELEER, R., «Vincent Van Gogh in zijn Antwerpse Periode» (*Richard Baseleer Reminiscences*). En *Van Gogh, Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh* [1954], Van Gogh-Bonger y Van Gogh (eds.). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 70-71.

BEAR, D. M., «Behavioral Changes in Temporal Lobe Epilepsy», En *Aspects of Epilepsy and Psychiatry*, Trimble y Bolwig (eds.), pp. 19-30.

BEAR, D. M., FREEMAN, R. Y GREENBERG, M., «Behavioral Alterations in Patients with Temporal Lobe Epilepsy». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 197-227.

- BERNARD, E., «Émile Bernard on Vincent (1886-1887)» («Vincent van Gogh», *La Plume*, vol. 3, n.^o 57 [1 de septiembre de 1891]). En *Van Gogh in Perspective*, Welsh-Ovcharov (ed.), pp. 37-41.
- , «Les Hommes d’Aujourd’hui» («Vincent van Gogh», *Les Hommes d’Aujourd’hui, Mercure de France*, vol. 8, n.^o 390, [1891], s. p.). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 282-285.
- , «Julien Tanguy, Called Le Père Tanguy» («Julien Tanguy dit le “Père Tanguy”», *Mercure de France* [16 de diciembre de 1908], pp. 600-616). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 92-94.
- , «On Vincent’s Burial» («L’enterrement de Vincent van Gogh», *Art Documents*, febrero de 1953, n.^o 29, pp. 1-2; *vid. b3052 V/1985*, «Bernard, Émile» a «Aurier, Gustave-Albert», 3/7/1891). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 219-222.
- BILLEN, C., «Episodes: The Socio-Economic Framework of a Capital City». En *Brussels*, Billen y Duvosquel (eds.), pp. 108-125.
- BLOCK, J., «Les XX: Forum of the Avant-Garde». En *Belgian Art*, Botwinick (ed.), pp. 17-40.
- BLOM, J. C. H., «The Netherlands since 1830». En *History of the Low Countries*, Blom y Lamberts (eds.), pp. 393-470.
- BLUMER, D., «Epileptic and Pseudoepileptic Seizures: Differential Diagnostic Considerations». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 179-196.
- , «The Psychiatric Dimension of Epilepsy: Historical Perspective and Current Significance». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 1-66.
- BOELE VAN HENSBROEK, P., «Uit». En *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh* (1955), Van Gogh-Bonger y Van Gogh (eds.), pp. 334-335.
- BOIME, A., «Van Gogh, Thomas Nast and the Social Role of the Artist». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 71-111.
- BOLWIG, T. G., «Classification of Psychiatric Disturbances in Epilepsy». En *Aspects of Epilepsy and Psychiatry*, Trimble y Bolwig (eds.), pp. 1-8.
- BONGER, A., «Letters and Art» («Letteren en Kunst: Vincent», *Nieuwe Rotterdamsche Courant* [5 de septiembre de 1893]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 105.
- , «Brochure for the Asylum», Maison de Santé de Saint-Rémy-de-Provence, ca. 1865. En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 147-150.
- BRUSSE, M. J., «Vincent van Gogh as Bookseller’s Clerk». En *Van Gogh, The Complete Letters of Vincent van Gogh*, pp. 107-114.

- CACHIN, F., «Van Gogh and the Neo-Impressionist Milieu». En *Vincent van Gogh*, Van Crimpen (ed.), pp. 225-237.
- CADORIN, P., «Colour Fading in Van Gogh and Gauguin». En *A Closer Look*, Peres, Hoyle y Van Tilborgh (eds.), pp. 12-19.
- CATE, P. D., «The Spirit of Montmartre». En *The Spirit of Montmartre*, Cate y Shaw (eds.), pp. 1-94.
- CHILDS, E. C., «Seeking the Studio of the South». En *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*, Homburg (ed.), pp. 113-152.
- CHRISTENSEN, C., «The Painting Materials and Technique of Paul Gauguin». En *The Art of Paul Gauguin*, Brettell *et al.* (eds.), pp. 63-104.
- COLLINS, P., «Dickens and London». En *The Victorian City*, Dyos y Wolff (eds.), pp. 537-558.
- Cox, K., «The “Modern” Spirit in Art: Some Reflections Inspired by the Recent International Exhibition» (*Harper’s Weekly*, vol. 15 [marzo de 1913], p. 10). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 338.
- DAM, M., y MOURITZEN, A., «Is There an Epileptic Personality?». En *Aspects of Epilepsy and Psychiatry*, Trimble y Bolwig (eds.), pp. 9-18.
- DEKKERS, D., «The Frugal Meal». En *The Potato Eaters by Vincent van Gogh*, Van Heugten and Van Tilborgh (eds.), pp. 75-84.
- DENIS, M., «From Gauguin and Van Gogh to Classicism», («De Gauguin et de Van Gogh au classicisme», *L’Occident* [1909]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 335-337.
- DISTEL, A., «Gachet, Father and Son». En *Cézanne to Van Gogh*, Distel y Stein (eds.), pp. 3-25.
- DORN, R., «The Arles Period: Symbolic Means, Decorative Ends». En Dorn *et al.*, *Van Gogh Face to Face*, pp. 134-171.
- , «Vincent van Gogh’s Concept of “Décoration”». En *Vincent van Gogh*, Van Crimpen (ed.), pp. 375-385.
- EIDELBERG, M. y JOHNSTON, W. R., «Japonisme and French Deocrative Arts» En Weisberg *et al.*, *Japonisme: Japanese Influence on French Art, 1854-1910*, pp. 141-156.
- FÉNÉON, F., «The Fifth Exhibition of the Société des Artistes Indépendants», («“Salon des Indépendants”, Paris, 1889», *La Vogue* [septiembre de 1889]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 180-181.

- FENWICK, P., «Aggression and Epilepsy». En *Aspects of Epilepsy and Psychiatry*, Trimble y Bolwig (eds.), pp. 31-60.
- FERGUSON, S. M. y RAYPORT, M., «Psychosis in Epilepsy». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 229-270.
- FRY, R., «Monthly Chronicle: Van Gogh» (*The Burlington Magazine* [diciembre de 1923]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 353-355.
- GAUGUIN, P., «Avant et après» (*Avant et après*, París, Les Éditions G. Crès, 1903). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 123-128.
- , «Gauguin on Vincent (1888)» («Natures Mortes», en *Essais d'Art Libre* [4 de enero de 1894], E. Girard (ed.), París, pp. 273-275). En *Van Gogh in Perspective*, Welsh-Ovcharov (ed.), pp. 42-49.
- , «On Van Gogh's Legacy» (carta de Gauguin a Bernard, enero de 1891; *vid. b1481 V/1962*, Paul Gauguin a Émile Bernard, [1/1891]). En: *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 240.
- , «On Vincent's Death» (carta de Gauguin a Theo, ca. 2 de agosto de 1890; *vid. Malingue, Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis*, carta n.º 113). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 231.
- , «Still Lifes» («Natures Mortes», *Essais d'Art Libre* [4 de enero de 1894], E. Girard [ed.], París, pp. 273-275). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 121-122.
- y VAN GOGH, V.: «On Working Together in Arles» (cartas entre Vincent y Gauguin, octubre-diciembre de 1888). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 128-130.
- GAUZI, F., «Lautrec et son Temps», (*Lautrec et son temps*, París, David Perret et Cie, 1954). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 71-72.
- GESHWIND, N., «Dostoievsky's Epilepsy». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 325-334.
- GILOT, F. y LAKE, C., «Life with Picasso», (*Life with Picasso*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964), en: *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 379-380.
- GÖRLITZ, P. C., «Among the People», (carta de Görlitz a M. J. Brusse, «Onder de Menschen, Vincent van Gogh als Boekverkopersbediende», *Nieuwe Rotterdamsche Courant* [2 de mayo y 2 de junio de 1914]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 41-42.
- , «Vincent in Dordrecht (1877)» (carta de Görlitz a M. J. Brusse, en «Onder de Menschen, Vincent van Gogh als Boekverkopersbediende», *Nieuwe Rotterdamsche Courant* [2 de mayo y 2 de junio de 1914]). En *Van Gogh in Perspective*, Welsh-Ovcharov (ed.), pp. 16-18.

- y VAN EEDEN, F., «Carta de P. C. Görlitz a Frederik van Eeden». En *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh* (1955), Van Gogh-Bonger y Van Gogh (eds.), pp. 327-335.
- GRAM, J., «Overgenomen uit». En *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh* (1955) Van Gogh-Bonger y Van Gogh (eds.), pp. 299-301.
- GROJNOWSKI, D., «Hydropathes and Company». En *The Spirit of Montmartre*, Shaw (ed.), pp. 95-110.
- H. A., «Les Vingt» («Les XX», *La Wallonie*, n.º 5 [1890]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 207-208.
- HAGEMAN, V., «Van Gogh in Antwerp» (en Piérard, L., «Van Gogh à Anvers», *Les Marges* [13 de enero de 1914], pp. 47-53). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 68-70.
- HAMMACHER, A. M., «Van Gogh's Relationship with Signac (1962)», (*Van Gogh's Life in His Drawings: Van Gogh's Relationship with Signac*, Londres, Marlborough Fine Art Ltd., mayo-junio de 1962). En *Van Gogh in Perspective*, Welsh-Ovcharov (ed.), pp. 143-147.
- HIMMELHOCH, J. M., «Major Mood Disorders Related to Epileptic Changes». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 271-294.
- HIRSCHIG, A., «Recollections of Vincent van Gogh» (carta de Hirschig a A. Bredius, en Bredius, «Herinneringen aan Vincent van Gogh», *Oud-Holland*, vol. 51, n.º 1 [1934], p. 44). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 210-211.
- HOUSE, J., «Towards the Modern Landscape». En *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*, Homburg (ed.), pp. 159-198.
- HUMMELEN, I. y PERES, C., «The Painting Technique of the Potato Eaters». En *Tilborgh, The Potato Eaters by Vincent van Gogh*, pp. 49-57.
- JAMPOLLER, L., «Theo and Vincent as Collectors» En *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Van Uitert y Hoyle (eds.), pp. 30-37.
- JASPERS, K., «Van Gogh and Schizophrenia (1922)», (*Strindberg und Van Gogh*, Leipzig, Ernst Bircher, 1922). En *Van Gogh in Perspective*, Welsh-Ovcharov (ed.), pp. 99-101.
- JIRAT-WASIUTYNNSKI, V., «Painting from Nature versus Painting from Memory». En *A Closer Look*, Peres, Hoyle y Van Tilborgh (eds.), pp. 90-102.
- KAHN, G., «Painting» («Peinture: Expositions des Indépendants», *La Revue Indépendante*, n.º 18 [18 de abril de 1888], p. 163). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 176.

KERSSEMAKERS, A. C., «Reminiscences of Vincent van Gogh», («Herinneringen aan Vincent van Gogh», *De Amsterdamer: Weekblad voor Nederland* [14 de abril de 1912]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 48-55.

KEYES, G. S., «The Dutch Roots of Vincent van Gogh». En Dorn *et al.*, *Van Gogh Face to Face*, pp. 20-49.

KÔDERA, T., «Christianity versus Nature». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 227-249.

—, «Van Gogh and the Dutch Theological Culture of the Nineteenth Century». En *Vincent van Gogh and Millet*, Van Tilborgh (ed.), pp. 115-134.

KORSHAK, Y., «From “Passions” to “Passion”: Visual and Verbal Puns in *The Night Café*». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 29-42.

LAGYE, G., «Chronicle of the Fine Arts at the Salon of Les Vingt» («Chronique des Beaux-Arts, Salon des XX», *L'éventail* [1 de marzo de 1891]), en *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 266.

LAUZAC, H., «Galerie historique et critique du dix-neuvième siècle, par Henry Lauzac». En *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, vol. 4, 1955, Van Gogh-Bonger y Van Gogh (eds.), pp. 302-304.

LECLERCQ, J., «Vincent van Gogh» (*Mercure de France* [diciembre de 1890]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 240-241.

—, «Fine Arts at the Indépendants» («Beaux-Arts aux Indépendants», *Mercure de France* [mayo de 1890]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 207.

LECOMTE, G., «L'exposition des néo-impressionnistes» (*Art et Critique* [29 de marzo de 1890]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 207.

MACKNIGHT, D., «On Van Gogh in Arles» («Lau's Dodge MacKnight», Archives of American Art). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 108.

MAUCLAIR, C., «Galerie Le Barc de Boutteville» (*La Revue Indépendante*, n.º 23 [1892]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 294-303.

MEESTER, J. DE, «Vincent van Gogh» (*Algemeen Handelsblad* [31 de diciembre de 1890]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 246-257.

MEIJER DE HAAN, J., «On Vincent's Death» (carta de Jacob Meijer de Haan a Theo van Gogh, 1 de agosto de 1890). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 232.

MENDES DA COSTA, M. B., «Personal Reminiscences of Vincent van Gogh» («Persoonlijke herinneringen aan Vincent van Gogh», *Het Handelsblad* [2 de diciembre de 1910]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 43-45.

MINKOWSKA, F., «Van Gogh as an Epileptic (1922)» («Van Gogh: les relations entre sa vie, sa maladie et son oeuvre», *L'Évolution Psychiatrique*, n.º 3 [1933], pp. 53-76). En *Van Gogh in Perspective*, Welsh-Ovcharov (ed.), pp. 102-104.

MIRABEAU, O., «Le Père Tanguy» (*Des artistes*, París, Ernest Flammarion, febrero de 1894). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 222.

MOURIER-PETERSEN, Ch. W., «On Van Gogh in Arles» (carta de Mourier-Petersen a Johan Rohde, marzo de 1988, en Rohde, *Den frieudstelling: Journal fra en I rejse 1892*, cortesía de H. P. Rohde). En *Van Gogh* Stein (ed.), p. 108.

NEWTON, H. T., «Observations on Gauguin's Painting Techniques and Materials». En *A Closer Look*, Peres, Hoyle y Van Tilborgh (eds.), pp. 103-111.

NIEDERMEYER, E., «Neurologic Aspects of the Epilepsies». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 99-142.

—, «Obituary» (*L'Écho Pontoisien* [7 de agosto de 1890]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 219.

OP DE COUL, M., «Nuenen and Its Environs in the Work of Vincent van Gogh». En *Van Gogh in Brabant*, Van Uitert (comp), pp. 92-101.

OSBORN, M., «Der Bunte Spiegel», (*Der Bunte Spiegel*, Nueva York, Verlag Frederich Krause, 1945). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 89.

PABST, F. y VAN UITERT, E., «A Literary Life, with a List of Books and Periodicals Read by Van Gogh». En *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Van Uitert y Hoyle (eds.), pp. 68-84.

PARRY-JONES, W. L., «The Model of the Geel Lunatic Colony and Its Influences on the Nineteenth-Century Asylum System in Britain», en *Madhouses, Mad Doctors, and Madmen*, Scull (ed.), pp. 201-217.

PEREIRA, O. G., «The Role of Copying in Van Gogh's Oeuvre and Illness». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 159-172.

PERES, C., «An Impressionist Concept of Painting». En *A Closer Look*, Peres, Hoyle y Van Tilborgh (eds.), pp. 24-38.

PERROT, M. y MARTIN-FUGIER, A., «The Actors». En *A History of Private Life IV*, Perrot (ed.), pp. 95-338.

«Petition and Investigation Report» (La ciudad de Arlés vs. Vincent van Gogh, febrero-marzo de 1889). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 132-134.

PEYRON, T., «On His New Patient, Vincent» (carta de Peyron a Theo van Gogh, 26 de mayo de 1889). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 152-153.

- PICKVANCE, R., «An Insatiable Appetite for Pictures: Vincent the Museumgoe». En *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Van Uitert y Hoyle (eds.), pp. 59-67.
- PIÉRARD, L., «Among the Miners of the Borinage» (*La vie tragique de Vincent van Gogh*, Bruselas, Éditions Labor, 1939). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 45-48.
- PIERLOOT, R., «Proceedings of the 8th European Conference on Psychosomatic Research», Bélgica, 1970. En *World History of Psychiatry*, Howells (ed.), pp. 136-149.
- PISSARRO, L., «On Van Gogh in Paris» (carta de Pissarro al doctor Paul Gachet, 26 de enero de 1928; *vid. Pissarro, Lettres impressionistes au Dr Gachet et à Murer*, pp. 54-56). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 88-89.
- RAVOUX-CARRIÉ, A., «Recollections on Vincent van Gogh's Stay in Auvers-sur-Oise [1956]» («Les Souvenirs d'Adeline Ravoux sur le séjour de Vincent van Gogh à Auvers-sur-Oise», *Les Cahiers de Van Gogh*, I, pp. 7-17). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 211-219.
- REGISTER OF VOLUNTARY COMMITMENTS (Maison de Santé de Saint-Rémy-de-Provence, 1889). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 151-152.
- REY, F., «With Van Gogh's Friends in Arles» (entrevista de Max Baumann, «Bei Freunden Van Goghs in Arles», *Kunst und Künstler*, vol. 26 [1928]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 131-132.
- ROBERTSON, M. M., «Ictal and Interictal Depression in Patients with Epilepsy». En *Aspects of Epilepsy and Psychiatry*, Trimble y Bolwig (eds.), pp. 213-234.
- RODIN, E., «Medical Treatment of Epileptic Patients». En *Psychiatric Aspects of Epilepsy*, Blumer (ed.), pp. 143-178.
- ROSKILL, M. W., «Van Gogh at Auvers». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 321-334.
- SALLES, F., «On the Petition and Investigation Report» (cartas de Salles a Theo van Gogh, marzo-abril de 1889; *vid. Hulsker, «Vincent's Stay in the Hospitals at Arlés and Saint-Rémy»*, pp. 24-44), en *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 134-136.
- SCHAPIRO, M., «On a Painting of Van Gogh» (*View: The Modern Magazine*, vol. 7, n.º 1 [octubre de 1946], pp. 9-14). En *Van Gogh in Perspective*, Welsh-Ovcharov (ed.), pp. 159-168.
- SEURAT, G., «On Van Gogh in Paris» (borrador de una carta de Seurat a Maurice Beaubourg, 28 de agosto de 1890, colección privada; *vid. Fénéon, «Georges Seurat»*). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 90.
- SHACKLEFORD, G. T. M., «Van Gogh in Paris». En Dorn, *et al.*, *Van Gogh Face to*

Face, pp. 86-125.

- SHEON, A., «Van Goghs' Understanding of Theories of Neurosis, Neurasthenia and Degeneration in the 1880s». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 173-191.
- SIGNAC, P., «Vincent van Gogh» (cartas de Signac a Gustave Coquiot, en Coquiot, *Vincent van Gogh*). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 136.
- y VAN GOGH, V., «On Signac's Visit to Arles» (cartas de Signac y Vincent, marzo-abril de 1889; *vid. Van Gogh: The Complete Letters of Vincent Van Gogh*). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 145-147.
- SILLEVIS, J., «Van Gogh in the Hague Art World». En *Van Gogh en Den Haag*, Van der Mast y Dumas (eds.), pp. 146-165.
- SONN, R. D., «Marginality and Transgression: Anarchy's Subversive Allure». En *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Weisberg (ed.), pp. 120-141.
- SOTH, L., «Fantasy and Reality in the Hague Drawings». En Dorn *et al.*, *Van Gogh Face to Face*, pp. 60-79.
- SUND, J., «Van Gogh's "Berceuse" and the Sanctity of the Secular». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 205-225.
- , «Famine to Feast: Portrait Making at Saint-Rémy and Auvers». En Dorn *et al.*, *Van Gogh Face to Face*, pp. 182-227.
- TARDIEU, E., «The Salon of the Indépendants» (*Le Magazine Français Illustré* [25 de abril de 1891]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 280.
- TERSTEEG, H. G., «Brief van H. G. Tersteeg aan Theo van Gogh, La Haya, 7 de abril de 1890». En *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh* (1955), Van Gogh-Bonger y Van Gogh (eds.), pp. 304-305.
- THOMSON, R., «The Cultural Geography of the Petit Boulevard». En *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*, Homburg (ed.), pp. 65-108.
- TONIO, H., «Notes and Recollections» («Notes et souvenirs: Vincent van Gogh, La Butte» [21 de mayo de 1891]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 281-282.
- TOUR, W. DE, «De Amsterdammer» (*De Amsterdammer* [21 de febrero de 1892]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 286-287.
- TRUBLAT, P. A., «At Midnight», (*Cri du peuple* [7 de septiembre de 1887]). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 96.
- VALADON, S., «Vincent van Gogh» (entrevistada por Florent Fels, en Fels, *Vincent van Gogh*, París, Henry Flory, 1928). En *Van Gogh*, Stein (ed.), p. 87.

- VAN CRIMPEN, H., «The Van Gogh Family in Brabant». En *Van Gogh in Brabant*, Van Uitert (comp.), pp. 72-91.
- , «Vincent van Gogh: Friends Remember Vincent in 1912». En *Vincent van Gogh*, Arikawa, Van Crimpens et al. (eds.), s. p.
- VAN DER HEIJDEN, C. G. W. P., «Nuenen Around 1880». En *Van Gogh in Brabant*, Van Uitert (comp.), pp. 102-127.
- VAN DE WETERING, E., «The Multiple Functions of Rembrandt's Self-Portraits». En *Rembrandt by Himself*, White y Buvelot (eds.), pp. 10-37.
- VAN GOGH, T., «On Vincent in Paris» (cartas de Theo [1886-1888]; *vid.* Hulsker, «What Theo Really Thought of Vincent», pp. 2-28). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 105-107.
- y AURIER, G. A., «On Posthumous Tributes to Vincent» (cartas entre Theo y Aurier, agosto-septiembre de 1890; *vid.* Distel y Stein, *Cézanne to Van Gogh*, pp. 259-269). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 232-236.
- VAN GOGH, V., «An Early Biography» (carta de Vincent al reverendo Thomas Slade-Jones, 17 de junio de 1876). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 32-41.
- , «Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard» (*Lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard*, París, Ambroise Vollard, 1911). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 237-239.
- , VAN GOGH, T. y GAUGUIN, P., «On Exhibition Plans and Responses to Vincent's Work» (cartas de Vincent, Theo y Gauguin, 1888-1890). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 156-176.
- VAN GOGH-BONGER, J., «Memoir of Vincent Van Gogh by His Sister-in-law». En *Van Gogh*, *The Complete Letters of Vincent Van Gogh with Reproductions of All the Drawings in the Correspondence*, vol. I, pp. XV-LXVII.
- VAN TILBORGH, L., «“A Kind of Bible”: The Collection of Prints and Illustrations». En *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Van Uitert y Hoyle (eds.), pp. 38-44.
- VAN UITERT, E., «Vincent van Gogh, Painter of Peasants». En *Van Gogh in Brabant*, Van Uitert (comp.), pp. 14-46.
- WAGENER, J. F., «Vincent of Zundert». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 195-203.
- WEILLER, P., «Nous avons retrouvé le Zouave de van Gogh» (*Les Lettres Françaises*, 24-31 de marzo, 1955). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 108-111.
- WENCKEBACH, L., «“Willem” Reijmert: “Letters to an Artist”» (*vid.* Pach, *Letters to*

an Artist, pp. XIII-XIV). En *Van Gogh*, Stein (ed.), pp. 66-67.

WERNESS, H. B., «The Symbolism of Van Gogh's Flowers». En *Van Gogh 100*, Masheck (ed.), pp. 43-55.

WILSON, M. L. J., «Portrait of the Artist as a Louis XIII Chair», En *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Weisberg (ed.), pp. 180-204.

WINKEL, M. DE, «Costumes in Rembrandt's Self Portraits». En *Rembrandt by Himself*, White y Buvelot (eds.), pp. 58-74.

ZEMEL, C. M., «The “Spook” in the Machine». En *Van Gogh in Brabant*, Van Uitert (comp.), pp. 47-58.

