

*Van Gogh, teórico del color**

A PESAR DE UNA bibliografía desmesurada sobre Van Gogh, los estudios sobre la teoría de los colores en su obra se pueden contar con los dedos de una mano.¹ ¿A qué se debe esto? Por una parte, a la dificultad que presenta el estudio de los colores en las obras visuales y, por otra parte, a la influencia que tuvo la personalidad del pintor sobre la comprensión de su obra. Ver a Van Gogh como un pintor “loco”,² en efecto, impide analizar su obra en términos de uso consciente y sistemático de las teorías del color. Así, es sintomático constatar que, debido a su “locura” o a su “expresionismo”, la cuestión de la visión de los colores en su obra ha llamado la atención no tanto a los historiadores de arte sino a neuropsiquiatras o a oftal-

* Versión ampliada de una conferencia leída en el Museo Dolores Olmedo Patiño, el 7 de febrero de 1996.

1. Además de K. Badt, *Die Farbenlehre Van Goghs*, Colonia, DuMont, 1981 (primera edición, 1961), véase, para la época de Nuenen, E. van Uiter, “De toon van Vincent Van Gogh. Opvattingen over kleur in zijn hollandse periode”, en *Simiolus* (Amsterdam), vol. 1, núm. 2, 1966-1967, pp. 106-115; para la época parisiense, M. Welsh-Ovcharov, “Vincent Van Gogh: His Paris Period, 1886-1888”, tesis, Universidad de Utrecht, 1976, capítulo 2, “Colour Theory in Paris”, pp. 64-127, y para la época de Arles, J.A. Walker, “Van Gogh’s Colour Theories and their Relevance to the Paintings of the Arles Period”, en J.A. Walker, *Van Gogh Studies : Five Critical Essays*, Londres, Jaw Publications, 1981, pp. 7 y ss.

2. Una de las últimas contribuciones al mito del artista “loco” es la publicación —vergonzosa— de una selección de las cartas de Van Gogh a Theo, con el título de *Cartas desde la locura*. En el prólogo, el autor de la antología escribe: “Insisto nuevamente en que Van Gogh era un esquizofrénico y la prueba son todas sus locuras incipientes y maduras: [...] ir deambu-

mólogos en busca de discromatopsias,³ que han llegado a diagnosticarle una xantopsia, es decir una visión amarilla.⁴ Así, salvo unas pocas excepciones, nunca se habla de Van Gogh como teórico del color,⁵ a pesar de que la correspondencia del pintor constituye una rica mina de información, por lo menos para los que no creen que “cada una de las cartas muestra una clara patología”.⁶ Al contrario, lo que quisiera mostrar es que cada una de las cartas muestra a Van Gogh como uno de los pintores más cultos de su tiempo, aun si tenía problemas mentales —lo que no se trata de negar, pero que no hay que convertir en “clave” para entender su pintura—. Me centraré en un aspecto en particular: su interés por las teorías del color, que conocía muy bien y aplicó sistemáticamente en sus cuadros.

El teórico que más impresionó a Van Gogh es sin lugar a dudas Charles Blanc, el historiador francés del arte más importante de la segunda mitad del siglo pasado.⁷ El pintor holandés Anton van Rappard, de quien Van Gogh

lando como pastor entre mineros miserables para llevarles la palabra de Cristo; dormir sobre tablas, meterse en tabernas, borracho, fumar para quitarse el hambre, vivir con una puta sifilítica y embarazada —una cotorra intrigante— o cortarse un pedazo de oreja para ir a terminar en un burdel, desangrándose; ser encerrado en un manicomio, y en otro y en otro hasta encajarse un balazo en pleno pecho” (V. van Gogh, *Cartas desde la locura*, prólogo de J.M. Tola, México, Ediciones Coyoacán, 1995, p. 8). Cabe precisar que esta publicación contiene menos de diez cartas que no habían sido traducidas en el libro que sirve de referencia en español, V. van Gogh, *Cartas a Theo*, La Habana, Instituto del Libro, 1968. Las *Cartas desde la locura* toman así casi todo su contenido de las *Cartas a Theo*, sin darle los créditos de traducción a la edición original.

3. Véase la bibliografía proporcionada en la síntesis de Ph. Lanthony, “Dyschromatopsies et art pictural”, en *Journal Français d'Ophtalmologie* (París), vol. 14, núms. 8-9, 1991, pp. 510-519.

4. Véase W.N. Arnold y L.S. Loftus, “Xanthopsia and van Gogh's Yellow Palette”, en *Eye* (Londres), núm. 5, 1991, pp. 503-510.

5. Cabe mencionar aquí el trabajo (tanto de pintura como de escritura) del pintor francés Albert Ayme, quien es el único que yo sepa, por lo menos en Francia, que llamó la atención sobre Van Gogh como “teórico excepcional” del color; cfr. A. Ayme, *Triple suite en jaune à la gloire de Van Gogh*, París, Traversière, 1987, y A. Ayme, *Tombeau de Van Gogh*, París, Traversière, 1989. Mi visión de Van Gogh debe mucho a su trabajo.

