



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**FACULTAD DE PSICOLOGIA**

# **EL CASO VAN GOGH**

**factores precipitantes de su suicidio**

Tesis que para obtener el título de Licenciado en Psicología  
presenta el alumno:

**JORGE MANUEL VALENCIA RAMIREZ**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

25063.08  
VNAM.116  
1979



2025

A Theodorus Van Gogh y a  
Anna Cornelia Carpentus: y  
a todos los padres que no he  
mos podido cumplir con nues  
tra función. Pero, sobre todo,  
a los hijos de esos padres,  
quienes más de una vez han  
sufrido más de lo soportable.

AGRADEZCO DE MANERA ESPECIAL A ANA FABRE Y A SILVIA RADOSH QUIENES, DESDE DIFERENTES SITUACIONES, CONTRIBUYERON A LA REALIZACION DE ESTE TRABAJO. ASIMISMO A MIS MAESTROS, TANTO ACADEMICOS COMO EX-CATEDRA POR SUS OBSERVACIONES Y SUGERENCIAS. RESPECTO A MI ASESORA, ANNEMARIE BRUGNANN, NO SOLAMENTE AGRADEZCO SUS ORIENTACIONES SINO SU ACTITUD RESPECTUOSA HACIA ALGUNOS CONCEPTOS NO DEL TODO COMPARTIDOS POR ELLA.

FINALMENTE, last but no least, A MIS PADRES POR SU INSISTENCIA Y APOYO PARA QUE ME RECIBIERA.

## I N D I C E

	Pág.
I. - INTRODUCCION	1
1. - El psicoanálisis aplicado y el propósito de esta tesis.	1
2. - Método.	2
3. - Marco teórico.	4
4. - Hipótesis.	5
II. - ANTECEDENTES FAMILIARES E INFANCIA	8
1. - Antecedentes familiares.	9
2. - El nacimiento de Vincent	15
3. - Los hermanos de Vincent	17
4. - Algunos testimonios sobre la infancia de Vincent.	18
5. - Primera separación del hogar (1864; 11 años).	22
III. - LA BUSQUEDA DE UNA IDENTIDAD.	23
1. - El Tío Vincent y su ingreso a las Galerías Goupil - (1869; 16 años).	23
2. - Cambio a la Sucursal de Londres. (1874; 21 años)	24
3. - Su padre Theodorus y el camino de la religión - (1876; 23 años).	27
4. - Primeras consideraciones sobre la relación con - Theo (el hermano) y Theodorus (el padre).	28
5. - La relación con Theodorus.	32

	Pág.
IV. - LAS VICISITUDES DE UNA IDENTIFICACION.	35
1. - El examen de Amsterdam (Julio de 1877; 24 años).	35
2. - Su formación como predicador. (Agosto 1878; 25 años).	36
3. - Su vida en las minas (Diciembre 1878 -Octubre 1880; 25-27 años).	38
4. - La desidealización del padre. El final de la época del Borinage.	40
V. - LA DECISION POR EL ARTE.	43
1. - Algunas precisiones cronológicas (1880; 27 años).	43
2. - El concepto de arte.	44
3. - La prima Kee. (1881; 28 años).	45
4. - La Haya (Noviembre 1881 -Septiembre 1883; 28-30 años).	50
5. - El encuentro con Sien.	52
6. - Drenthe (Septiembre, 1883; 30 años).	54
VI. - EL EDIPO EN VINCENT.	59
1. - Algunas consideraciones sobre el edipo negativo.	59
2. - Algunas consideraciones sobre el edipo Lacaniano.	63
3. - Algunas similitudes con el caso Schreber.	68
4. - El sol y las figuras paternas: el señor Roulin y Tanguy.	70



	Pág.
VII. - LA MUERTE DEL PADRE REAL (NEUNEN 1883-1885; 30-32 años).	74
1. - La vida en familia.	74
2. - La muerte de Theodorus.	
3. - Pulsiones de muerte.	80
VIII. - LA SIMBIOSIS CON THEO.	82
1. - Amberes (Noviembre, 1885; Febrero 1886; 32-33 años).	82
2. - La convivencia con Theo en París (1886-1888; 33-35 años).	82
3. - Fromm y su enfoque sobre la simbiosis.	86
4. - Nace otro Vincent.	88
IX. - REQUIEM PARA UN GIRASOL (1888-1890; 35-37 años).	91
1. - Las sillas de los muertos.	91
2. - La casa amarilla	94
3. - Gauguin y los marineros bretones.	99
4. - La Berceuse	100
5. - El yo y el no-Yo	101
6. - Los girasoles y el retorno a la tierra.	102
7. - "Cuervos sobre el trigal" -La pintura del suicidio-.	104
8. - La prueba de Luscher.	108
CONCLUSIONES.	110
BIBLIOGRAFIA.	128

## I. - INTRODUCCION. -

### 1. - El psicoanálisis aplicado y el propósito de esta tesis

La sensibilidad estética de Freud, aunada a su incansable curiosidad científica, hacía que su interés por el arte no culminara en el goce artístico, sino que prosiguiera hasta descubrir la trama simbólica que subyace en cada obra. Era tan dominante en Freud la actitud científica que los demás intereses se le subordinaban por completo. En las primeras líneas de "El Moisés de Miguel Angel" (16), expresa una gran necesidad de explicarse la reacción que produce la obra artística; y apunta que ésta es susceptible de interpretación. De esta manera, la música era una de las artes que menos atraían a Freud por dificultarle el análisis de las relaciones entre el inconsciente y la producción artística; en cambio, la escultura y la pintura le proporcionaban dimensiones más adecuadas para la aplicación del psicoanálisis.

La actitud genuinamente científica de Freud, se caracterizó por una gran cautela, y pocas veces se atrevió a aplicar la investigación psicoanalítica al arte. Nosotros, si bien debemos tener muy presente esa cautela, estamos menos solos que Freud; así, la vida de Van Gogh ha atraído la curiosidad de muchos investigadores con los cuales podemos confrontar y articular nuestras observaciones de tipo clínico. Entre estos investigadores podemos encontrar algunas discrepancias, pero estas diferencias son insignificantes

en comparación con los acuerdos fundamentales. Acuerdos que se refieren a la preeminencia de los primeros años de vida sobre los últimos, y a la existencia de determinados conflictos intrapsíquicos de los cuales sólo la teoría psicoanalítica puede dar cuenta.

