

María Rosa Palazón

Vincent Van Gogh

CIENTO DOS AÑOS DESPUÉS

(Reflexiones sobre Estética)

Vivimos en medio de nuestros fantasmas del sueño y la vigilia. De niños los corporizamos en muñecos o animales, o simplemente fueron nuestros etéreos amigos secretos. En esa etapa aprendimos a pensar desdoblándonos: ideamos el yo que pregunta y el que responde, el que objeta una hipótesis y el que la apoya. Gracias a nuestros fabulosos acompañantes, que existen o no existen, según el plano de realidad en que se coloquen, aprendimos a imaginar y a ser creativos. Además, ellos son el ardid con que hemos engañado a la soledad. Dijiste bien, Vincent Van Gogh, que lo más real que hubo en ti fueron tus ilusiones¹. Acostumbramos a esconder los compañeros fantasmas, las ilusiones nuestras siempre presentes. Tú no quisiste disimularlas, y esto me suscita unas reflexiones (aquí me atreveré, perdonen la osadía, a seguir hablando con Van Gogh, a simular una carta que se finge leída por él, a sabiendas de que está muerto, que es un viejo muerto de ciento dos años, y que es viejo muerto porque murió joven).

El primer enigma con que nos reta tu obra plástica, Vincent, es precisamente su figuración, que llamaré comedia, o lejos de las ilusiones y fantasmas que pudieran atribuirte quienes te descalifican poniéndote la etiqueta de loco. La locura, según dicen, es delirante; por lo tanto, es extraño que no hayas figurado ninguna de tus supuestas quimeras; estoy basando mis afirmaciones acerca de la locura en Platón: él alababa las copias fieles o aceptables de la realidad, condenando, de manera paralela, las que no duplican el modelo (la idea es copiada por el habla, que después es copiada por la imagen visual, que, a su vez, es copiada por...) y si duplican los extravíos de la imaginación desbordada, es decir, la locura, siempre enemiga de la verdad (¿la locura es mentirosa?) y cuyas distorsiones es necesario

contener y conjurar siempre (*República*, 396 a, e), incluso cuando se plasman en las artes que, también en opinión platónica, son por naturaleza productos de la enfermiza fantasía. Trataré de explicarme. Con tus pinturas, Vincent, has tendido un puente misterioso entre un tú y un nosotros, que actualmente lo formamos muchos, porque hoy un amplio número de tus receptores disfrutamos de tus creaciones (en mi opinión eres uno de los artistas más auténticamente apreciados, o sea que inspiras juicios del gusto no fingidos, y esto significa que hemos roto la conspiración del silencio y del desprecio que te acosó en vida). Trabajando ciertas tonalidades logras que un tragal provoque melancolía o angustia, "espiritualidad" del entorno que quizás tú fantaseaste y que resentimos. A partir de tu expresionismo cromático², tan alejado de convenciones habituales, pueden atribuirse a tus cuadros simbolizaciones que, hipotéticamente, buscaste de manera reflexiva, y complicadas formulaciones filosóficas, particularmente estéticas. Sin embargo, creo que tú, inmenso artista, no fuiste un destacado teórico de las artes (también podría exagerarse afirmando que cualquiera de tus piezas, hija de la "inspiración", es un documento invaluable para estudiar los desarreglos psíquicos, porque no está respaldada en formulaciones conscientes, e incluso rebasa los meandros de la cordura o se salta los "límites" de ésta). Lo cierto es que fuiste la antítesis de algunos artistas medievales, de El Bosco y de Brueghel, de los surrealistas de este siglo y de los demás amantes de las ficciones más exacerbadas, de los mitos o de los delirios personales, esto es, de quienes dibujan "monstruos"—resultado de extravagantes condensaciones y desplazamientos—colocándolos en escenas de pesadilla: tú,

Vincent, fuerte de donde emanó una emotividad a chorros, no concretaste en figura ni las fantasmagorías propias de una época y un lugar ni las tuyas propias. En tu universo no existieron centauros ni sirenas, ni febriles jardines de delicias ni masturbadores. Tu autorretrato sin oreja no compone la realidad ni sublima nada: es una "copia" del modelo; aplicando la "mimesis" elaboraste un doble (sígnico) de lo representado: habías actuado tu castración simbólica y estabas triste. Muy triste. Exactamente eso, sin más recovecos, es lo que contemplamos en tu óleo. Psicoanalistas de la talla de Freud consideraron que los trabajos de los surrealistas no son "sinceras" proyecciones del inconsciente, sino productos de un trabajo muy teórico y calculado conscientemente; tu trabajo sí desnuda tu alma sin mayores rodeos. Si esto es así, parece que el planteamiento platónico acerca de las fantasías exacerbadas tiene que afinarse, porque a veces la desesperación, el dolor en grado extremo, el desajuste psíquico se proyectan en las artes de forma mucho menos extrema, "exótica" y "sofisticada" de como lo supuso Platón y lo quisieron "ilustrar" Tanguy, Dalí o Magritte, por ejemplo. Ahora bien, Vincent, tus emociones "desatadas" y los mensajes que pueden desprenderse de tus telas dependen en gran parte de cómo usaste los colores.