6. J.M. Tola, “Prólogo”, en Van Gogh, *Cartas desde la locura*, p. 9.

7. Sobre Charles Blanc, cfr. N.M. Flax, “Charles Blanc, le moderniste malgré lui”, en *La Critique d'art en France, 1850-1900*, compilación de J.-P. Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC-Université de Saint-Étienne, 1989, pp. 95-104; M.F. Zimmermann, *Les Mondes de Seurat. Son*

era entonces muy amigo, le mandó en 1884 *Les Artistes de mon temps* y después de eso Van Gogh se compró la *Grammaire des arts du dessin* (núm. R 48, septiembre de 1884).⁸ El artículo sobre Delacroix, en *Les Artistes de mon temps*, había impresionado mucho a Van Gogh; en él, Blanc presenta a Delacroix como un pintor muy al tanto de las leyes científicas del color, que habría aplicado sistemáticamente en sus obras, lo que constituye una clara exageración.⁹ Muy marcado por esta lectura, Van Gogh transcribe para su hermano la primera página de este artículo (núm. 370). Al año siguiente copia, también para su hermano, un pasaje largo y clave del mismo artículo, donde Blanc define los conceptos de contraste simultáneo y de complementariedad, así como los principios de la estética cromática —contraste de complementarios y armonía de los semejantes—. He aquí el primer párrafo de este largo pasaje:

Si se combinan dos de los colores primarios, el amarillo y el rojo, por ejemplo, para componer un color binario, el anaranjado, este color binario alcanzará su máximo de brillantez cuanto más se aproxime al tercer color primario no empleado en la mezcla. De igual modo, si se combina el rojo y el azul para producir el violeta, este color binario, el violeta, resaltará por la vecindad inmediata del amarillo.¹⁰ Se llama con razón complementario, a cada uno de los tres colores primitivos, por relación al color binario que le corresponde. Así el azul es complementario del anaranjado, el amarillo es complementario del violeta, y el rojo, complementario del verde. Recíprocamente, cada uno de los colores compuestos

œuvre et les débats artistiques de son temps, Amberes-París, Fonds Mercator-Albin Michel, 1991, pp. 28-41, y M. Song, *Grammaire des arts du dessin: Art Theories of Charles Blanc, 1813-1882*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan, 1984.

8. Todas las referencias de las cartas de Van Gogh provienen de *Verzamelde brieven van Vincent Van Gogh*, edición de J. van Gogh-Bonger, Amsterdam-Amberes, Wereldbibliotheek, 1953-1954, 4 vols., cuya clasificación ha sido adoptada internacionalmente para la correspondencia de Van Gogh. En algunos casos, además, el número viene acompañado por una referencia de página, que corresponde a V. van Gogh, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral, 1976, 4a. edición. Si después de una cita no hay referencia de página esto significa que la traducción es mía, por no estar traducida la carta. Hace falta todavía una traducción integral al español de la correspondencia de Van Gogh (más de 2500 páginas), puesto que menos de cuatrocientas han sido traducidas; cabe precisar al respecto que a menudo las cartas han sido traducidas sólo parcialmente y por desgracia sin indicación de los recortes.

9. Véase L. Johnson, *Delacroix*, Nueva York, W.W. Norton, 1963, pp. 63 y ss.

10. Y no del rojo, como se imprimió erróneamente en las *Cartas a Theo*, p. 134.

es complementario del color primitivo no empleado en la mezcla. Esta exaltación recíproca es lo que se llama la ley del contraste simultáneo [núm. 401; p. 134].¹¹

Vale la pena hacer notar que este pasaje es el único de pura teoría que Van Gogh transcribe para su hermano a lo largo de su extensa correspondencia; después le mandará el libro (núms. 428 y 435).

Es de llamar la atención el cambio que se produce en la obra de Van Gogh después de la lectura de Blanc: antes de leer *Les Artistes de mon temps* y *Grammaire des arts du dessin*,¹² esto es, antes de 1884, Van Gogh casi nunca hacía referencia a Delacroix, ya que sus pintores preferidos eran Millet, Jules Breton y los de la Escuela de Barbizón. En cambio, después de esta lectura, Delacroix se vuelve el principal “héroe” de Van Gogh, destronando aun a Millet. Luego, en Arles, Van Gogh tratará de conciliar a ambos pintores: “Lo que queda por hacer, es... el sembrador con color” (núm. 501; p. 219). Van Gogh vuelve al asunto en una de sus cartas siguientes, dando más explicaciones, probablemente porque esta última frase le había parecido poco clara a Theo:

La cuestión sigue siendo ésta: *La barca de Cristo* de Eugène Delacroix y *El sembrador* de Millet son de una factura absolutamente distinta. *La barca de Cristo* —me refiero al esbozo azul y verde con manchas violetas, rojas y un poco de amarillo limón para el nimbo, la aureola— habla en un lenguaje simbólico por el color mismo. *El sembrador* de Millet es *gris* incoloro, como lo son también los cuadros de Israels. ¿Se puede ahora pintar *El sembrador* con el color, con un contraste simultáneo de amarillo y violeta por ejemplo (como el cielo raso de Apolo, de Delacroix, que justamente es amarillo y violeta), sí o no? Realmente, sí. ¡Pero hazlo! [núm. 503; p. 221].

Y él lo hace, organizando toda la composición a partir de la oposición amarillo-violeta. No se puede mostrar mejor la influencia profunda que ejercieron estos textos, puesto que, al forjar la imagen de un Delacroix conocedor de las leyes científicas y pintando todas sus obras por contrastes de complementarios, Blanc hace de Delacroix un modelo para pintores como Van Gogh,

11. Todo el pasaje está tomado de Ch. Blanc, *Les Artistes de mon temps*, París, Firmin-Didot, 1876, pp. 64-69.

12. Pero probablemente ya había leído la monografía de Blanc sobre Rembrandt; cfr. carta a Theo del 21 de mayo de 1877, núm. 96.

pero también para otros como Seurat y Signac, quienes harán corresponder su práctica a este modelo. Y porque Van Gogh cree en un Delacroix campeón de la armonía de los complementarios, más tarde confiará a Theo que se siente más cercano a Delacroix que a los impresionistas (núm. 520; p. 243).

