

## ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO DE “EL SEMBRADOR” DE VAN GOGH

Ricardo Sánchez García  
Universidad Autónoma de Guerrero

El presente trabajo se divide en dos secciones. En la primera trataremos algunos aspectos relacionados con la vida de Van Gogh, desde el supuesto de que todo ello nos ayudará a presentar una interpretación ajustada a las exigencias propias del cuadro y del pintor seleccionados. Pensamos que en el caso de Van Gogh contamos con las *Cartas a Theo* como documento privilegiado que nos permite un acercamiento más sustentado. Ahora bien, no pretendemos hacer un uso del documento para mostrar el carácter psicológico del pintor holandés, o para encontrar motivos de ese mismo carácter en el cuadro que interpretaremos. Nada más alejado de nuestros intereses que el pretender que el cuadro sea un reflejo del pintor. En este sentido nos alejamos, por ejemplo, de análisis como los que hace el filósofo alemán Karl Jaspers,<sup>1</sup> que busca la relación que hay entre estados psicológicos peculiares y la génesis de obras artísticas geniales. Para nosotros, sin embargo, las cartas nos son útiles para profundizar en algún aspecto pictórico del cuadro que él mismo nos ha mostrado en una aprehensión directa de él. Así, pues, no se trata de *poner nada ajeno a lo que el cuadro mismo muestra*, sino de aclarar lo que pone de manifiesto, en una labor de profundización que no se sale de los límites del propio cuadro. La segunda sección estará dedicada a la interpretación *sensu stricto* del cuadro.

Nuestro acto interpretativo consta de dos modos de aprehensión de *El Sembrador*. En el primero se busca un contacto directo y primario con el cuadro, sin mediaciones previas ni teorías ya elaboradas que modelen el acto contemplativo. Ese acto debe repetirse de manera permanente, pues es el fundamento y el motor continuo de toda interpretación, en el entendido de que esta

redundancia nos permite descubrir aspectos reveladores para la labor ulterior. Llamamos a este modo *aprehensión primordial*. En el segundo, por su parte, se trata de profundizar en el cuadro, en la búsqueda de un sentido del mismo. A este respecto, ya estamos ante una aprehensión que se desliga de lo primario, que se distancia. Profundizar es tomar distancia. Y como se acaba de decir, consideramos importante atender a las *Cartas a Theo*, en el afán de que ellas nos pueden orientar de manera básica —no determinar una perspectiva o interpretación— sobre algunos aspectos vivenciales de Van Gogh que de otro modo quedarían ocultos por nuestra interpretación. A este modo lo llamaremos *aprehensión medial*; medial porque está mediada, aunque mínimamente, por factores externos al cuadro (textos, interpretaciones pictóricas, las propias ideas que el intérprete va elaborando a través de su reflexión, etc.) que abren una distancia respecto a la inmediatez del acto visual.

## 1. Contexto vital de la obra

Con el fin de lograr una comprensión adecuada de la obra pictórica escogida, estimamos conveniente tratar de manera específica algunas ideas, pensamientos y temáticas que son tratadas por Van Gogh durante 1888, año en el que se enmarca *El sembrador*, objeto de nuestro análisis.<sup>2</sup> El documento utilizado son las famosas *Cartas a Theo*. Nos centraremos sólo en aquellas que son redactadas durante aquel año. A este respecto es interesante destacar que el volumen de cartas redactadas en 1888 constituye, con diferencia, la mayor cantidad que la de cualquier otro año de la existencia del pintor. Esto nos hace pensar que quizás estemos ante un año especialmente clave en el desarrollo de su carrera, un momento creativo en el que se hace apremiante la necesidad de estar en diálogo, aunque sea de forma escrita, pero algún tipo de comunicación que le permita al pintor holandés hacer partícipe a otro ser —en este caso a su hermano Theo— de algunas ideas que van arraigando con vigor en él. Abordaremos a continuación dos temáticas relevantes para nuestra interpretación.

### **1.1. La relación campo-ciudad. Lo rústico**

A inicios de 1888 Van Gogh se traslada a Arlés, un pequeño pueblo ubicado en Holanda. Se ha ido de París porque no le es posible encontrar un ambiente de tranquilidad y calma para desarrollar su actividad. El contacto directo con el entorno natural de Arlés logra no sólo estabilizar la salud de Van Gogh, sino también avivar su fuerza creativa. Durante todo 1888 Van Gogh vive en un constante estado de creatividad, de vitalidad artística: “No puedo, sufriendo, privarme de algo más grande que yo, que es mi vida, la potencia de crear”.<sup>3</sup> Ello viene motivado a raíz de una entrega absoluta a la naturaleza que se le abre ante sí, manifestada en una variedad infinita de colores: “estoy en un arrebató de trabajo, ya que los árboles están en flor”.<sup>4</sup>