ÍNDICE ANALÍTICO

- À rebours [*Contracorriente*] (Huysmans)
abbé Constantin, L' (Halévy)
Abedules desmochados (Van Gogh)
Academia Francesa
Académie Royale des Beaux-Arts (Academia de Bruselas)
Adam Bede (Eliot)
Adler, August Charles
Agostina (Corot)
Agrappe, mina de (Frameries, Bélgica)
Aix-en-Provence (Francia)
alegre bebedor, El (Hals)
Alejandro II, zar de Rusia
Alyscamps, Les (Arlés)
amante, El (Van Gogh)
Amberes
 Academia de Arte de
 catedral de
 colapso de Vincent en
 cuadros de Rubens en
 diagnóstico y tratamiento para la sífilis en
 marcha de Vincent de
 museos en
 propuesta de Gauguin de crear un estudio en
 propuesta de viajes de negocios a
 prostitutas en
 retratos en
 Theo en
 vidrieras en
amour, L' (Michelet)
Ámsterdam
 barrio judío de
 Bonger, familia, en
 casa de Jan en
 colapso de Vincent en
 deudos en el funeral de Dorus de
 estudios teológicos de Vincent en
 conexión entre el arte y la religión
 cartografía
 exposiciones en

libros de Cor e imprenta en
dibujos para
museos en
noche estrellada en
prostitución en
refugiados económicos en
trabajadores en
Vos-Stricker, familia, en
Anciana con una rueca (Van Rappard)
Anciano con bastón (Van Gogh)
Anciano con levita (Van Gogh)
Andersen, Hans Christian
Angelico, Fra
Ángelus, El (Millet)
Angrand, Charles
Anhelo de vivir (Stone)
película basada en (*El loco del pelo rojo*)
année terrible, L' [El año terrible] (Hugo)
Anquetin, Louis
Antibes (Francia)
Arco de Triunfo (París)
Arlés
burdeles en
café nocturno en, véase Café de la Gare
campo en los alrededores de (véase también Crau, La)
colapso de Vincent en
estación de tren de
frenesi mercenario por la empresa conjunta con Theo en
Gauguin en
llegada
invitación y negociaciones
gitanos en
hospital de, véase Hôtel Dieu (Arlés)
imaginería rústica en
invierno en
jardines en
MacKnight en
modelos en
noche estrellada en
visitas al sanatorio de SaintPaul
Véase también Casa Amarilla, la

arminianos
Arnold, Wilfred
arquitectura gótica
art japonais, L' (Gonse)
Art Moderne, L'
arte de la pintura, El (Vermeer)
arte japonés
 influencia del
arte precolombino
Arte y crítica
artistes de mon temps, Les (Blanc)
Asnières (Francia)
Asno con carro (Van Gogh)
Au bonheur des dames [El paraíso de las damas] (Zola)
Aurier, Albert
Austin Friars (Londres)
Autorretrato (Van Gogh)
Autorretrato con oreja vendada (Van Gogh)
Autorretrato con sombrero de fieltro gris (Van Gogh)
Autorretrato con sombrero de paja (Van Gogh)
Autorretratos (Van Gogh)
autorretratos
 de Gauguin
 de Van Rappard
 Véase también títulos específicos de cuadros y dibujos
Auvers (Francia)
Aux Amis de Charleroi (Bruselas)
Avenida de Clichy: las cinco en punto de la tarde (Anquetin)
azteca

Baden-Baden (Alemania)
Baijens, Jan
Baize, Madame
Bakhuyzen, hermanas
Balzac, Honoré de
baptista
Barbizon, Escuela de
barca de Dante, La (Delacroix)
Barcas de pesca en la playa en Saintes-Maries-de-la-Mer, (Van Gogh)
Bargue, Charles

Baudelaire, Charles
Baux, Les (Francia)
Beethoven, Ludwig van
Begemann, Louis
Begemann, Margot
Bel-Ami (Maupassant)
Bélgica

Véase también ciudades, pueblos y regiones específicas

Belle-Île (Francia)

Bernard, Émile
autopromoción de
en Bretaña
cloisonismo de
correspondencia de Vincent y
en el funeral de Vincent
Gauguin y
en París
relato de la muerte de Vincent inventado por
retrato de Toulouse-Lautrec de
revuelta contra el impresionismo de
simbolismo de

Bernard, Madeleine

Bernhardt, Sarah

Biblia, la

clase-estudio de Holme Court de
distribución de copias gratuitas de
escenas de Rembrandt de
como historia
ilustraciones de Scheffer de
imágenes de
lecciones de
libros de,

Corintios
Gálatas
Génesis
Isaías
Reyes
Salmos

Moreau narra relatos de
obsesión de Vincent con
Vincent repudia la autoridad de

Blanc, Charles
Blanche, Antoine
Blommers, Bernard
Blüssé & Van Braam Booksellers (Dordrecht)
Blute-Fin, molino (París)
Boceto de Theo van Gogh (De Haan)
Boch, Anna
Boch, Eugène
Bock, Théophile de
bodas de Caná, Las (Veronese)
bóers, guerra de los
Bokma, Dirk
bolsa
Bonger, Andries
Bonger, Johanna [Jo] (véase también Van Gogh, Johanna Bonger)
Borinage, el (Bélgica)
 Boch en
 colapso de Vincent en
 minería en
 ministerio de Vincent en
 modelos en
 paisaje de
 salida de
Borneo
Boughton, George
Bouguereau, Adolphe William
Boulanger, George
Boussod, Étienne
Boussod, Jean
Boussod, Léon
Boussod, Valadon & Cie
Braat, Dirk
Braat, Pieter
Brabante (Holanda)
 campesinos de
 campo de
 catolicismo en
 educación en
 funeral de Dorus en
 historia de
 industrialización en

invierno en
protestantismo en
visita de Van Rappard a
Véase también Etten, Nuenen, Zundert
Bracquemond, Félix
Braekeleer, Henri de
Breda (Países Bajos)
Breitner, George Hendrik
Bretaña
 Bernard en
 Gauguin en
 Monet en
 Russell en
Véase también ciudades y pueblos específicos
Breton, Jules
bretonas, Las (Gauguin)
Brontë, Charlotte
Brooke, Walpole
Bruant, Aristide
Brueghel, Pieter
Bruselas
 Academia de Arte de
 barrio rojo de
 coches de caballos en,
 Comité Evangélico de
 escuela evangélica de
 exposición de Les Vingt en
 Marx y Engels en
 modelos en
 museos en
 sucursal de Goupil en
 Van Rappard en
Bruyas, Alfred
budismo
buen samaritano, El (Delacroix)
Bunyan, John
burdeles
 de Arlés
Véase también prostitutas
Byron, George Gordon, lord

cabaña del tío Tom, La (Stowe)
Cabaret de l'Enfer (París)
Cabaret des Truands (París)
Cabeza de mujer (cuadro) (Van Gogh)
Cabeza de mujer (dibujo) (Van Gogh)
Cabeza de un joven con sombrero de ala ancha (Van Gogh)
cadre rectificateur (marco corrector)
 Véase también marco de perspectiva
Café Au Charbonnage, El (Van Gogh)
Café de la Gare (Arlés)
Café des Assassins (París)
Café Guerbois (París)
café nocturno, El (Gauguin)
café nocturno, El (Van Gogh)
Café Nouvelle-Athènes (París)
Café-Concert Scala (Amberes)
Calais (France)
Calavera con cigarrillo encendido (Van Gogh)
Calle de Saintes-Maries (Van Gogh)
Calle levantada con cavadores (Van Gogh)
calvinismo
Calvino, Juan
Camargue, pantano (Francia)
camino a Tarascón, El (Van Gogh)
campesino, El (Anquetin)
campesinos
 en Arlés
 cuadros de Anquetin de
 cuadros de Gauguin de
 cuadros de Millet de (véase también sembrador, El)
 en Drenthe
 en Etten
 en Nuenen
 en Zundert
 italianos
 rusos
Campo de trigo con cuervos (Van Gogh)
capitalismo
Carbentus, Clara (tía)
Carbentus, Cornelia (tía)
Carbentus, Gerrit (n.º 1697)

Carbentus, Gerrit (n.º 1761)
Carbentus, Gerrit (tío)
Carbentus, Johannus (tío)
Carbentus, Willem (abuelo)
Carbentus, Willem (tío)
carbón, minas de, véase mineros
Carlyle, Thomas
Carrel, Albert
Carrel, restaurante y hotel (Arlés)
cartografía
Casa Amarilla, la (Arlés)
 Bernard y
 colapsos de Vincent en
 cuadros de
 decoración y mobiliario de
 embalaje y mudanza de
 Gauguin en
 llegada a
 marcha de
 modelos y
 preparación para invitados de
 reunión imaginada en
 MacKnight y
 Milliet y
 plaza frente a
 regreso desde el hospital a
 Signac en
 sueños de fraternidad artística en
 vecinos piden que se interne a Vincent
 visita de Boch a
Casa Amarilla, La (Van Gogh)
Cassagne, Armand
Cassis (Francia)
catequistas
católicos
 en Ámsterdam
 en Arlés
 núcleo de la teología de los
 en Nuenen
 y sanatorio de Saint-Paul
 en Zundert

Cavenaille, Amadeus
cena de Emaús, La (Rembrandt)
cerdos, Los (Gauguin)
Cézanne, Paul
Charcot, Jean-Martin
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon
Chat Noir, Le (París)
Chat Noir, Le (revista)
Chérie (Goncourt)
Chevreul, Michel-Eugène
Christus consolator (Scheffer)
Cien famosas vistas de Edo (Hiroshige)
Cipreses (Van Gogh)
cloisonismo
 de Anquetin
 de Bernard
 Cézanne y
 color en
 cuadros de girasoles
 diseño y ornamento en
 influencias japonesas
 Revue Indépendante en
Cody, Buffalo Bill
colina de Montmartre, La (Van Gogh)
Colombia
Colón (Panamá)
Colón, Cristóbal
comedores de patatas, Los (Van Gogh)
Comité Evangélico (Bruselas)
Conscience, Henri
Constable, John
Copenhague
Corcos, Vittorio
Cormon, Fernand
 estudio de
Corot, Jean-Baptiste-Camille
Cortesana al estilo de Eisen (Van Gogh)
Cosecha de trigo en Arlés (Van Gogh)
cosecha de uvas, La (Gauguin)
Courbet, Gustave
Courrières (Francia)

Cours de dessin (Bargue)
Crau, La (Francia)
crépons (grabados japoneses)
cristianismo
conversión de judíos al
Véase también catolicismo, protestantismo
Cristo
estatua de, en la parroquia de Zundert
en el Huerto de Getsemaní
imágenes de (véase también Christus consolator)
libros sobre (véase también Imitatio Christi)
sermones de Vincent sobre
Cristo con santa Teresa en el purgatorio (Rubens)
Cristo en el mar de Galilea (Delacroix)
cuadros de género
«cuento de Navidad, Un» (Dickens)
Cuentos de Navidad (Dickens)
Cuesmes (Bélgica)
cueva de Macpela, La (Van Gogh)
Cuna (Van Gogh)
Cuypers, Pierre

Da Vinci, Leonardo
Dante
Darwin, Charles
Daubigny, Charles
Daudet, Alphonse
Daumier, Honoré
decadentes
Degas, Edgar
contornos y líneas de
Gauguin y
Goupil y
degelijkheid
Dekkers, Pieter
Delacroix, Eugène
amistad de la abuela de Gauguin con
color de
líos amorosos de
en el Musée Fabre

obras religiosas de
pinceladas de
Delaroche, Paul
Delon, doctor
Denis, Esther
Denis, Jean-Baptiste
descendimiento de Cristo, El (Rubens)
descendimiento de la cruz, El (Rembrandt)
Desnudo femenino de pie (visto desde un lateral) (Van Gogh)
Díaz de la Peña, Narcisse Virgile
Dickens, Charles
«dieta» para el suicidio de
escenas en el lecho de muerte de
evocado en la escuela de Ramsgate
muerte de
sobre el mundo visible en una estrella parpadeante
Dirks, Jan
divisionistas (*véase también* puntillismo)
Doiteau, Victor
Dolci, Carlo
Domingo en el hospital de Chelsea (Herkomer)
Dordrecht (Países Bajos)
Dostoievski, Fiodor
Douglas, Kirk
Drenthe (Holanda)
campesinos de
colapso en
crítica al suicidio en
cuadros de
paisaje de
pobreza en
sueño de una vida con Theo en
Van Rappard en
viaje a Nuenen desde
Dujardin, Édouard
Dulwich, galería (Londres)
Dupré, Jules
Durand-Ruel, galería (París)
Durand-Ruel, Paul
Durero, Alberto

Écho Pontoisien, L'

École des Beaux-Arts (París)

Edad de Hielo

Edad de Oro

pintores de la

Véase también artistas concretos

Eeden, Frederik van

egipcios, antiguos

Eindhoven (Holanda)

elevación de la cruz, La (Rubens)

Eliot, George

evangelismo de Vincent inspirado en

Engels, Friedrich

entresol, el (Goupil, París)

Gauguin en

Guillaumin en

Monet en

Monticelli en

pintores del Petit Boulevard en

Rodin en

vanguardia de

epilepsia

antecedentes familiares de

latente

lóbulo temporal

Erasmo (Holbein)

Erasmo de Róterdam

Escalier, Patience

Escenas de la vida clerical (Eliot)

Escuela de La Haya

España

esposa y yo, Mi (Stowe)

Estudio Pulchri (La Haya)

Etten (Holanda)

celebraciones navideñas en

dibujos y cuadros

discusiones con su padre en

expulsión en Navidad

marcha de los padres de

miedo al escándalo de los padres en

modelos en

noticias de accidentes en las minas de
padres se mudan a
pintado de memoria
Theo en
Van Rappard en
Vicaría e iglesia
Vincent en
Evangeline (Longfellow)
Evangelio(s)
evolución de las especies, La (Darwin)
Exercises au fusain (Bargue)
Exposiciones Universales (París),
de 1867
de 1878
de 1889
Eyck, Jan van

Familia campesina sentada a la mesa (Israëls)
Felix Holt (Eliot)
Figaro, Le
figuras
en la Academia de Amberes
de Daumier
Gauguin y las
japonesas
Mauve sobre las
de Millet (*véase también sembrador, El*)
modelos
oposición de Theo a las
en paisajes
de Puvis de Chavannes
Tersteeg sobre las
de Van Rappard
Véase también títulos de dibujos y cuadros concretos
Fildes, Luke
Flammarion, Nicolas Camille
Flandrin, Jean-Hippolyte
Flâneur, Le, *véase Aurier, Albert*
Flaubert, Gustave
flores del mal, Las (Baudelaire)

Fodor, museo (Ámsterdam)

Folies Arlésiennes

Fontvieille (Francia)

Frameries (Bélgica)

Francia

cólera epidemia en

Véase también ciudades, pueblos y regiones específicas

Frank el Evangelista

frère Yves, Mon (Loti)

Freud, Sigmund

Fromentin, Eugène

fumistes

Furnée, Antoine

Gachet, Marguerite

Gachet, Paul

Gachet, Paul (hijo)

Garibaldi, Giuseppe

Gauguin, Clovis

Gauguin, Mette

Gauguin, Paul

Arlés y

colapso de Vincent

invitación y negociaciones

llegada

Aurier y

autobombo de

Degas y

en la exposición de Les Vingt

impresionismo y

Laval y

en Martinica

matrimonio y familia de

en París

pinturas religiosas de

en Pont-Aven (Bretaña)

simbolismo de

Gay, Peter

Geest (barrio rojo, La Haya)

Geffroy, Gustave

Germinal (Zola)
Germinie Lacerteux (hermanos Goncourt)
Gérôme, Jean-Léon
Gestel, Dimmen
Gheel (Bélgica)
Ginoux, Joseph
Ginoux, Marie
Giotto
Giverny (Francia)
Gladwell, Harry
Gladwell, Susannah
Glanum (Francia)
Gloanec Inn (Pont-Aven)
Gobelins, telares (París)
Goes, Hugo van der
Goethe, Johann Wolfgang von
Goncourt, Edmond de
Goncourt, Jules de
gonorrea
Gonse, Louis
Görlitz, Paulus
Gounod, Charles
Goupil, Adolphe
Goupil & Cie
 en Bruselas
 en La Haya
 en Londres
 en París
 Theo en
 Vincent en
 Véase también entresol
Goyen, Jan van
grabados
 Millet
 Scheffer
 tallas de madera
Grammaire des arts du dessin (Blanc)
Grand Café du Forum (Arlés)
Grand-Bouillon Restaurant du Chalet (París)
granero y la casa de la granja, El (Van Gogh)
Graphic, The

griegos, antiguos
Groningen, Movimiento de
Groot, Gordina de (Stien o Sien)
familia de
Gruby, David
Grupo espera la admisión en un hospicio (Fildes)
guerra franco-prusiana
Guide de l'alphabet du dessin [Guía del alfabeto del diseño] (Cassagne)
Guillaumin, Armand
Guillermo III, rey de los Países Bajos

Haan, Meijer de
Haanebeek, Carl Adolph
Haanebeek, Caroline
Haarlem (Holanda)
habitación, La (Van Gogh)
Hals, Frans
Hampton Court (Londres)
Hannick, familia
Hartrick, A. S.
Haussmann, barón
Haya, La
boda de Anna y Dorus en
deudos en el funeral de Dorus
familia Carbentus de
Goupil en
pobreza en
prostitutas en (*véase también* Geest)
residencia de Cent en
Sien en
Theo en
enfermedad de Theo en
la tienda de pinturas de Leurs expone la obra de Vincent en
los Van Gogh se mudan a Zundert desde (*véase también* Schenkweg)
Vincent en
años de Vincent como artista en
colapso en
deudas en
disputas con amigos y mentores en
estudios con Mauve en

hospitalización en
visita de Van Rappard

Heeze (Holanda)

Heike (Holanda)

Heine, Heinrich

Helmond (Holanda)

Helvoirt (Holanda)

heredero, El (Boughton)

Herkomer, Hubert

hermanos Zemganno, Los (hermanos Goncourt)

Hermans, Antoon

Heyerdahl, Hans

Hiroshige, Utagawa

Hirschig, Anton

historia de una madre, La (Andersen)

Holbein, Hans

Holme Court (Isleworth)

Hombre agotado (Van Gogh)

hombre atormentado, El (Dickens)

Hombre tirando de un rastrillo (Van Gogh)

Homero

Hoogeveen (Holanda)

Hoornik, Clasina Maria (Sien)

conflictos con la familia sobre
embarazos y nacimiento del hijo de
lamentos sobre
modelos para Vincent (véase también Tristeza)
oposición de Theo a
paralelismos con historias de amor de Theo
planes de boda
relación de Vincent con
ruptura con
sacerdote acusado de sabotaje
suicidio de
visita de Dorus
visita de Tersteeg

Hoornik, Maria Wilhelmina Pellers

Hoornik, Pieter

Hoornik, Willem

«Horla, El» (Maupassant)

Horta, Victor

Hôtel Dieu (Hospital de Arlés)
ataques de locura en
celdas de aislamiento en
diagnóstico en
informes de Roulin a Theo desde
internamiento forzoso en

Hôtel Drouot (París)

Houten, Joan van

Hugo, Victor

humanismo

Huysmans, Joris-Karl

Hyde Park (Londres)

Iglesia Reformada Holandesa

Iglesias de Petersham y Turnham Green (Van Gogh)

Illustrated London News, The

Imitatio Christi [La imitación de Cristo] (Kempis)

Imperio otomano

impresionismo

alejamiento de Vincent del

Arlés como lugar de reunión para los artistas

artistas del Petit Boulevard e

defensa de Theo del

denuncia de Herkomer al

Durand-Ruel e

experimentos de Vincent con el

exposiciones colectivas de

Gauguin e

en Goupil

hostilidad de Vincent hacia el

luz del sol del

paleta del

pincelada impresionista

revuelta de Bernard contra el

Seurat e

Signac e

subasta del Hôtel Drouot

Véase también neoimpresionismo, pintores específicos

Incoherentes, Los

Indochina francesa

Ingres, Jean-Auguste-Dominique
Inquisición española
Inter artes et naturam (Puvis de Chavannes)
International Kunsthändel Van Gogh
Isaacson, Jozef
Islandia
Isleworth (Inglaterra)
Israëls, Jozef
Italia
Renacimiento en
Iterson, Teunis van

Jacquemart, Jules
Jacques, Charles
James, Henry
Jane Eyre (Brontë)
Jardín de Daubigny (Van Gogh)
jardín de los olivos, El (Corot)
jardín de Saint-Paul-de-Mausole, El (Van Gogh)
Jardín de una casa de baños (Van Gogh)
jardín del poeta, El (Van Gogh)
Jardín público con valla (Van Gogh)
Java
Jerusalén
Jesús, véase Cristo
joie de vivre, Le [La alegría de vivir] (Zola)
Jonge, Nicolaas de
Juan Bautista
judíos
conversión al cristianismo de
sefarditas

Kahn, Gustave
Kalmthout (Bélgica)
Kam, Jan
Kam, Willem
Karr, Alphonse
Keats, John
Kempis, Thomas

Kerssemakers, Anton

Koninck, Philips

Koning, Arnold

La Tour, Maurice Quentin de

Lamartine, Place

Langlois, puente de (Arlés)

Laurillard, reverendo

Laval, Charles

Lavielle, Adrien

Leben Jesu, Das [La vida de Jesús]

Lección de anatomía (Rembrandt)

Leclercq, Julien

Lecomte, Georges

Leiden (Holanda)

Lens (Francia)

Leopoldo II, rey de Bélgica

Leur (Holanda)

Leurs, tienda de pinturas (La Haya)

Lhermitte, Léon

Liberge, Madame

Liceo Condorcet (París)

Liebermann, Max

Liesbosch (Holanda)

Lille (Francia)

Lima (Perú)

Lirios (Van Gogh)

litografías

color

de *Los comedores de patatas*

Livens, Horace Mann

Lombroso, Cesare

Londres

Anna en

coches de caballos en

Exposición Universal e Internacional en

familia Loyer en

Goupil en

iglesias en

ilustradores en

misiones en
museos y galerías en
prostitutas en
suburbios de
Theo en
Longfellow, Henry Wadsworth
lonja de algodón en Nueva Orleans, Una (Degas)
Loosdrecht (Holanda)
Loti, Pierre
Louvre
Loyer, Eugenie
Loyer, Ursula
luteranos
Luxemburgo, galerías de (París)
Lyon (Francia)