En 1914, al reseñar Freud la historia del movimiento psicoanalítico (17) escribió sobre los caminos que esta disciplina había abierto a la investigación. Uno de estos caminos era el arte, y señaló que "los sueños inventados por los poetas se comportan frecuentemente, con respecto al análisis, como sueños genuinos". Es probable que este descubrimiento lo haya hecho al analizar la novela de Jensen -"Gradiva"- en 1906. Si Freud le proporcionó a la poesía este status, es válido inferir que la pintura también lo tiene. Aunque es muy importante aclarar que esta tesis, si bien atañe a la producción artística de un pintor, fundamentalmente está enfocada a los sufrimientos de un hombre y a su incapacidad por enfrentar las contradicciones de la vida.

Esta tesis tiene el propósito fundamental de reconstruir explicativamente los principales sucesos de la vida de Van Gogh, dentro de los cuales sobresale su suicidio. Para la reconstrucción de estos sucesos se cuenta con la correspondencia a Theo, con la obra pictórica y algunos datos testimoniales.

## 2. - Método

Dado que el método psicoanalítico encuentra su validación en la si -

tuación de análisis, cuando se trata del psicoanálisis aplicado la única validación posible es a través de la teoría. Según Laplanche y Pontalis (41) la teoría psicoanalítica es "un conjunto de teorías psicológicas y psicopatológicas en las que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y de tratamiento". Para estos autores, el método de investigación psicoanalítico consiste "esencialmente en evidenciar la significación inconsciente de las palabras, actos, producciones imaginarias (sueños, fantasías, delirios) de un individuo. Este método se basa principalmente en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación. La interpretación psicoanalítica puede extenderse también a producciones humanas para las que no se dispone de asociaciones libres". (El subrayado es mío ).

La fundamentación del valor psicológico que como material interpretativo tienen tanto la correspondencia a Theo como la obra pictórica, se encuentra en la llamada "hipótesis proyectiva". A este respecto, David Rapaport (48) dice: "La hipótesis que subyace en el empleo moderno de los test psicológicos es la de que toda actividad de un individuo dado, lleva en sí el sello de su individualidad; de este modo, si se le interpreta adecuadamente, cualquier conducta deberá servir como índice de la individualidad, y de sus características de adaptación e inadaptación".

Se analizaron tres versiones traducidas al español de la correspondencia a Theo (61)(62)(63) y algunos fragmentos de sus cartas fueron traducidas del inglés (60). Asimismo, se consultaron diferentes fuentes biográficas

cas que aparecen citadas a lo largo de este trabajo.

La revisión de la obra pictórica dista mucho de ser exhaustiva; --  
-en total se han llegado a clasificar 844 pinturas-. De las reproducciones -  
que aparecen en los libros de Schapiro (52), Tralbaut (57), y Treble (58), -  
seleccioné las que me parecieron más significativas.

### 3. - Marco teórico

Como ya señalé, el marco teórico en que se ubica esta tesis es el -  
psicoanalítico, cuyos postulados básicos son:

#### 1. El principio del determinismo psíquico.

Cualquier noción de "casualidad" queda abolida; nada, en el - -  
comportamiento humano, sucede por azar. Al igual que en el --  
mundo de la física, ningún fenómeno carece de una conexión cau-  
sal. A este respecto, Charles Brenner (7) señala que "cada fenó-  
meno psíquico está determinado por aquellos que le precedieron.  
Los sucesos que en nuestra vida mental parecen casuales o no --  
relacionados, son lo que aconteció antes; sólo son casuales en --  
apariencia".

#### 1.1 La multideterminación de todo acto psíquico.

Este principio, derivado del anterior, excluye -tal como -  
señala Mauricio Abadi (1) - "toda forma de causalidad lineal".  
Este postulado tiene una gran importancia ya que explica la --  
aparente discrepancia entre varias interpretaciones, que en -

realidad no hacen sino enfatizar diferentes dimensiones del mismo proceso de causalidad.

## 2. Los procesos inconscientes.

Para Brenner, además del determinismo esta sería la segunda hipótesis básica; y comenta que "de hecho, la relación entre estas dos hipótesis es tan íntima que apenas si se puede discutir una de ellas sin introducir la otra. Precisamente el hecho de que gran parte de lo que ocurre en nuestras mentes sea inconsciente, es el responsable de la aparente discontinuidad de nuestra vida mental. Cuando una idea, un sentimiento, un olvido accidental, un sueño o un síntoma patológico parezca no estar relacionado con lo que aconteció antes en la mente, es porque su conexión causal reside en algún proceso mental inconsciente en vez de consciente".

## 4.- Hipótesis

Las hipótesis que a continuación se formulan respecto al suicidio de Vincent Van Gogh se basan en los postulados de la teoría psicoanalítica antes mencionados.

1. El principio del determinismo psíquico que enfatiza que los fenómenos psíquicos están determinados por aquellos que le precedieron. Por lo tanto, el suicidio de Van Gogh no puede ser explicado con base en los acontecimientos de los últimos años de su vida, sino de los acontecimientos vividos durante su infancia, los cuales a su vez deben ser entendidos en interjuego con su se-

rie complementaria correspondiente.

- 1.1 Como hipótesis complementaria a la anterior se pueden postular la existencia de factores desencadenantes, cuya causalidad solamente tiene sentido en función de los factores previamente existentes; los que se encuentran "anclados en el pasado" y sobre los cuales las últimas circunstancias se van a resignificar.
  - 1.2 Como factor desencadenante, la hipótesis principal se refiere a la existencia de un vínculo simbiótico que Vincent mantenía con su hermano. Theo, al comprometerse y casarse con Johanna Bonger desequilibra esa simbiosis.
  - 1.3 Otros factores desencadenantes que constituyeron pérdidas importantes para Van Gogh fueron la partida de Gauguin; y la partida de su amigo, el empleado de correos Roulin.
- 2.- Las hipótesis que se refieren a la dinámica del suicidio pertenecen a un marco teórico Freudiano y Kleiniano y tienen una estrecha vinculación con la melancolía.
- 2.1 El impulso suicida previamente ha sido un impulso homicida -Freud (19)-.
  - 2.2 Ha habido una pérdida objetal; el objeto perdido se introyecta. El suicidio representó para Van Gogh un ataque al

objeto introyectado. Existe pues, una incapacidad para exteriorizar la agresión porque el objeto se ha incrustado en el self. Y a mayor odio, mayor agresión revertida contra el propio yo - Angel Garma (26)-.