En ese estado Vincent empieza a sentir la enorme distancia que media entre el entorno de la gran metrópoli francesa y la campiña sureña. Nuestra idea es que a través de dicha dicotomía, Van Gogh va construyendo de manera decidida un modo de comprender el mundo, el cual queda plasmado inequívocamente en su obra de 1888 en adelante, y en cuya base se asienta con firmeza la creencia de que París, o lo que es lo mismo, la civilización occidental es el germen de todos los males y el símbolo de la decadencia del hombre europeo. Por ejemplo, en mayo escribe que “en la civilización uno se va debilitando de generación en generación”.<sup>5</sup> Dos meses más tarde, en julio, afirma que “la raíz del mal se encuentra en la misma constitución, en el debilitamiento fatal de las familias de generación en generación y en la vida triste de París”.<sup>6</sup> La decadencia afecta incluso al individuo en sus prácticas más cotidianas: “El deseo de mujeres que se contrae en París, ¿no es un poco el efecto de la enfermedad del mismo enervamiento, más bien que un síntoma de vigor?”<sup>7</sup> Decididamente Van Gogh siente que la cultura occidental está inmersa irrevocablemente en el final de una época: “Víctor Hugo dice: Dios es un faro intermitente; y en este caso, ahora pasamos en verdad por un eclipse”.<sup>8</sup>

Sin embargo, la atmósfera campestre que se abre al artista, el pueblo, Arlés simboliza el genuino suelo originario del ser en el mundo del hombre. Lo rústico es lo originario. Dos citas fundamentales sustentan este hecho. La primera fechada en abril: “En el campo las costumbres son menos inhumanas y contra natura que en París”.<sup>9</sup> La segunda, fechada en septiembre: “Un tejedor,

un cestero, pasa a menudo estaciones enteras solo, o casi solo, con su oficio por única distracción. *Pero justamente lo que hace que esta gente permanezca en su lugar, es el sentimiento de la casa, el aspecto tranquilizante y familiar de las cosas*".<sup>10</sup> Son reveladoras las palabras con las que define el *modus vivendi* del campo: más ajustado al ritmo que muestra la naturaleza, el hombre abriga el sentimiento de la casa, lo hogareño, el hecho *no sólo de estar en el mundo sino de habitarlo*. Y el trato con las cosas, tranquilo y familiar: *las cosas nos acogen*, y el hombre no exterioriza hacia ellas una única relación pragmática o instrumental. Veremos cómo estos rasgos se ponen de manifiesto en el análisis del cuadro.

El ciudadano de la metrópoli no tiene ningún interés pictórico *intrínseco* para Van Gogh, hasta el punto de afirmar que "encuentro que lo que he aprendido en París, se va, y que vuelvo a las ideas que me habían venido *en el campo* antes de conocer a los impresionistas".<sup>11</sup> Sin embargo, el aldeano, el campesino, etc., los habitantes del campo sí lo poseen, y a través de ellos Vincent va afirmando un modo de entender la vida, la cotidianidad, el dolor, la muerte: "Cada vez estoy más convencido de que las gentes son la raíz de todo".<sup>12</sup> Incluso los útiles de trabajo, los zapatos usados de labrador son tema para todo un cuadro. En el campo todo se manifiesta bajo un aspecto atrayente: "En el aire límpido hay un no sé qué de más amoroso y feliz que en el norte".<sup>13</sup> "La naturaleza, el buen tiempo de aquí, esta es la ventaja del Sur".<sup>14</sup> La religiosidad también es vivida de diferente manera por el ciudadano y por el aldeano: "Yo quisiera sólo que la religión nos pudiera probar algo tranquilizante y que nos consolara. Yo quisiera llegar a esa seguridad que te vuelve feliz. Esto puede hacerse mucho mejor en el campo o en una ciudad pequeña que en aquel infierno parisiense".<sup>15</sup> Y es que en el campo se consigue aprehender las cosas en su estado de pureza, de virginidad, apartando con ello el rastro de toda manipulación del hombre. Como dice Albert Boime, a propósito de otro cuadro muy conocido de Van Gogh: "*la noche estrellada* es un cuadro de la naturaleza más pura del campo comparada con los suburbios y los cabarets de París. El comparativo 'más pura' es de gran significado. En la oposición entre ciudad y campo se hace alusión a la entusiasmada preferencia por el entorno virgen".<sup>16</sup>