Macfarlane, William
MacKnight, Dodge
Madagascar
Madame Chrysanthème (Loti)
Madame Ginoux (Estudio para Café nocturno) (Gauguin)
Mallarmé, Stéphane
Mandiol, Adriaan Jan
Manet, Édouard
Manette Salomon (Hermanos Goncourt)
manifesto comunista, El (Marx y Engels)
Manuelle annuaire de la santé (Raspail)
Marcasse, mina de carbón
marco de perspectiva
 en Arlés
 en La Haya
 en Nuenen
 en París
Margarita en la fuente (Goethe)
Marguerite Gachet al piano (Van Gogh)
Maris, Jacob
Maris, Matthijs
Marolles (Bruselas)
Marsella
Martin, Lucien

martín pescador, El (Van Gogh)
Martinica
Marx, Karl
Mater Dolorosa (Delaroche)
matrimonio de Loti, El (Loti)
Maupassant, Guy de
Mauritshuis (La Haya)
Maus, Octave
Mauve, Anton
 como acuarelista
 cartas de Vincent a
 estudios de Vincent con
 muerte de
 paranoia de Vincent con
 peleas de Vincent con
Mauve, Jet
Mazery, doctor
Mechelen (Bélgica)
Memling, Hans
Mendes da Costa, Maurits Benjamin
menonitas
Mercure de France
Merle, Hugues
Mesdag, Hendrik Willem
metodistas
Metropolitan Tabernacle (Londres)
Meunier, Constantin
Meyjes, Jeremias Posthumus
Michel, Georges
Michelet, Jules
 idealización de la maternidad por
 ideas apocalípticas de
 manual de amor de
 mapa de Normandía
 tratado sobre la femineidad de
Midi, el
 cielo nocturno de
 color en
 dialecto de
 diosas de la fertilidad de
 jardines en

luz del sol en
Monet en
papel de flores de
religión en
sueños de Vincent y
Véase también Arlés, La Crau, Provenza
Miguel Ángel
Millais, John Everett
Millet, Jean-François
comparado con Rembrandt
copias y escenas de Vincent inspiradas en
defensa de una vida sencilla
disputa con Van Rappard sobre
éxito comercial de
forma de tocar el piano de
forma de vestir de
grabados de
imágenes de campesinos de (*véase también* sembrador, El)
maestría técnica de
mesianismo de
Monet como sucesor de
paleta de
piedad de
pinturas religiosas de
proverbio contra el suicidio de
simbolismo de
Milliet, Paul-Eugène
mineros
en el Borinage
dibujos de
en Inglaterra
heridos en la explosión en una mina
mujeres de
Mineros en la nieve al amanecer (Van Gogh)
Mirbeau, Octave
Mirliton, Le (París)
miserables, Los (Hugo)
Mistral, Frédéric
Moctezuma
modernismo
Moderniste Illustré, Le

moisson, La [La cosecha] (Lhermitte)

Molière

Molinos cerca de Dordrecht (Van Gogh)

Mona Lisa (Da Vinci)

Monet, Claude

acusación de Bernard contra

en Antibes

en Belle Île

color de

en Giverny

en Goupil

en Holanda

en la subasta del Hôtel Drouot

japonismo de

renuncia de Vincent a

Moniteur Universel, Le

Mons (Bélgica)

Monticelli, Adolphe

alcoholismo de

color de

exposiciones en el *entresol*

identificación de Vincent con

impasto de

mercado para sus obras

muerte de

Montmajour (Francia)

Montmartre

cuadros de

Gladwell en

Russell en

Signac en

sucursal de Goupil en

vista de la colina de

Montpellier (Francia)

Moreau, Gustave

Morel, Bénédict

Moulin de la Galette (París)

Moulin Rouge (París)

Mourier-Petersen, Christian

mousmé, La (Van Gogh)

Mujer sentada sobre un cesto con la cabeza entre las manos (Van Gogh)

Mujeres mineras (Van Gogh)
Musée Fabre (Montpellier)
Musées Royaux des Beaux-Arts (Bruselas)
Museo Británico
Museum van Moderne Kunst (Museo de Arte Moderno, La Haya)
Musset, Alfred de

Nana (Zola)
nana, La (Van Gogh)
Napoleón, emperador de Francia
Nápoles
National Gallery (Londres)
Naturaleza muerta con biblia (Van Gogh)
naturalezas muertas
 de Chardin
 de flores
 de frutas
 de libros
 Mauve y
 Véase también títulos de cuadros específicos
naturalismo,
 en el arte
 en las novelas
négresses, Les (Gauguin)
neoimpresionismo
Newton, Isaac
nihilistas
Noche estrellada (Saint-Rémy, junio de 1889) (Van Gogh)
Noche estrellada sobre el Ródano (Arlés, septiembre de 1888) (Van Gogh)
Normandía
Nosotros y nuestros vecinos (Stowe)
Nostradamus
Novelas francesas (Van Gogh)
novia judía, La (Rembrandt)
Nuenen (Holanda)
 árboles desmochados
 campesinos de
 campo circundante
 conflictos con Dorus en
 convalecencia de la rotura de cadera de Anna en

dibujos y pinturas en (*véase también comedores de patatas, Los; Naturaleza muerta con biblia*)
estudio de la Kerkstraat en
historia de
lecciones de piano en
llegada de la familia Van Gogh a
modelos en
muerte de Dorus en
prostitutas en
relaciones con mujeres en
salida de
tejedores en
Theo en
torre de la iglesia en
Van Rappard en
Nuestra Señora de París (Hugo)

Obach, Carl
odisea, La (Homero)
œuvre, L' [*La obra maestra*] (Zola)
oiseau, L' (Michelet)
Olivar (Van Gogh)
Olivos en un paisaje de montaña (Van Gogh)
Olympia (Manet)
Oosterkerk (Ámsterdam)

Pablo, san
Paisaje con tren en la región de Montmajour (Van Gogh)
Paisaje con troncos de roble negro (Van Gogh)
Paisaje en Drenthe (Van Gogh)
paisajes
de Barbizon
cloisonistas
crépons de
defensa de Theo de los
Edad de Oro y
Escuela de La Haya
figuras en
de Gauguin

de lugares con significado

de Monet

murales

naturalismo en

Tersteeg y los

urbanos

Van Rappard y los

Véase también títulos de cuadros concretos

Palais des Beaux-Arts (Bruselas)

Palestina

Panamá

Pantano con nenúfares (Van Gogh)

Pareja bailando (Van Gogh)

París

asilos en

Bernard en

Cent en

cielo nocturno de

coches de caballos en

la Comuna

debates sobre el color en

dibujantes en

estudio de Cormon en

exposiciones en (*véase también* Salon [París]; *exposiciones concretas*)

Gauguin y

girasoles en

Gladwell en

Goupil en, *véase* Goupil & Cie

Guillaumin en

impresionistas en

japonisme en

lío con la Segatori en

Maris en

modelos en

museos en

Signac en

Theo en

enfermedades

historias de amor

pinturas y dibujos mandados a

con Vincent

Tersteeg en
transformación de Haussmann de
vanguardia en
Verlat en
Véase también Montmartre

Paris Illustré

«peregrino, El» (Uhland)

Paris Match

Passievaart (Holanda)

Passievaart (paisaje junto a Seppe) (Van Rappard)

Passy (Francia)

Patio del carpintero y lavadero (Van Gogh)

patio del hospital de Arlés, El (Van Gogh)

patito feo, El (Andersen)

Pâturages (Bélgica)

Pauwels, Andreas

pecados del padre Mouret, Los (Zola)

pequeña Marcelle Roulin, La (Van Gogh)

père Goriot, Le (Balzac)

Perú

pescador de Islandia, El (Loti)

Petersham (England)

Petit Wasmes (Bélgica)

Petrarca, Francesco

Peyron, Théophile

Pierre et Jean [Pierre y Jean] (Maupassant)

Piestre, Fernand, véase Cormon, Fernand

Pieterszen, Abraham

Pintores de tilos (Van Rappard)

pintores del Petit Boulevard

Pissarro, Camille

y Daubigny

en la exposición del *entresol* de los pintores del Petit Boulevard

exposición del Restaurant du Chalet de

y Gauguin

médico recomendado por

sobre la muerte de Vincent y

obras compradas por Theo de

en el Salon des Indépendants

Seurat y

Pissarro, Lucien

Poe, Edgar Allan
poeta, El (Van Gogh)
Pont-Aven (Francia)
Portefeuille, De
Portier, Arsène
posimpresionismo
positivismo
Pot-Bouille (Zola)
Pouldu, Le (Francia)
Poulet, Jean-François
Prado, Luis Carlos
prerrafaelitas
princesa y el guisante, La (Andersen)
Prinsenhage (Holanda)
prisionero, El (Gérôme)
progreso del peregrino, El (Boughton)
progreso del peregrino, El (Bunyan)
prostitutas
 en Amberes
 en Ámsterdam
 en Arlés
 en Drenthe
 en La Haya (véase también Hoornik, Sien)
 en Londres
 en Nuenen
 en París
protestantes
 familia Van Gogh como modelo de
 bajo gobierno hispano de los Países Bajos
 humanista, Movimiento de Groningen
 revuelta belga y ruptura entre católicos y
Proust, Marcel
Provenza
 catolicismo en
 Cézanne en
 frutales en
 leyenda de las tres Marías en
 luz del sol en
 papel decorativo de
 series de pinturas de
 toros en

Véanse también ciudades y pueblos específicos
Provilly, colegio
Puente levadizo y dama con sombrilla (Van Gogh)
Punch
puntillismo
putas, véase prostitutas
Puvis de Chavannes, Pierre

quatre heures de la journée, Les [Las cuatro horas de la jornada] (Millet)

Radet, molino (París)
Rafael
Raffaëlli, Jean-François
Raíces y troncos (Van Gogh)
Ramsgate (Inglaterra)
Raspail, F. V.
Ravoux, Adeline
Ravoux, Germaine
Ravoux, Gustave
Ravoux, hostal (Auvers)
 muerte de Vincent en
Real Academia de Arte (Amberes)
realismo
Redon, Odilon
Reid, Alexander
Reid, George
Rembrandt van Rijn
 claroscuro de
 cuadros y dibujos religiosos de
 en el Mauritshuis
 en el Museo Británico
 retratos de
 en el Rijksmuseum
Renacimiento
Renan, Ernest
Renoir, Pierre-Auguste
Reparto de sopa en un comedor público (Van Gogh)
resurrección de Lázaro, La (Rembrandt)
Retrato de Émile Bernard (Toulouse-Lautrec)

Retrato de Milliet, teniente segundo de los zuavos (Van Gogh)

Retrato de Vincent van Gogh (Russell)

Retrato de Vincent van Gogh (Toulouse-Lautrec)

Retrato del cartero Joseph Roulin (Van Gogh)

Retrato del doctor Félix Rey (Van Gogh)

retratos

en Arlés

de Boch

de Bruyas

«cabezas de gente»

Edad de Oro

de Gachet

de Gauguin

de Laval

de Livens

de miembros de la familia

de Milliet

de Reid

religiosos

Renacimiento italiano

de Rey

de Russell

de Segatori

sueño de Vincent sobre el éxito comercial

de Tanguy

de Toulouse-Lautrec

de Trabuc

de Wauters

Véase también autorretratos, títulos de retratos específicos

Revolución de 1848

Revolución Francesa

Revue Indépendante

Rewald, John

Rey, Félix

rey Lear (personaje de Shakespeare)

Richmond (Inglaterra)

Rijken (territoriente de Dordrecht)

Rijksmuseum (Ámsterdam)

Rijksschool Willem II, véase Tilberg, escuela

Rijswijk (Holanda)

Rivet, Louis

Rochedieu, reverendo
Rod, Édouard
Rodin, Auguste
Roelofs, Willem
romanos, antiguos
romanticismo
 de los escritores alemanes
 holandés
 naturaleza y

Ronda nocturna (Rembrandt)

Roose, familia
Róterdam
Roulin, Armand
Roulin, Augustine
Roulin, Camille
Roulin, Joseph
Roulin, Marcelle
Rousseau, Théodore
Royal Academy (Londres)
Ruan (Francia)
Rubens, Peter Paul
Ruskin, John
Russell, John Peter
Ryland, Henry

Sacré Coeur (París)
Sagrada Familia (Rembrandt)
Saint-Briac (Francia)
Saint-Paul-de-Mausole, manicomio de (Saint-Rémy)
 ataques de locura en
 diagnóstico en
 efectos secundarios tras el año en
 herencia católica de
 pacientes de
 pintar en
 prácticas terapéuticas en
 salida de
 traslado desde el hospital de Arlés a
Saint-Rémy
 Véase Saint-Paul-de-Mausole

Saintes-Maries-de-la-Mer (Francia)
Sala del hospital de Arlés (Van Gogh)
Salis, Rodolphe
Salles, Frédéric
Salon (París), el
 Gérôme en
 Goupil y
 Heyerdahl en
 japonismo en catálogos de
 Laval en
 obra de Manet rechazada por
 oferta de Theo de mandar los cuadros de Vincent a
 Puvis de Chavannes en
 retirada del apoyo público a
 Stevens en
Salon des Indépendants
Salon du Bébé (Petit Wasmes)
San Luis, puerto de (Francia)
santa Sara, festival de
Sartre, Jean-Paul
Schafrat, Adriana
Scheffer, Ary
Schelfhout, Andreas
Schenkweg (La Haya)
 comedor de beneficencia en
 esfuerzos por aprender en
 estudio y apartamento de Vincent en
 fantasía de familia en (*véase también* Hoornik, Clasina Maria)
 grabado de cuna de Rembrandt
 ideas suicidas en
 modelos en
 patio de carpintero en
 Tersteeg en
 visita de Dorus a
 visitas de Theo a
Scheveningen (Holanda)
Schmidt, Tobias Victor
Schuffenecker, Émile
schweizerische Robinson, Der [El Robinsón suizo] (Wyss)
Secrétan, Gaston
Secrétan, René

Segatori, Agostina
Sembrador (según Millet) (Van Gogh)
Sembrador a la puesta de sol (Van Gogh)
sembrador, El (Millet)
sembrador, El (Van Gogh)
senda de la playa, La (Van Gogh)
sens de la vie, Le [El sentido de la vida] (Rod)
Seppe (Holanda)
sermón de la Montaña
Serret, Charles
Seurat, Georges
 divisionismo de
 en la exposición de la *Revue Indépendante*
 neoimpresionismo de
 ruptura de Gauguin con
 en el Salon des Indépendants
 en la última exposición impresionista
Shakespeare, William
Shelley, Percy Bysshe
Shirley (Brontë)
Siberdt, Eugène
Sicilia
siesta, La (Adrien Lavielle al estilo de Jean-François Millet)
sífilis
Signac, Paul
silla de Gauguin, La (Van Gogh)
silla vacía, La («*Colina de Gad de junio de 1870*») (Fildes)
simbolismo
 Aurier y el
 de Bernard
 de Gauguin
Sirène, La, restaurante (Asnières)
sirenita, La (Andersen)
Slade-Jones, Annie
Slade-Jones, Thomas
Smulders, tienda de materiales artísticos (La Haya)
Sociedad para la Prosperidad
Société Anonyme
Soek, Frans
Soesterberg (Holanda)
Sofía, reina de los Países Bajos

South Kensington, museo de (Londres)
Springer, Cornelis
Spruner, Karl von
Spurgeon, Charles Haddon
St. Paul, catedral (Londres)
Stevens, Alfred
Stevenson, Robert Louis
Stieler, Adolf
Stockum, Willem van
Stokes, William Post
Stone, Irving
Stowe, Harriet Beecher
Stricker, Johannes
Stricker, Willemina
Stuyvenberg, hospital de (Amberes)
sueño, El (Zola)
Suiza

Taboga
Tahití
Tambourin, Le (París)
Tanguy, Julien
Tarascón (Francia)
Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte (Seurat)
Tasso en el manicomio (Delacroix)
Tejedor (Van Gogh)
tejedores
Terraza del café de la Place du Forum (Van Gogh)
terre, La (Zola)
Tersteeg, Betsy
Tersteeg, Hermanus Gijsbertus
en la asociación de acuarelistas
cartas de Vincent a
disputas de Vincent con
Gauguin y
en Goupil
familia de
y muerte de Mauve
paranoia de Vincent en torno a
y relación de Vincent con Sien

ruptura de la confianza en Vincent de
Theo y
Tersteeg, Maria
Thomas, Georges
tienda de antigüedades, La (Dickens)
Tilburg, escuela de
Tolstói, León
Toulouse-Lautrec, Henri de
Trabuc, Charles
Trabuc, Jeanne
traje [nuevo] del emperador, El (Andersen)
Tralbaut, Marc
Transvaal
travaux des champs, Les [Los trabajos del campo] (Millet)
Tristeza (Van Gogh)
Turner, Joseph Mallord William
Turnham Green (England)

Uhland, Johann
Utrecht
Exposición Nacional en
Theo, llamado al sanatorio en
Universidad de

Van Dyke, Anthony
Van Gogh, Anna Cornelia (hermana)
y los colapsos de Vincent
en Inglaterra
infancia de
matrimonio de
nacimiento de
Van Gogh, Anna Cornelia Carbentus (madre)
y las ambiciones religiosas de Vincent
amor a la naturaleza de
y los amoríos de Theo
boda de Dorus y
carácter de
carrera artística de Vincent y su apoyo a
y la carrera de Vincent en Goupil

y el colapso de Theo
y los colapsos de Vincent
conflicto y desengaño con Vincent
y el cortejo a Kee Vos
correspondencia de,
con Theo
con Vincent
cumpleaños de sus hijos
y la educación de Vincent
familia Haanebeek y
y la fantasía familiar de Schenkweg
fotografías y cuadros basados en
historia familiar de
infancia de
insensibilidad hacia Vincent de
jardín de
legado de Cent
lesión y convalecencia de
llegada a Zundert de
matrimonio de Mauve con una sobrina de
y el matrimonio de Theo
y Margot Begemann
muerte de
y la muerte de Dorus
y la muerte de Vincent
nacimiento de los hijos de
nieta de
niños expuestos al arte por
y la posición social
salida de Zundert de
Theo, el favorito de
Van Rappard y
Wil como cuidadora de
Van Gogh, Cornelia Carbentus (tía)
Van Gogh, Cornelius (Cor, tío)
apoyo a la carrera artística de Vincent
librería de
Van Gogh, Cornelius Vincent (Cor, hermano)
en África
infancia de
nacimiento de

Van Gogh, Elisabeth (Lies, hermana)
ánimo a Theo para que cortejara a Jo
sobre el cielo nocturno
y los colapsos de Vincent
dibujos regalados a
infancia de
matrimonio y familia de
nacimiento de
visitas veraniegas a Etten de

Van Gogh, Hendrik (Hein, tío)

Van Gogh, Hendrik (primo)

Van Gogh, Johanna Bonger (Jo, mujer de Theo)
cartas a Vincent de
y el colapso de Theo
compromiso de
correspondencia entre Theo y
cortejo a
embarazo de
matrimonio de
y la muerte de Theo
y la muerte de Vincent
nacimiento del hijo de
primer encuentro de Theo y

Van Gogh, Johannes, almirante en la reserva (Jan, tío)

Van Gogh, Mietje (tía)

Van Gogh, Theodorus (Dorus, padre)
y las ambiciones religiosas de Vincent
amor a la naturaleza de
apoyo a la carrera artística de Vincent
y el asunto de Margot Begemann
biblia de
boda de Anna y
carácter de
carrera como clérigo de
y la carrera de Vincent en Goupil
conflictos con Vincent
correspondencia de,
con Theo
con Vincent
cortejo a Kee Vos y
decepción con Vincent de

y la educación de Vincent
enfermedad mental del sobrino de
estudios de teología de
familia Haanebeek y
y la fantasía familiar de Schenkweg
herencia de
historia familiar de
infancia de
libros desaprobados por
llegada a Zundert de
muerte de
y la muerte de su padre
nacimiento de los hijos de
paseos nocturnos de
problemas económicos de
propuesta de internamiento de Vincent en el manicomio por parte de
salida de Zundert

Theo y
Theo, el favorito de
trabajo en una librería para Vincent
Van Rappard y
visita a Vincent en el hospital

Van Gogh, Theodorus (Theo, hermano)
adolescencia de
álbumes de poesía para
en Ámsterdam
apoyo financiero a Vincent
y el asunto Kee Vos
y el asunto Margot Begemann
y el asunto Sien Hoornik
y Auvers
y los colapsos y hospitalizaciones de Arlés
y la muerte de su padre
colapso de
correspondencia con Jo
correspondencia con su madre
correspondencia con su padre
correspondencia con sus hermanos
correspondencia con Vincent en
Amberes
Ámsterdam

Arlés
Auvers
el Borinage
Bruselas
Dordrecht
Drenthe
Etten
La Haya
Londres
el manicomio de Saint-Paul
Nuenen
cuadros y dibujos enviados a
y las disputas de Vincent con Dorus
enfermedades de
en el estudio de Schenkweg
en Etten
Gauguin y
en Goupil
en Bruselas
en La Haya
en París (*véase también entresol*)
historias amorosas de
impresionismo y
infancia de
y el internamiento en Saint-Paul
legado de Cent a
matrimonio y familia de
nacimiento de su hijo
cortejo a Jo
compromiso
embarazo de Jo
muerte de
y la muerte de Vincent
nacimiento de
en Nuenen
en París, con Vincent
paseo por el camino a Rijswijk con Vincent
tras salir del manicomio
Van Gogh, Vincent
adolescencia de
y amoríos de Theo

apartamento en París de Theo y
apartamento y estudio de Schenkweg de
acreedores en
esfuerzos por aprender
fantasía de familia en
visitas de Theo a
aspecto físico de
aprendizaje de
autorretratos de (*véase* autorretratos)
ayuda económica a
carrera artística de
apoyo de Theo a
en Amberes
en Arlés
Aurier y
en Bruselas
en Drenthe
en Etten
éxito del Salon des Indépendants
influencia japonesa sobre
en La Haya (*véase también* apartamento y estudio de Schenkweg)
Millet como inspiración de
en Nuenen
en París
carrera como maestro en Inglaterra de
carrera en Goupil de
en La Haya
en Londres
en París
cartografía
Casa Amarilla de
cuadros de
decoración y mobiliario de
embalaje y mudanza
Gauguin en
plaza frente a
regreso desde el hospital a
sueños de fraternidad artística en
colapsos de,
en Amberes
en Ámsterdam

en Arlés
en el Borinage
en Drenthe
en Nuenen
en Saint-Rémy
correspondencia con Theo
en Amberes
en Ámsterdam
en Arlés
en Auvers
en el Borinage
en Bruselas
en Dordrecht
en Drenthe
en Etten
en La Haya
en Londres
en el manicomio de Saint-Paul
en Nuenen
correspondencia de,
con Bernard
con su madre
con su padre
desheredado por su tío
dolencias de
empleo como vendedor de libros en Dordrecht
empresa comercial de Theo y
excusiones para pintar y dibujar,
en Dordrecht
en Etten
con Gauguin
en La Crau
en Montmajour
en Sainte-Maries-de-la-Mer
en Scheveningen
con Van Rappard
familia Loyer y
fantasías de redención de
por amor
a través del arte
Aurier y

familia y
en la naturaleza
Navidades y
a través del óleo
Gauguin y
en Arlés
y el colapso de Vincent
correspondencia
gonorrea
en el hospital de Saint-Paul-de-Mausole
ataques de locura en
diagnóstico en
efectos secundarios tras el año en
herencia católica de
pacientes de
pintura en
prácticas terapéuticas en
salida de
traslado desde el hospital de Arlés a
visitas a Arlés de
imágenes de la realidad
de su encarcelamiento
infancia de
buhardilla en
educación
estancias a solas en la naturaleza
identificación con su padre
posición social
relación con Theo
temperamento
vacaciones
inquietudes religiosas de
arte y
en Dordrecht
estudios teológicos
en Inglaterra
ministerio en el Borinage
en París
internado
internamiento en el Hôtel Dieu
celda de aislamiento

diagnóstico
lecturas
de la Biblia
de su infancia
de novelas
malas relaciones de
con Mauve y Tersteeg
con su padre
Van Rappard
marco de perspectiva usado por
modelos de
en Arlés
en Bruselas
en Etten
en La Haya
en Nuenen
en París
mortificación y
muerte de
declive de Theo después
funeral
muerte del padre
museos visitados por,
en Ámsterdam
en Bruselas
en Londres
en París
nacimiento de
y obras de,
Abedules desmochados
amante, El
Anciano con bastón
Anciano con levita
Asno con carro
Autorretrato con oreja vendada
Autorretrato con sombrero de fieltro gris
Autorretrato con sombrero de paja
Autorretrato
Autorretratos
Barcas de pesca en la playa en Saintes-Maries-de-la-Mer
Cabeza de mujer (cuadro)