¿Qué es este “lenguaje simbólico por el color mismo”, presuntamente de Delacroix, que Van Gogh se esfuerza por aplicar en sus cuadros, logrando en *El sembrador* una excelente síntesis de su interés iconográfico por el campesino trabajando (Millet), así como de su interés cromático por los contrastes de complementarios (Delacroix)? Vale la pena desarrollar este tema —que sólo ha sido tratado, que yo sepa, de manera superficial—,¹³ ya que Van Gogh es probablemente el artista que más ha estudiado a Charles Blanc, aplicando sistemáticamente su teoría, en la cual encontró “una suerte de evangelio”.¹⁴

Esto se puede comprobar fácilmente, por ejemplo, a partir del mismo cuadro, que describe así a Emile Bernard: “Tomemos *El sembrador*. El cuadro está cortado en dos; una mitad es amarilla, la alta; la baja es violeta. Ahora, el pantalón blanco hace descansar el ojo y lo distrae cuando el contraste simultáneo excesivo de amarillo y violeta lo irritaría” (núm. B 7, segunda quincena de junio de 1888). Según la concepción particular que Blanc tenía del contraste simultáneo (muy ajena a la de Chevreul, que es su punto de partida),¹⁵ en la medida en que los colores complementarios se “exaltan” mutuamente, se trata de permitir que el ojo descanse, utilizando el blanco. En efecto, Blanc recomendaba, cuando “el colorido del cuadro es de una magnificencia extrema”, utilizar un poco de blanco, para “hacer descansar el ojo, refrescarlo”.¹⁶

Por otra parte, Van Gogh “hace trampas” con la verdad del color, oponiendo de manera brutal el violeta y el amarillo— “el cuadro está cortado en

13. Por ejemplo, Badt, *op. cit.*, pp. 32-41 y 81-86, dedica muy pocas páginas a los colores complementarios.

14. Van Uiter, *op. cit.*, p. 108.

15. Véase M.-E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, París, Pitois-Lévrault, 1839. Sobre esta ley del contraste simultáneo véase *Michel-Eugène Chevreul: un savant des couleurs*, compilación de G. Roque, París, Musée National d'Histoire Naturelle-Erec, en prensa.

16. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, París, Renouard, 1880 (primera edición, 1867), p. 566.

dos”— y, de hecho, lo reconoce claramente en la misma carta: “Si bien es cierto que hay recuerdos de amarillos en el terreno, tonos neutrales que resultan de la mezcla de violeta con amarillo, no hice caso de la verdad del color”.¹⁷ Volveré más adelante sobre esta nueva posición respecto de la imitación que hace posible el uso de los complementarios.

Lo más importante ahora es notar que Van Gogh había asimilado muy rápidamente muchas de las ideas de Blanc y que elevó la oposición de los complementarios al rango de doctrina pictórica, de método de composición. Lo mismo vale para las sombras coloreadas: sólo después de leer a Blanc, y no partiendo de observaciones en la naturaleza, Van Gogh empieza a pintar sombras azules (en particular en *Los comedores de patatas*).¹⁸ Hay que reconocer, sin embargo, que Van Gogh ya hablaba de contrastes de complementarios antes de leer *Les Artistes de mon temps*; por ejemplo, durante el verano de 1882 —es decir, dos años antes de descubrir el libro— describe a su hermano una de sus acuarelas: “el verde tierno de los prados contrastando con el techo cubierto con tejas rojas” (núm. 219). En efecto, su interés por el color empieza en aquella época. Unos días después repite a su hermano los principios básicos que acaba de leer: “Los colores fundamentales no son más que tres; rojo, amarillo, azul. El anaranjado, el verde y el violeta son tonos ‘compuestos’” (núm. 221; p. 75).

Esto hace más importante la cuestión de saber lo que Blanc añadía a los manuales que Van Gogh había leído anteriormente.¹⁹ En realidad, las ideas de Blanc se impusieron a Van Gogh por varias razones. Por una parte, debido a la autoridad de la que gozaba el crítico y académico. Luego, por su tono afirmativo, el conocimiento de la ciencia del color del que se prevalía, la presentación sistemática y pedagógica de las leyes del color y, sobre todo, del hecho de que hablaba de Delacroix como del pintor que encarnaba el cono-

17. Retomará este motivo en septiembre de 1888, acentuando aún más el contraste, al pintar esta vez un campo completamente violeta: *El sembrador*, Los Ángeles, The A. Hammer Museum of Art and Cultural Center.

18. Van Gogh escribe a propósito de este cuadro: “Las sombras están pintadas con azul”, núm. 404, 30 de abril de 1885, p. 137.

19. Desde este punto de vista, una de las principales fuentes de Van Gogh es el *Traité d'aquarelle* de Cassagne (1875), probablemente prestado por Van Rappard (núm. 146); la carta citada más arriba (núm. 221) proporciona un resumen de las ideas de Cassagne. Más tarde, Van Gogh leerá el libro de Bracquemond, *Du Dessin et de la couleur*, poco después de su publicación en 1885 (cfr. núms. 424 y 58, ambas de septiembre de 1885).

cimiento científico de esas leyes, aplicándolas magistralmente en su obras. En efecto, hemos visto que el interés de Van Gogh por Delacroix está determinado por la lectura de Blanc. Además, la afirmación de Blanc respecto de la universalidad de estas leyes era lo que más podía seducir a un artista en busca de verdades universales. En la carta en la que transcribe para Theo el principio del artículo de Blanc sobre Delacroix, Van Gogh añade: “Si tengo tiempo te transcribiré aún un pasaje del folleto sobre Delacroix que trata de las leyes a las cuales están sujetos siempre los colores, y que no tienen excepciones” (núm. 370; p. 120, traducción modificada).