Ante este panorama Van Gogh ve en el arte japonés una puerta abierta para el porvenir de la cultura occidental. Es la atracción por lo oriental, como

un modo de aprehender y acceder a la realidad completamente distinto al occidental. Ahora bien, aunque se dé un viraje hacia lo oriental, la salvación de Occidente se halla, por supuesto, en la pintura. Esta debe ser la guía que inicie ese viraje tan necesario que nos saque de la indigencia. “Si se estudia el arte japonés, entonces se ve a un hombre indiscutiblemente sabio, filósofo e inteligente que pasa su tiempo ¿en qué? ¿en estudiar la distancia de la tierra a la luna? No; ¿en estudiar la política de Bismarck? No; estudia una sola brizna de hierba. Pero esa brizna de hierba lo lleva a dibujar todas las plantas, luego las estaciones, los grandes aspectos del paisaje, en fin, los animales, después la figura humana. Pasa así su vida. ¿No es casi una verdadera religión lo que nos enseñan estos japoneses tan simples, y que viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores? *Nos es preciso volver a la naturaleza, a pesar de nuestra educación y nuestro trabajo en un modo convencional*”.<sup>17</sup> Y Arlés permite dar ese giro orientalista a la pintura: “No dudo que amaré siempre la naturaleza de aquí; es algo parecido a las japonerías; cuando uno empieza a amarlas, ya no se arrepiente”.<sup>18</sup>

## **1.2. La naturaleza. El color y su sentido**

Al poco de haberse instalado en Arlés, a finales de febrero, Van Gogh ya está familiarizado con la peculiaridad del paisaje. Todavía los campos están tapados por una gruesa capa de nieve, y a pesar de ello Vincent ha fijado su vista en dos colores centrales para su obra pictórica: el cielo y el sol, el amarillo y el azul: “he hecho varias excursiones por los alrededores, pero siempre fue imposible hacer nada a causa del viento. Pero el cielo era de un azul duro con un gran sol brillante, que ha fundido toda la nieve”.<sup>19</sup>

El fin del invierno es el nacimiento del color, de tal manera que la naturaleza que rebrota es una naturaleza coloreada, mientras que el invierno siempre es un invierno incoloro. Desde el momento en que Van Gogh comienza a pintar a sentir la peculiaridad del campo sureño: “Tengo dos nuevos estudios, un puente y el borde de un gran camino. Muchos de los temas de aquí son absolutamente, como carácter, la misma cosa que en Holanda; la diferencia está en el color. Hay allá por todas partes azufre que golpea el sol”.<sup>20</sup> Los

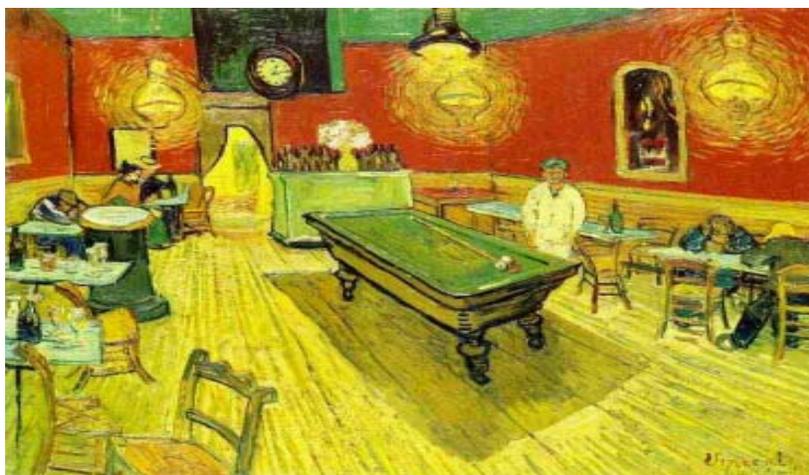
colores no son los mismos en Holanda que en Arlés, y ello le asombra, le emociona: “Cuando no hay un día con viento, ¡qué intensidad de colores, qué aire puro, qué vibración serena!”.<sup>21</sup> Realmente siente que los colores le abren la posibilidad de llegar a la esencia de todo aquello que observa, y exaltado proclama “la simplicidad de la naturaleza de aquí”.<sup>22</sup>