Cabeza de mujer (dibujo)
Cabeza de un joven con sombrero de ala ancha
Café Au Charbonnage, El
café nocturno, El
Calavera con cigarrillo encendido
Calle de Saintes-Maries
Calle levantada con cavadores
camino a Tarascón, El
Campo de trigo con cuervos
Casa Amarilla, La
Cipreses
colina de Montmartre, La
comedores de patatas, Los
Cortesana al estilo de Eisen
Cosecha de trigo en Arlés
cueva de Macpela, La
Cuna
Desnudo femenino de pie (visto desde un lateral)
granero y la casa de la granja, El
habitación, La
Hombre agotado
Hombre tirando de un rastrillo
Iglesias de Petersham y Turnham Green
Jardín de Daubigny
jardín de Saint-Paul-de-Mausole, El
Jardín de una casa de baños
jardín del poeta, El
Jardín público con valla
Lirios
Marguerite Gachet al piano
martín pescador, El
Mineros en la nieve al amanecer
Molinos cerca de Dordrecht
mousmé, La
Mujer sentada sobre un cesto con la cabeza entre las manos
Mujeres mineras
nana, La
Naturaleza muerta con biblia
Noche estrellada (Saint-Rémy) (Van Gogh)
Noche estrellada sobre el Ródano (Arlés) (Van Gogh)
Novelas francesas

Olivar
Olivos en un paisaje de montaña
Paisaje con tren en la región de Montmajour
Paisaje con troncos de roble negro
Paisaje en Drenthe
Pantano con nenúfares
Pareja bailando
Patio del carpintero y lavadero
patio del hospital de Arlés, El
pequeña Marcelle Roulin, La
poeta, El
Puente levadizo y dama con sombrilla
Raíces y troncos
Reparto de sopa en un comedor público
Retrato de Milliet, teniente segundo de los zuavos
Retrato del cartero Joseph Roulin
Retrato del doctor Félix Rey
Sala del hospital de Arlés
Sembrador (según Millet)
Sembrador a la puesta de sol
sembrador, El
senda de la playa, La
silla de Gauguin, La
Tejedor
Terraza del café de la Place du Forum
Tristeza
Vicaría e iglesia de Etten
vieja torre de la iglesia de Nuenen, La
viña roja, La
Zuavo sentado
obras religiosas
paseo por el camino de Rijswijk con Theo
prostitutas a las que frecuentaba
en Amberes
en Arlés
en Drenthe
en Eindhoven
en La Haya
en Londres
en París
rechazo de la madre a

reconciliación con sus padres y
relaciones con mujeres
Agostina Segatori
Gordina de Groot
Kee Vos
Margot Begemann
Sien Hoornik
sífilis
teorías del color
tumba de
últimos meses en Auvers de
Van Gogh, Vincent (Cent, tío)
acuerdo de asociación con Goupil y
en la boda de Anna
y la carrera de Theo en Goupil
y la carrera de Vincent en Goupil
creación de un negocio del arte
muerte de
y la muerte de Dorus
tras las mujeres
y oferta a Vincent de un empleo como vendedor de libros en Dordrecht
problemas de salud de
reconciliación de Vincent y
Tersteeg y
villa de Prinsenhage de
Vincent desheredado por
Van Gogh, Vincent (abuelo)
Van Gogh, Vincent (sobrino)
Van Gogh, Willemina (Wil, hermana)
cartas a Vincent de
cartas de Vincent a
y los colapsos de Vincent
correspondencia de Theo con
cuadros y dibujos regalados a
como cuidadora de la madre
en Inglaterra
infancia de
internamiento en un sanatorio mental de
mudanza con la madre a Leiden
y la muerte de su padre
nacimiento de

Vincent como casamentero para visitas de verano a Etten
Van Rappard, Anthon Gerard Alexander Ridder en Bruselas
correspondencia de Vincent con disputas de Vincent con en Drenthe en Etten en La Haya en Nuenen obras de Vincent enviadas a préstamos a Vincent romanticismo de en Utrecht
Van Ruisdael, Jacob Isaakszoon Veenoord (Holanda)
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva
Venus de Milo
Verlaine, Paul
Verlat, Charles (Karel)
Vermeer, Johannes
Verne, Julio
Veronese, Paolo
Viaud, Julien
Vicaría e iglesia de Etten (Van Gogh)
Victoria, reina de Inglaterra
victorianismo
Vida de Jesús (Renan)
vieja torre de la iglesia de Nuenen, La («*El camposanto de los campesinos*») (Van Gogh)
Vietnam
Villa de París
Vincent van Gogh pintando girasoles (Gauguin)
Vincent van Gogh: Chemicals, Crisis and Creativity (Arnold)
Vincent y Theo van Gogh (Pissaro)
Vinck, François
Vingt, Les
viña roja, La (Van Gogh)
visigodos
Vista de Delft (Vermeer)
Vogue, La

Voltaire

Vos, Cornelia (Kee)

oposición de los padres de Vincent

rechazo de la propuesta de matrimonio de Vincent a

Stricker prohíbe el contacto de Vincent con

Vos, Cristoffel

Vos, Jan

Waalse Kerk (iglesia francesa, Ámsterdam)

Wagner, Richard

Wakker, Willem van de

Wallis, Henry

Waterloo, batalla de

Wauters, Émile

Weege, Herman van der

Weissenbruch, Jan Hendrik

Welwyn (Inglaterra)

Wenckebach, Willem

Westerkerk (iglesia del oeste, Ámsterdam)

Whistler, James Abbott McNeill

Whitman, Walt

Wisselingh, Elbert Jan van

Ya te tocará, guapa (Gauguin)

Zeeburg (Holanda)

Zevenbergen (Holanda)

Zionskapel (Ámsterdam)

Zola, Émile

Aurier sobre

sobre la biografía en el arte

cielos estrellados

creación de un arte moderno de

cuadros inspirados en novelas de

denuncia de las convenciones burguesas

sobre la fe rústica

Huysmans y

impresionismo y

Le Paradou de
lecturas de Wil de
mineros del carbón descritos por
en Montmartre
naturalismo de
rechazo del simbolismo de
suicidas en las novelas de
teorías sobre la degeneración y el determinismo de
Véase también obras concretas

zuavos

Zuavo sentado (Van Gogh)

Zundert (Países Bajos)

Anna y Dorus llegan a
buhardilla en
campesinos en
campo circundante
educación en
la familia de Van Gogh se va de
fiestas de Navidad
historia de
jardín de
lazos sociales en
mercado en
nacimiento de sus hijos en
nostalgia de
parroquia y congregación de Dorus en
recuerdos alucinatorios de
visitas posteriores
visitas de Cent a
Zuyderland, Adrianus Jacobus

LÁMINAS EN COLOR



Vista del mar en Scheveningen, agosto de 1882, ÓLEO SOBRE LIENZO, 34,5 x 51 cm



Dos mujeres en el páramo, octubre de 1883, ÓLEO SOBRE LIENZO, 35,5 x 27 cm



Cabeza de mujer, marzo de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 42,7 x 33,5 cm



Los comedores de patatas, abril-mayo de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 82 x 144 cm



La vieja torre de la iglesia de Nuenen («*El camposanto de los campesinos*»), mayo-junio de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65 x 88 cm



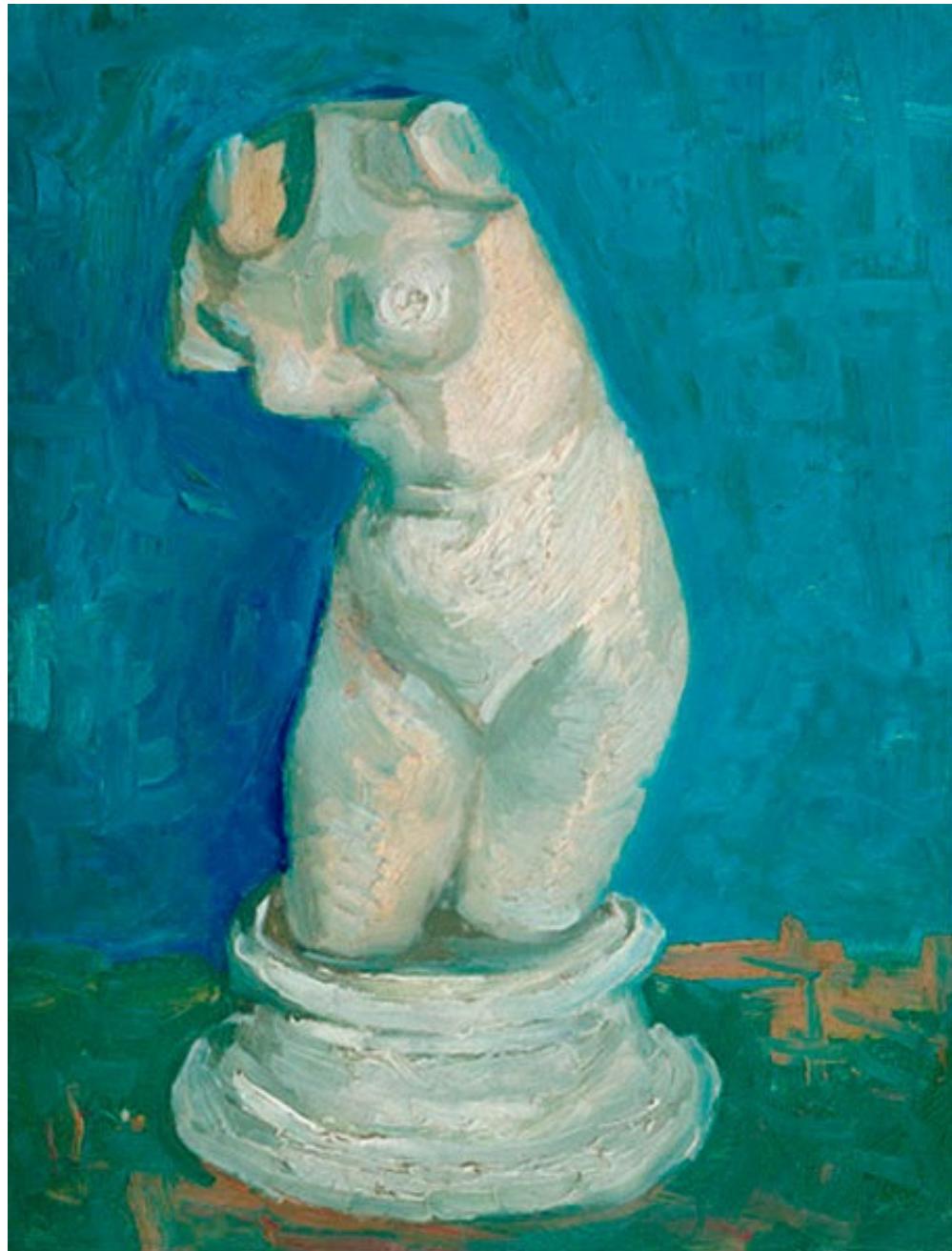
Cesta de patatas, septiembre de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 44,5 x 60 cm



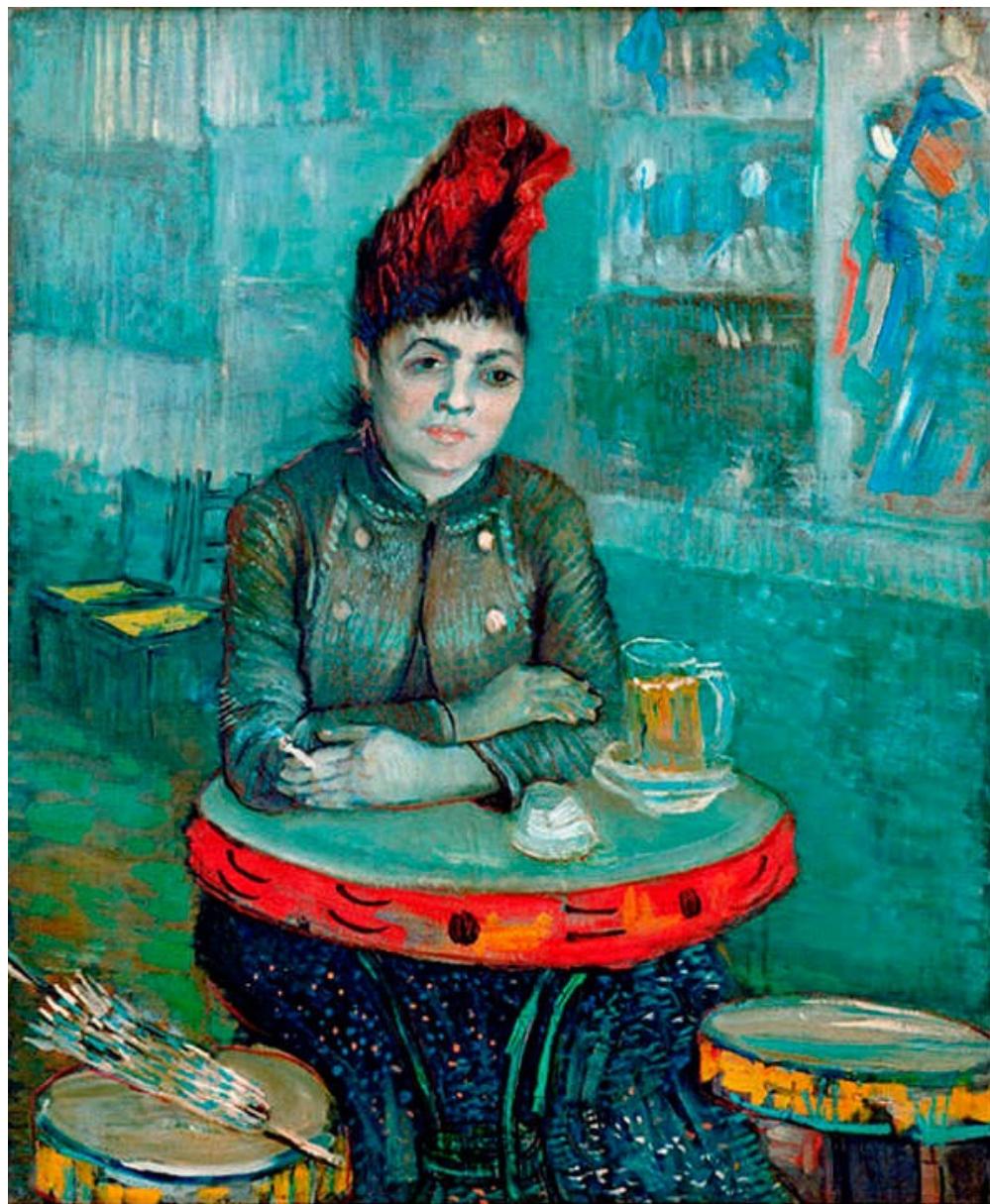
Naturaleza muerta con biblia, octubre de 1885, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65,7 x 78,5 cm



Un par de zapatos, a comienzos de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 34 x 41,5 cm



Torso de Venus, junio de 1886, ÓLEO SOBRE CARTÓN, 35 x 27 cm



En el café: Agostina Segatori en Le Tambourin, enero-marzo de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO,
55,5 x 46,5 cm



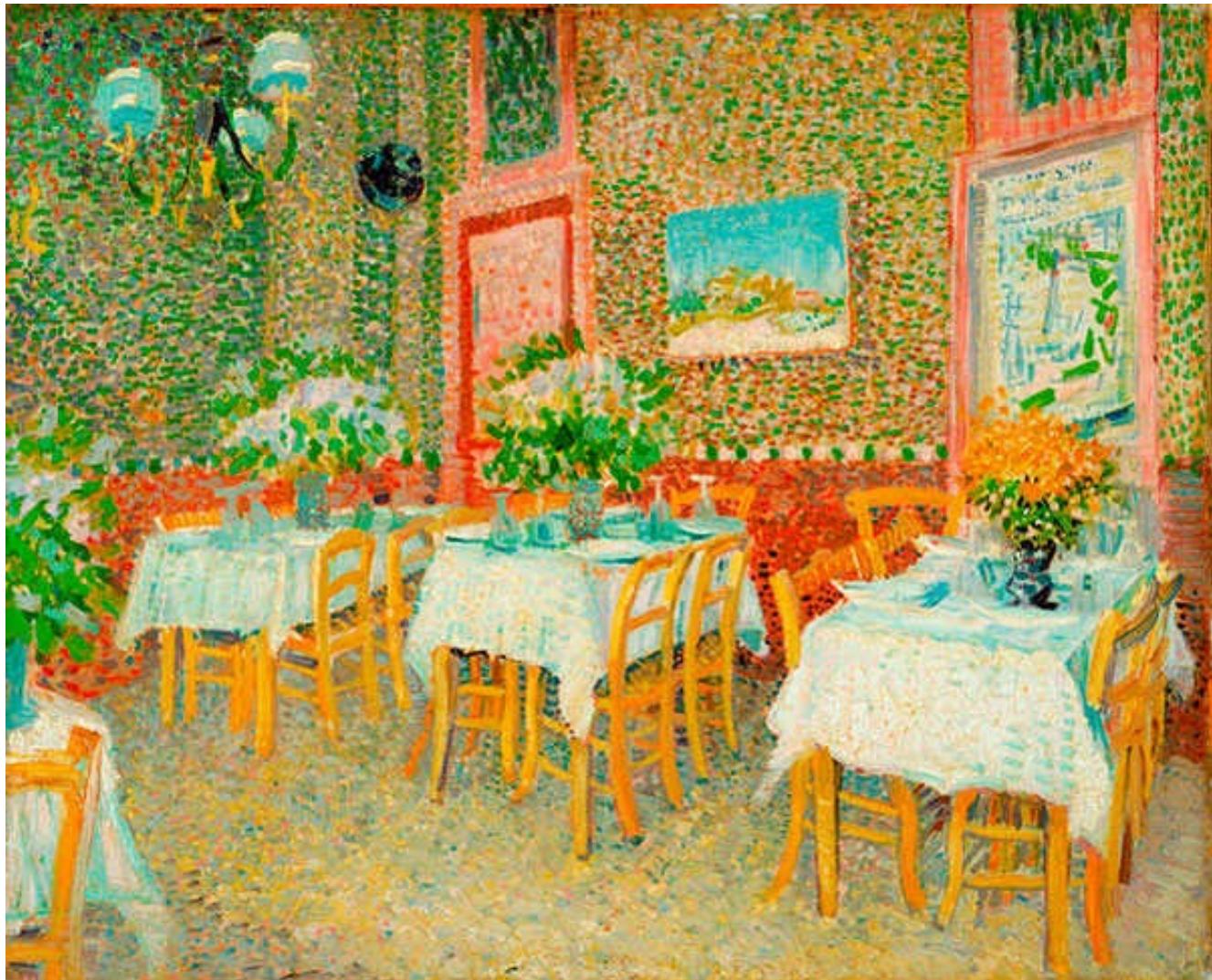
Botella y plato con cítrico, febrero-marzo de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 46,5 x 38,5 cm



Vista desde el piso de Theo, marzo-abril de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 46 x 38 cm



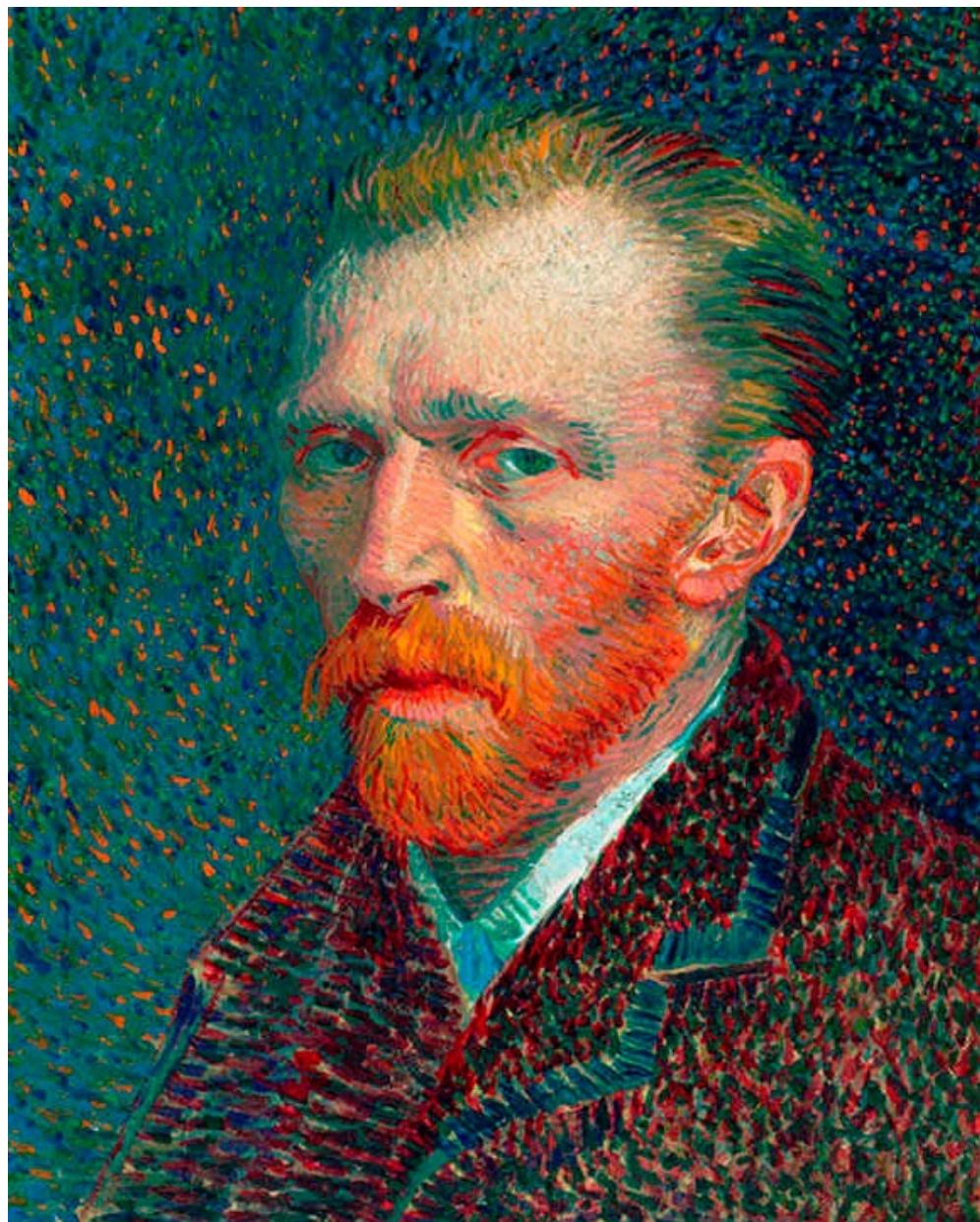
Huerto de verduras en Montmartre: La colina Montmartre, junio-julio de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO,
96 x 120 cm



Interior de un restaurante, junio-julio de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 45,5 x 56,5 cm