Van Gogh, sin embargo, se interesaba desde hacía algún tiempo en la intensidad del color. Desde La Haya ya escribía a Theo: “Esta semana he estado muy preocupado por esta cuestión de la profundidad del colorido.” Y añadía: “en tu carta de esta mañana, me dices por casualidad que te han impresionado en Montmartre los *colores fuertemente pronunciados que resultan sin embargo armoniosos*” (núm. 228; p. 82, traducción modificada; las cursivas son mías). Eso es exactamente lo que aporta Blanc: una receta supuestamente seguida por Delacroix, quien habría utilizado “colores fuertemente pronunciados que resultan sin embargo armoniosos”:

Delacroix no concebía la armonía como la mayoría de los demás pintores [...] Los que no han recibido la influencia secreta del cielo o las revelaciones del estudio buscan la armonía en la atenuación de los colores [...] en cambio, Delacroix siempre conservaba lo picante en la combinación; perseguía la unidad en la mutua penetración de los contrarios.²⁰

Así, Van Gogh encontró en Blanc exactamente lo que buscaba: una manera de darles a los colores más intensidad sin romper la relación de armonía. Además, el campo metafórico utilizado por Blanc, con grandes efectos estilísticos —la lucha, el combate—, correspondía muy bien al ánimo de Van Gogh. Blanc escribía por ejemplo, inmediatamente después del pasaje que acabo de citar:

Viendo preparados en el campo de su decoración los colores diametralmente opuestos, usted hubiese creído ver dos ejércitos listos para entrechocarse, destrozarse mutuamente. Pero, bajo la mano del maestro, esos tonos hostiles, encon-

20. Blanc, *Les Artistes...*, p. 67.

trando misteriosas analogías uno en el otro, se reconciliaban en la lucha y formaban rápidamente una charanga fraternal.²¹

Ahora bien, eso es exactamente lo que Van Gogh se proponía pintar:

He pintado una serie de estudios de color, simplemente flores, amapolas rojas, acianos, miosotas; rosas blancas y rosas, crisantemos amarillos; buscando oposiciones de azul con anaranjado, de rojo con verde, de amarillo con violeta, buscando tonos quebrados y neutrales para armonizar la brutalidad de los extremos, tratando de reflejar colores intensos, y no una armonía en gris [núm. 459A].

Por otra parte, Van Gogh aplica aquí escrupulosamente la clasificación de los contrastes que daba Blanc. Es otro de los párrafos que había transcrito para su hermano: “Podrán nacer nuevos contrastes de la yuxtaposición de dos complementarios, de los cuales el uno sea puro y el otro quebrado. Siendo desigual la lucha, triunfa uno de los dos colores, y la intensidad del dominante no impide la armonía de los dos” (núm. 401; p. 135).²² De hecho, Van Gogh utilizaba este consejo con mucha seguridad y muy a menudo. Al final de su estancia en Saint-Rémy, escribía a Theo:

Empecé una tela de rosas sobre fondo verde claro y dos telas que representan grandes ramos de lirios violetas, una contra un fondo rosa donde el efecto es armonioso y suave por la combinación de los verdes, rosas, violetas.

Al contrario el otro ramo violeta (que va hasta el carmín y el azul de prusia puro) que se destaca sobre un fondo amarillo limón brillante, con otros tonos amarillos en el jarrón y el zócalo en el que reposa, es un efecto de los complementarios terriblemente contrastados, que se exaltan por su oposición [núm. 633].²³

Las explicaciones muy pedagógicas del pintor muestran que permaneció fiel a los principios de Blanc. La última frase, en efecto, parece ser de la mano de Blanc, y además la diferencia entre los cuadros que describe ilustra otra vez la clasificación de los contrastes propuesta por el historiador del arte. Para ate-

21. *Ibidem.*

22. *Ibidem*, p. 66.

23. Utilizo aquí la traducción dada en Van Gogh, *Cartas desde la locura*, p. 160.

nuar la exaltación de dos complementarios saturados (en este caso violeta-amarillo), sigue en otras telas la receta que consiste en yuxtaponer dos complementarios desaturados: en lugar de verde-rojo, verde claro-rosa.

El uso de esos matices en la yuxtaposición de complementarios permite también entender mejor que la relación entre significante y significado o, mejor dicho, entre expresión y contenido, no es fija. Esto es, que el mismo par de complementarios, según la manera en que es utilizado, puede significar unión, acuerdo, casamiento o, al contrario, lucha o pelea, sin que el contraste llegue a una armonía. Éste es el caso de *Café nocturno* (1888, Yale University Art Gallery), cuya descripción es muy conocida:

He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas.

La sala es rojo sangre y amarillo apagado, un billar verde en el medio, 4 lámparas amarillo limón con un resplandor anaranjado y verde. Hay por todas partes un combate y una antítesis de los verdes y rojos más distintos, en los personajes de los pilluelos dormilones; en la sala vacía y triste, el violeta y el azul. El rojo sangre y el verde amarillento del billar, por ejemplo, contrastan con el ligero verde tierno Luis XV del mostrador, donde hay un ramo rosado [núm. 533; p. 258].

Este texto necesita una aclaración. No se trata de un simbolismo en el sentido de una relación unívoca entre tal color y tal sentimiento.²⁴ Se trata más bien de una articulación —lo que Eco llama un código—²⁵ entre el plano de la expresión y el plano del contenido: la composición está explícitamente organizada, como en muchos otros cuadros, por el juego de los complementarios. Pero no es un color tomado aisladamente, sino la organización de los colores por pares de complementarios, lo que Van Gogh articula con el plano del contenido, asociándole un contenido semántico, sin que, esta vez, el “combate” o la “antítesis” de los complementarios sea “superada” por una armonía superior.

24. Al describir a su hermana una tela (*Recuerdo del jardín en Etten*, 1888), Vincent precisa que lo que le evoca a su madre no es un color sino el contraste entre dos colores complementarios (violeta-amarillo); cfr. núm. w 9, de noviembre de 1888.