Hablemos de coloridos y de sentimientos. Sólo ocasionalmente tus óleos comunican tranquilidad (*El puente de Langlois*, por ejemplo): casi siempre nos asustas con cielos que se revuelven enfurecidos; el ritmo de tus pinceladas eleva *Los cipreses* hasta un firmamento lleno de nubes semincandescentes que giran y giran; *El café nocturno interior* es (te parafraseo) un sitio como para arruinarse jugando o para que se cometa un crimen, y en su ventana, posible respiro, se asoma una fúnebre oscuridad. Al aprovechar la técnica divisionista yuxtapones, no mezclas, pequeñas manchas de color que prolongan el inacabable espacio celeste en tu traje, y esta unión la completas con

¹ Las citas parafraseadas las tomé de Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*, introd. Fayad Jamis, s/t., Barcelona: Labor, 1988 (Punto Omega, 294).

² Para tener una idea de las influencias y clasificaciones de la obra de Van Gogh véase Juan Eduardo Cirlot, *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*, Barcelona: EDHASA, 1958.

la expresión serena de tu rostro: tu dios, tu fantasma, estaba contigo cuando elaboraste este autorretrato. En cambio, uno de tus últimos lienzos, *Cornejas sobre un trigal*, es lo opuesto a los estados de ánimo apacibles: figura un encapotado cielo violeta y morado repleto de aves de mal agüero. El trigal irradiante no está iluminado por el sol, ausente en el cuadro, ni entendemos por qué brilla ese semicircular y bifurcado camino rojo sangre. Esta pintura preludia tu suicidio, es un grito desgarrado. Sí, tu Dios no sólo permitió que fracasaras como su misionero y catequista, sino que te había abandonado, no escuchó en ese momento los ecos de tu conmovedor sermón de Isleworth (1876): la vida es un navegar que de pronto se ve amenazado por olas altas y vientos huracanados; ayúdame, Dios, porque mi barca es tan pequeña y el mar es tan grande. En fin, Vincent, plasmaste tu subjetividad, tomaste el partido expresionista y actualmente logras conmovernos. Sigamos pensando en la manera como obtuviste estos resultados. En tu primera etapa, *Los comedores de patatas* ejemplifica tu dibujo, un premeditado juego de luces y sombras, así como unas lúgubres tonalidades grises y ocre, que representan el hambre, las enfermedades, la soledad, la cotidianeidad triste de los pobres. No obstante, aquélla no fue tu mejor voz, tus acuarelas y carbones de esos días no tienen el estilo, tan inconfundiblemente tuyo, al que llegaste en tu período francés. Durante este último, tus emplastes de óleo, esas pinceladas de color que parecen remolinos que se desplazan centrifugamente, distan de ser signos icónicos, esto es, no refieren por alguna semejanza las tonalidades de un objeto: nuestra percepción de los colores no se parece a como los utilizas. En esos años hiciste tuyas las tonalidades que los impresionistas pusieron de moda, exagerándolas, o sea que, según tus palabras, las empleaste abreviada y crudamente con la esperanza de que el tiempo se encargaría de rebajarlas. No ha sido así, afortunadamente: nada las ha atenuado, todavía brillan como brillan las blusas de las indias mazahuas en día de mercado. Tus estudiosos dicen que en Arlés te percataste de cómo impactan el rojo y el verde cuando están juntos. ¡Qué hermoso es el amarillo! Es la luz del amor, exclamaste, y para ratificar tu aserto con él decoraste tu habitación de Place de Lamartine. Entonces anotaste que, en Arlés, durante la primavera, el trigo es verde claro y las manzanas rosadas; que en otoño contrastan las hojas amarillas con los matices violeta, y en invierno lo hacen el blanco con el negro. Estabas encadenado con los dones

de la vista, los que desconocen los ciegos de nacimiento, y algo más importante, al experimentar con ellos tomaste conciencia del fuerte influjo que ejercen los colores y sus contrastes en el sistema nervioso. Años después Kandinsky escribió un tratado *-De lo espiritual en el arte-* que registra tales efectos. Él también los llevó a la práctica con su expresionismo abstracto. Tú y los impresionistas le habían abierto el camino.