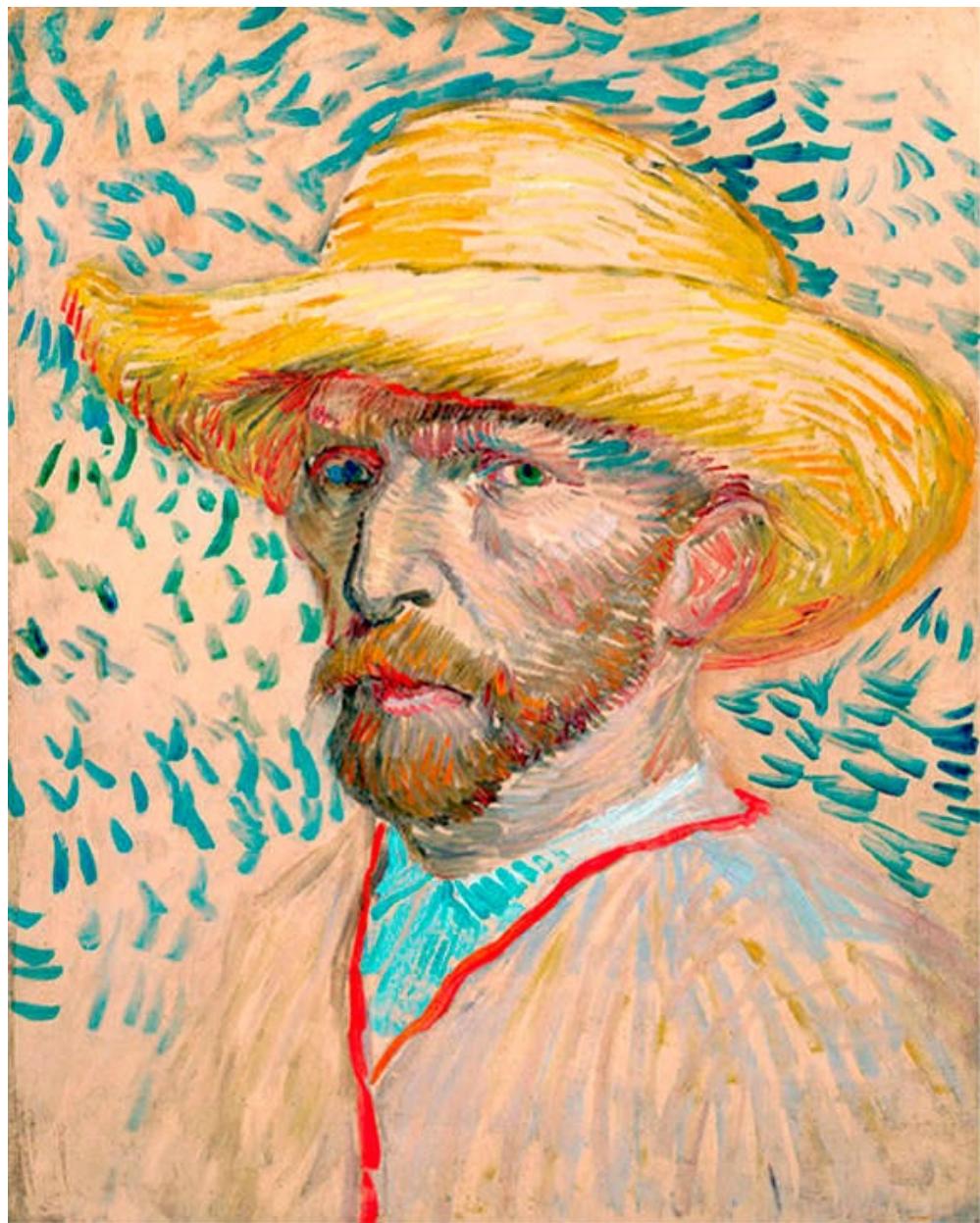
«Fritillaries» en un tarro de cobre, abril-mayo de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 73 x 60,5 cm



Autorretrato, primavera de 1887, ÓLEO SOBRE CARTÓN, 42 x 33,7 cm



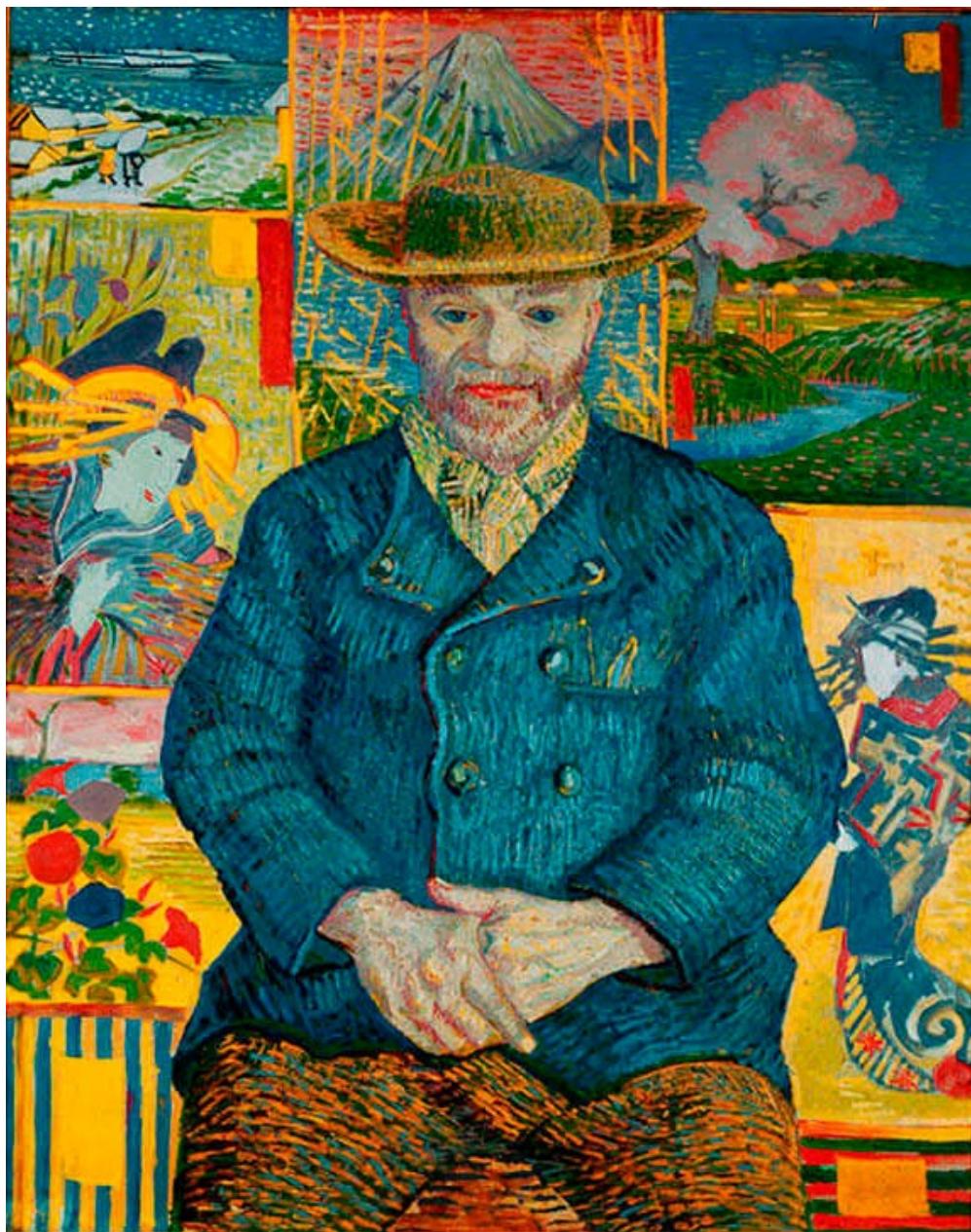
Campo de trigo con perdiz, junio-julio de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 34 x 65,5 cm



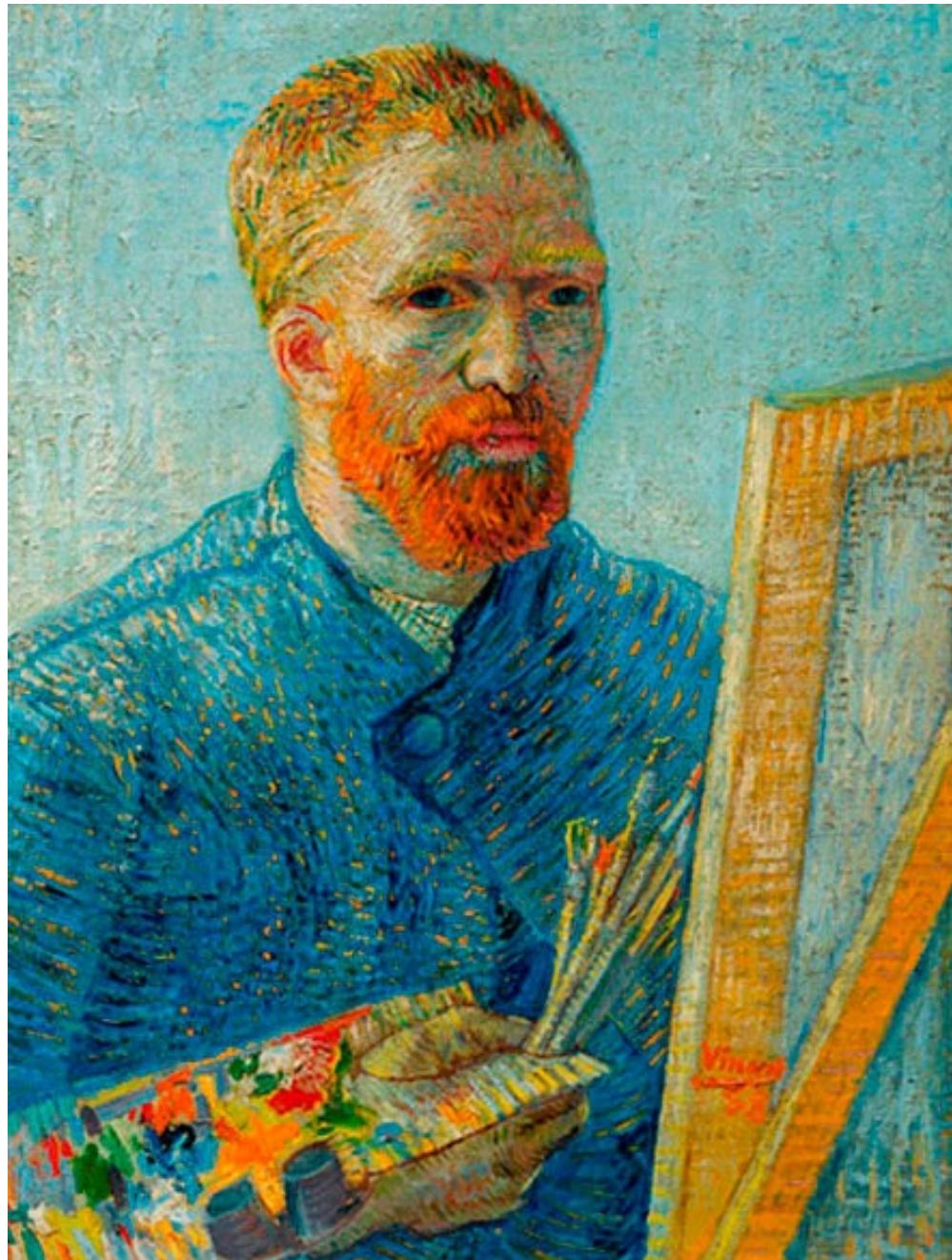
Autorretrato con sombrero de paja, agosto-septiembre de 1887, ÓLEO SOBRE CARTÓN, 40,5 x 32,5 cm



Ciruelo en flor al estilo de Hiroshige, octubre-noviembre de 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 55 x 46 cm



Retrato de Père Tanguy, 1887, ÓLEO SOBRE LIENZO, 92 x 75 cm



Autorretrato como pintor, diciembre de 1887-febrero de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65,5 x 50,5 cm



Melocotonero rosa en flor (con reminiscencias de Mauve), marzo de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO,
73 x 59,5 cm



Lavanderas en el puente Langlois de Arlés, marzo de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 54 x 65 cm



La cosecha, junio de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 73 x 92 cm



Barcas de pesca en la playa en Saintes-Maries-de-la-Mer, finales de junio de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65 x 81,5 cm



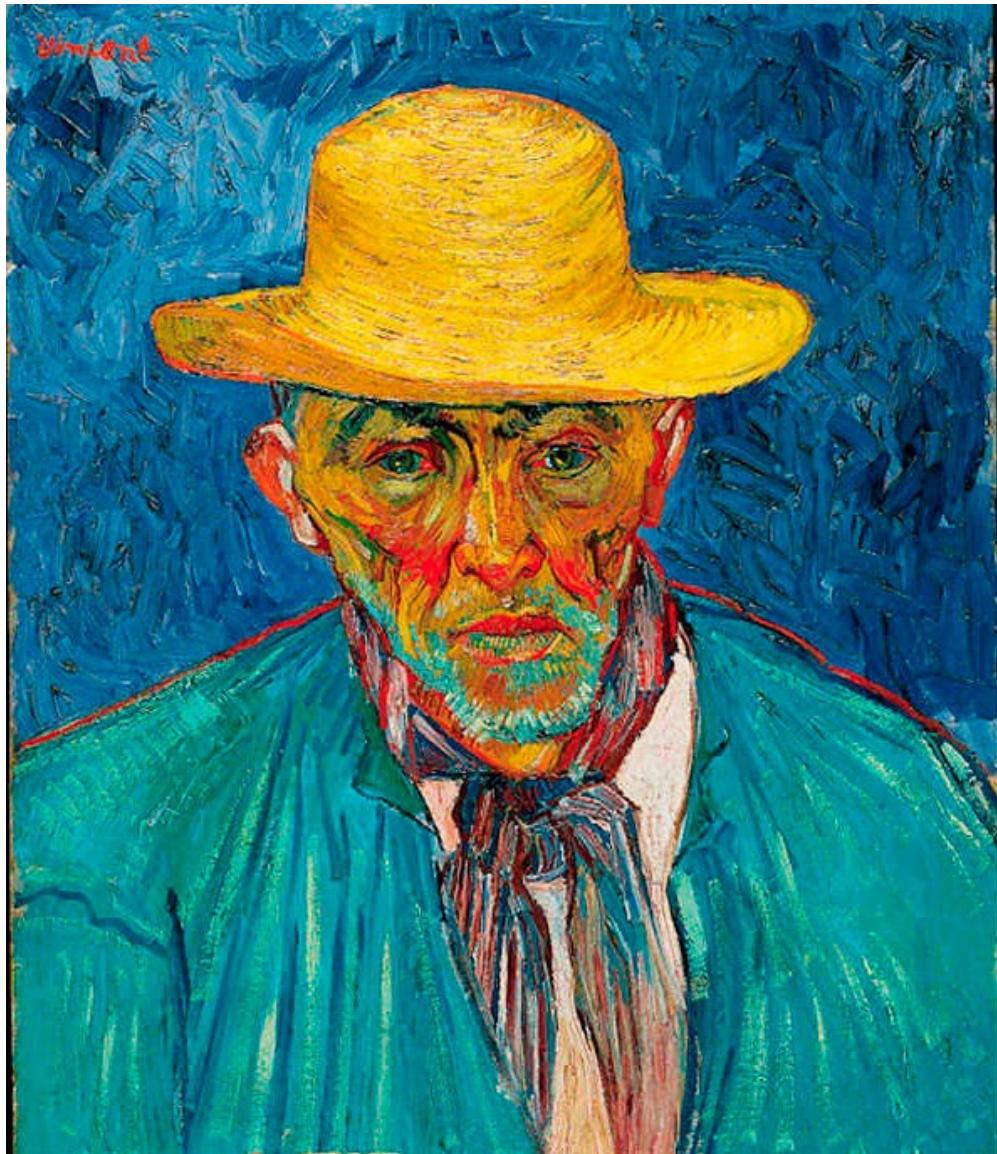
El zuavo, junio de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65 x 54 cm



La mousmé sentada, julio de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 74 x 60 cm



Retrato del cartero Joseph Roulin, principios de agosto de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 81,2 x 65,3 cm



Retrato de Patience Escalier, agosto de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 64 x 54 cm



Naturaleza muerta: jarrón con adelfas y libros, agosto de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 60,3 x 73,6 cm



La terraza del café en la Place du Forum de Arlés, de noche, septiembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 81 x 65,5 cm



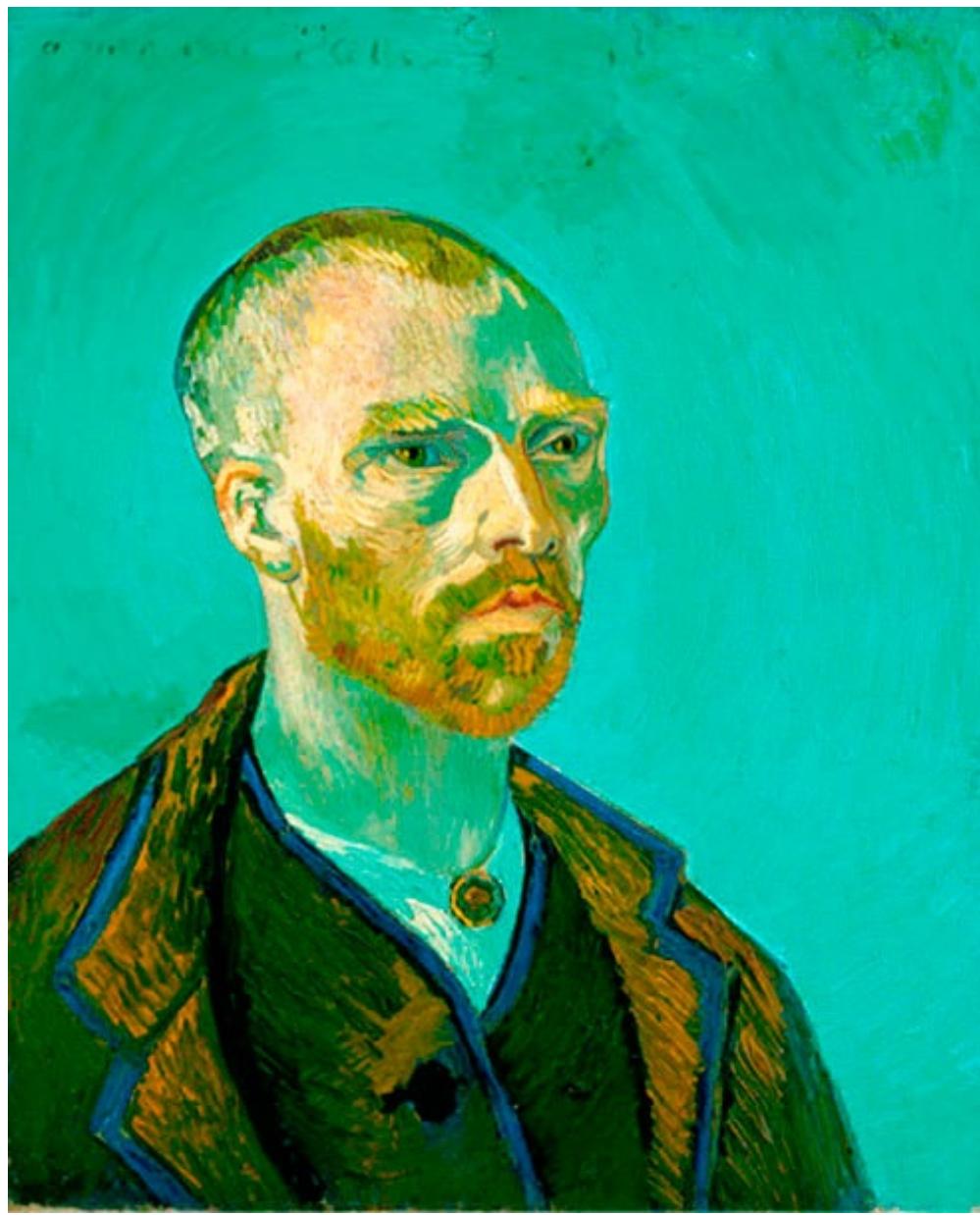
Café de noche en la Place Lamartine de Arlés, septiembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 70 x 89 cm



La Casa Amarilla («La calle»), septiembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 72 x 91,5 cm



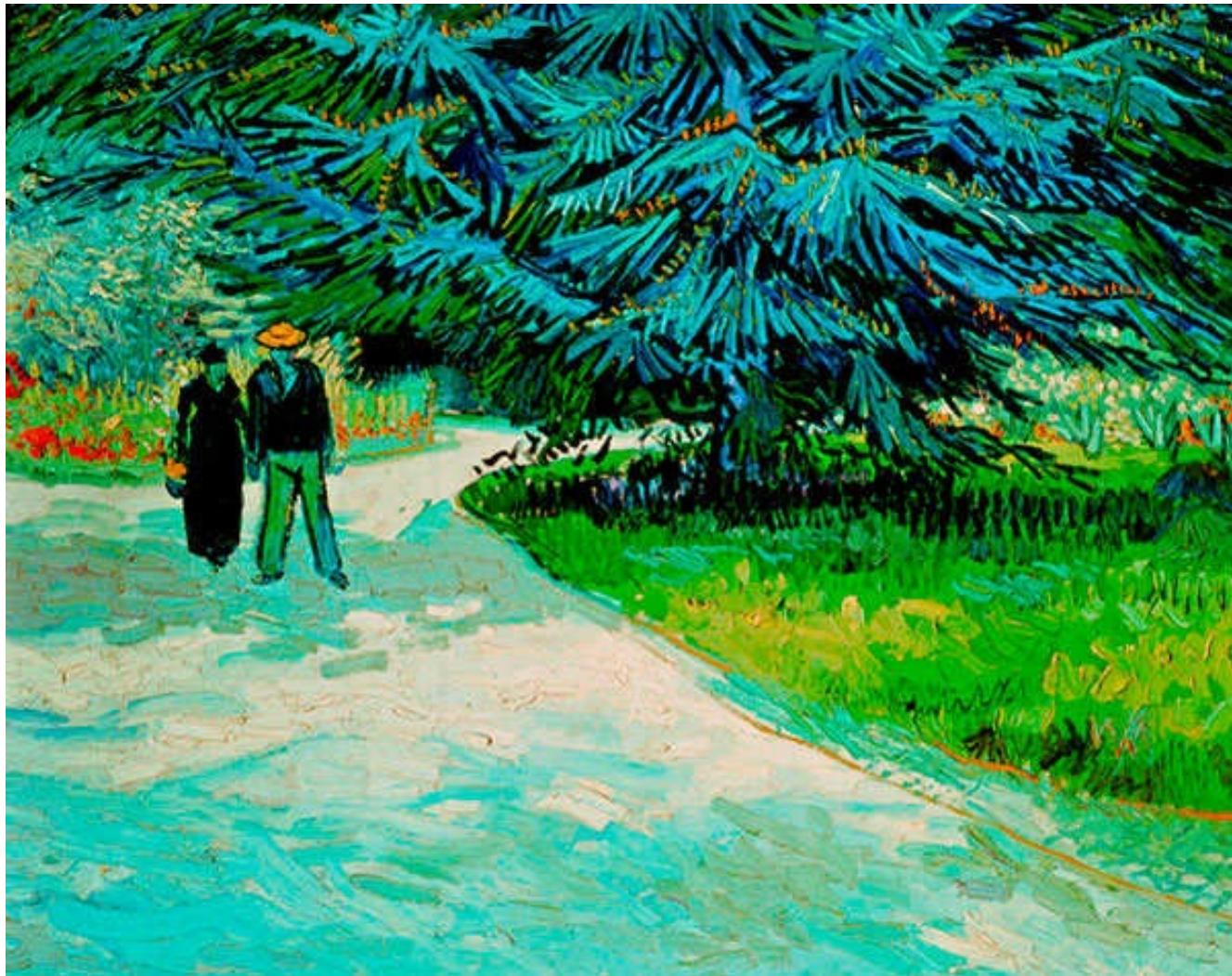
Noche estrellada sobre el Ródano, septiembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 72,5 x 92 cm



Autorretrato (Dedicado a PAUL GAUGUIN), septiembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 62 x 52 cm