25. Cfr. U. Eco, *Signo*, Barcelona, Labor, 1976, pp. 83-84; me he referido a esta articulación en G. Roque, “Les couleurs complémentaires: un nouveau paradigme”, en *Revue d'Histoire des Sciences*, vol. XLVII, núms. 3-4, 1994, pp. 429 y ss.

El hecho de que los mismos pares contrastantes puedan superarse en una armonía superior o, al contrario, sugerir la idea de una antítesis irreconciliable por la brutalidad de la oposición, significa solamente que el tipo de codificación que opera entre el plano de la expresión cromática y el plano del contenido semántico es flojo, borroso, dada la naturaleza misma de los colores.²⁶ De tal manera, no podemos afirmar que Van Gogh se contradijo, sino que el poder de expresión cromática de los colores es limitado, es decir, que el cromatismo de un cuadro difícilmente puede expresar un solo contenido semántico estable. Esta misma indecisión ya se encontraba en Blanc, cuando afirmaba que “los complementarios se sostienen hasta el triunfo, o se pelean hasta la muerte”:²⁷ todo depende de su uso. Además, Blanc notaba que el pintor, como lo hace Van Gogh en este caso, puede hacer su armonía “mordaz y orgullosa por brutales acercamientos que convienen a la expresión de una escena guerrera o trágica”.²⁸

Una de las maneras de matizar los efectos del contraste consiste así en jugar con el grado de claridad o de saturación de los complementarios. Ésta es —precisamente— una de las principales aportaciones de Van Gogh al color: haber construido en sus cuadros, independientemente, el plano plástico y el plano icónico,²⁹ los cuales, por supuesto, combinan su poder expresivo propio. Así, para volver a *Café nocturno*, las “terribles pasiones humanas” que, en el plano plástico, buscaba expresar por el contraste verde-rojo, combinan su efecto con el plano icónico. En otra carta, escribe a su hermano a propósito de este mismo cuadro: “he tratado de expresar que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes”. Y recuerda los mismos contrastes que en la carta ya citada, que ubica sin embargo “en una atmósfera de hornaza infernal, de azufre pálido”, con la voluntad de “expresar así algo como la potencia de las tinieblas de un mata-dero” (núm. 534; p. 260). Así pues, contribuyen a dar esta expresión, además de las oposiciones de colores, la atmósfera glauca del café, las mesas vacías, los “pilluelos”, la luz pálida, etcétera. Es la combinación espacial de lo plásti-

26. Es lo que U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1991 (primera edición, 1977), pp. 276-78, llama *ratio difficilis*, por oposición a *ratio facilis*. El “Groupe μ ” ha desarrollado esto respecto al color, en su *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 215-219.

27. Blanc, *Grammaire...*, p. 563.

28. *Ibidem*, p. 565.

29. Sobre esta distinción, véase “Groupe μ ”, *op. cit.*, pp. 98 y ss.

co y de lo icónico lo que permite al pintor expresar, en este caso, “las terribles pasiones humanas”.³⁰

Otras combinaciones de los mismos complementarios, pero asociados con elementos icónicos distintos, llegan a resultados diametralmente opuestos. Así en el caso de *Recámara en Arles*, cuya descripción es también muy conocida:

Esta vez es simplemente mi dormitorio; sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas para sugerir el *repose* o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación.

Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es de cuadros rojos.

La madera del lecho y las sillas son de un amarillo de mantequilla fresca; las sábanas y las almohadas, limón verde muy claro.

La colcha, rojo escarlata. La ventana, verde.

El lavabo, anaranjado; la cubeta, azul.

Las puertas lilas.

Y eso es todo —nada más en ese cuadro con los postigos cerrados.

Lo cuadrado de los muebles debe insistir en la expresión del reposo inquebrantable [núm. 554; p. 284, traducción ligeramente modificada].

El análisis, aquí también, es extraordinariamente preciso. La idea de descanso la dan primero el color y luego los muebles, por su anchura. Vemos otra vez cómo los dos planos, plástico e icónico, concebidos independientemente uno de otro, contribuyen cada uno a un mismo efecto.³¹

En cuanto a los colores, basta seguir el análisis del pintor para entender cómo se distribuyen los complementarios, cómo toda la composición está orquestada por los tres pares de complementarios: rojo-verde, colcha-venta-

30. Cabe sin embargo precisar el papel que juega el vocabulario del pintor en su argumentación: si el rojo y el verde hacen una oposición muy fuerte es también porque se trata de un rojo “sangre” y un verde “tierno”.

31. Dejo aquí de lado la cuestión de saber si Van Gogh logró obtener este efecto de descanso que, por ejemplo, ninguna de las personas interrogadas por Gombrich descubrió en el cuadro; véase E.H. Gombrich, “The Visual Image: Its Place in Communication”, en *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1986, pp. 159-161.

na; anaranjado-azul, mesa-cubeta; violeta-amarillo, paredes-cama y sillas. Entre los tres pares, la oposición más fuerte es entre el verde y el rojo, que Van Gogh describe como “escarlata” o —en carta a Gauguin— como “rojo sangre”. La oposición entre esos dos colores, que no son cuantitativamente dominantes, está además balanceada por el uso de otra fórmula que Blanc ya había distinguido en el pasaje que Van Gogh transcribió para Theo: “Y si ahora se acercan los semejantes al estado puro, pero en diversos grados de energía, por ejemplo el azul oscuro y el azul claro, se obtendrá un efecto distinto en el cual habrá contraste por la diferencia de intensidad y armonía por la similitud de los colores” (núm. 401; p. 135).³²

Las descripciones del cuadro, tanto a su hermano como a Gauguin (núm. B 22), no dejan dudas en cuanto al hecho de que Van Gogh utilizó igualmente lo que Blanc llama “armonías de análogos”: “en otros términos, la repetición de un tono vivo por medio del mismo tono quebrado” (núm. 401; p. 135). Para los rojos, colcha rojo-sangre y “piso de un rojo quebrado y marchito”; para los amarillos, sábanas y almohadas “limón verde”, cama y sillas “amarillo de mantequilla fresca”, y para los violetas, puertas lilas y paredes violeta pálido.