Vincent pronostica un nuevo rumbo para la pintura, ligado estrechamente al estudio minucioso del color: “La pintura, tal como hoy aparece, promete volverse más sutil —más música y menos escultura—, promete, en fin, el color”.<sup>23</sup> Alejar a la pintura de la escultura, es separar el color de su sometimiento a la forma, es independizarlo, considerarlo en sí mismo. Y vincular la pintura a la música es buscar las posibilidades intrínsecas del color en sí mismo, al igual que el sonido en sí mismo es capaz de sugerir, por ejemplo, toda una multitud de sentido y representaciones sonoras de cosas reales. Recuérdese, por ejemplo, la música de Claude Debussy y sus dos libros de Preludios. Van Gogh busca lo mismo pero en pintura, a saber, que el color nos aporte un significado que él mismo encierra y que está *en* las cosas: “El deseo de expresar algo por el color mismo”.<sup>24</sup> En ese deseo, como acabamos de decir la forma pasa a ser algo secundario y el color es lo esencial: “Yo busco ahora exagerar lo esencial, dejar en lo vago expresamente lo trivial...”.<sup>25</sup> Veremos esto con posterioridad, cuando hagamos el análisis del cuadro: en cuadros sobre paisajes las formas humanas que aparecen apenas están esbozadas, los rostros no tienen ojos, ni nariz. Y en los retratos, los rostros no tienen una forma ajustada al modelo real, sino que se exageran sus rasgos, el color de su piel, la mirada, etc., por medio del uso del color.

En definitiva, “el estudio del color. Siempre tengo la esperanza de encontrar algo allí dentro. Expresar el amor de dos enamorados por la unión de dos complementarios, su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de los tonos aproximados. Expresar el pensamiento de una frente, por el resplandor de un tono claro sobre un fondo oscuro. Expresar la esperanza por alguna estrella. El ardor de un ser por la radiación del sol poniente. Cierto que allá no está el espejismo realista, pero, ¿no es una cosa realmente existente?”<sup>26</sup> Estas afirmaciones son esenciales para poder entender la pintura de Van Gogh. No se busca la simple reproducción de la realidad, sino aquello que el color me está expresando aquí y ahora: “No quiero reproducir exactamente lo que ten-

go delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza”;<sup>27</sup> “yo quiero poner en el cuadro mi aprecio, el amor que siento por él”.<sup>28</sup> Finalmente, la base de esa nueva comprensión de la pintura, fundamentada en el puro color, está en desplegar un nuevo tipo de mirada sobre la realidad: “hay que observar largo tiempo las cosas, uno madura así y llega a concebir más profundamente”.<sup>29</sup>

Pongamos un breve ejemplo para mostrar todo lo dicho, un ejemplo que describe el propio Van Gogh.



A propósito del famoso cuadro sobre el café de noche afirma lo siguiente:

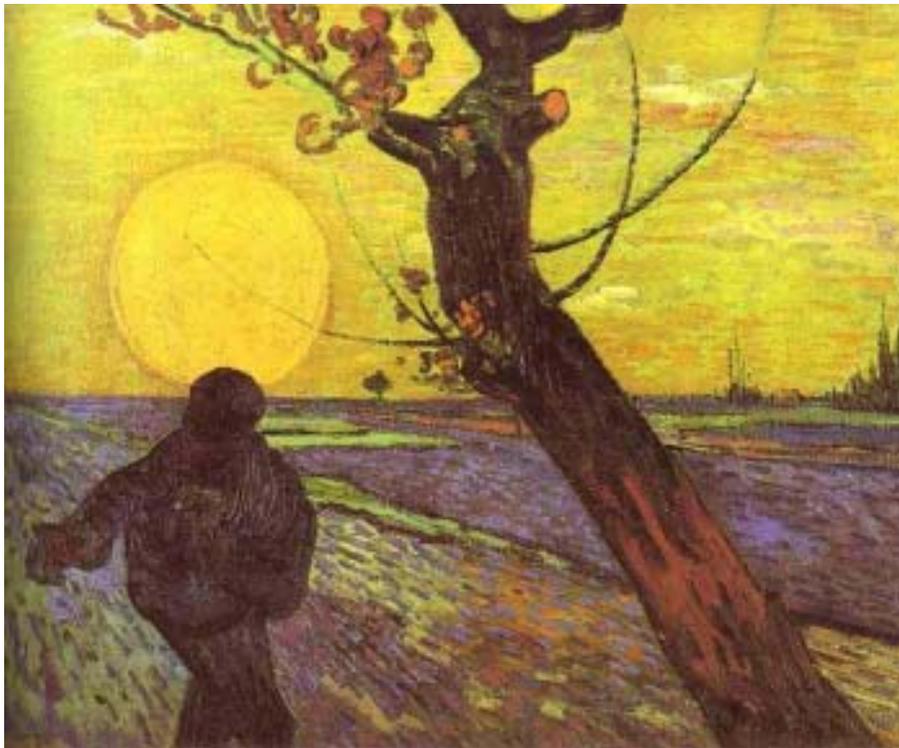
He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas. La sala es rojo sangre y amarillo apagado, un billar verde en el medio, cuatro lámparas amarillo limón con un resplandor anaranjado y verde. Hay por todas partes un combate y una antítesis de los verdes y los rojos más distintos, en los personajes de los pilluelos dormilones; en la sala vacía y triste, el violeta y el azul.<sup>30</sup>