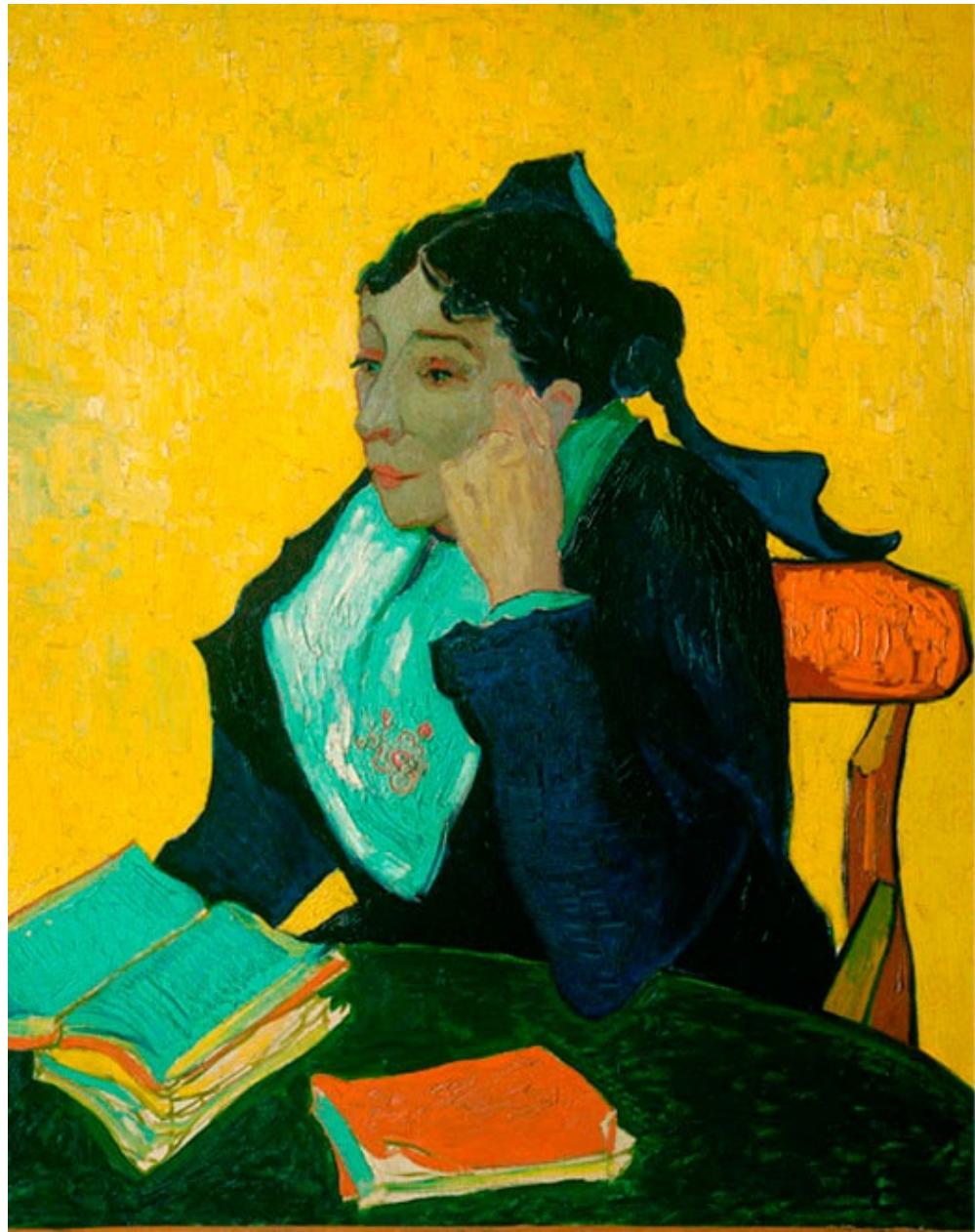
Retrato de la madre del artista, octubre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 40,5 x 32,5 cm



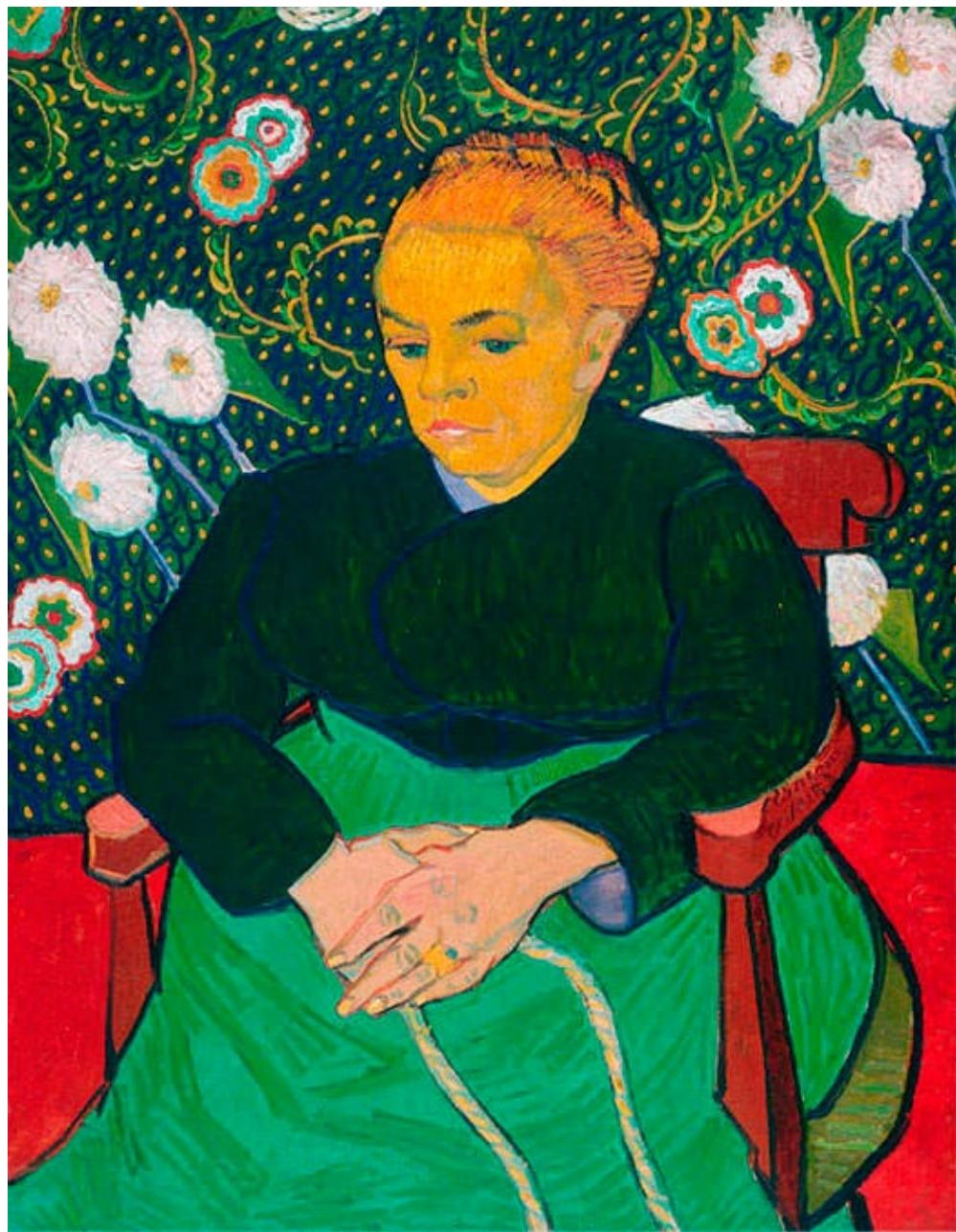
Jardín público con pareja y abeto azul: *El jardín del poeta III*, octubre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO,
73 x 92 cm



Diligencia de Tarascón, octubre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 72 x 92 cm



La arlesiana: Madame Ginoux con libros, noviembre de 1888 (o mayo de 1889), ÓLEO SOBRE LIENZO, 91,4 x 73,7 cm



Madame Roulin meciendo la cuna (La nana), enero de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 91 x 71,5 cm



La silla de Vincent con su pipa, diciembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 93 x 73,5 cm



Silla de Gauguin, diciembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 90,5 x 72,5 cm



Autorretrato con oreja vendada y pipa, enero de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 51 x 45 cm



Naturaleza muerta: jarrón con quince girasoles, agosto de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 93 x 73 cm



Lirios, mayo de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 71 x 93 cm



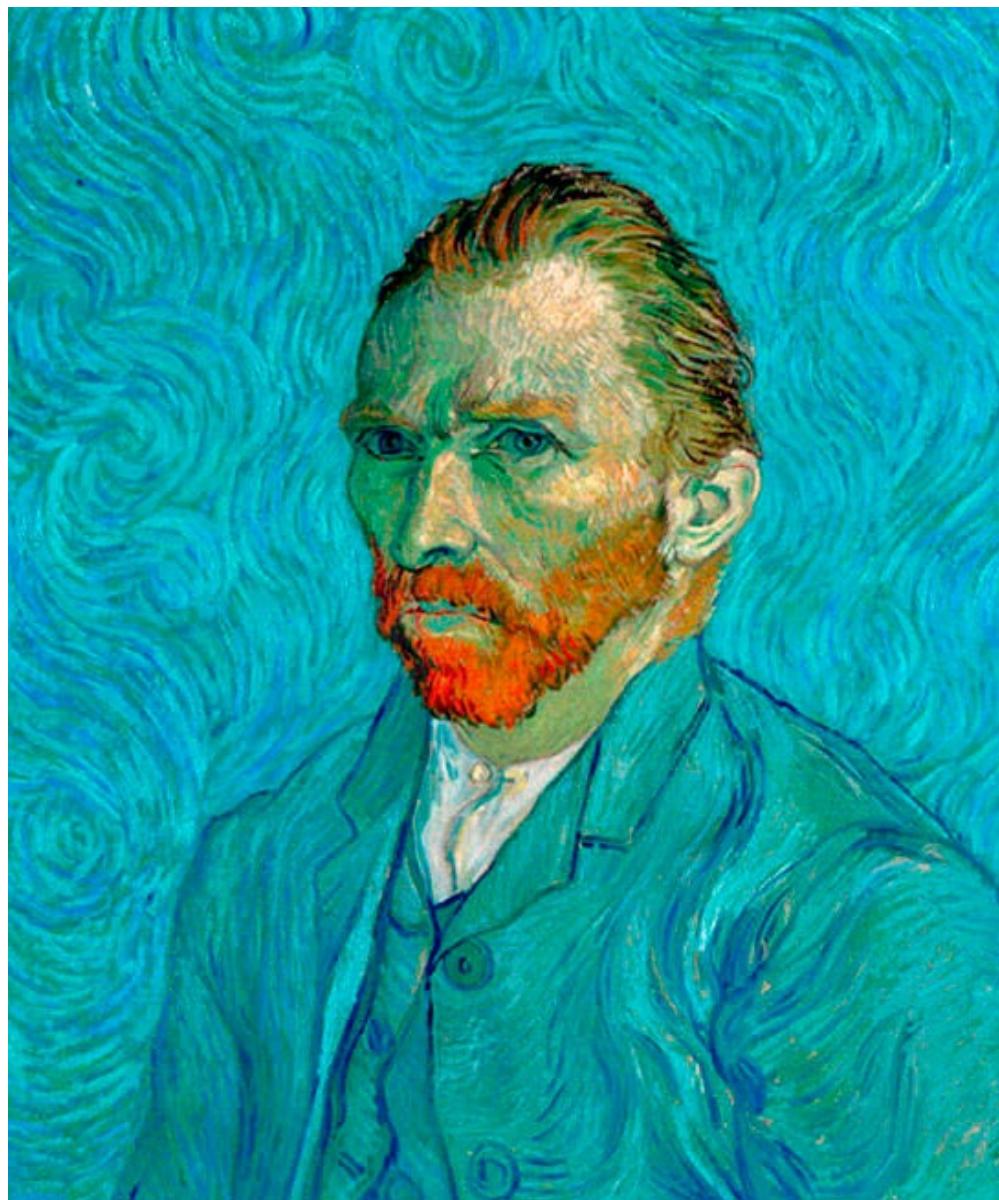
Noche estrellada, junio de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 73 x 92 cm



Cipreses, 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 93,3 x 74 cm



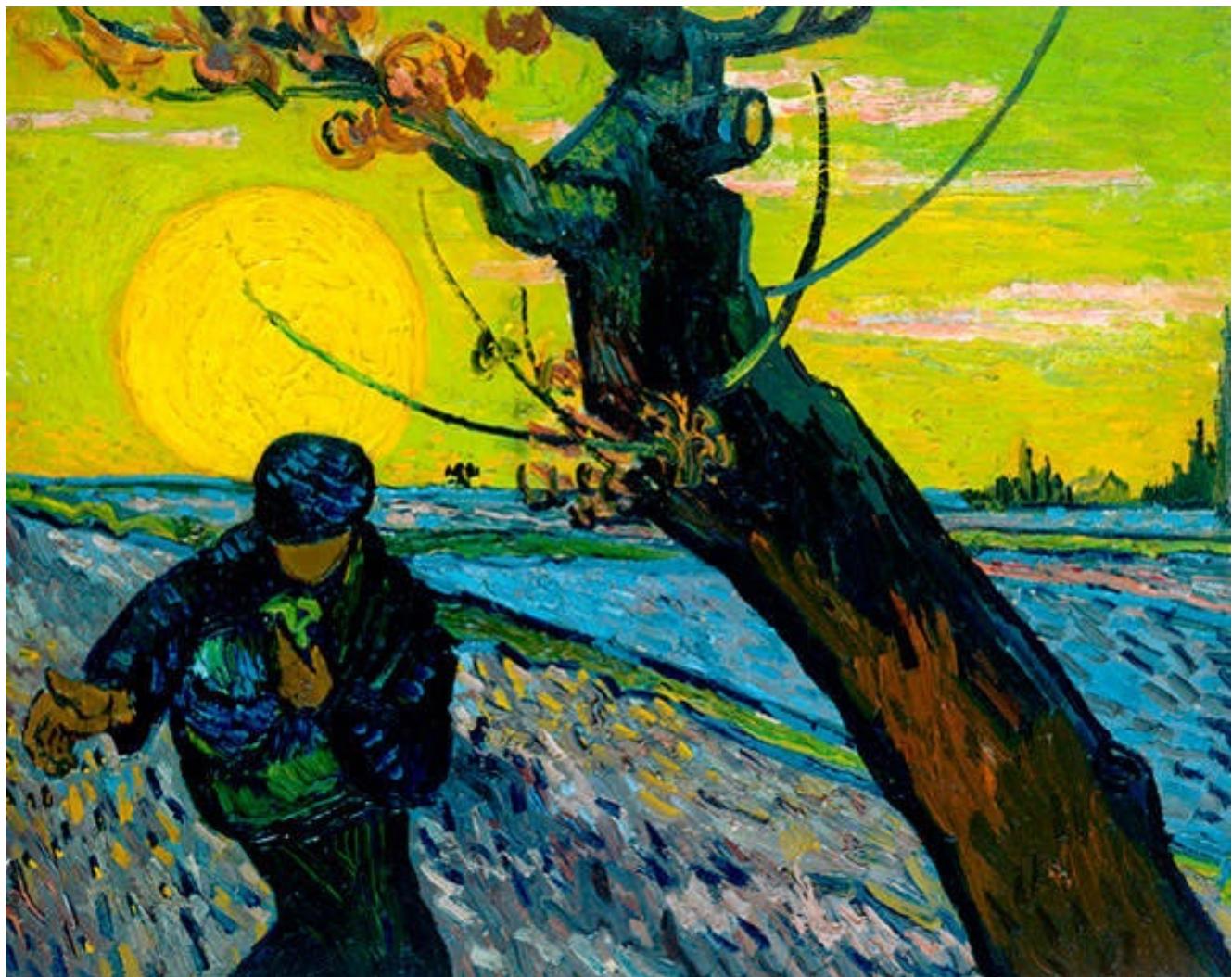
Troncos con hiedra (Maleza), julio de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 73 x 92,5 cm



Autorretrato, septiembre de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 65 x 54 cm



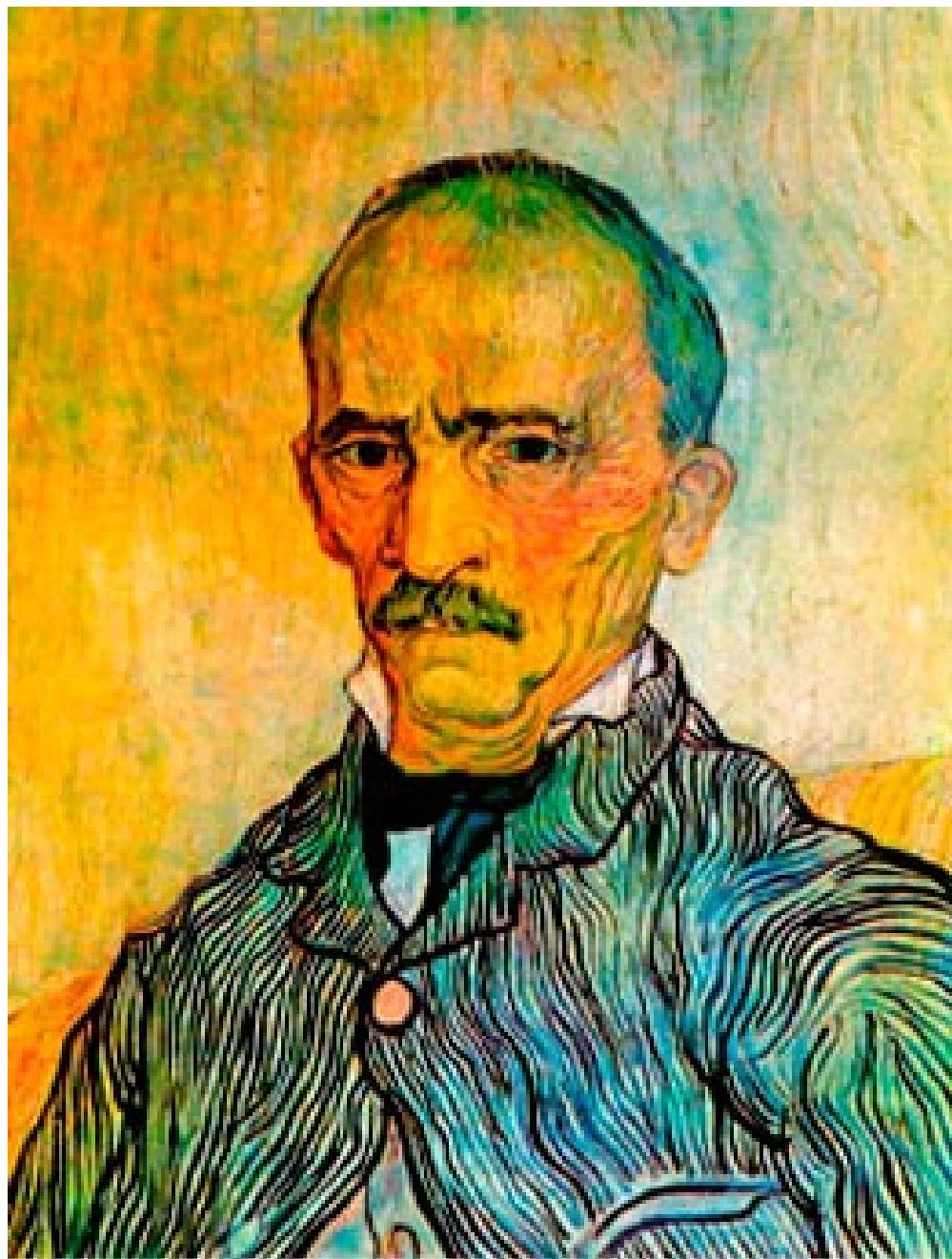
La habitación, principios de septiembre de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 72 x 90 cm



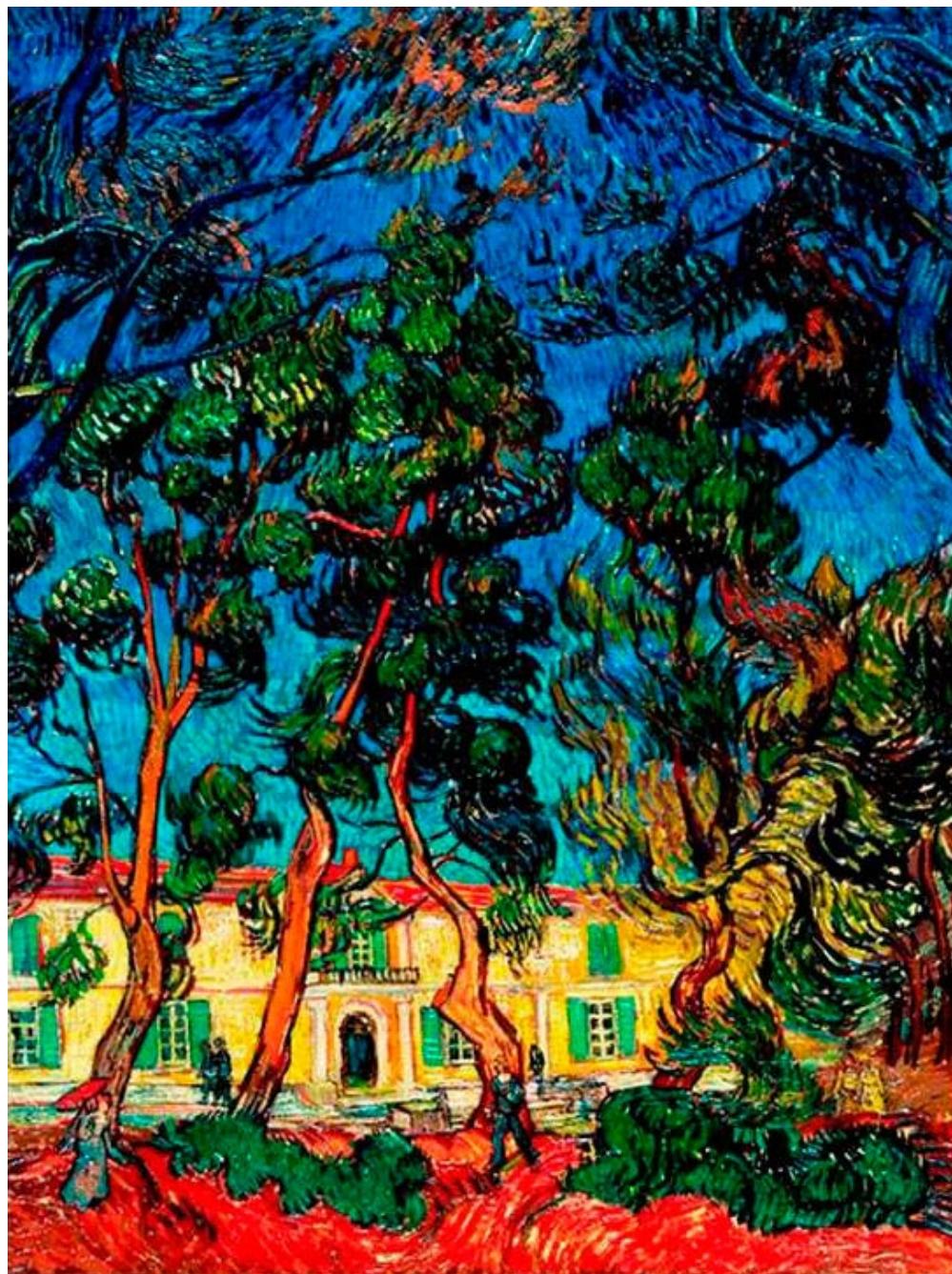
El sembrador, noviembre de 1888, ÓLEO SOBRE LIENZO, 32 x 40 cm



Campos de trigo con una segadora, principios de septiembre de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO,
73 x 92 cm