Vale la pena recordar que Van Gogh ya había entendido esto desde la época de Nuenen, como cuando resumía para Theo las diferentes aportaciones de Charles Blanc: “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 cuestión de la influencia recíproca de dos semejantes, por ejemplo un carmín y un bermellón, un rosalila y un azul-lila.” La tercera cuestión es oponer un azul pálido a un azul oscuro, un rosa a un pardo rojizo, un amarillo limón a un amarillo gamuza, etcétera. Pero la primera cuestión es la más importante (núm. 428; pp. 153-154).

El uso matizado de pares de complementarios, relacionado con elementos icónicos distintos podría, entonces, dar una sensación de tensión y de opresión en *Café nocturno*, así como de reposo en *Recámara en Arles*. Ahora bien, Van Gogh era muy consciente de la oposición entre esos dos cuadros, ya que, redoblando la cuestión del contraste, notaba que los dos cuadros contrastaban entre sí (núm. 554; p. 285). Notemos, en fin, que en carta a Gauguin, después de enumerar los diferentes contrastes utilizados, añade a propósito

32. Blanc, *Les Artistes...*, p. 66.

de su recámara: “Me hubiera gustado expresar un reposo absoluto por todos esos tonos muy distintos, ve usted, y donde no hay nada de blanco, sino la pequeña nota que da el espejo con su marco negro (donde más meter el cuarto par de complementarios ahí dentro)” (núm. B 22). Esta última precisión confirma, si aún se necesitara, el carácter sistemático de la utilización de los complementarios por Van Gogh.

Podría sorprender la mención de un cuarto par de colores complementarios. El pintor asociaba en efecto los tres contrastes de color al contraste de claridad (blanco-negro) que había constituido su punto de partida, y había ocasionado muchas discusiones con Theo, quien —desde París— sostenía la teoría impresionista según la cual había que eliminar el negro de la paleta.³³ Pero es sólo tras leer a Blanc —quien también daba mucha importancia al blanco y negro—³⁴ cuando Van Gogh trata de hacer una síntesis entre los tres pares de complementarios y el contraste de blanco y negro, debido al hecho de que, mezclando los tres primarios, obtendríamos “[...] el blanco, la más alta combinación del rojo, azul y el amarillo más luminoso posible; el negro, la más alta combinación del rojo, azul, el amarillo más oscuro [...] Así, pues, el luminoso y el pardo, el tono por lo que, respecto al valor, está en proporción directa con esa cuarta gama del blanco al negro.” En efecto, se tiene:

Gama 1	del amarillo	al violeta
Gama 2	del rojo	al verde
Gama 3	del azul	al anaranjado
Suma		
una 4ª gama	del blanco	al negro
(la de los tonos neutros:	(rojo + azul + amarillo	(rojo + azul + amarillo
rojo + azul + amarillo)	la extrema luz)	el negro extremo)

[núm. 428, p; 151]

Van Gogh había asimilado muy bien la existencia, para utilizar los términos de Chevreul, de un “contraste de tono” (es decir de claridad) al lado del con-

33. Véase Badt, *op. cit.*, pp. 21 y ss.

34. Véase Blanc, *Les Artistes...*, pp. 71-72, y sobre todo Blanc, *Grammaire...*, pp. 565-567.

traste de color; lo había precisado muy claramente a Emile Bernard: “La nota negra de la puerta, de los vidrios, de la pequeña cruz en la cumbre hacen un contraste de blanco y negro tan agradable al ojo como el del azul con el anaranjado” (núm. B 6).

Sería fastidioso seguir analizando, a través del documento capital que constituye su correspondencia, las numerosas alusiones que hace Van Gogh de los contrastes de color y de claridad que rigen tantas composiciones. Debido a varias razones que he tratado de hacer explícitas, Van Gogh toma literalmente la interpretación que da Blanc del contraste simultáneo de Chevreul, y hace del mismo el principio de estructuración tanto de la expresión como del contenido de su obra, cargando los complementarios con un contenido semántico. Su insistencia en estructurar el plano plástico independientemente del plano del contenido constituye una aportación espectacular al movimiento hacia la autonomía del color.

En particular, sus análisis muestran que para él era muy importante que los colores expresaran más que las formas. Eso quiere decir que la autonomía del plano plástico llega hasta conferirle un significado, ya que las oposiciones de color expresan un contenido semántico, que refuerza después el contenido de la expresión icónica. Van Gogh nos da así una notable lección de semiótica pictórica. He aquí un último ejemplo. Describiendo su cuadro *El parque del manicomio en Saint-Rémy* (1889; Essen, Museum Folkwang), Van Gogh escribe a Emile Bernard:

Entenderás que esta combinación de ocre rojo, de verde entristecido con gris, de trazos negros que delimitan los contornos, produce un poco la sensación de angustia que padecen mis compañeros de desgracia, lo que se llama “negro rojo”, y además el motivo del gran árbol fulminado por el rayo, la sonrisa enferma verde-rosa de la última flor de otoño vienen a confirmar esta idea [núm. B 21, diciembre de 1889].