“El porvenir del nuevo arte está en el Mediodía”,<sup>31</sup> porque el Mediodía es el momento del día donde el sol alcanza la mayor altura en el cielo, y con ello su mayor esplendor y los colores están más vivos y destacados que en cualquier otro momento del día. El sol, el amarillo como el color primordial, primer objeto de estudio para el nuevo rumbo “colorista” que debe tomar la pintura,

incluso un color divino. En julio, la época más cálida del año, Van Gogh proclama: “¡Qué hermoso es el amarillo!”;<sup>32</sup> “aquellos que no creen en el sol de aquí son bien impíos [...] al lado del dios sol”.<sup>33</sup>

## 2. Análisis interpretativo de *El sembrador*

Reproduzcamos primero el cuadro que vamos a comentar:



### 2.1. Análisis de los elementos de la composición

Hagamos primero un análisis de los objetos que están presentes en el cuadro: tenemos al sol, el cielo, campos de violetas, un sembrador, un tronco de árbol,

un árbol lejano y lo que parece ser un bosque y una casa. Ahora veamos como están distribuidos en distintos planos los objetos señalados: en primer plano, lo más cercano a nosotros son el tronco de árbol y el sembrador. En un plano medio tenemos a los campos de violetas que se extienden hasta un tercer plano, de lejanía, en el cual se ubican también el bosque a la derecha, un pequeño arbolito y la raya del horizonte. Lo interesante en esta distribución de los objetos es la dimensión del sol en relación con la de todos los demás objetos. Supuestamente debería estar en el último plano, en la lejanía, y, por tanto, debería tener una dimensión pequeña. Sin embargo, proporcionalmente hablando, es el objeto más grande de todos. ¿Por qué esa violación de los planos y las dimensiones? *Sin duda el sol no es un objeto más entre todos los demás objetos, sino que es un objeto señalado por el pintor.* No se está buscando una reproducción fiel de lo que se ve, sino que los objetos están siendo distribuidos en un espacio pictórico, que es completamente distinto al espacio físico que ocupan las cosas reales. Esto es esencial, porque ya en ese espacio pictórico se nos está abriendo el sentido del cuadro. Dejaremos para más adelante la labor de descubrir dicho sentido. Ahora lo importante es destacar algunas ideas en torno a los elementos pictóricos presentados por Van Gogh.

Por otro lado, el cuadro está dividido en dos partes por la ralla del horizonte: el cielo y la tierra. Proporcionalmente aquél ocupa un poco más de espacio pictórico que ésta. Luego tenemos los campos pintados con líneas diagonales y en primer plano un tronco de árbol casi en vertical, arqueado, atravesando todo el cuadro, rompiendo la gran división horizontal. Veamos como esbozó Van Gogh este cuadro:



Se puede observar con mayor claridad el juego de líneas: la horizontal, la arqueada vertical y las diagonales. La figura humana, completamente negra, oscura, y el sol mostrando toda su redondez. Nada fuera de lo normal en este tipo de cuadros paisajísticos, destacando sólo un aspecto, como ya lo hemos dicho, que las dimensiones del hombre y del sol son semejantes, estando sin embargo ambos ubicados en planos distintos. Además, vinculado con esto, está el tronco de árbol. Éste se encuentra en primer plano, acentuando la distancia entre él y el sembrador respecto al sol. Además, nótese como el tronco también rompe la estructura lógica del paisaje, interponiéndose en una pretendida visión completa, panorámica, típica de cuadros de paisajes. ¿Por qué pintar ese árbol, que bien parece estorbar más que contribuir a una visión de conjunto de todos los elementos pictóricos? ¿No quedaría mejor el cuadro si quitásemos ese tronco desnudo, sin ningún atractivo en sus formas? Pensamos que Van Gogh no pretende pintar un paisaje. Véase, por lo tanto, como en el estudio de los elementos pictóricos presentes en el cuadro ya comenzamos a ver la intencionalidad que Van Gogh quiere transmitirnos. Y fíjese en como está trazado el tronco. Sin duda es la figura más trabajada, la forma del tronco, arqueada, y las distintas ramas que salen de él, todas también arqueadas, desnudas de hojas, apuntando hacia el cielo, queriendo completar la circularidad que sólo posee el sol.