2.3 Siguiendo lo anteriormente expuesto, otro modelo que -- postulo como hipótesis, es que además que el suicidio ataca al objeto persecutorio internalizado, Melanie Klein<sup>(36)</sup> señala la intención desesperada del suicida por salvaguardar sus objetos buenos, con los cuales pretende, en su -- fantasía inconsciente, realizar una "unión pacífica".

2.4 El modelo Kleiniano anterior, a su vez puede ser ampliado por el esquema psicodinámico propuesto por Abadi (1). El suicida sigue una pauta de retorno hacia un punto de -- reconexión mítico con una nueva forma de vida. Así, el morir implicaría un re-nacer; un renunciar a la vida fantaseando maníacamente una entrada a otra dimensión que no es la nada, sino un dejar de ser para volver a ser.



## II. - ANTECEDENTES FAMILIARES E INFANCIA

Uno de los pilares sobre los cuales se basa toda la teoría psicoanalítica es el de la importancia de los primeros años de vida. Freud insistió a lo largo de toda su obra en que las raíces de la vida emocional del adulto se encuentran ancladas en el pasado infantil, y se dedicó a estudiar los mecanismos que vinculaban las experiencias de la infancia y la manera como posteriormente el adulto enfrenta la vida. No obstante este descubrimiento, Freud nunca omitió la presencia de factores hereditarios en inter-juego con las experiencias infantiles; de esta manera, su concepto de serie complementaria supera la disyuntiva entre lo endógeno y lo exógeno, ya que ambos varían entre sí en razón inversa.

Natham W. Ackerman <sup>(2)</sup> quien es uno de los autores que más han contribuido al estudio del grupo familiar, enfatiza el papel decisivo de la familia para la estructuración de una identidad personal, en el aprendizaje de roles sociales y sexuales y en la creatividad e iniciativa personal. Por otra parte, Pichon-Riviére <sup>(46)</sup> quien ha ejercido una gran influencia en Latinoamérica, con sus aportaciones sobre la teoría de la depositación, la segregación y el concepto del emergente, esclarecen considerablemente las relaciones entre enfermedad individual y grupo familiar. Asimismo el concepto de Pichon-Riviére sobre estructura vincular que establece que un niño infeliz y frustrado, por el odio excesivo que experimenta hacia sus padres, y por la retaliación de ese odio, introyecta objetos de muy alto contenido --

persecutorio, lo cual le configurará un modo de relación particular: buscará la frustración, ya que se mueve a través de un vínculo "malo". En cambio, un niño en el que ha predominado el amor hacia sus padres, se identificará con ellos sobre bases de cariño y no de odio; en el futuro tenderá a buscar la gratificación, ya que se mueve a través de un vínculo "bueno".

Todo este preámbulo tiene por objeto sentar un pequeño contexto que permita empezar a entender la infancia y la vida trágica de Van Gogh.

## 1. - Antecedentes familiares

Los antecedentes familiares que se obtuvieron provienen de los trabajos biográficos de Meyer Schapiro<sup>(52)</sup>, Marc Edo. Tralbaut<sup>(57)</sup> y Rose Mary Treble<sup>(58)</sup>.

### 1.1 Familia paterna

Las raíces de la familia Van Gogh se remontan hasta el siglo XVI. Según los datos existentes, predominaron dos actividades en ellos: el comercio del arte y el sacerdocio. No obstante, estos datos son brumosos, y es hasta el abuelo del pintor cuando aparecen datos más precisos.

El abuelo Van Gogh, también de nombre Vincent, fue un pastor protestante y tuvo doce hijos, -cinco mujeres y siete hombres, uno de los cuales murió a temprana edad-. Estos tíos paternos obtuvieron importantes éxitos y logros socioeconómicos, contrastando significativamente con la vida aldeana del padre de Vincent.

El padre de Van Gogh fue un modesto pastor toda su vida; las parroquias que le fueron asignadas siempre correspondieron a pequeñas aldeas. Al decir de los principales biógrafos consultados, esta falta de éxito en la carrera eclesiástica del padre de Vincent, se debió a sus escasas dotes como predicador.

En cambio, del abuelo de Vincent se dice que fue un destacado hombre de iglesia, y que desde joven fue un brillante estudiante de teología.

C U A D R O A  
F A M I L I A P A T E R N A

Parentesco	Nombre	Ocupación	Fecha de nacimiento y muerte
abuelo	Vincent	pastor	1789 - 1874
abuela	Elizabeth Huberta		1790 - 1857
tía	Johanna Wilhelmina		1812 - 1883
tío	Hendrich Vincent	librero y artista	1814 - 1877
tía	Dorothe María		1815 - 1882
tío	Johannes	Vicealmirante	1817 - 1885
tío	Willem Daniel	Funcionario público	1818 - 1872
tío	Vincent	Comerciante en arte	1820 - 1888
PADRE	Theodorus	Pastor	1822 - 1885
tía	Elizabeth Huberta		1823 - 1895
tío	Cornelius Marinus	Comerciante en arte	1824 - 1908
tía	Geertruda Johanna		1826 - 1891
tía	Marfa Johanna		1831 - 1911

De la generación del abuelo a la de los tíos, puede observarse una transmisión adecuada de los niveles de aspiración y logro; todos, a excepción de Theodorus, tuvieron éxito en lo

que emprendieron. La vida de los hijos de Theodorus es claramente desafortunada; Vincent, el caso más obvio, pero - - las vidas de los otros dos hermanos varones, como se verá más adelante, son también fatídicas.

Respecto a las hermanas de Theodorus, dos se casaron con generales del ejército holandés; las otras tres permanecieron solteras.

El padre del pintor y el tío Vincent tuvieron una relación muy cercana. Entre ambos hermanos había un año solamente de -- diferencia, y aunque dedicados a profesiones diferentes, siempre estuvieron unidos. Un suceso importante reforzó esta liga al casarse ambos con hermanas.

## 1.2 El padre del pintor

Aunque las citas que hace Tralbaut de la investigación de Stokvis <sup>(56)</sup> abundan en testimonios que favorecen mucho la imagen de los padres de Vincent, existen algunos datos reveladores del conflicto de Theodorus.

El pastor Theodorus, al igual que su hermano Vincent, padecía de enfermedades inespecíficas; frecuentemente fue descrito como "un hombre que no gozaba de cabal salud". Puede ser que ambos hermanos - el pastor y el comerciante de arte - compar tieran cierta conflictiva emocional común; antecedente interesando

te de la relación que posteriormente establecerían Vincent y Theo.

