

Van Gogh, el sembrador de sueños

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

El Nombre

El carácter trágico de la biografía de Vincent viene determinado desde su origen por el nombre. Un nombre que le remite al lugar del primogénito de los van Gogh: un niño fracasado, que no encontró acomodo; nacido y muerto, o nacido muerto.

Aunque en la biografía de Vincent escrita por su hermana Elisabeth no se mencione siquiera la existencia de un primer hermano –cuya pérdida constituyó sin duda un hecho oscuro– la cronología que la acompaña anota la presencia de un primer Vincent nacido muerto. En la edición moderna de las *Cartas a Théo* supervisada por el sobrino de Vincent, “El Ingeniero”, se dice en cambio que el niño sobrevivió 6 meses. Su tumba puede hallarse en el cementerio de Zundert, lo que podría indicar que el pequeño fue bautizado. Sin embargo entre los caracteres que esculpen su nombre –Vincent van Gogh– y los correspondientes a la cita bíblica –*dejad que los niños vengan a mí*– sólo se ha inscrito en la lápida la cifra de un año –1852–, sin que podamos datar con exactitud la fecha de su muerte.

Si el primer niño murió a comienzos de otoño, cuando tenía seis meses, y Vincent nació el 30 de Marzo –exactamente el mismo día que su hermano– del año siguiente –1853–, su madre debía estar embarazada de tres meses cuando el primer Vincent falleció. Podría considerarse entonces la posibilidad de que el duelo materno afectara a Vincent desde los tres primeros meses de gestación.

Considerando, en cambio, el caso de que el niño hubiera nacido muerto, no sería ya la gestación de Vincent, sino su concepción, lo afectado por la pérdida.



Lápida

Sin embargo nada sabemos de esa pérdida, si no es su ausencia misma en el discurso familiar. Transcurridos unos meses del traumático hecho –tanto más traumático cuanto menos inscrito en alguna estructura de simbolización– hubo de nacer Vincent, el segundo hijo de Pa y Moe, destinado no tanto a colmar el vacío por la falta del primero, como a cargar con la culpa de su muerte.

Pero dado que el origen de esa culpa no es nombrado, Vincent no podrá saldarla. Deberá vivir en cambio atravesado por una mirada materna en la que latirá siempre la pregunta por el otro. Un fantasma que ella realimentará con la insatisfacción profunda de su aliento, con avidez ciega, más propia de una parca.

Vincent no llegó a comprender nunca la frialdad e incluso el cruel rechazo de su madre, que siempre interpretó como tristeza.

Por eso cuando más tarde, en Nuenen, intente articular el dolor de haber sido rechazado, abandonado como un perro, de no haber sido tolerado sino como miembro maldito, sólo podrá expresarlo de forma impersonal, como aludiendo a una entidad metafísica familiar: *“Se sospecha de mí alguna cosa –algo muy vago, que está en el aire”*.

La Casa

Ligado desde su origen a la tierra, Vincent depositó en la Naturaleza un amor y una fe intacta.

Su mirada se forjó en torno al cementerio, sobrevolando la pequeña tumba de su hermano como cada Domingo en Zundert, retornando siempre a la tierra, su cuna, en forma de surco o zanja, de mina o de trinchera.

Cuando en el primer acceso de locura regrese en su delirio a Zundert, evocará precisamente, tras recorrer las habitaciones de la casa sin detenerse en ninguna, los caminos que de ella parten y que la circundan, los alrededores y, sobre todo, el cementerio, ejerciendo sobre él una atracción oscura:

“cada sendero, cada planta del jardín, la vista de los campos, los vecinos, el cementerio, la iglesia, nuestra huerta de la parte trasera, bajando hasta el nido de la picaza en la alta acacia del cementerio”.

Este recuerdo, que encierra quizá su soledad, su más íntima experiencia, es recreado ahora con la urgencia de compartirlo con Moe. En él reside la clave de cierre del delirio, pues no puede ser inscrita la subjetividad, en último término, si no es en el discurso del Otro. En cualquier otro caso: O nadie, o madre y yo –o madre o yo:

*No queda **nadie** que recuerde todo esto como no sea **madre y yo**.*

Quizá porque vivió siempre lejos de su casa, Vincent padeció el impulso de regresar a ella cada año, con el solsticio de invierno, coincidiendo con la “muerte” solar. Y durante los últimos dos años y medio de locura la Navidad coincidirá siempre con las crisis.