## 2.2. Análisis del color

El cielo es amarillo, pero un amarillo opaco, mate, combinado con algunos tonos anaranjados y grises claros, mientras que el sol está pintado con un amarillo más encendido, pero lejos del amarillo intenso de otros cuadros de esta época. Ese hecho nos está señalando la temporalidad del cuadro: estamos en el atardecer. Es el momento del día en que el sol ya no quema, sino que sólo ilumina, y esparce toda su luminosidad por los campos de violetas que se extienden hasta el horizonte, en distintas gamas y tonalidades. Estos campos, además, transmiten la sensación de amplitud, de un espacio inmenso que se abre entre el sembrador y el tronco de árbol, por un lado, y el sol, por otro. Un espacio sumido en el más absoluto silencio, un silencio que lo inunda todo, roto quizás esporádicamente por el canto de algún pájaro o el habla lejana de

algún campesino. Estamos ante una escena campestre de lo más simple, común, cotidiana.

El sembrador está completamente solo, realizando un acto tan común como es el de la siembra, mostrado por la posición del brazo derecho, extendido, esparciendo las simientes por la tierra. Una soledad dimensionada por los campos que se extienden detrás de él. El sol queda a su espalda, y al ser atardecer, todo el cuerpo del campesino está cubierto de oscuridad, en sombra, no pudiéndose distinguir ningún rasgo facial ni corporal. Podemos decir que el campesino es una mancha en el cuadro, una figura básica de ser humano en el que destaca la mano extendida esparciendo las semillas.

Comparemos los dos aspectos comentados hasta ahora, el sol y el sembrador, atendiendo al color. Para ello reproducimos otro cuadro de la misma época y casi con los mismos motivos que el que estamos comentando:



Nótese, en primer lugar, el sol. El amarillo tan intenso que incluso llega a deslumbrar al espectador. Ese amarillo sí transmite calor, no sólo iluminación. Es que estamos en las primeras horas de la mañana, y no en el atardecer. En

segundo lugar, el campesino, realiza la misma acción que en el otro cuadro, incluso en ambos el brazo está en la misma posición, sin embargo en este cuadro se percibe no sólo la figura humana, sino que podemos percibir los ojos, la boca, etc. Ya no es una mancha oscura, sino toda una forma llena de volúmenes y matices pictóricos. En definitiva, vemos como un mismo motivo es completamente distinto en momentos distintos del día, atendiendo únicamente a los colores que se ponen en juego.

La época del año también podemos averiguarla sin salirnos de los datos que nos da el propio cuadro. Tenemos como dato no sólo el atardecer, sino también cómo atardece: no en todas las épocas del año la caída del sol es así. También tenemos el acto de sembrar. Las actividades agrícolas se desenvuelven conforme a una circularidad semejante a las estaciones del año. Finalmente, añadimos un tercer elemento: los campos de violetas. En el primer cuadro aparecen oscurecidas debido a que el sol ya no las ilumina como lo hace en la mañana. Es un campo oscurecido, en sombra. Pero es un campo de violetas en flor. En el segundo cuadro esas mismas violetas aparecen en todo su esplendor, mostrando su intenso color. Por lo tanto tenemos los siguientes elementos: el atardecer, las violetas completamente floridas y también al sembrador esparciendo semillas de futuras violetas. Ello nos ubica ya en una época del año, a saber, finales de la primavera, inicios del verano: finales de mayo, inicios de junio. Es más o menos la mitad del año. Hay un dato más a tener en cuenta y que lo encontramos de nuevo en el tronco de árbol que se nos presenta en primer plano. Si lo observamos bien, vemos como Van Gogh pintó unas cuantas flores anaranjadas, lo cual señala que no sólo en el campo, sino también en los árboles han brotado ya algunas flores.

Finalmente, no queremos dejar pasar desapercibido el color marrón de los campos y del tronco de árbol. En el caso de este último, Van Gogh logra reproducir la sensación rugosa de su corteza, y sus distintas tonalidades más claras o más oscuras, dependiendo de la luz del sol. En el caso del campo se observa toda una gama extensa de marrones: desde un color tierra hasta el color café oscuro. Esto le da al cuadro un claro arraigo mundanal o terrenal: mientras el cielo es amarillo, el suelo es marrón: el contraste está entre amarillo—claridad, marrón—oscuridad. En medio de ambos las flores violetas, que emergen de la tierra (de lo oscuro y sólido) y *se alzan hacia* el cielo (lo claro y

liviano), con un color intenso. Y el hombre que las siembra, causa de su existencia y que permanece anclado en la tierra. Por eso el sembrador está dentro de los colores oscuros. De este modo, vemos como el cuadro va desde lo más oscuro, situado en la parte inferior del cuadro, que corresponde justo con el primer plano en la distribución de los objetos (sembrador y tronco de árbol), hacia lo más claro, situado en la parte superior, y que corresponde con lo que queda en último plano (sol y cielo).