Según los testimonios recogidos por Stovkis, el pastor era -- conocido como "el guapo protestante". En esa encuesta, se -- menciona que hasta los católicos se referían a Theodorus co -- mo "la imagen misma de la bondad". La única opinión adversa fue la del exalcalde del pueblo; según este informante, el pas -- tor "era un hombre severo, un verdadero pequeño papa pro -- testante".

Es interesante adelantar que la síntesis de estos dos puntos -- de vista contradictorios, es evidenciada por el mismo Vincent años después, al describir amargamente a su padre: "Es el -- más bondadoso de los hombres crueles".

El padre de Vincent pertenece a una categoría intermedia de -- la tipología encontrada por Lidz y Lidz <sup>(42)</sup>. Estos autores -- clasificaron cinco tipos de padres dentro de las cuales, la cuar -- ta y la quinta categoría tienen un significado particular en el es -- tudio de la familia Van Gogh. El cuarto grupo se refiere a pa -- dres absortos por su fracaso ante la vida, esposos devaluados ante su mujer y ante sus propios hijos. El quinto grupo incluye a padres totalmente pasivos en franca sumisión ante sus espo -- sas; aunque en algunos casos son padres afectuosos, resultan -- figuras de identificación masculina inadecuadas.

Theodorus se sentía fracasado y es muy probable que tuviera una imagen devaluada ante su esposa, sobre todo si se piensa en mi inferencia acerca de la gran rivalidad de Anna Cornelia frente a los hombres. Considero que Theodorus se inscribe en una categoría intermedia entre los dos grupos antes mencionados de Lidz y Lidz, porque aunque las diferencias entre ambos grupos son mínimas no encaja por completo en ninguno de los dos. No estaba en "franca sumisión" respecto de Anna Cornelia, pero distaba mucho de ejercer una autoridad real ya que la madre de Van Gogh parece haber sido sumamente dominante. Por otra parte, resultó una figura inadecuada como molde de identificación masculina, por su debilidad frente a Anna Cornelia y por su severidad inconsistente y ambivalente, hacia los propios hijos, y en especial hacia Vincent. Respecto a su devaluación y fracaso no cabe duda alguna, siendo una de las observaciones en que coinciden todos los investigadores consultados.

### 1.3 Familia materna

Lamentablemente, son muy escasos los datos sobre la familia de Anna Cornelia Carbentus, la madre de Vincent.

Cuando el pastor llegó a Zundert estaba aún soltero. Durante dos años, su hermana María Johanna vivió con él, hasta que se

casó con Anna Cornelia. Anna Cornelia era dos años y medio mayor que Theodorus.

Por el lado de la familia materna se sabe que había un pintor, Anton Mauve, casado con una pariente cercana de Anna Cornelia. De este pintor Vincent recibió consejos técnicos y cierto adiestramiento pictórico.

De especial relevancia en la vida de Vincent fue la prima Kee-hija del pastor Stricker, casado con la hermana mayor de Anna Cornelia - es decir, su prima hermana.

#### 1.4 La madre del pintor

Anna Cornelius tenía una gran afición por las plantas; además era una buena dibujante -se conservan algunos trabajos de ella- y según Tralbaut<sup>(57)</sup> se expresaba por escrito con gran facilidad. Respecto a Anna Cornelia también abundan testimonios elogiosos de algunos sobrevivientes de Zundert, entrevistados hace poco más de cincuenta años. Su nuera, la viuda de Theo, la describe como una mujer llena de cualidades: "una espléndida mujer que siempre mantuvo su energía y coraje hasta el final, a pesar de que hacía mucho tiempo que había perdido a su esposo y a sus tres hijos".

Es interesante que su esposo y sus tres hijos, sumen cuatro: y que cuatro sean los insectos que la araña ha capturado según

un dibujo sin fecha de Van Gogh. También cuatro podría ser - la suma de los tres hijos varones, más el niño nacido muerto. Tanto Freud como otros psicoanalistas, como Maria Langer - (40) han interpretado el símbolo de la araña como una representación de la madre. En este dibujo existe una complicación adicional: la araña tiene una cruz. Esta cruz representa a Theodor<sup>u</sup>s. Y pareciera como si la araña haya chupado a Theodor<sup>u</sup>s y se ha adueñado de su emblema; es decir, de su ley.

## 2. - El nacimiento de Vincent

Después de once meses de matrimonio, el pastor Theodorus y Anna Cornelia tuvieron un hijo; este hijo nació muerto y fué bautizado Vincent Willem. En la tumba de este primer hijo, aparece la fecha de su muerte: 30 - de marzo de 1852. Un año después, exactamente el 30 de marzo del año siguiente, nació el pintor; también lo bautizaron Vincent Willem.

Todos los investigadores que han analizado la vida de Van Gogh le - confieren a esta nefasta coincidencia una importancia fundamental. Joost A. M. Merloo (44) interpreta que la madre de Van Gogh al lamentarse constantemente por la muerte de su primer hijo, debe de haberle provocado a Vincent "un sentimiento de aversión" hacia ella. Albert C. Cain y Barbara S. Cain (9), de la Universidad de Michigan, estudiaron a un grupo de padres - que habían perdido a un hijo y que lo habían decidido sustituir por medio de un nuevo embarazo. Sobre los efectos de este proceso, en el niño sustituto, Humberto Nágera (45) señala lo siguiente:



"Los padres llegan a ser las víctimas de importantes cambios psicopatológicos que interferirán y afectarán profundamente su relación con el niño que va a sustituir al muerto. Estos padres tienden a imponer la identidad del niño muerto, -quien durante ese tiempo ha sido fuertemente idealizado, siendo el compendio de todas sus fantasías y deseos-, al niño que le sustituye; identifican así, inconscientemente, a ambos hermanos. Además, generalmente los padres son incapaces de aceptar al siguiente hijo como 'el mismo' que antes perdieron. El resultado, es que el segundo niño se convierte en una fuente creciente de frustraciones para los padres; y, naturalmente, siempre queda muy abajo de la imagen altamente idealizada del niño muerto. En consecuencia, el desarrollo de la personalidad de tales niños queda seriamente afectada y distorsionada. Además, tales padres, sobre todo la mamá, algunas veces son presas de pánico por sus fantasías de que este niño muera también; esto las conduce a actitudes anormales de sobrepreocupación y sobreprotección. El niño, a su vez, adquiere la convicción de su inadecuabilidad y vulnerabilidad ante un mundo de peligros constantes e impredecibles".