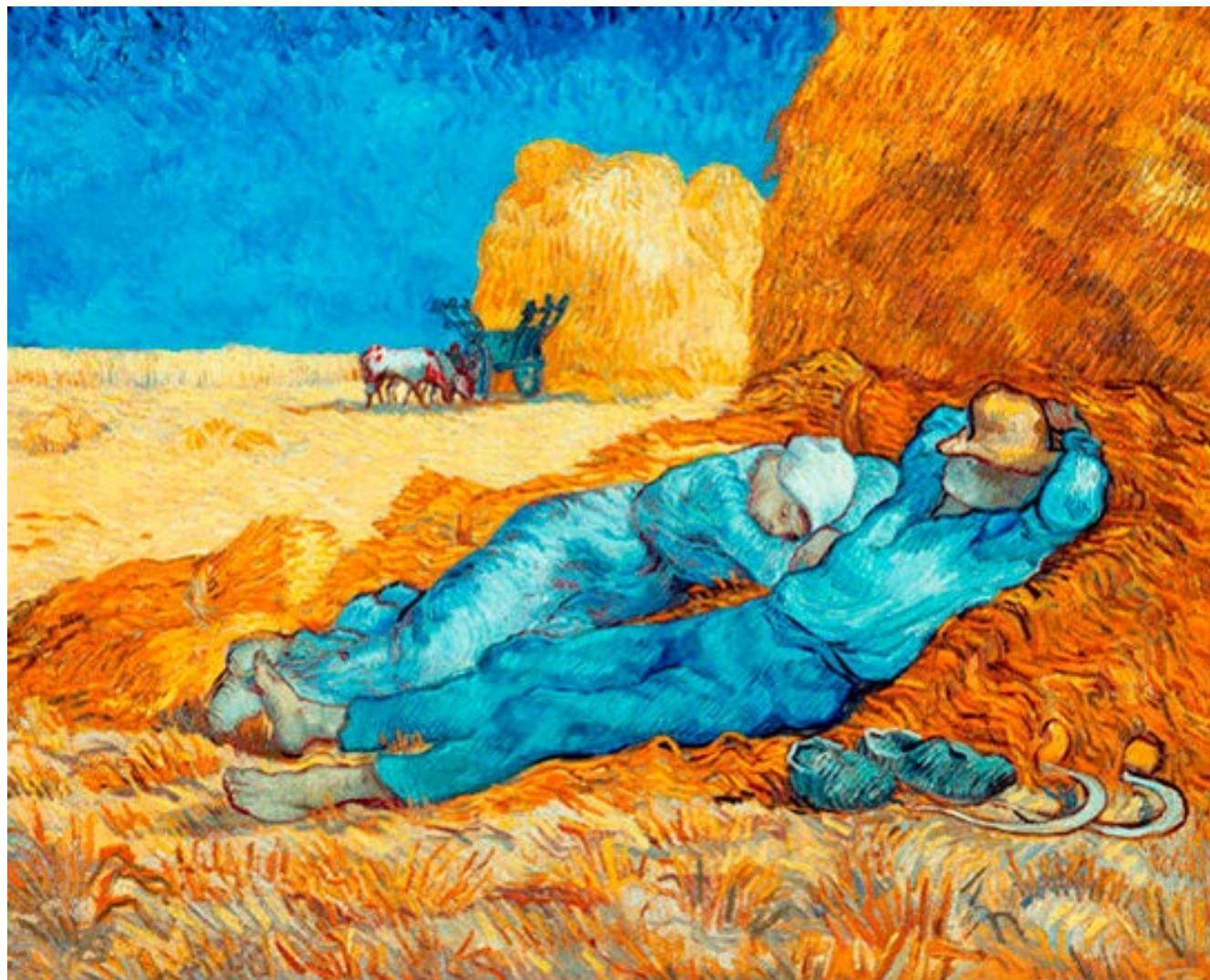
Retrato de Trabuc, empleado del hospital Saint-Paul, septiembre de 1989, ÓLEO SOBRE LIENZO,
61 x 46 cm



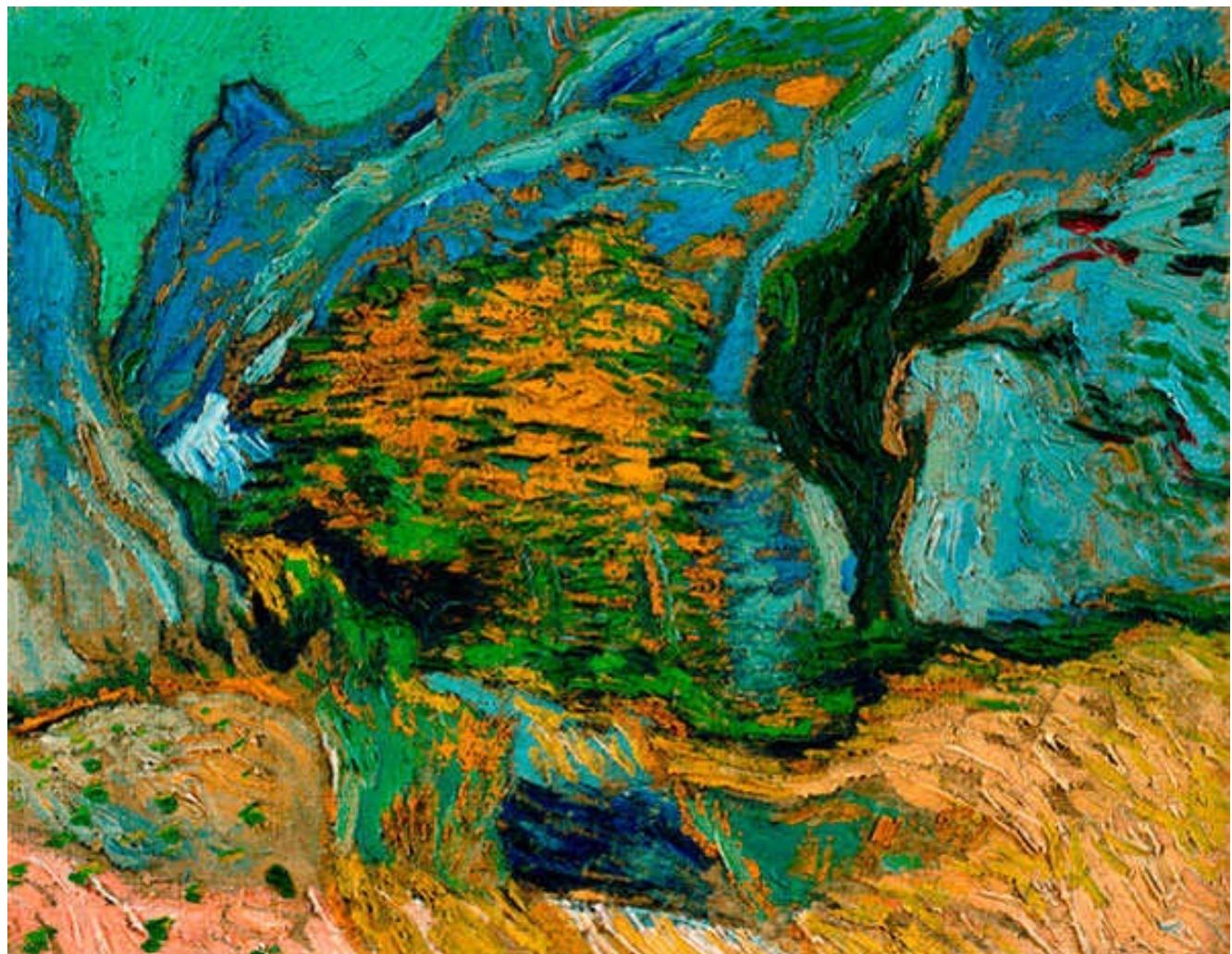
Árboles del jardín del hospital Saint-Paul, octubre de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 90,2 x 73,3 cm



Recogida de la aceituna, diciembre de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 72,4 x 89,9 cm



Mediodía: descanso después del trabajo (al estilo de Millet), enero de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO,
73 x 91 cm



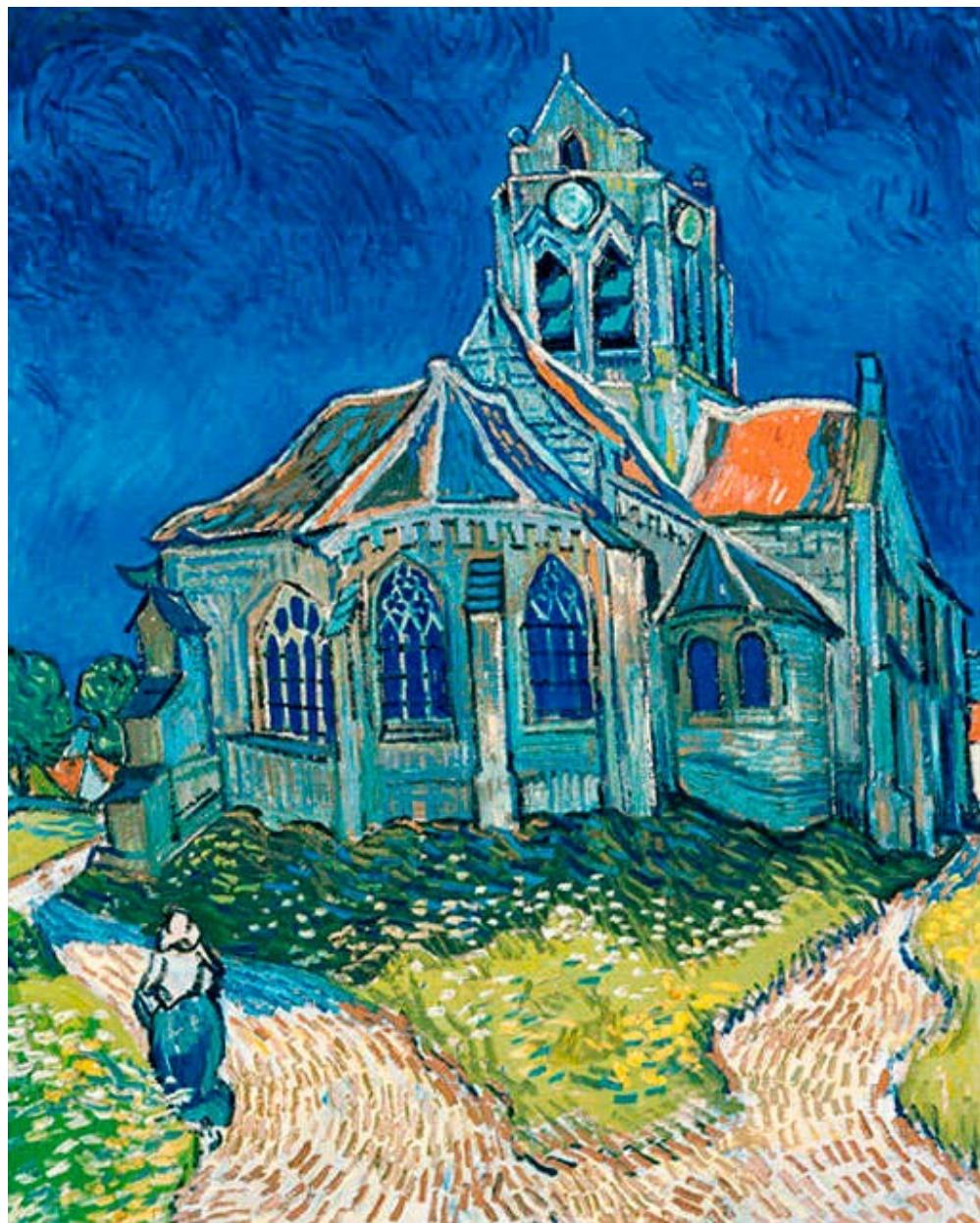
Barranco de Les Peirolets, octubre de 1889, ÓLEO SOBRE LIENZO, 32 x 41 cm



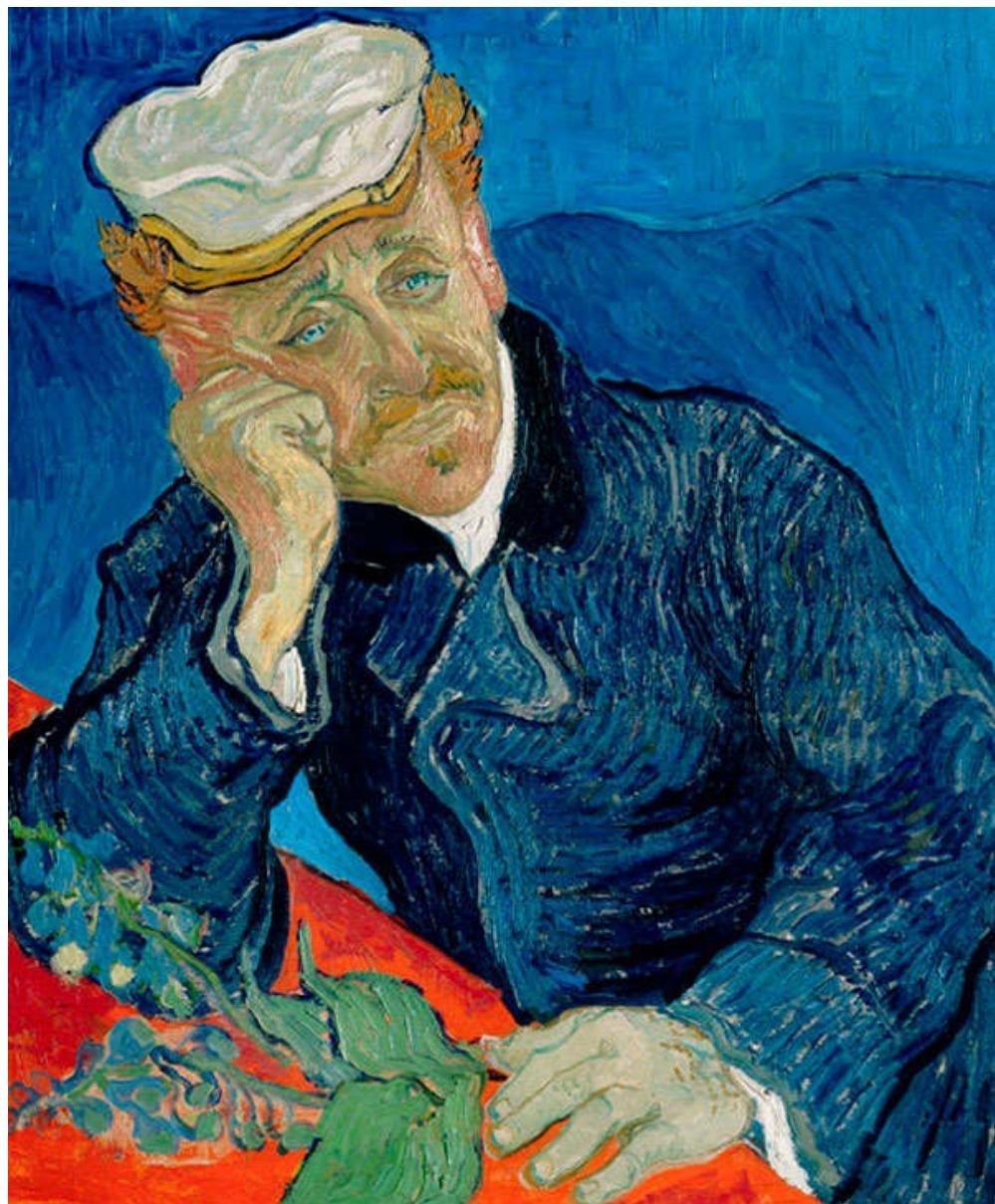
Flor de almendro, febrero de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 73,5 x 90 cm



Lirios, mayo de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 92 x 73,5 cm



La iglesia de Auvers, junio de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 94 x 74 cm



Retrato del doctor Gachet, junio de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 68 x 57 cm



Jardín de Daubigny, julio de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 50 x 101,5 cm



Raíces de árbol, julio de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 50 x 100 cm



Campo de trigo con cuervos, julio de 1890, ÓLEO SOBRE LIENZO, 50,5 x 103 cm

CRÉDITOS DE LAS LÁMINAS EN COLOR

Vista del mar en Scheveningen; Dos mujeres en el páramo; Cabeza de mujer; Los comedores de patatas; La vieja torre de la iglesia de Nuenen («El camposanto de los campesinos»); Cesta de patatas; Naturaleza muerta con biblia; Torso de Venus; En el café: Agostina Segatori en Le Tambourin; Botella y plato con cítrico; Vista desde el piso de Theo; Campo de trigo con perdiz; Autorretrato con sombrero de paja; Ciruelo en flor al estilo de Hiroshige; Autorretrato como pintor; El zuavo; La Casa Amarilla («La calle»); Silla de Gauguin; Troncos con hiedra (Maleza); El sembrador; Campos de trigo con una segadora; Barranco de Les Peiroulets; Flor de almendro; Lirios; Raíces de árbol ;y Campo de trigo con cuervos: © Van Gogh Museum, Ámsterdam (Vincent van Gogh Foundation);

Un par de zapatos: © The Baltimore Museum of Art: Colección Cone del doctor Claribel Cone y la señorita Etta Cone, de Baltimore. Foto cortesía de: Mitro Hood;

Huerto de verduras en Montmartre: La colina Montmartre,; © Colección Stedelijk Museum, Ámsterdam;

Interior de un restaurante; y Melocotonero rosa en flor (con reminiscencias de Mauve): © Stichting Kröller-Müller Museum;

Melocotonero rosa en flor (con reminiscencias de Mauve); Noche estrellada sobre el Ródano; Autorretrato; Mediodía: descanso después del trabajo (al estilo de Millet); La iglesia de Auvers ;y Retrato del doctor Gachet: © Musée d'Orsay, París. Foto cortesía de: Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY;

Autorretrato; Madame Roulin meciendo la cuna (La nana) ;y La habitación: © The Art Institute of Chicago;

Retrato de Père Tanguy: © Musee Rodin, París, Francia. Foto cortesía de Erich Lessing/Art Resource, NY;

Lavanderas en el puente Langlois de Arlés, y Terraza del café de la Place du Forum de Arlés, de noche: © Stichting Kröller-Müller Museum. Foto cortesía de: Erich Lessing/Art Resource, NY;

La mousmé, sentada: © National Gallery of Art, Washington, D. C.;

Retrato del cartero Joseph Roulin: © Museum of Fine Arts, Boston. Regalo de Robert Treat Paine;

Retrato de Patience Escalier; Retrato de la madre del artista: © Norton Simon Art Foundation;

Naturaleza muerta: jarrón con adelfas y libros; La arlesiana: Madame Ginoux con libros; Cipreses; y Recogida de la aceituna: © The Metropolitan Museum of Art.

Foto cortesía de: The Metropolitan Museum of Art/Art Resource, NY;

Café de noche en la Place Lamartine de Arlés: © Yale University Art Gallery. Foto cortesía de: Yale University Art Gallery/Art Resource, NY;

Autorretrato (Dedicado a Paul Gauguin): © Harvard Art Museums, Fogg Art Museum, legado por la Colección de Maurice Wertheim, clase de 1906. Foto cortesía de: David Mathews © President and Fellows of Harvard College;

Jardín público con pareja y abeto azul: El jardín del poeta III: © Colección privada. Foto cortesía de: Erich Lessing/Art Resource, NY;

Diligencia de Tarascón: © The Henry y Rose Pearlman; préstamo a largo plazo al Princeton University Art Museum. Foto cortesía de: Bruce M. White;

La silla de Vincent con su pipa ;y Naturaleza muerta: jarrón con quince girasoles: © The National Gallery, Londres. Foto cortesía de: National Gallery, Londres/Art Resource, NY;

Autorretrato con oreja vendada y pipa: © Colección Niarchos;

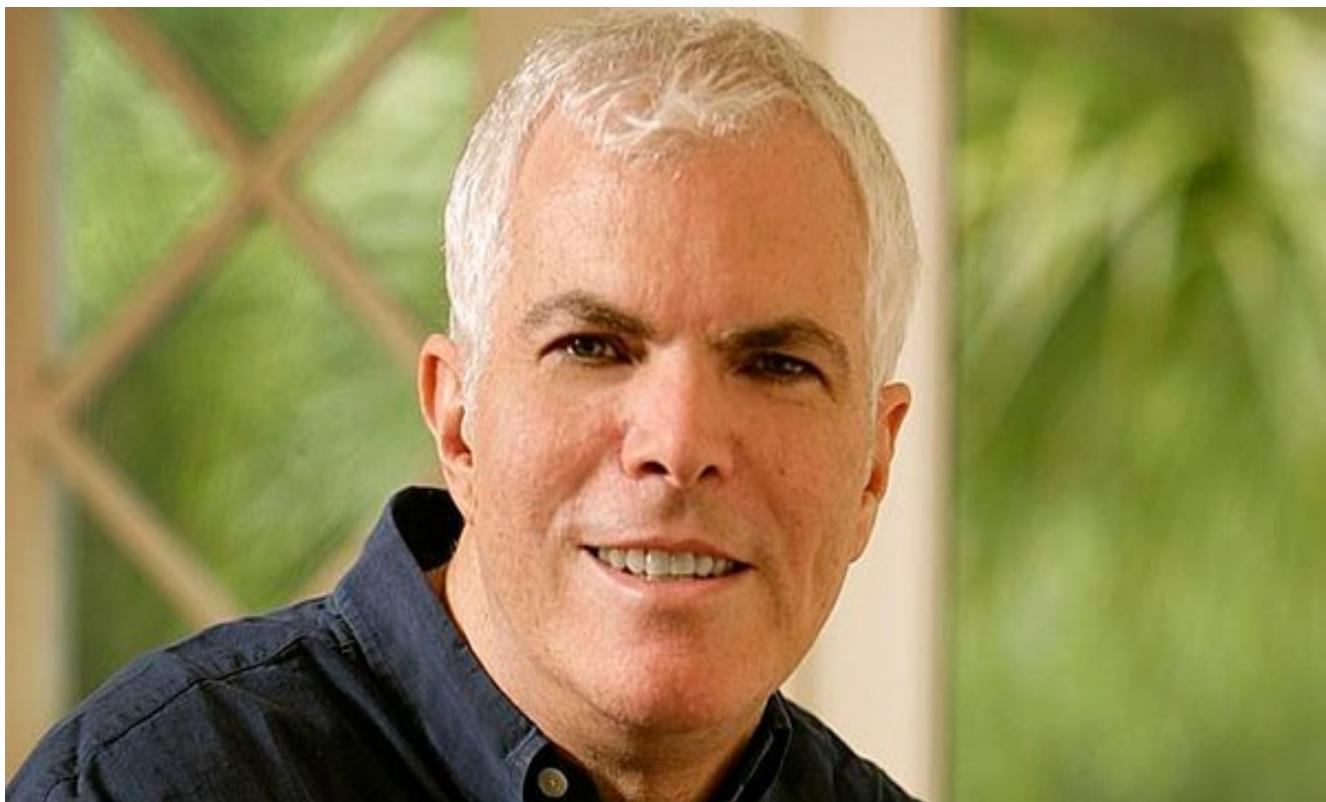
Lirios: © The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles;

Noche estrellada: © The Museum of Modern Art, Nueva York, NY, EE. UU. Foto cortesía de: Digital Image © The Museum of Modern Art/Licencia de SCALA/Art Resource, NY;

Retrato de Trabuc, enfermero del sanatorio de Saint-Paul: David Brooks (www.vggallery.com);

Árboles del jardín del hospital de Saint-Paul: © The Armand Hammer Collection, obsequio de la Armand Hammer Foundation, Hammer Museum, Los Ángeles, California;

El jardín de Daubigny: © Kunstmuseum Basel.



STEVEN NAIFEH (19 de junio de 1952, Teherán, Irán) es premio Pulitzer —ganador por la biografía de Jackson Pollock y Vincent van Gogh—. Además de escribir 18 libros con Gregory White Smith, Naifeh es un hombre de negocios que fundó varias compañías, incluyendo «Mejores Abogados» que dio lugar a una industria de clasificaciones profesionales.

Es también artista cuya abstracción geométrica, muchas de gran escala, se han expuesto en numerosas exposiciones por todo el mundo durante 45 años.



GREGORY WHITE SMITH (4 de octubre de 1951, Ithaca, Nueva York, Estados Unidos - 10 de abril de 2014, Aiken, Carolina del Sur, Estados Unidos) es premio Pulitzer —ganador por la biografía de Jackson Pollock y Vincent van Gogh—. Además de escribir 18 libros con Steven Naifeh, Smith era un músico consumado, preservacionista histórico, coleccionista de arte, filántropo, abogado y empresario que fundó varias empresas, entre ellas Best Lawyers®, que dio lugar a toda una industria de clasificaciones profesionales.