La sensación de angustia es dada por complementarios atenuados (ocre rojo-verde desaturado por el gris; verde-rosa). Esta idea se encuentra “confirmada” por el motivo del árbol fulminado por el rayo. Luego, lo icónico refuerza lo plástico, lo cual posee entonces su semántica propia. Van Gogh estaba muy consciente de esto, ya que da precisamente su análisis como ejemplo a Emile Bernard (cuyos motivos bíblicos no apreciaba), para enseñarle que el color posee un poder de expresión autónomo: “Te hablo de

esas dos telas, sobre todo de la primera [*El parque del manicomio*] para recordarte que para dar una impresión de angustia, se puede buscar hacerlo sin poner la mira en el jardín de Gethsemaní” (núm. B 21, diciembre de 1889).

Por otra parte, es interesante hacer notar que Van Gogh habla a menudo de “motivo” en términos puramente cromáticos.³⁵ Añadamos que el uso que hice de conceptos semióticos tiene sobre todo como propósito desempolvar las nociones corrientes acerca del color “expresionista” o “simbolista”, lo que en realidad no significa nada y metodológicamente no es útil. Van Gogh hablaba más justamente de “color sugestivo”. Al formular las cosas como lo hice, se nota claramente que, desde el punto de vista del color, el supuesto “simbolismo” del pintor no es otra cosa que el advenimiento de la autonomía de lo plástico, lo que significa entonces un lazo entre expresión y contenido, aun si este lazo resulta flojo y borroso. Si insisto sobre eso es porque hay que concebir la “autonomía” del color a partir de los ejemplos tan sugestivos que nos da Van Gogh, como un signo plástico entero (es decir expresión-contenido) y no como un puro significante, como se considera usualmente, impidiendo así tomar en cuenta sus aspectos simbolistas.³⁶

Hasta cierto grado, Van Gogh estaba muy consciente del cambio capital que su uso de los complementarios aportaba a la pintura, y supo teorizar este cambio muy bien. En efecto, llama la atención su análisis del primer fragmento de Blanc transcrito por él para su hermano, a propósito del color local:

“Los verdaderos pintores son aquéllos que no hacen el tono local”, es lo que constituyó el objeto de las discusiones de Blanc y de Delacroix. No puedo comprender *grosso modo* por eso que un pintor obre bien cuando parte de los colores de su paleta en lugar de partir de los colores de la naturaleza [...] Yo conservo de la naturaleza un cierto orden de sucesión y una cierta precisión en la ubicación de los tonos; estudio la naturaleza para no hacer cosas insensatas, para mantenerme “razonable”, pero me interesa menos que mi color sea precisamente idéntico,

35. Véanse las cartas núms. w 4, 496 y B 6.

36. Sobre esta cuestión véase G. Roque, “Les symbolistes et la couleur”, en *Revue de l'art*, núm. 96, 1992, pp. 70-76.

al pie de la letra, desde el momento que aparece bello sobre mi tela, tan bello como en la vida.

Un retrato de Courbet es de un valor más alto [...] que cualquier otro retrato que quieras y que hubiera imitado el color del rostro con una asombrosa *exactitud* [núm. 429; pp. 155-156].

Se ha exagerado, a este propósito, la parte de arbitrariedad que implica esta liberación con respecto a la imitación, al repetir hasta la saciedad la famosa frase: “no quiero reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza” (núm. 520; p. 243). En realidad, los colores de Van Gogh nunca son “arbitrarios”; aquí habría que parafrasear —deliberadamente— a los lingüistas, cuando explicaban, acerca de lo arbitrario en el signo de Saussure, que el signo lingüístico no es arbitrario respecto al referente, sino que es no-motivado, mientras que la relación significante-significado es perfectamente necesaria.³⁷ De la misma manera, en el caso que nos ocupa, existe una arbitrariedad relativa, o sea una motivación menor, de la relación entre el signo cromático y la naturaleza; en cambio, los colores son muy motivados por los contrastes de los complementarios. Y precisamente —eso me parece muy importante— porque la organización de los colores entre sí empieza a predominar, se atenúa la relación con la naturaleza, o la función imitativa, para decirlo de otra manera. Vale la pena seguir el razonamiento del pintor, quien se peleó casi sin resultados —nos dice— con la naturaleza, cuando quería copiar sus colores: “Uno empieza por matarse sin fruto al querer seguir a la naturaleza, y todo parece ir al revés. En cambio, se llega a crear tranquilamente partiendo de su paleta, y la naturaleza sigue” (núm. 429).

A través de Blanc, Van Gogh descubre una manera de organizar los colores por pares de complementarios y se da cuenta, en consecuencia, que cuando se enfatiza la organización de los colores entre ellos la relación con la naturaleza se vuelve secundaria, y al final llegará a desaparecer con el advenimiento de la abstracción. Nadie, que yo sepa, supo expresar tan clara, tan fuertemente en 1885 la idea de que *la organización de los colores entre sí, hecha posible por los complementarios, prevalece sobre la imitación de la naturaleza*. Lo expresa en un propósito capital a este respecto: “El significado de esta

37. E. Benveniste, “Nature du signe linguistique”, en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, pp. 52-53.

frase, ‘no hacer el color local’, es amplio y deja al pintor la libertad de escoger colores que hacen un todo y están en relación entre ellos, de manera de obtener lo máximo, por oposición a otra gama” (núm. 429).

Cinco años antes que Maurice Denis, y de manera mucho más afirmativa y estructurada, Van Gogh da una definición formalista (o estructural) del cuadro: los colores se organizan formando un *todo* (clausura de la obra) por una serie de *relaciones* entre ellos, y estas relaciones están regidas por un sistema de *oposiciones* con otras gamas de colores opuestos. No creo haber forzado el texto al leerlo así. Ahora bien, lo que hace posible esta gramática de los colores, es decir, aquello que Van Gogh pensaba, son por supuesto los complementarios, las cuatro gamas de contrastes que había determinado, de tal suerte que los colores se organizan entre sí estructuralmente; como escribe Van Gogh en la misma carta, “los colores se siguen casi solos” (núm. 42; p. 154).