Además de este proceso es muy probable que existiera en Van Gogh una culpa terrible por haber reemplazado a un niño y haber ocupado su lugar entre los vivos.

Por otra parte, no debe soslayarse el estado emocional de Anna -- Cornelia durante su segundo embarazo. Puede suponerse que estaba aún -- consternada por la pérdida del primer bebé; y que estaba llena de temores acerca de la salud y del parto del segundo hijo. La inferencia que resulta más difícil de elaborar es la de su estado emocional durante su primer embarazo. Marie Langer <sup>(40)</sup>, apoyándose en Melanie Klein, ha insistido en -- que el embarazo puede revivir todas las fantasías de ataque al cuerpo de la madre embarazada años atrás. Es decir, en su fantasía temerá que regrese

su madre y la castigue por los ataques que previamente le hizo. Es probable que Anna Cornelia haya sido desplazada por un hermano varón del afecto de sus padres, lo cual explicaría su aguda rivalidad con el hombre, y su odio subsecuente frente a cada embarazo de su madre. Desgraciada --mente no se cuenta con datos sobre su familia.

Siendo el padre de Vincent pastor, cada domingo acudían al cementerio. Apenas Vincent pudo leer, se percató de que en una tumba estaba escrito su nombre, con una fecha que correspondía a la de su nacimiento. -- Cuando muchos años después le escribió a Theo acerca de que la clave de su locura estaba en el trozo de un verso holandés: "Estoy atado a la tierra por lazos más que terrestres". se refería sin duda a esta liga con la muerte. Ver la tumba de su hermano era ver su lugar en el cementerio; como si una tumba le estuviera aguardando, un lazo con las entrañas de la tierra.

### 3.- Los hermanos de Vincent.

Dos años después de Vincent nació Anna Cornelia, de quien seguramente, como todos los niños, sintió celos. Cuatro años más tarde nació -- Theo, hacia quien desde muy pequeño mostró un especial cariño. Siguió después Elizabeth Huberta -posteriormente ella escribió sobre los recuerdos - que guardaba del pintor-. El número cinco fue Wilhelmién, quien perteneció al movimiento Feminista-Holandés y posteriormente fue internada en un hospital psiquiátrico.

Finalmente nació Cornelius Vincent, el número seis. Trabajaba en

Sudáfrica cuando la guerra de los boers, participó en ella y murió a los -- treinta y dos años. Existen rumores de que se suicidó.

C U A D R O B

LOS HIJOS DE THEODORUS Y ANNA CORNELIA

Nombre	Fecha de nacimiento y muerte	Años cumplidos al morir
Vincent Willem	Marzo 30, 1852	0
Vincent Willem (VINCENT)	Marzo 30, 1853 - Julio 29 1890	37
Anna Cornelia	Febrero 17 1855 - Septiembre 20 1930	75
Theodorus (THEO)	Mayo 10. 1857 - Enero 21 1891	33
Elizabeth Huberta	Marzo 16 1859 - Noviembre 29 1936	77
Wilhelmien Jacoba	Marzo 16 1862 - mayo 17 1941	79
Cornelius Vincent	Mayo 17 1867 - Abril 24 1900	32

Existen obvios indicios de que el grupo familiar de Vincent tenía serias perturbaciones, y es muy significativo que hayan sido los hombres -- los más desajustados. En el cuadro anterior resulta evidente que, mientras todas las hermanas fueron longevas, Vincent haya sido quien más vivió -- --treinta y siete años-. Curiosamente, el bebé que nació muerto era tam -- bién varón.

4.- Algunos testimonios sobre la infancia de Vincent

Existen datos provenientes de la investigación de Stovkis <sup>(56)</sup> que señala

lan a los padres de Vincent como "bondadosos" y de "corazón blando"; - - mientras que por otra parte, hay algunos testimonios que señalan que era un chico frecuentemente castigado. Me parece que estos datos de ninguna - manera son excluyentes entre sí, y que su contradicción es precisamente - la clave de su fuerza perturbadora, como se ha comprobado en el estudio - de padres esquizofrenizantes cuyo modo de comunicación es el doble men - saje (32).

Uno de los informantes de la investigación de Stokvis (56), fue la - - señora Aersten-Honcoop, quien trabajó como empleada doméstica cuando - Vincent era aún niño: "Había algo raro en él. No parecía un niño, era dife - rente de los demás chicos; tenía algunos modales extravagantes. Estaba - - cubierto de pecas y su pelo era tan rojo como el fuego. Tenía la mirada de su madre. Creo que no estuvo en la escuela mucho tiempo".

Otro informante fue un excompañero de escuela, que describió a Vin - cent como un chico de apariencia desagradable.

El hijo del carpintero del pueblo mencionó que Vincent frecuentaba - el taller de su padre, y que tenía cierta facilidad para el manejo de las he - rramientas; mencionó también que Theodorus aludía a la aptitud innata de su hijo para el dibujo.

En todas las descripciones obtenidas respecto a estos primeros años, hay una gran coincidencia de datos en cuanto al carácter taciturno e introver - tido de Vincent.

Johanna Van Gogh-Bonger (60), la viuda de Theo, describe un incidente

que señala el carácter sobreprotector de la madre. En una ocasión en que estaba la abuela Van Gogh de visita, Vincent en una de sus rabietas motivó que la abuela lo tomara del brazo y le diera un manazo. Cuando la mamá se enteró, se disgustó con su suegra y le dejó de hablar durante todo ese día.

Este tipo de actitudes sobreprotectoras, algunas veces reflejan otro tipo de fenómenos. Por ejemplo, se ha observado que los padres menos capaces de dar un auténtico afecto son los más celosos de las intromisiones de otros adultos con sus hijos. Tal parece que por medio de un mecanismo de identificación proyectiva, este tipo de padres reacciona con gran coraje ante lo que ven de ellos mismos en el afuera; al mismo tiempo llevan a cabo una negación que les permite reconciliarse con su rol de padres cariñosos al llevar a cabo una defensa y protección del niño, defensa que en estos casos suele ser desproporcionada.

Otro informe recogido por Tralbaut<sup>(57)</sup>, sin especificar si procede de la investigación de Stokvis<sup>(56)</sup> o de alguna otra fuente, narra un viaje de Breda a Zundert cuando Vincent tenía catorce años. Vincent cargaba un bulto muy pesado y otro joven que hacía el mismo recorrido intentó ayudarlo, a lo cual Vincent respondió: "No, gracias, cada quien debe llevar su propio fardo". Tralbaut comenta acerca de esta historia que "ya en esto Vincent demostraba la fuerza e independencia que le acompañarían toda su vida como una conspicua característica de su carácter". Además de los rasgos de obstinación y tendencia a la autopunición, me parece que, paradójicamen-

te, lo que caracterizó la vida de Van Gogh fue una gran dependencia.