NOTAS

[1] Del carácter y la familia de Dorus se habla en el capítulo 4, «Dios y el dinero». [<<](#)

[2] Célebre personaje del folclore holandés, antecedente de Santa Claus. (*N. de la T.*).

<<

[3] Festividad celebrada en el Reino Unido, las antiguas colonias británicas y otros países como Suecia y Holanda, en la que se preparan cajas con donaciones para las clases menos favorecidas. (*N. de la T.*). <<

[4] A partir de aquí, todas las cartas que se citan son contemporáneas, es decir, se escribieron en el lapso de, como máximo, un año desde el momento en que tuvieron lugar los sucesos narrados. Cuando la cita está al margen de esa ventana cronológica se indica con expresiones como «antes» o «después». Si no se dice otra cosa, las citas proceden de la correspondencia de Vincent. Más información sobre las notas en «Nota sobre las fuentes», *infra*. <<

[5] La *Imitatio Christi* es una guía espiritual del siglo xv para novicios. (*N. de la T.*).

<<

[6] Excepto cuando se indica lo contrario, las cursivas en las citas extraídas de las cartas de Vincent indican su propio énfasis. <<

[7] Nuestra interpretación de lo que ocurrió ese día, en el Apéndice «Nota sobre la herida mortal de Vincent». <<

NOTAS AL APÉNDICE

[1] Los informes sobre la herida de Vincent, en el cap. 43. <<

[2] Sjraar van Heugten, «Vincent van Gogh as a Hero of Fiction» en *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tsukasa Kôdera e Yvette Rosenberg (eds.), Filadelfia, John Benjamins, 1993, p. 162. <<

[3] Gran parte del material de esta nota aparece en otros lugares del texto (sobre todo en el cap. 43: «Las ilusiones se marchitan; lo sublime permanece»). Lo hemos vuelto a reunir aquí para presentarlo de la forma más clara y coherente posible. <<

[4] René Secrétan nació en enero de 1874; Victor Doiteau, «Deux “copains” de Van Gogh, inconnus: Les frères Gaston et René Secrétan, Vincent, tel qu’ils l’ont vu» [«Dos colegas desconocidos de Van Gogh: los hermanos Gaston y René Sécretan»], *Aesculape*, 40, Marzo 1957, p. 57. <<

[5] Doiteau, p. 39. <<

[6] Paul Gachet, «Les Médecins de Théodore and de Vincent van Gogh» [«Los médicos de Théodore y Vincent van Gogh»], *Aesculape*, 40, Marzo 1957, p. 38. <<

[7] Gaston nació el 18 de diciembre de 1871; Doiteau, p. 57. [<<](#)

[8] Citado en Doiteau, p. 40. <<

[9] Doiteau, p. 40. <<

[¹⁰] Citado en Doiteau, p. 55. <<

[11] Doiteau, pp. 55-56. <<

[12] «Siempre habló francés con el indefinible acento del que he hablado, el de la gente que se mueve mucho». Citado en Doiteau, p. 56. <<

[13] En concreto, Pernod 72.^o. Doiteau, p. 41. <<

[14] Citado en Doiteau, p. 40. <<

[15] Doiteau, p. 42. <<

[16] Citado en Doiteau, p. 45. <<

[17] Según René, Buffalo Bill estaba de moda entre la gente joven de esa época; Doiteau, p. 45. <<

[18] Citado en Doiteau, p. 45. <<

[19] Doiteau, p. 46. <<

[20] Doiteau, p. 46. <<

[21] Doiteau, p. 56. <<

[22] Citado en Doiteau, p. 42. <<

[23] Citado en Doiteau, p. 45. <<

[24] Citado en Doiteau, p. 41. <<

[25] Citado en Doiteau, p. 41. <<

[26] Doiteau, p. 56. <<

[27] *Ibid.* <<

[28] *Vid.* cap. 43. <<

[29] Citado en Doiteau, p. 44. <<

[30] Citado en Doiteau, p. 42. <<

[31] Citado en Doieau, p. 47. <<

[32] Doiteau, p. 44. <<

[33] Citado en Doiteau, p. 42. <<

[34] Doiteau, p. 42. <<

[35] Citado en Doiteau, p. 44. <<

[36] Citado en Doiteau, p. 42. <<

[37] Citado en Doiteau, p. 41. <<

[38] *Vid.* cap. 43. <<

[39] Marc Edo Tralbaut, *Vincent van Gogh*, Nueva York, Viking, 1969, p. 326. Tralbaut afirma que Madame Liberge tenía «más o menos la edad de Marguerite Gachet», unos veinte años, cuando murió Vincent. <<

[40] Citado en Tralbaut, p. 326. <<

[⁴¹] Citado en Tralbaut, p. 326. Tralbaut comenta: «Sigue siendo un enigma. ¿Por qué en noventa años nunca ha aparecido este relato en una biografía de Vincent?» (p. 326). <<

[42] Citado en Ken Wilkie, *In Search of Van Gogh*, Rocklin, California, Prima, 1991, p. 124. <<

[43] En una carta a Plasschaert de 1911, Hirschig menciona haber acompañado a Vincent en uno de esos viajes a Pontoise (b3023V/1983) «Hirschig, A. M. a Plasschaert, A.», 9/8/1911, publicada parcialmente en Jan van Crimpen, «Friends Rememeber Vincent in 1912», simposio internacional, (Tokio 1988), p. 86. <<

[44] Doiteau, pp. 42-43. <<

[45] Doiteau, p. 41. <<

[46] Vincent sabía que René guardaba la pistola en su morral. La había visto allí a menudo. <<

[⁴⁷] Doiteau y Edgar Leroy, «Vincent van Gogh et le drame de l'oreille coupée» [“Vincent van Gogh y el drama de la oreja cortada”], *Aesculape*, 1936, p. 280. *Vid.* cap. 43. <<

[48] «Hirschig, A. M. a Bredius, A.», (publicado en *Oud-Holland*, 1934). Citado en Tralbaut, p. 328. *Vid.* cap. 43. <<

[49] Doiteau y Leroy, p. 280; Cfr. cap. 43. <<

[50] En una adenda posterior a su relato, Adeline Ravoux sostenía que Vincent, al despertar de su desmayo *intentó* pegarse un tiro de nuevo, pero no pudo encontrar la pistola; Adeline Carrié-Ravoux, «Recollections on Vincent van Gogh's Stay in Auvers-sur-Oise» en *Les Cahiers de Van Gogh*, de 1956, en *Van Gogh: A Retrospective*, Susan Alyson Stein (ed.), Nueva York, Hugh Lauter Associates and Macmillan, 1986, p. 214. Puede que sea cierto; tal vez los Secrétan ya se la hubieran llevado. <<

[51] Citado en Ronald Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1986, p. 216. <<

[52] Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1976, p. 40. <<

[53] Citado en Carrié-Ravoux, en Stein, p. 215. <<

[54] *Ibid.* <<

[55] Es curioso que cuando los gendarmes presionaron a Vincent sobre la posible implicación de otras personas en el tiroteo, fue Gustave Ravoux el que frenó esa línea de interrogatorio. Según su hija, cuando Vincent afirmó: «No acusen a nadie, he intentado matarme», su padre «exigió a los oficiales de forma áspera que no insistieran más». Citado en Carrié-Ravoux, en Stein, p. 215. Esta intervención pudo deberse, como decía Adeline, a la solicitud de su padre, o puede que fuera una forma de asegurarse de que Vincent, en su delirio, no implicaba a los hermanos Secrétan en el tiroteo. <<

[56] B2066V/1982, «Gogh, Theo van» a «Gogh-Bonger, Jo van», 28/7/1890. <<

[57] B6918V/1996, «Bernard, Émile» a «Aurier, Albert», citado en Bernard «On Vincent's Burial», en Stein, p. 220. <<

[58] B3266V/1966, «Gachet, Paul-Ferdinand» a «Gogh, Theo van», 15/8/1890. <<

[59] Johanna van Gogh-Bonger, *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Boston, Little Brown, 1978, carta 355a, enero de 1885 (desde ahora BVG). Leo Janssen, Hans Luijten y Nienke Bakker, *Vincent van Gogh: The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Londres, Thames and Hudson, 2009, carta 474, 19/12/1884 (desde ahora JLB). «Si cayera muerto, *cosa que no evitaré, pero tampoco buscaré expresamente*, estarías ante un esqueleto, un punto de vista muy poco seguro» (cursivas en el original). <<

[⁶⁰] En una carta enviada a Theo en 1882 desde La Haya, Vincent citaba una máxima de su héroe, Millet: «*Il m'a toujours semblé que le suicide était une action de malhonnête homme*». [«Siempre me ha parecido que el suicidio es un acto propio de hombres deshonestos»], BVG 212,6/7/1882 (JLB 244, 6/7/1882). Vid. cap. 15. <<

[61] Doiteau, p. 57. <<

[62] Gaston Secrétan murió en 1943. <<

[63] «Vitus en vitesse», de *Lune Rousse* de 1927,
[<<http://100ansderadio.free.fr/HistoiredelaRadio/Radio-Vitus/RadioVitus-20.html](http://100ansderadio.free.fr/HistoiredelaRadio/Radio-Vitus/RadioVitus-20.html).

[64] *Il est charmant* (1932), *Avec le sourire* (1936), *L'habit vert* (1937) y *La fin du jour* (1939), www.omdb.si. <<

[65] Doiteau, pp. 57-58. p. 22. *Vid.* cap. 42. <<

[66] Doiteau, p. 57. <<

[67] Citado en Doiteau, p. 57. <<

[68] Doiteau, p. 47. <<

[⁶⁹] René dijo a Doiteau que estaban nadando en el río y «dejamos [la pistola] allí con nuestros útiles de pesca, mochilas... y hasta los pantalones..., el destino quiso que el día que Van Gogh la usó funcionara» (p. 46). <<

[⁷⁰] El doctor Paul Gachet a Theo, 27/7/1890, citado en Distel y Stein, *Cézanne to Van Gogh*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1999; *The Collection of Doctor Gachet*, p. 265. *Vid.* también Bonger, *Memoir*, p. lii, en BVG; *vid. cap. 43.* <<

[71] «Lamento profundamente tener que turbar su reposo, pero creo que es mi deber escribirle inmediatamente... Su hermano Vincent me mandó llamar. Fui [al hostal Ravoux] y le hallé muy enfermo. Se ha herido». Citado en BVG, p. lii. <<

[72] «Vincent está muy mal. No voy a entrar en detalles, me perturba demasiado, pero debo decirte, querida, que su vida corre peligro», b2066V/1982, «Gogh, Theo van» a «Gogh-Bonder, Jo van», 28/7/1890. En *Brief Happiness*, Leo Jansen y Jan Robert (eds.), Zwolle, Waanders, 1999, p. 269. <<

[⁷³] B2066V/1982, «Gogh, Theo van» a «Gogh-Bonger, Jo van» 28/7/1890, en Jansen y Robert, p. 269. Puede que Theo intentara ocultar a la joven madre la triste verdad, o que quisiera preservar el nombre de la familia. Pero su descripción del estado de Vincent resulta más convincente (y suena más a Vincent) que el cliché de un suicidio fallido que ya circulaba por Auvers. <<

[74] Vincent había dejado esquemas descartados y fragmentos de cartas encima de su mesa, que evidentemente no esperaba que Theo leyera. *Vid.* cap. 42. <<

[75] *Vid.* cap. 42. <<

[76] Tralbaut, pp. 337-340. <<

[77] «¿Tendría que haber perdido la esperanza entonces y haberme tirado al río o algo así? ¡Dios no lo quiera! ¡Me habría convertido en un hombre malvado!» (BGV 193).
Vid. cap. 43. <<

[⁷⁸] *Ibid.*, *vid.* cap. 43. <<

[⁷⁹] BVG 212 (6/7/1882). *Vid. supra*, nota 60. *Vid. cap.* 15. <<

[80] *Ibid. Vid.* cap. 15. <<

[81] BVG 337 (31/10/1883), *vid.* cap. 43. <<

[82] A pesar de los esfuerzos por colocar un arma en manos de Vincent antes de su muerte realizados por A. S. A. Hartrick, en *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years* (Cambridge University Press, 1939), p. 42, y Paul Gauguin, en *Intimate Journals (Avant et après)*, traducido por Van Wyck Brooks (Bloomington, University of Indiana Press, 1963), pp. 126-127, así como por parte de los Gachet (*vid. infra*, nota 93), Vincent dejó muy claro que lo ignoraba todo sobre las armas (a las que despreciaba) en una carta escrita desde Saint-Rémy: «Debería haber defendido mejor mi estudio... Otros en mi lugar hubieran usado un revólver». BVG 605, c. septiembre de 1889. *Vid. cap. 43.* <<

[83] *Vid. supra* nota 48. <<

[84] *Vid.* cap. 43. <<

[85] En Arlés, Vincent se defendió de los intentos de los vecinos de internarle en un hospital mental diciendo al alcalde: «Estoy dispuesto a tirarme al agua y acabar de una vez por todas si eso satisface a estas buenas gentes». *Vid.* cap. 38. <<

[86] *Vid.* cap. 41 <<

[87] Citado en Pickvance, p. 216. Era inevitable que la historia que Bernard contara a Aurier desatara especulaciones en torno al suicidio. Según Bernard, Vincent, antes de morir, habría dicho que se trataba de un suicidio perfectamente calculado y lúcido y habría expresado su deseo de morir. De hecho, en un gesto dramático, habría amenazado con «volver a intentarlo» si se recobraba de su herida. Cfr. Bernard, en Stein, pp. 219-220. Esta irresistible historia sería retomada posteriormente por cronistas como Tralbaut (p. 328): «Gachet dijo a Vincent que aún esperaba curarle y Vincent replicó inmediatamente, *“Lo volveré a hacer”*» (en cursiva en el original). <<

[88] En la carta a Aurier, Bernard da a su versión del incidente un aire de martirio cristiano: «Van Gogh cayó debido a la violencia del impacto (la bala pasó rozándole el corazón). Se cayó, pero se levantó y volvió a caer tres veces antes de volver donde se hospedaba... sin decir nada a nadie sobre su herida». Bernard en Stein, p. 220. *Vid.* cap. 43. Bernard dio un vuelco cristiano similar a la historia del incidente de la oreja en Arlés. *Vid.* cap. 41. [<<](#)

[89] R. R. Ross y H. B. McKay, *Self-Mutilation*, Lexington, Mass., Lexington Books, 1979. Según Ross y McKay, «El automutilador rara vez pretende morir, no suele correr ese riesgo. Si bien el resultado de la acción del automutilador podría ser la muerte, no es así en la gran mayoría de los casos. De hecho, es una conducta antisuicida en vez de suicida», (p. 15). Cfr. asimismo la importante discusión sobre el tema en Barent W. Walsh y Paul M. Rosen, *Self-Mutilation: Theory, Research, and Treatment* (Nueva York y Londres, Guilford Press, 1988, pp. 3-53). Según Walsh y Rosen: «Las similitudes entre el suicidio y la automutilación pueden resultar decepcionantes. Ambas formas de conducta se dirigen contra el agente mismo y ambas suponen daño físico. Sin embargo, cuando analizamos las dos conductas con ayuda del marco de los 10 puntos comunes de Schneidman, resulta evidente que divergen en muchos aspectos; en algunos pueden ser hasta opuestas». (p. 51). <<

[90] Tralbaut, p. 335. *Vid.* cap. 43. <<

[91] Véase Tralbaut, p. 333. <<

[92] Así aparece incluso en el melodramático relato de Bernard. «El dueño del hostal nos contó los detalles del accidente», escribió a Aurier (b6918 v/1996, «Bernard, Émile», a «Aurier, Albert», en Bernard, en Stein, pp. 219-220. <<

[93] En «La curieuse figure de Docteur Gachet» [El curioso caso del doctor Gachet] (pp. 278-279), Doiteau da cuenta de otra historia narrada por el hijo del médico, Paul, en 1957. Según él, Vincent había amenazado a su padre con una pistola después de un incidente sobre un cuadro sin enmarcar de la colección del doctor. Creemos que sólo se trata de su gran inventiva intentando sentar un precedente antes de la muerte de Vincent por un disparo poco después. *Vid. cap. 42.* <<

[94] En el hospital mental de Saint-Paul-de-Mausole, Vincent dijo haber vertido aceite o pintura sobre sus cuadros y haber arruinado algunos de sus favoritos, *vid. cap. 40.*

<<

[95] En un estudio realizado sobre 464 suicidios por armas de fuego, Di Maio halló que sólo 8 (el 2 por ciento) de las heridas por arma de fuego en el caso de los suicidas se localizaban en el pecho o abdomen. Vincent J. M. Di Maio, *Gunshot Wounds: Practical Aspects of Firearms, Ballistics and Forensic Techniques*, Boca Ratón, Florida, CRC Press, 1999, cap. 14 (*vid.* Tabla 14.1, p. 358). <<

[96] «[A los trigales] se llegaba trepando por una empinada cuesta con árboles a los lados», Carrié-Ravoux, en Stein, p. 215. <<

[97] Paul Gachet, citado en Doiteau y Leroy, pp. 169-192, citado en Tralbaut, p. 327.
Vid. cap. 43. <<

[98] «Allez me chercher le docteur... je me suis blessé dans les champs... je me suis tiré un coup de revolver là». «Hirschig, A. M.» to «Bredius, Dr., A.», 8/1911, b3023V/1983, publicado parcialmente en Jan van Crimpen, «Friends Remember Vincent in 1912», p. 86. Al valorar los recuerdos de Hirschig, hay que tener en cuenta su pésimo francés, que Adeline Ravoux calificó de «risible» (Carrié-Ravoux, en Stein, pp. 211-12), así como la versión contradictoria de Adeline, según la cual Vincent no habría dicho nada cuando entró al hostal esa noche (*ibid.*). <<

[99] «Hirschig [A. M.]» al «Doctor A. Bredius», publicado en *Oud-Holland* en 1934, citado en Tralbaut, p. 328. <<

[100] Se pueden comparar las tres versiones diferentes que Adeline dio del mismo suceso (la entrada en el hostal de Vincent tras el disparo) en las siguientes fuentes: (1) Maximilien Gauthier, «La femme en bleu nous parle de l'homme à l'oreille coupée» [«La mujer de azul nos habla del hombre de la oreja cortada»], en *Les Nouvelles Littéraires*, 16 de abril de 1953; (2) Carrié-Ravoux, en Stein, pp. 211-219; y (3) Tralbaut, pp. 325-326. <<

[101] Carrié-Ravoux, en Stein, p. 214. <<

[102] Adeline decía haber estado presente en la «mayoría» de los sucesos que narraba. «Obviamente», dijo a un entrevistador, «no fui testigo de la agonía de Van Gogh»; Carrié-Ravoux, en Stein, p. 215. Este tipo de testimonio no se admite ante un tribunal. Hay excepciones, como declaraciones en el lecho de muerte o contra los propios intereses, pero no creemos que ninguna de estas excepciones se aplique a los relatos de Adeline. Tenemos un buen ejemplo en el relato que hace de la entrevista de Vincent con los oficiales de policía. No estaba presente en la habitación, ni hubiera sido probable que se hubiera admitido en ella a una niña de trece años. Sin embargo, ofrece una reconstrucción literal de la entrevista. <<

[103] Por ejemplo, en su primer relato (1953), Adeline dijo que Vincent había entrado y subido a su habitación sin «decir una palabra». En su segunda versión (1956), recordaba que Vincent había intercambiado unas palabras con su madre al pie de la escalera. En la tercera versión (1960), añadió este dramático interludio al paso de Vincent hacia su cuarto: «Se apoyó unos segundos sobre la mesa de billar para no perder el equilibrio y dijo en voz baja: “Oh, no pasa nada, estoy herido”». Otro ejemplo: en la primera versión de Adeline fue su padre el que oyó a Vincent gemir en su habitación. Más tarde dice que fue ella la que le oyó y pidió a su padre que subiera. <<

[104] Adeline colmó sus diferentes versiones con ejemplos de la bondad de su padre, la atención que dedicó al pintor en su agonía final y su afán de protegerle. Por ejemplo: cuando el gendarme interrogó a Vincent sobre el disparo, su padre «pasó a los policías a la habitación [y] explicó a Vincent que, en esos casos, el derecho francés exigía una investigación y que ése era el motivo de la visita de los gendarmes». Cuando el gendarme se dirigió a Vincent en un «tono poco agradable», su padre «le rogó que cuidara sus modales». <<

[105] En su primera entrevista (1953), Adeline daba un breve resumen de la entrevista entre Vincent y la policía durante la investigación; pero en la segunda (1956) reproducía palabra por palabra supuestas conversaciones. <<

[106] En la primera versión de Adeline (1953), su padre encontró a Vincent herido en su cuarto. Éste «le enseñó el arma y dijo que, esta vez, esperaba no haber fallado». En la segunda (1956), registró todo un diálogo entre los hombres. «¿Qué le ocurre? ¿Está enfermo?», preguntó su padre. Vincent se levantó la camisa y le mostró un pequeño agujero cerca del corazón. Su padre exclamó: «¡Pero ¿qué pretendía hacer?!». «Quería matarme», respondió Van Gogh. En su última versión (1960) este intercambio se había convertido en una escena completa. «La puerta no estaba cerrada y mi padre entró y vio al señor Van Gogh en su estrecha cama de hierro, con la cara vuelta hacia la pared. Mi padre le preguntó por qué no bajaba a cenar, pero no obtuvo respuesta. «¿Qué le pasa?», le preguntó mi padre. Él se giró cuidadosamente hacia mi padre. «Mire», dijo moviendo la mano y mostrando un agujerito en la parte baja del torso. Mi padre volvió a preguntar: «¿Qué ha hecho?». Y esta vez el señor Van Gogh contestó: «Me he pegado un tiro... sólo espero no haber fallado»». <<

[107] Por ejemplo, en su segunda versión (1956), añadía el detalle de que Vincent se había desmayado tras el disparo, al parecer para explicar por qué no se pegó un segundo tiro si quería suicidarse. Cuando volvió en sí ya era de noche y no pudo encontrar el arma en la oscuridad, aunque la buscó «a cuatro patas», aclaraba, «intentando terminar lo que había empezado». <<

[108] Tralbaut, pp. 325-326. <<

[109] En entrevistas posteriores, Adeline explicó por qué no se había sabido que la pistola era de su padre. Primero dijo que su padre había olvidado su existencia (es decir, «estaba tan alterado que no se dio cuenta de que había prestado su pistola al señor Vincent» [citado en Tralbaut, p. 326]). Más tarde dijo que, de hecho, se lo había contado a la policía en su momento (cuando el gendarme le preguntó a Vincent de dónde había sacado la pistola, su padre «se apresuró a explicar que él se la había prestado», cosa que, según ella, Vincent no pudo negar ni confirmar [citado en Tralbaut, p. 329]). <<

[110] En 1877, cuando estudiaba en el seminario, Vincent comentaba con aprobación que los romanos creían que «si un cuervo aterriza en la cabeza de alguien, es un signo de la aprobación del cielo y su bendición» (BVG 114; 11/24/1887). Más sobre el amor a los pájaros, lo mucho que sabía de ellos y lo poco que los temía, en el cap. 3.

<<

[111] JH2117. <<

[112] En la nueva edición de las *Collected Letters*, la carta en la que Vincent dice haber terminado el cuadro de los cuervos en el trigal (JH2117) lleva fecha del 10 de julio de 1890 (JLB, carta 898, n.^o 4.). *Vid.* cap. 42. <<

[113] Wilfred Arnold, *Vincent van Gogh: Chemicals, Crises, and Creativity*, Boston, Birkhäuser, 1992, p. 259. <<

[114] *Vid.* John Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, 3.^a ed., Nueva York, Museum of Modern Art, 1978, p. 403, n.^o 35. La nota en la p. 380. <<