Vincent sufre su primer acceso grave de locura la noche del 23 de Diciembre de 1888, víspera de Nochebuena. Los días anteriores Gauguin y él habían discutido. No es sencilla la convivencia entre estos dos hombres de fuerte voluntad creadora, y parece que Vincent no se pliega a su dominio. Sintiendo traicionado ante el anuncio del abandono de su amigo, Vincent regresa a la casa vacía, –La Casa Amarilla– y se corta la oreja derecha o más exactamente su lóbulo inferior, con una navaja de afeitar. Quizá confundiendo en una misma acción ejecutor y víctima, bestia oscura y matador. Vincent ha asistido a algunas corridas en la plaza de Arlés, donde ha podido ver “humillar”, “torear” y sacrificar a los toros. La oreja es el trofeo que el torero brinda a su dama, y Vincent, cubriendo su herida con una boina, lleva la suya a Rachel.

Podría pensarse que Vincent experimentó algún tipo de humillación en su relación con Gauguin, y que ésta tuvo que ver con su forma especial de relación con las mujeres. Algo que quizá ponía en entredicho su virilidad estaba en juego cuando Gauguin le acusa de acudir a su cuarto de noche, mientras él duerme. En cualquier caso, Vincent hace entrega del trofeo a Rachel –su dama, la única que él solicita en el burdel–, como si ella hubiera tomado parte en su vergüenza.

El año siguiente, en el asilo de Saint Rémy, la última Navidad de su vida, el delirio le llevará a desear volver a casa de su madre, a la que no ha regresado durante los últimos cinco años desde que fuera expulsado de Nuenen bajo acusaciones tan infamantes como absurdas a las que ella no fue precisamente ajena. Le escribe el día 20, anunciándole una visita imaginaria:

“hacia finales de año iré una vez más a darte los buenos días. Dirás que lo he olvidado varias veces”.



Boceto del Jardín de Etten, (1888)



Cementerio (1883, carta 325)



La silla de Vincent en Arlés (1888)



La silla de Gauguin (1888)



Tristeza (1885)



Girasoles (1888)



La Habitación en Arlés (1888)



La Arlesiana (Señora Ginoux con guantes y parasol, 1888)

Visita en cambio a Madame Ginoux, la que fue su patrona en Arlés, tras lo cual, y próximo ya el nacimiento del hijo de su hermano Théo, sufre la peor de las crisis.

Vincent tuvo siempre por costumbre dibujar las casas en las que vivió, vinculadas de una forma u otra a figuras femeninas, pero sólo en dos ocasiones poseyó algo en cierto modo parecido a un nido propio. La primera en La Haya, cuando acogió en ella a Sien embarazada, con su hija María, y tras su alumbramiento al pequeño Willem. Esta será la única familia de Vincent pero, como le solía suceder con sus modelos, le resultará difícil conservarla.

La segunda será *La Casa Amarilla*, para cuya decoración realizó muchas de sus mejores obras. Allí posará para Gauguin y para él, durante una hora, Madame Ginoux, originando la serie de *La Arlesiana*.

La Culpa

Aunque nada se diga de una falta, o precisamente por ello, podemos percibir su huella a través de la culpa, su principal producto, presente siempre como una radiación de fondo. Ninguno de los varones van Gogh se vio enteramente libre de ella.

Vincent y Théo sufrían desde su juventud estados melancólicos que, al menos para el primero, alternaban con fases de exaltación maníaca ligados a una intensa productividad. Durante los últimos dos años y medio de locura, Vincent produjo de forma desesperada, febrilmente. Sus mejores obras fueron concebidas y realizadas durante este periodo de su vida en el que luchó contra la desintegración de su conciencia, es decir, contra la muerte psíquica. Vincent se disparó en el estómago a los 37 años, presumiblemente en estado de conciencia lúcida –lo que le permitió, entre otras cosas, volver andando a la posada, subir a la buhardilla y tenderse en la cama–, que conservará hasta el último instante de su muerte.

Théo en cambio, alcanzada la crítica edad de 33 años, perdió la razón de forma inmediata a la muerte de su hermano, sumergiéndose en un estado depresivo que habría de conducirle a la muerte, seis meses más tarde, sin llegar a recobrar la conciencia. El tercero de los hermanos, el pequeño Cor, se suicidará como Vincent lejos de su tierra natal y de su casa, solo, siguiendo la tónica macabra de repetir las fechas, a los 33 años.