Dos de los mecanismos de defensa más significativos en la personalidad de Van Gogh son la reacción formativa y la sublimación. Estos dos conceptos fueron introducidos por Freud <sup>(13)</sup> por primera vez en 1905 como mecanismos "fundamentales en la edificación de las virtudes humanas". La formación reactiva es una contracatexis de un elemento inconsciente -- opuesta directamente a la catexis inconsciente. La aparente independencia en el incidente del camino a Zundert, puede ser interpretado como una -- reacción formativa. Asimismo, su obsesión por el amor a la humanidad -- probablemente tenga que ver con este mecanismo, así como con la sublimación de pulsiones agresivas.

Veintiún años más tarde le escribió a Theo:

"Probablemente Gauguin aquí producirá mucho; y espero que yo también, quizás. Y entonces, me atrevo a creer, que -- para ti el fardo será un poco menos pesado, y hasta me -- atrevo a decir que mucho menos pesado".

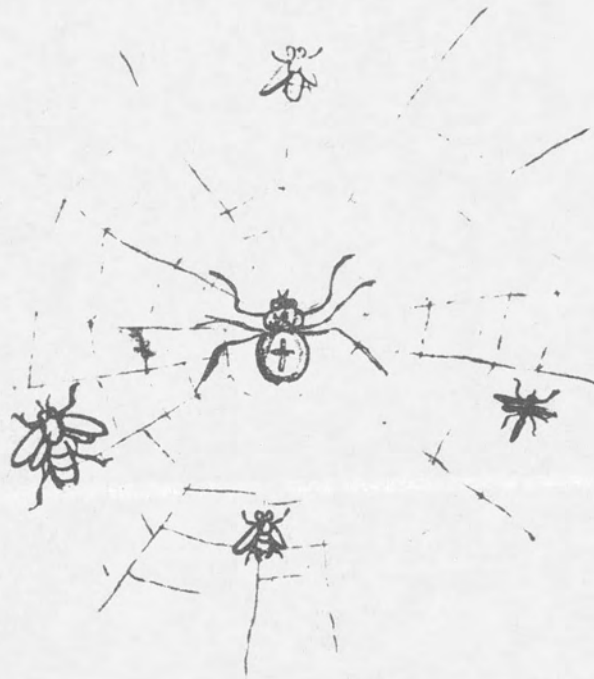
La carta antes citada pertenece al período de Arles, dos años antes del suicidio. El sentimiento de ser "un pesado fardo" para Theo, se ha convertido en un tema recurrente en su correspondencia; y es uno de los factores que conscientemente lo impulsan al suicidio. El ser un pesado fardo, implica sentir que se está de más, que no se tiene un lugar en la vida.

Para W. Riese <sup>(49)</sup> el rasgo más conspicuo de Van Gogh fue la bús -

queda de "lo esencial, de lo absoluto". Aunque este autor únicamente alude a "una dialéctica de carácter entre la sensibilidad y la intransigencia", como intento explicativo. Por mi parte, considero que esa búsqueda de lo absoluto es un efecto de las profundas heridas narcisistas que sufrió Van Gogh ~~tempranamente~~. A este respecto, Fenichel <sup>(12)</sup> explica que después de esas heridas, pueden emerger ciertos sentimientos narcisísticos de bienestar ca  
racterizados por una unión a fuerzas omnipotentes del mundo exterior. Es  
tas fuerzas omnipotentes fueron para Van Gogh el arte y la religión.

##### 5. - Primera separación del hogar (1864; 11 años)

Aún no cumplía doce años cuando dejó la escuela de Zundert, -de la cual se dice que su profesor era un alcohólico- para irse a estudiar a Ze --  
venbergen, a diecinueve millas de Zundert. Nágera <sup>(45)</sup> señala que permane  
ció en Zevenbergen cuatro años, "hasta la edad de dieciseis". Este dato es --  
inexacto; Tralbaut revisó tanto los registros de esta escuela, como los de --  
otra a donde se cambió durante aquellos días: en la escuela de Zevenbergen -  
permaneció casi dos años (desde el 10. de octubre de 1864 hasta el 31 de - -  
agosto de 1866). De ahí pasó a otra escuela en Tilburg, donde existe un regis  
tro que señala su ingreso el 15 de septiembre de 1866; lo que parece extraño -  
es que el 14 de marzo de 1867, Vincent haya regresado a su casa, como si el  
año escolar hubiera terminado, y que haya permanecido en ella hasta el 30 de  
julio de 1869 -quince meses-.





### III. - LA BUSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

#### 1. - El Tío Vincent y su ingreso a las Galerías Goupil (1869; 16 años).

El tío Vincent desde su juventud mostró un talento especial para el comercio de cuadros. Cuando Vincent Van Gogh tenía dieciseis años, el tío era ya una figura prominente en el comercio internacional de arte.

No es fácil determinar qué tipo de relación prevalecía entre el tío comerciante de arte y el futuro artista; la explicación usual es que el tío deseaba ver en Vincent al hijo que nunca tuvo.

Lo que puede ser significativo es que el tío "Cent" fue después borrado; en sus cartas a Theo no hay referencias a él. Tal vez estuviera lleno de resentimiento hacia un tío que pudo proporcionarle no sólo el pan, sino algo más; Van Gogh, un artista, y el tío, un próspero vendedor de cuadros.

El tío Vincent murió en 1888, dos años antes del suicidio de Van Gogh. Anteriormente había dejado de trabajar activamente para Goupil, sin embargo siguió manteniendo un control administrativo de sus acciones. Si bien este tío pasó a ser una figura borrada en los últimos años del pintor, no se puede descartar que haya sido tanto un depósito de odio como de esperanza, una figura ambivalente como lo fue su propio padre.

Durante el período de su trabajo en la sucursal Goupil de La Haya,

Vincent recibió la visita de Theo. Sus edades eran en ese entonces de diecinueve y quince años respectivamente. Durante esos dos días que estuvo Theo, hicieron un juramento: permanecerían fieles a su amistad, pasara lo que pasara. Su correspondencia principia cuando Theo regresa a Oissterwijt, donde aún estudiaba también Theo al cumplir dieciseis años ingresó a la organización Goupil.