Ahora bien, a diferencia de Monet, que logró vibraciones lumínicas que borran parcialmente las figuras, claro antecedente de la llamada pintura "abstracta", y de Kandinsky, padre de ella, tú respetaste la figuración, no distorsionaste demasiado proporciones ni violaste las normas de la perspectiva vigentes en la segunda mitad del siglo XIX. Si innovaste en el colorido, esto es, si alteraste los tonos que veías para producir agudos impactos emocionales, fuiste fiel a los contornos, a las formas que se observan nitidamente (no te interesó tanto como a Monet plasmar las impresiones ópticas que durante un corto tiempo difuminan los contornos que observamos en otros momentos del día más prolongados). Tu yo impresionista veneraba la fotografía porque capta las formas de la materia como es percibida (aunque despreciara las sutiles variaciones lumínicas a que he aludido). Y he aquí que esto plantea que algunas artes, como la fotografía, representan por semejanza un modelo porque son huellas -índices- de una realidad material impresa en papel sensible. La fotografía puede ser al mismo tiempo un índice y un icono, y esto último porque refiere una cosa por semejanza con ella. La perspectiva ha mejorado mucho la iconicidad o semejanza entre figuraciones pictóricas (que no son indexiales) y su modelo³. Me llama la atención, que, según se infiere de las características de tus obras, Vincent, el grado de iconicidad de unos signos-imagen (son iconos los signos que captan algunas propiedades visuales de la realidad a que se refieren), y que fue puesta sobre el tapete de las discusiones por Peirce y Morris, depende menos de impresiones visuales

³ Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jean Cabanes, Barcelona: Seix Barral, 1976 (Biblioteca Breve: Ciencias Humanas, 376) niega la existencia de los iconos. Aquí doy por válida la división de signos (en relación al objeto) de Peirce y Morris en: índices, iconos y símbolos. No obstante, no estoy tan segura de que los iconos puedan subdividirse en imágenes, diagramas y metáforas. Para fines de esta exposición llamo "iconos" a las imágenes visuales que refieren un objeto por medio de alguna semejanza con él.

Fondo de Cultura Económica

Martín de la Cruz y Juan Badiano Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis Códice De la Cruz-Badiano

Manuscrito azteca
de 1552 en
custodia en la
Biblioteca
Nacional de
Antropología e
Historia INAH.
Edición 1991
en dos volúmenes
(facsimile y textos)



Instituto Mexicano del
Seguro Social



Fondo de Cultura
Económica

En las arenas de la nostalgia

Gerardo Laveaga

inmediatas, como las que producen los colores, que de relaciones formales entre las partes de la cosa referida (me será más fácil reconocer a alguien si su retrato reproduce aceptablemente sus facciones y mal la coloración de su piel, de su cabello y de sus ojos, que no si asemeja las coloraciones en cuestión y distorsiona las facciones). Al parecer nuestra mente opera más geométricamente de lo que creíamos, y aquellos datos sensibles que creímos más simples o captables de manera más inmediata (los colores), no son tan simples ni inmediatos comparativamente con otros datos de formas y relaciones formales.

Asimismo, los conocimientos de geometría que se han ido adquiriendo han incrementado la iconicidad de los signos (la perspectiva ha aumentado el parecido de los retratos con su modelo). Sin embargo, cuando las formas geométricas se exageran, el cuadro deviene artificialmente realista, como les ocurre a los de Cézanne o de los cubistas. El mundo como yo lo veo⁴ se parece más al que tú pintaste que al retrato de Gertrude Stein que pintó Picasso. En suma, cuando de iconicidad pictórica se trata, cuando el problema es que los dibujos se asemejen a sus modelos (por ejemplo los que ilustran cierta flora, o fauna o ciertas observaciones del microscopio), hay que manejar prácticamente nociones de la geometría; pero sin ostentarlas demasiado, porque entonces se genera un producto más intelectualizado que icónico. Conste que lograr la semejanza con la realidad tal y como se percibe no es prueba, por sí misma, de valor artístico: tú, estimado Vincent Van Gogh, lo alcanzaste mezclando algún realismo de la forma con una coloración fantástica, creativa más que recreativa de percepciones. Así pues, parece que una pintura artística puede combinar imágenes por semejanza y un colorido muy convencionalizado, desde el ángulo de la óptica, y que este resultado atrape y suscite emociones fuertes, como las que nacen al contemplar tus lienzos.