Sería incluso concebible la idea de que la prematura muerte de su padre –a los 63 años–, pudiera estar relacionada con el excesivo peso de la culpa, en esa forma inaprensible y sutil –doblemente maligna– que produciría una falta absoluta de amor oculta tras la apariencia de tristeza.

Una falta de amor y una tristeza cuyo producto es la culpa y que, evidentemente, procede de la madre, como lo muestra el hecho de que sólo Moe y sus hijas permanezcan a salvo de ella, con la excepción de Wil, la única entre sus hermanas en mostrar afecto a Vincent, y que terminaría sus días sola en el manicomio en el que había permanecido internada durante casi cuarenta años.

Y sin embargo, había sido Vincent el designado como víctima, como principal destinatario de esa culpa: la culpa de no ser el otro, el primero, sino el causante de la tristeza materna; algo que le convierte en un niño “extraño”, en una operación familiar en la que consintieron todos, incluidos su padre y su hermano Théo. Lo que arroja cierta luz sobre la extraña relación que mantuvo con ellos.

Cuando tras su primer fracaso amoroso Vincent se entregó a la tarea de misionero convirtiéndose en “el cristo de la mina de carbón” –como fue apodado en el Borinage–, uno de los episodios más largos de melancolía –y de los más negros de su vida–, su padre le escribió una carta en la que le enviaba unos versos que ambos conocían muy bien:

“¿Quién nos libraré plenamente, para siempre / del cuerpo de este muerto bajo el yugo encorvado?”

Sin embargo, algo debió salir mal en la delegación de la culpa a Vincent por parte de su padre; a Pa le fallará el corazón en Nuenen, precisamente cuando su hijo Vincent, que ha asumido ya plenamente su identidad de pintor, se instale en el par de humildes habitaciones anejas a la iglesia católica. Ha tenido también lugar el desagradable episodio por el que la vecina Margot, enamorada en su inconsciencia de Vincent, se ha vuelto loca tras la intervención en contra de las mujeres de la familia del propio Vincent. Pero sobre todo es el otro sacerdote de Nuenen, el “padre” católico, quien acoge a Vincent en su granero cuando es expulsado del hogar familiar definitivamente. El corazón de Pa quizá no fue lo suficientemente fuerte como para soportar la violenta situación que mudamente Vincent, que se ha instalado lo más cerca posible de su casa, le pone ante los ojos –y quizá es a él mismo a quien ve: la arbitraria discriminación, el abandono, el cruel rechazo del que es objeto.



Anciano llorando en una silla (1882)



A las puertas de la eternidad

Théo por su parte, si aparentemente goza de una posición menos gris, es sin embargo aún más vulnerable, y experimenta un proceso inverso al de su hermano. En Goupil, donde Vincent ha fracasado, Théo triunfa. Moe se refiere a él como “su corona”. Como contrapartida Théo habrá de sostener económicamente a sus padres de por vida. Y deberá tomar además a su cargo la manutención de Vincent, a quien todos los meses pasará una pensión de unos 150 francos.

Théo estaba llamado a ser, para la mitología familiar de Pa y Moe, el legítimo heredero del rico tío Cent quien, ya retirado, envejecía sin hijos. En realidad Théo no heredará nunca otra cosa que un empleo, un contrato que le ligará de por vida a la firma Goupil hasta el punto de sentirse explotado y al mismo tiempo incapaz de liberarse. Finalmente su supuesto “nombre” como marchante, su apellido, se revela como lo que es, una cadena de vasallaje que sólo le depara humillación. Cuando, muerto ya su padre y tras desposar a Jo, acuda a sus tíos Cent y Cor en busca de ayuda financiera para instalarse por su cuenta, no encontrará ningún reconocimiento, ni la menor retribución por los servicios prestados.

Su último acto voluntario quizá sea por eso enfrentarse a sus jefes y, a continuación, volverse loco. En realidad tiene que afrontar su nueva posición de padre –su hijo Vincent tiene ya 6 meses– y lo hace equivocadamente; en lugar de reconocer su propia posición de víctima designa en su lugar, una vez más, a su hermano. El último episodio de su relación con Vincent será el anuncio del retiro de su pensión, al mismo tiempo que la de Moe.

Por eso, será Théo quien termine de colocar a Vincent literalmente en el disparadero. Lo que, a su vez, constituirá su fin; porque su mente, porque quizá lo ha deseado, no podrá soportar la consumación del sacrificio.