Mi insistencia sobre todo esto, aun de manera un poco pesada, se debe a mi deseo de liberar a Van Gogh de una lectura “simbolista” o “expresionista” del color, que supone elecciones “arbitrarias”, es decir, de una lectura que sigue siendo la más corriente. Si bien es cierto que el pintor añade, dos párrafos más adelante, que “*El color por sí mismo expresa alguna cosa*; no se le puede ignorar y hay que aprovecharlo” (núm. 429; p. 156), se necesita sin embargo precisar que “por sí mismo” significa *por su estructuración por oposiciones de complementarios*. Nadie en aquella época había ido tan lejos como Van Gogh al abrir una brecha entre el cuadro y la naturaleza. Si se requiere una última prueba de que, para Van Gogh, el contraste simultáneo constituye la alternativa al color local, la encontraríamos en el análisis que nos dejó de Monticelli, un pintor que contó mucho para él:

Es cierto que Monticelli no nos da, y además no pretende darnos, un color local, ni siquiera una verdad local. En cambio, nos da algo de apasionado y de eterno: un color rico, la riqueza del sol del Sur glorioso, a la manera de un verdadero colorista, que se puede poner en paralelo con la concepción del Sur que tenía Delacroix, es decir que el Sur está ahora representado por un contraste simultáneo de colores, de sus derivados, de sus armonías [núm. 477A].

La sintaxis cromática, regida por la estructuración de los colores por sistemas de oposiciones de complementarios, es entonces lo que viene a sustituir al color local.

Hay que precisar, sin embargo, que Charles Blanc hubiera condenado enfáticamente las consecuencias que Van Gogh extrajo de sus propuestas. De la misma manera, hubiera condenado las telas cuya composición pretendían seguir sus preceptos. Es una paradoja constatar que la solemne advertencia que Charles Blanc dirigió a los pintores, para que no abusaran del color, logró solamente estimularlos en la búsqueda de armonías más intensas, así como de contrastes más osados. ✻

Bibliografía

- Arnold, W.N., y L.S. Loftus, "Xanthopsia and van Gogh's Yellow Palette", en *Eye* (Londres), núm. 5, 1991, pp. 503-510.
- Ayme, A., *Tombeau de Van Gogh*. París, Traversière, 1989.
- , *Triple suite en jaune à la gloire de Van Gogh*. París, Traversière, 1987.
- Badt, K., *Die Farbenlehre Van Goghs*. Colonia, DuMont, 1981 (primera edición, 1961).
- Benveniste, E., "Nature du signe linguistique", en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, pp. 49-55.
- Blanc, Ch., *Les Artistes de mon temps*. París, Firmin-Didot, 1876.
- , *Grammaire des arts du dessin*. París, Renouard, 1880 (primera edición, 1867).
- Chevreur, M.-E., *De la loi du contraste simultané des couleurs*. París, Pitois-Levrault, 1839.
- Eco, U., *Signo*. Barcelona, Labor, 1976.
- , *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1991 (primera edición, 1977).
- Flax, N.M., "Charles Blanc, le moderniste malgré lui", en *La Critique d'art en France, 1850-1900*. Compilación de J.-P. Bouillon, Saint-Etienne, CIEREC-Université de Saint-Étienne, 1989, pp. 95-104.
- Gombrich, E.H., "The Visual Image: Its Place in Communication", en *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford, Phaidon, 1986, pp. 137-161.
- "Groupe µ", *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Johnson, L., *Delacroix*. Nueva York, W.W. Norton, 1963.
- Lanthony, Ph., "Dyschromatopsies et art pictural", en *Journal français d'ophtalmologie* (París), vol. 14, núms. 8-9, 1991, pp. 510-519.
- Michel-Eugène Chevreul: *un savant des couleurs*. Compilación de G. Roque, París, Musée National d'Histoire Naturelle-Erec, en prensa.
- Roque, G., "Les couleurs complémentaires: un nouveau paradigme", en *Revue d'Histoire des Sciences*, vol. XLVII, núms. 3-4, 1994, pp. 405-433.
- , "Les symbolistes et la couleur", en *Revue de l'Art*, núm. 96, 1992, pp. 70-76.
- Song, M., *Grammaire des arts du dessin: Art Theories of Charles Blanc, 1813-1882*. Ann Arbor (Michigan), University of Michigan, 1984.
- Van Gogh, V., *Cartas desde la locura*. Prólogo de J.M. Tola, México, Ediciones Coyoacán, 1995.
- , *Cartas a Theo*. La Habana, Instituto del Libro, 1968.
- , *Cartas a Theo*. Barcelona, Barral, 1976, 4a. edición.
- Van Uitert, E., "De toon van Vincent Van Gogh. Opvattingen over kleur in zijn hollandse periode", en *Simiolus* (Amsterdam), vol. 1, núm. 2, 1966-1967, pp. 106-115.
- Verzamelde brieven van Vincent Van Gogh*. Edición de J. van Gogh-Bonger, Amsterdam-Amberes, Wereldbibliotheek, 1953-1954, 4 vols.
- Walker, J.A., "Van Gogh's Colour Theories and their Relevance to the Paintings of the Arles Period", en J.A. Walker, *Van Gogh Studies: Five Critical Essays*. Londres, Jaw Publications, 1981, pp. 7-19.

Welsh-Ovcharov, M., "Vincent Van Gogh: His Paris Period, 1886-1888". Tesis, Universidad de Utrecht, 1976.

Zimmermann, M.F., *Les Mondes de Seurat. Son œuvre et les débats artistiques de son temps*. Amberes-París, Fonds Mercator-Albin Michel, 1991. ♣