A través de sus cartas se nota que le guardó cariño a la familia que lo alojó estos cuatro años.

Entre los dieciseis y los veinte años, Vincent trabaja para la sucursal de La Haya. Todo indica que durante ese período su comportamiento como empleado fue irreprochable; aún más, Teersteg, quien era su jefe, envió una carta a los padres de Van Gogh llena de elogios.

Tralbaut <sup>(57)</sup> asegura que son falsas las versiones de que Teersteg fuera despota con Vincent; dice que no pudo haber sido posible que Teersteg lo pusiera a barrer la galería, ya que Van Gogh estaba progresando y estaba programado para ser el futuro jefe de toda la organización Goupil. Sobre esta versión no conseguí otros datos; pero me parece posible que efectivamente Van Gogh haya barrido la galería, aún sin que Teersteg se lo hubiera pedido.

## 2.- Cambio a la Sucursal de Londres. (1874; 21 años).

Parece ser que este cambio fue un ascenso. Es en esta ciudad donde tuvo lugar el episodio amoroso con Ursula Loyer, hija de la dueña de la pen

sión donde se hospedaba.

Hay algunos indicios de que en esta época mostraba signos de adaptación ante muchos convencionalismos sociales. Por ejemplo, se compró un sombrero de copa, y menciona en una de sus cartas que "no se puede estar en Londres sin uno".

Vincent llegó a Londres en junio de 1873. La navidad de ese año fue particularmente feliz para él; aunque como se verá en seguida, esa felicidad estaba sostenida por una serie de fantasías que pronto cederían ante el peso de amargas realidades. Su imaginación había corrido a tal velocidad, que ya destinaba su próximo ascenso para casarse con Ursula, sin haber recibido de parte de ella la menor indicación de interés. Esa navidad fue comentada en una carta a Teho: "Espero que hayas tenido una navidad tan feliz como la mía". Meses después, cuando por fin se atrevió a confesar su cariño, la respuesta de Ursula fue una negativa rotunda. Ella estaba comprometida con el huésped anterior. Es muy importante este dato, pues se va a repetir en su enamoramiento con la prima Kee, quien, habiendo recién enviudado, es un poderoso objeto de atracción para Vincent, -desea -- sustituir al marido muerto-. En el caso de Ursula, aparentemente Vincent desconocía que ella estuviera comprometida con ese huésped; sin embargo, es probable que tuviera indicios -insinuaciones o pláticas de otros huéspedes o de la madre de Ursula-. El desbaratar un lazo afectivo entre un objeto ausente y una mujer es una clara motivación en las relaciones amorosas de Vincent.

El enamoramiento hacia Ursula, y sobre todo su desenlace, marcan el comienzo del desajuste manifiesto de la personalidad adulta de Vincent. Para Rose Mary Treble <sup>(58)</sup>, " Su primer año en Londres fué vivido en forma activa y libre de preocupaciones, entregado a la excitación de explorar una ciudad extraña".

A raíz de su frustrado enamoramiento, cae en una crisis que afecta su rendimiento en el trabajo. El tío le arregla una transferencia a París en octubre de 1874. En diciembre, sin embargo, regresó a Londres. Se sabe que fué duramente presionado para que dejara Londres, pero los motivos de su regreso no son fáciles de descubrir.

Finalmente, en mayo se establece en París, donde sigue trabajando para las Galerías Goupil. Su comportamiento como vendedor ya no es el mismo que en Londres. Ahora llega incluso a criticar, delante de los clientes, los grabados que vende.

En una carta fechada el 10 de enero de 1876, le dice a Theo que -- acaba de tener una entrevista "muy seria" con el señor Boussod, jefe de la firma, y que le ha pedido que abandone el trabajo para el 10 de abril.

A los veintitres años se encontró sin trabajo, y habiendo perdido todo el apoyo del tío Vincent. Entretanto, Theo, según su viuda, se había convertido, a los diecinueve años de edad, en el líder y consejero de la familia.

Van Gogh regresó a Inglaterra, tal vez para estar cerca de Ursula. Durante esa época trabajó como maestro en una escuela de la costa de Kent.

### 3.- Su padre Theodorus y el camino de la religión (1876 ; 23 años)

Durante todo este período se encuentra que sus cartas ya no hacen referencia al arte, sino a la religión; un misticismo casi delirante empezó a cobrar gran fuerza desde que recibió la negativa de Ursula.

Su trabajo como maestro en Ramsgate era bastante malo: no percibía sueldo alguno, enseñaba sólo por ganarse la comida y un lugar donde vivir. Este trabajo lo obtuvo quince días después de haber dejado Goupil. En Ramsgate, Vincent estuvo enseñando francés a un grupo de adolescentes,

En el mes de julio, tres meses después, sus intereses religiosos lo llevan a trabajar para un ministro congregacional, Mr. Jones, en un suburbio de Londres.

Su primer sermón se basó en el Salmo 119: "Soy un extranjero sobre la tierra, no me ocultes vuestros mandamientos". A Theo le escribió una carta llena de entusiasmo y orgullo:

"Theo. tu hermano ha predicado hoy por primera vez el domingo pasado en la casa del Señor. . . . Ojalá este sea el primero de muchos. . . . Cuando estaba parado en el púlpito me sentí como alguien saliendo de una oscura cueva subterránea que salía a la acogedora luminosidad del día".

Es muy significativo que Vincent haya escogido ese salmo. Me parece que en él alude a sus problemas de identidad; pero sobre todo, a su alejamiento del mundo de los objetos reales; es un indicio de su despersonalización. Según Fenichel <sup>(12)</sup> "las experiencias de extrañamiento y despersonalización se deben a un tipo especial de defensa, a saber, una contractis dirigida contra los propios sentimientos que han sido alterados e intensificados por un previo aumento de narcisismo".

Además de la influencia decisiva del padre -y del Edipo negativo que más tarde será analizado - Vincent se torna místico, encontrando en la religión una forma de lucha contra esos "lazos más que terrestres" que lo atan a la tierra. Y que más que atarlo, lo atraen hacia sus entrañas. Para Vincent el sol, la luz y la religión son una serie de símbolos paternos: se aferra a estos símbolos como una defensa, y un recurso de escape, frente a "esa cueva subterránea" que simboliza a su madre.

Además de sus labores como predicador, durante toda la semana -- Vincent daba clases en la escuela de Mr. Jones. En una ocasión fue enviado a hacer un cobro a la parte este de Londres; Vincent quedó sumamente impresionado por la pobreza de esos barrios y le resultó inexplicable que Mr. Jones, siendo un ministro religioso, les cobrara dinero a gente tan miserable.