Dos nuevos elementos pudieron resultar cruciales para Théo en este momento. El primero su reciente posición de padre, digamos real, y por tanto, y por vez primera, cabeza de familia. En segundo lugar, el hecho de que, estando ya la batalla de los impresionistas ganada en lo esencial, Vincent podía haber empezado a dar la suya con ciertas posibilidades de éxito.

Théo retira precisamente entonces, cuando Vincent podía haber empezado a ser alguien por su cuenta, la protección a su hermano, que ha trabajado para él sin descanso desde que suscribieran su pacto infernal en Nuenen:

*“Desde luego, te enviaré todos los meses mis cuadros. Esos cuadros serán, como tú dices, **propiedad tuya**. Estoy totalmente de acuerdo en que tengas todo el derecho de no mostrarlos a nadie si no quieres y no tendré **nada que objetar si los quieres destruir**”.*

La Muerte

Condenado desde la cuna a una tumba en la que poder ser objeto al fin de la compasión materna, Vincent conjugará la muerte en femenino, bajo el significante tierra. El color de su paleta holandesa es oscuro, como dominado por ella. Cuadros llenos de sombras y grises, de semitonos, el lenguaje de la oscuridad que admirara en Velázquez. Ocre, betún, hollín, bistre, colores opacos por excelencia.

A partir de su estancia en Amberes, tras la ruptura con Sien y su expulsión de Nuenen, Vincent descubre los desnudos de Rubens, y se propone “*hacer claros*” los colores oscuros.

Su paleta se irá iluminando en París, junto a los impresionistas, hacia gamas transparentes.

Finalmente, en su etapa “*expresionista*” en Arlés, coincidiendo con la locura y la “*visión*” de los cuadros –que se presentan a su mente como un sueño–, llegará incluso a eliminar completamente las sombras y a utilizar colores puros.

Uno de los temas recurrentes de su pintura, desde su etapa holandesa, es la figura del campesino. Vincent lo representa como lo ha visto en Millet, como una imagen esencial de la humildad del hombre y de su esfuerzo; un hombre que trabaja para arrancar de la tierra algún fruto. Lo femenino adquiere aquí la dimensión de lo Real ante lo que el hombre se inclina.

En su descenso a Arlés, el hombre que cava experimenta una transformación. Vincent opondrá ahora a la tierra abierta, ya surcada, un hombre que siembra: El Sembrador, respaldado por un sol de amarillo intenso, capaz de quebrar y armonizar a su complementario de fondo, el violeta pálido.

Por último en Saint Rémy, cuando sepa del embarazo de Jo y conozca el nombre del niño que espera, *El Segador* sustituirá a *El Sembrador*. Siente quizá que es Jo quien ahora le burla la existencia, arrebatándole el nom-



Mujer pelando patatas (1885)



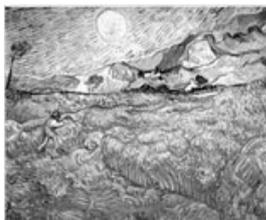
Labrador (1885)



El Sembrador (1888)



Sembrador con puesta de sol (1888)



Campo de Trigo cercado, con segador (1889) Realizó dos copias; ésta para su madre.

bre y ofreciéndole a Théo un nuevo Vincent. La representación de lo que se oponía, lo masculino, sucumbe a la representación de la muerte, con la que se confunde. Queda aún un sol masculino como una divinidad egipcia, ante la que los hombres deberían inclinarse.

Pero la potencia de este sol no podrá evitar por mucho tiempo que se produzca la mezcla entre el ocre y el violeta, entre la mujer y el cadáver de un hombre –no ya Cristo, sino sólo el cuerpo de su hijo– que ya es parte de la tierra.

Durante su período de estudiante de teología, Vincent envía a Théo, en uno de sus dibujos, una representación de la escena “*Elías en el desierto*”. Se ha inspirado en el episodio del *Libro de los Reyes* en el que, siguiendo las órdenes del Señor, Elías se esconde en un torrente durante el tiempo en que Dios castiga a la tierra con sequía, y Dios le envía unos cuervos que le traen pan y carne. Como algo después muriera el hijo de la viuda que le había alimentado, él se tumbó sobre él **tres veces orando** a Dios, y el niño resucitó. El mismo Elías no murió, sino que ascendió arrebatado al cielo en un torbellino por un carro de fuego. Vincent quedó impresionado por este relato, que podría representar algo así como un enterramiento del cadáver en la palabra, en una cifra secreta cuyo poder puede prevalecer sobre la tierra.