### **2.3. Interpretación final**

Tenemos ante nosotros un cuadro que reproduce una labor agrícola tan común como la de la siembra. No se nos representa ninguna excepcional fiesta campestre, ni un soberbio paisaje, sino algo tan simple y llano como un campesino sembrando. Detrás de él quedan los inmensos campos de violetas. La actividad la realiza solo. No se desvía la atención hacia otros campesinos, en otras posiciones, etc., sino que aquí tenemos uno solo. Parece que Van Gogh no necesita más para transmitir aquello que pretende transmitirnos. Sólo los inmensos campos y el sembrador. Acaso acompañado por el tronco de árbol, y algún que otro sonido campestre.

El sembrador está inmerso en la ejecución de su labor. No repara en su entorno, ni en las violetas, que despliegan su peculiar olor y son agitadas de vez en cuando por alguna leve ráfaga de aire que acentúa así su belleza, ni en el inmenso sol que está detrás de él. *Sólo en esa entrega confiada del sembrador a su actividad puede abrirse para nosotros la comprensión del cuadro.* ¿Qué se nos está mostrando? Pensamos que en esa actividad resuena ni más ni menos que el modo de vivir de las gentes dedicadas toda su vida a la labranza de la tierra. Gran parte del tiempo de su vida se lo pasan en absoluta entrega silenciosa y solitaria al trabajo de la tierra. Por eso, para quien haya pasado una amplia estancia en cualquier pequeño pueblo, lo primero que le llama la atención es que la gente del lugar es muy poco dada a hablar cuando desempeña sus labores diarias, de modo que la posibilidad de todo diálogo queda muy limitada. El uso comunicativo del lenguaje es completamente distinto en el campo y en la ciudad. Y es que a través de ese silencio y soledad Van Gogh logra transmitir la dignidad de la actividad agrícola.

El hecho de que el hombre de campo está más cerca de la naturaleza que el hombre de ciudad, con ello no se está aludiendo a una simple “diferencia física” entre ambos (el hombre de ciudad vive lejos del campo y el hombre de campo cerca del mismo), sino a una “diferencia esencial”: la dignidad del ser humano no está en el uso de su racionalidad o en su capacidad de hilvanar discursos más o menos brillantes y convincentes, sino en la fidelidad con la que desenvuelve sus actividades. La sencillez no sólo de las gentes del campo, sino de las actividades que desempeñan, toca la esencia del hombre. En el cuadro, la entrega del sembrador a su actividad, que necesita del sol para que la siembra dé frutos, pero también de la tierra, hace que se genere una unidad entre todos los elementos: *el acto de sembrar es un acto en el que cielo, tierra y hombre forman una totalidad.*

La esencia del hombre no se pone de manifiesto en el estudio exclusivo y exhaustivo de la “cosa-hombre”, sino en la totalidad de él con el mundo que le rodea, puesta de manifiesto en su entrega ingenua a las actividades más comunes y cotidianas. Desde esta perspectiva, el cuadro se nos presenta bajo otro sentido: *físicamente*, el sol está muy distante del hombre y la tierra, pero *pictóricamente* para Van Gogh están todos ellos íntimamente imbricados entre sí —el tronco de árbol, el sembrador y el sol están en un mismo plano—, no habiendo distancias ni fisuras entre ellos, formando una totalidad de sentido compacta hasta el punto de que la ausencia de un elemento precipita hacia el sinsentido a la totalidad. Y es que queda claro que lo más lejano desde una perspectiva (física, real) es justo lo más cercano desde otra perspectiva (pictórica, espiritual). En definitiva, es el cuadro el que abre *su* propia lógica espacio-temporal (*lógica espacio-temporal pictórica*), completamente distinta a la *lógica espacio-temporal real*.

Pensamos que el hecho de que el tronco de árbol no permita una visión completa del paisaje presentado, está apelando a lo que acabamos de decir: nos dice que no debe buscarse en el cuadro una simple reproducción de un paisaje que pueda resultar más o menos “bonito”, sino *la relación esencial entre todos los componentes y la totalidad que forman.*