Se acaba el espacio. Me despido de ti. ¿Sabes por qué te he escrito una carta ciento dos años tarde?, porque después de visitar tu museo en Amsterdam, y de que disfrutamos enormemente esa visita mis hijos, mi compañero y yo, creo que te debo mucho, y no sé cómo solidarizarme contigo. Me duele haber llegado tarde, y que nadie haya podido aplacar el lamento desesperado de aquella tu plegaria que dice: ayúdame, Dios mío, que mi barca es tan pequeña y el mar es tan grande. Te quiere María Rosa Palazón. ♦

Quien esté interesado en los secretos para sobrellevar la vejez, en las rutas más pintorescas del turismo norteamericano o en la educación de los nietos, por ningún motivo debe dejar de leer el último libro de Richard Nixon. Quien, en cambio, esté más interesado en la política internacional o en la administración pública, no hallará aquí nada nuevo. Por lo menos, nada que el autor no haya dicho antes en *La verdadera guerra, La verdadera paz, Líderes, No más Vietnams* o 1999. Lo que varía es el tono. Aquella estratégica humildad que pasaba por realismo, se ha transformado en obsesión histórica. Sus antiguos modelos —Churchill y De Gaulle— se han convertido en sus iguales mientras que él, esperando la hora en la que el pueblo de los Estados Unidos se percate del gran-hombre que ha perdido —“Cada vez que pasaba junto al campamento me sentía triste al pensar que de haber continuado yo en el cargo, aquella gente no habría sufrido tan trágico destino”— aparece como una víctima de la injusticia o como un patriota cabal: “Soy el único expresidente que voluntariamente ha renunciado a la protección del Servicio Secreto, decisión que adopté en 1985 y que ha ahorrado ya al contribuyente más de doce millones de dólares”.

Esta obsesión por pasar a la historia como un idealista de fuertes convicciones y no como el oportunista pragmático que se delata en cada página, le hace mezclar recuerdos familiares, experiencias políticas y aficiones, eligiendo aquellas que pudieran favorecerlo: suscriptor del *National Geographic Magazine*, abuelo ejemplar, creyente fervoroso y, si esto no fuera bastante, enemigo acérrimo de la televisión: “Los padres y los educadores deben instar a la juventud a pasar menos tiempo viendo la televisión y más tiempo a utilizar sus mentes y sus cuerpos”. Su afán didáctico lo lleva de la pedagogía a la economía y de la literatura a la filosofía, con el fallido propósito de demostrar una cultura que el lector más distraído hallará improvisada. Aunque probablemente hubiera sido mejor que sus observaciones giraran en torno a los motivos que tuvo para elegir a sus colaboradores, a sus amigos o a sus enemigos, el viejo político prefiere contarnos las aventuras de su bisabuela en Iowa, las razones que él

tuvo para abandonar el golf y las causas por las que le simpatizaba Ronald Reagan: “Pat y yo lo habíamos visto en algunas películas y nos gustaba porque preferíamos los argumentos en los que los buenos ganaban y él siempre representaba el papel de bueno”. Por desgracia —y Nixon no se hace ilusiones al respecto— para quienes analicen su gestión en lo futuro, ninguna de estas virtudes pesará: “La historia me tratará benévola pero los historiadores probablemente no porque la mayoría son izquierdistas”.

Es en estos burdos esquemas, en la inevitable frivolidad y, sobre todo, en el pragmatismo del autor donde, paradójicamente, hallamos los méritos de *En la arena*: el retrato que Nixon hace de sí mismo es el de un hombre al que nunca le preocupó otra cosa que ascender fortaleciendo a su facción política y que ahora, cuando ve que aquellos valores por los que dijo luchar van desvaneciéndose, se aferra a ideales universales que jamás le preocuparon. Aunque desatina al desentrañar los secretos de la memoria —“La memoria es un misterio”—, acierta al describir los móviles que determinan la actividad de personas como él: “Los políticos son por naturaleza gente orgullosa. Nunca se debe poner en entredicho sus motivos principales ni sus instintos políticos. Pero al propio tiempo, debe tenerse en cuenta que están siempre contraponiendo instintos a intereses y que el mejor modo de hacerse con ellos en convencerlos de que al apoyar vuestra posición, podrán servir a ambas cosas simultáneamente”. Esto es lo que él hace consigo mismo a lo largo de estas páginas. “El pragmatismo puede justificarse sólo como un medio para conseguir grandes ideales”, concluye, pero no logra convencernos de las excelencias de su maniqueísmo. ¿Quién puede creer en su sinceridad cuando afirma que su destino siempre fue “el de lograr un mundo en el que la paz y la libertad se perpetúen para siempre”? ¿O acaso sus intereses —los grandes ideales— consistirán ahora en sobrevivir al juicio de la historia? Con un libro como *En la arena*, difícilmente lo conseguirá. ♦

Richard Nixon: *En la arena*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1990. 408 pp.

⁴ Parafraseo el título del libro de Einstein.