Por eso en Amsterdam considera la obra de Cristo más valiosa que la del pintor o la del artista, ya que él es, sobre todo, el “*Sembrador de palabras*”:

“Qué sembrador, qué cosecha, qué higuera”.

“Jesucristo... este artista... no hacía estatuas, ni cuadros, ni libros, hacía... hombres vivos, inmortales”.

Más tarde, en Arlés, en plena locura, retornará el tema de Cristo, que había sido incorporado a su pintura a través de diversas transformaciones: una nueva composición en la que se impone el eje vertical de la luz del sol sobre la tierra, una gozosa visión de su potencial germinativo, capaz de despertar a la tierra en primavera y cubrirla de colores, de olores, de un dulce amarillo. Una tierra dulcificada y sin bordes, que ondea y vibra por la acción de la luz.

Cristo representa para Vincent sobre todo la posibilidad del triunfo del cielo sobre la tierra, del espíritu sobre la materia, manifiesto en el poder viril de resucitar él mismo y de hacer resucitar los cuerpos de los muertos.

El tema de un nuevo nacimiento obsesiona a Vincent. En París concibe el proyecto de impulsar o proseguir un Renacimiento de la pintura mediante la creación de un taller de pintores, una nueva escuela del sur. Esta necesidad se volverá aún más acuciante en la *Casa Amarilla*, y llegará a ocupar un lugar preeminente en su delirio. Vincent señalará más tarde la pérdida de esperanza en el proyecto como la causa de sus terribles gritos.

En Saint-Rémy acomete una *Pietà*, copia de Delacroix. La descripción que Vincent nos ofrece es propiamente la de una visión:

“almas (que) remontaron el vuelo juntas, mezclada la sombra de la una con la luz de la otra”; “el rostro del muerto se encuentra en la sombra y la pálida cabeza de la mujer se destaca claramente sobre una nube” “estas dos cabezas parecen una flor oscura con una flor pálida”.

La Virgen tiene el manto color violeta de Moe, y el rostro de Cristo, verde como el de su madre y con la cabeza ladeada en la misma dirección –el lado en que él solía hacerlo, el de su oreja cortada– es el de Vincent. De la parte inferior de su cuerpo, que bien podría ser el de un resucitado, parece emanar la luz, y en menor medida del fondo aéreo, de tono más anaranjado. La madre, con los brazos abiertos y extendidos, no toca a su hijo, como si solicitara aún otro resucitado de la tierra. Tampoco la Sra Roulin en *La Nana* tocaba la cuna, que mecía por medio de una cuerda, como si en lugar de cuna fuera féretro o barca. Vincent pinta una mezcla de Mater Dolorosa y Resurrección, mezclando asimismo los colores de las figuras masculina el cadáver- y femenina -la madre-, a las que se contraponen las cabezas, de iluminación contraria.

Una de las últimas telas de Van Gogh en Saint-Rémy es la *Resurrección de Lázaro*, realizada a partir de la reproducción de un aguafuerte de Rembradt admirable por su pasión.

En la versión de Vincent la figura de **Cristo** ha sido **sustituida** directamente por el sol, y tanto en el cadáver como en la gruta –que es la tierra y la tumba al mismo tiempo–, se mezclan los dos colores complementarios de la gama del amarillo al violeta, que Vincent atribuye ahora a Moe: *“La gruta y el cadáver son violeta y amarillo blanco”.* A su mente atormentada retornan las experiencias pasadas en confusa mezclanza: recuerdos de su época de misionero se mezclan con la añoranza obsesiva de su madre. Su conciencia es asaltada por esperpénticas ideas que adoptan una forma religiosa:



Piedad (1889)



La Nana (Augustine Roulin, 1888/89)



Retrato de la Madre de Vincent (Arlés 1888)



La Resurrección de Lázaro (1890)

“ideas religiosas confusas y atroces como jamás me habían pasado por la cabeza”.

Escribe a Moe,

“Queridísima madre: (...) Me hago unos reproches espantosos a propósito de cosas del pasado. ... Pienso intensamente en ti y en el pasado”.

Rastreando el origen de los colores atribuidos por Vincent a su madre, podemos encontrarlos ya en Nuenen formando la primera gama de complementarios, que se extiende del amarillo hasta el violeta. (La segunda gama se despliega del rojo al verde, y la tercera del azul al anaranjado).