Finalmente, quisiéramos perfilar una apuesta interpretativa arriesgada, pero que nosotros pensamos que se ajusta con lo dicho hasta ahora. Nótese la posición del sol: justo encima del sembrador, acogiéndolo, iluminando su activi-

dad, y el tronco de árbol siendo el testigo silencioso de ello. Profundizando en esa posición del sol, y retomando ahora la cita número treinta del presente trabajo,<sup>34</sup> la cuestión adquiere un significado realmente revelador: en esa cita, para Van Gogh, el sol es lo divino, de modo que tenemos, por un lado, a Dios o lo divino (el sol, el cielo, lo aéreo), por otro, la tierra (los campos, el tronco de árbol), y, finalmente, el hombre, que está entre uno y otro. Ahora bien, la totalidad que generan los tres elementos entre sí nos está señalando el siguiente hecho: que *sólo hay reconciliación entre ellos cuando el hombre es capaz de ver aquello que trasciende de su actividad más común*. Es interesante cómo aquí adquiere sentido el porqué de repente Van Gogh se interesa por Leo Tolstói. Por ejemplo, no debe olvidarse que ambos decidieron irse a vivir al campo y centrar su interés en las gentes sencillas y en su modo de vida simple, austero. El propio Van Gogh admira profundamente ese viraje dado por el escritor ruso a su existencia. ¿Acaso no hace lo mismo el pintor holandés cuando decide dejar París e instalarse en la pequeña Arlés? Justo en la carta a Theo, en que reflexiona sobre la vida en el campo, habla de Tolstói, y manifiesta la necesidad de conseguir su libro titulado *Mi religión*, que acababa de publicar. Entonces afirma lo siguiente: “Un tejedor, un cesterero, pasa a menudo estaciones enteras solo o casi solo, con su oficio por única distracción. *Pero justamente lo que hace que esta gente permanezca en su lugar, es el sentimiento de la casa, el aspecto tranquilizante y familiar de las cosas*”.<sup>35</sup>

Pensamos que desde la interpretación que estamos dando al cuadro, esta cita arroja claridad sobre todo lo dicho. La existencia esencial acontece desde un trato familiar con las cosas. *Lo divino sólo arraiga y cobija nuestra existencia en semejante modo de vida, de estar en el mundo, de tratarse con las cosas que nos rodean*. El acto de sembrar supone un trato semejante con la tierra, las semillas, las violetas, los árboles, etc., por lo que es un acto en el que lo divino está presente: el sol. Un sol (un dios) que no es hostil, castigador, como en el amanecer, sino reconciliador, acogedor, como en el atardecer. Por eso el hecho de que el cuadro sea pintado al atardecer no es algo aleatorio, pues dijimos que es justamente el momento del día en el que el sol no calienta, sino que, apaciguado, se dedica sólo a dar luz, esto es, a mostrar, a des-ocultar un aspecto esencial del ser humano: su íntima necesidad de estar incardinado con todo lo que le rodea a través de un trato familiar con ello, desplegado en sus actividades más comunes.

### Bibliografía

- Boime, A., *La noche estrellada de Vincent Van Gogh*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1994.
- Heidegger, M., *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- Jaspers, K., *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.

### Notas

1. K. Jaspers, *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
2. Vincent Van Gogh, *El sembrador*, 1888.
3. Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, p. 271.
4. Vincent Van Gogh, *op. cit.*, p. 208.
5. *Ibid.*, p. 209.
6. *Ibid.*, p. 258.
7. *Idem.*
8. *Ibid.*, p. 289.
9. *Ibid.*, p. 208.
10. *Ibid.*, p. 284. Las cursivas son de Van Gogh.
11. *Ibid.*, p. 255. Las cursivas son nuestras.
12. *Ibid.*, p. 204.
13. *Ibid.*, p. 251.
14. *Ibid.*, p. 264.
15. *Ibid.*, p. 289.
16. A. Boime, *La noche estrellada*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1994, p. 47.
17. *Ibid.*, p. 287. Las cursivas son nuestras.
18. *Ibid.*, p. 213.
19. *Ibid.*, p. 193.
20. *Ibid.*, p. 215.
21. *Ibid.*, p. 279.
22. *Ibid.*, p. 243.
23. *Ibid.*, p. 269.
24. *Ibid.*, p. 302.
25. *Ibid.*, p. 218.
26. *Ibid.*, p. 272.
27. *Ibid.*, p. 255.

28. *Ibíd.*, p. 256.
29. *Ibíd.*, p. 285.
30. *Ibíd.*, p. 272.
31. *Ibíd.*, p. 228.
32. *Ibíd.*, p. 260.
33. *Ibíd.*, p. 258.
34. “Aquellos que no creen en el sol de aquí son bien impíos [...] al lado del dios sol”. *Idem.*
35. *Ibíd.*, p. 284. Las cursivas son de Van Gogh.

Fecha de recepción del artículo: 2 de enero de 2008  
Fecha de remisión a dictamen: 25 de abril de 2008  
Fecha de recepción del dictamen: 28 de abril de 2008