El color le permite representar con mayor fuerza expresiva –y habría preferido no pintar a expresarse débilmente– la lucha entre los complementarios. Escribe entonces:

*“La cuestión de los colores complementarios, del **contraste simultáneo y de la destrucción recíproca** de los complementarios, es la primera y la más importante; otra es la influencia recíproca de dos semejantes”.*

En Amberes, donde permanecerá sólo de noviembre a febrero antes de trasladarse precipitadamente a París, escribe a Théo que ha visto en la iglesia de Saint-André colocado muy alto el croquis de un *Descendimiento de la Cruz*, no sabe si de Van Dyck o de Rubens, realizado con mucho sentimiento en el cadáver descolorido. Más adelante se refiere a un *Descendimiento de la Cruz* de Van Dyck, grande y vertical, en el que hay un retrato *“de toda una figura soberbia, en amarillo y lila, una mujer inclinada que llora, el torso y las piernas bajo el vestido, ejecutados y sentidos de una manera muy íntima”.*

Los colores que, para Vincent, acabarán reflejando en el asilo de Saint Rémy el carácter de Moe, habían sido atribuidos anteriormente, en Nuenen, al otoño, la estación de la tristeza, y después en Amberes a una mujer “inclinada”, que muestra dolor y compasión ante un cadáver –el de Cristo– después de todo destinado a renacer. Es en cualquier caso aquí lo femenino lo que se conmueve y doblega ante lo masculino.

Es esta vieja fascinación por el cadáver lo que le conduce a situarse finalmente, tanto en *La Resurrección* como en *La Piedad*, él mismo en su lugar. El lugar ante el que se “inclinan” los sentimientos de Moe, lo cual le produce una alegría loca, una furiosa exaltación.

También en Amberes pinta Vincent su primer autorretrato, iniciando una de sus series más impresionantes. Escribe a Théo que prefiere pintar retratos a catedrales porque los rostros humanos, sus ojos, poseen "alma". Intenta quizá entonces devolverle, con su autorretrato, la expresión capturada de su alma.

Vincent realizó los retratos de todos los hombres importantes a los que trató, con una excepción: nunca retrató a Théo a pesar de los dos años durante los que convivieron en París.

Diríase que con los autorretratos debió realizar él mismo lo que hubiera sido deseable y necesario recibir de Théo, su único marchand, y desde luego también de su padre, de su primo Mauve, de los entendidos Cent y Teersteg, así como, por supuesto, de Gauguin: la devolución de una mirada –que se revela esencial– dispuesta a reconocer la suya, su alma, dotándole por ello mismo de la dignidad del ser.

En Saint-Rémy, cuando Vincent es informado del embarazo de su cuñada Jo, abandona *El Sembrador*: "Le he dicho ¡basta! al Sembrador". El tema le obsesiona y le produce una intensa desesperación.

Abandonada la lucha, lo que aparece en su lugar es *El Segador*, en cuya realización pinta un pequeño segador y un gran sol. La representación de lo masculino –el sol, la vida– no puede ya sustraerse al poder femenino de la muerte. El campo de trigo es ahora anaranjado, turbulento, y el sol irradia una luz amarillo verdosa. Las colinas violeta y algunas pequeñas casitas, son ahora inaccesibles tras un muro que aprisiona el campo, y que es en realidad la tapia del asilo. Como contrapartida de la tristeza propia del tema, que reconoce es la muerte, dice a Théo que le divierte pintar así a plena luz y bajo el signo solar del fuego lo que ha contemplado a través de los barrotes de la ventana un loco.

En uno de sus últimos cuadros, coincidiendo con el anuncio del cese de la asignación de Théo, aparecen sobre el trigo unos pájaros negros. Unos cuervos que ya no son portadores del pan y la carne, emisarios del espíritu del fuego, sino meras manchas sombrías que oscurecen el cielo.

En la última carta que Vincent escribe a su hermano, encontrada por Théo más tarde en el bolsillo de su cadáver,



Autorretrato (1888)



Autorretrato (1889)



Retrato del Dr. Gachet (Auvers, 1890)

Trigal con un vuelo de cuervos (1890)



alude el artista a la incompatibilidad que existe entre los marchands de pintores vivos y muertos. Si al deseo materno prendido al hijo muerto se añade ahora también el “paterno” de hacer de él un pintor muerto, Vincent ya no puede oponer resistencia.

Cuando, exhausto ya de dolor, agoniza, y Théo intenta el último engaño –hacerle creer que vivirá–, Vincent responde en holandés, señalando quizá lo único que había permanecido a su lado: *“siempre estará la tristeza”*.

Y por último, en un susurro: *“Quisiera volver ahora”*.