#### 4. - Primeras consideraciones sobre la relación con Theo (el hermano) y Theodorus (el padre).

Es muy importante considerar que la relación con Theo tuvo dos - -

grandes etapas. La primera, cuando el pastor Theodorus estaba idealizado -idealización que llega a su climax durante el período místico-; y la segunda etapa, a partir de la ruptura con el padre.

En un principio, Vincent ve su propio desvalimiento en Theo. A través de sus cartas muestra una gran empatía hacia su hermano que, al igual que él, ha sido separado del hogar y enviado a estudiar fuera del pueblo donde radicaba la familia; después, cuando también al igual que él, es enviado a trabajar a los dieciseis años a una sucursal de Goupil.

En una de las cartas que le escribe a Theo, desde Londres, le dice:

"Theo, te recomiendo de una manera muy especial que fumes pipa; es muy buen remedio contra la tristeza, la cual -últimamente he sentido de vez en cuando".

Después vinieron los días de su enamoramiento con Ursula. Todas las fantasías que depositó en ella, y en la madre de ésta, fantasías que lo defendieron contra la angustia.

Durante esa época, la figura del padre está en uno de sus más altos niveles de idealización. A través de su fuga religiosa trató de establecer un vínculo de unión con su padre:

"Papá es tan comprensivo, y tiene tantas cualidades. . . . que ojalá que algo de eso, en cualquier circunstancia en que me encuentre, se me revele".

A Theo le pide que le escriba tan seguido como sea posible; además,

le empieza a hacer una serie de recomendaciones: que vaya regularmente a la iglesia, que lea la biblia, que se deshaga de ciertos libros. Trata de ejercer un control ilimitado sobre su hermano; no es exagerado suponer - que incluso trata de controlar sus pensamientos y sus emociones.

Esta dualidad, controlar y ser controlado, aparece como una constante en su relación con Theo, y es indicativa de una relación de tipo sim--biótico.

Aunque en la correspondencia de Vincent a Theo se tiene una visión unilateral, como ha señalado Nágera <sup>(45)</sup>, frecuentemente se puede recons--truir lo que acontecía en Theo; en tales casos se encuentra que Theo usaba - esa correspondencia, al igual que Vincent, para equilibrar sus carencias mu--tuas, y sus similares dificultades de adaptación. Ambos se alentaban y se - reprendían.

En la época del fervor religioso de Vincent -de la fusión padre/Dios sobreviene un enfriamiento en su relación con Theo. Como se mencionará - posteriormente, entre octubre de 1879 y julio de 1880, no se escriben. Es - probable que Theo lo haya irritado con alguna crítica acerca de sus extra--vagancias místicas. Después, a medida que Vincent va desidealizando a su - padre, transfiere a Theo toda esa carga emotiva y toda esa necesidad de de--pendencia.

Un dato sumamente importante que durante los primeros años per--manece oculto y que surge a raíz de la crisis con Kee, es el del rol de Theo



como el hijo varón favorito. Esto nos hace volver a considerar la teoría del hijo reemplazado y arroja una mayor luz sobre la adjudicación y asunción de los familiares roles.

Cuando el incidente con Kee, Vincent estaba molesto con Theo, porque no lo apoyaba abiertamente. En esos días le escribe a Theo una carta -- llena de significado, donde aparece el hecho, por primera vez consciente -- en él, de que Theo es el hijo favorito:

"Papá y mamá son bondadosos, pero tienen muy poca comprensión de nuestros sentimientos, y muy poca comprensión de las circunstancias reales en que yo me encuentro. Ellos nos aman con todo su corazón, pero a ti especialmente más. Y nosotros, yo como tú, deveras los queremos; pero, amigo, en muy pocos casos sus consejos realmente nos pueden ayudar. Y muchas veces, aún con la mejor de las intenciones, ellos no nos entienden. No es que sea nuestra culpa, o la de ellos, sino la diferencia en edades, la diferencia en opiniones y la diferencia de circunstancias".

Es también significativa la negación que hace de su hostilidad hacia sus padres, y de la envidia que siente por Theo por ser el hijo favorito. Asimismo, es interesante la empatía reiterativa que hace entre él y Theo: "nos aman", "los queremos", pero "realmente no nos pueden ayudar", "no nos entienden".

Desde el punto de vista de la teoría del reemplazo del hijo muerto, es importante recordar cómo "los padres son incapaces de aceptar al siguiente hijo, que se convierte en una fuente creciente de frustraciones para los padres; y naturalmente, que queda siempre muy abajo de la imagen alta

mente idealizada del niño muerto" (9).

Resulta claro, pues, que los padres son incapaces de aceptar a -- Vincent; que vieron en él un remedio defectuoso del hijo idealizado. Así, -- ellos le adjudicaron un rol de fracasado -el cual aunado a una implacable -- persecución superyoica - lo predispuso a evitar cualquier logro.

Aquí resulta de utilidad hacer referencia a la teoría del doble vínculo de Bateson, Jackson, Haley y Weakland (32). Estos autores postulan que la esquizofrenia puede ser en parte explicada en términos de la teoría de -- la comunicación: "una relación de doble vínculo puede describirse como una dependencia hostil en que una de las partes insiste en una respuesta a múltiples órdenes de mensajes mutuamente contradictorios, y la otra parte (el -- paciente esquizofrénico en potencia) no puede ni descubrir dichas contra -- dicciones ni escapar de la situación". En este caso, el doble vínculo quedaría representado por los mensajes de fracaso y dependencia, a la par de -- las demandas de éxito e independencia.

Ahora regresemos un poco al lapso en que se distanciaron ambos -- hermanos. Probablemente, mientras Vincent pudo unirse a su padre -a través de la idealización y la negación de su hostilidad-, pudo haber actuado la rivalidad que sentía hacia Theo. En otras palabras, no necesitaba a Theo/papá y lo veía más como a un hermano rival, que lo había desplazado.

##### 5.- La relación con Theodorus.

Theodorus deseaba que siguiera los pasos de su hermano el exitoso

comerciante en arte; y aunque él provenía de una familia donde habían abundado los eclesiásticos, conscientemente se oponía a que alguno de sus hijos continuara con la tradición; tal vez no deseaba que fuera un fracasado como él. Cuando la crisis religiosa de Vincent tomaba proporciones alarmantes, el pastor le procuró un empleo en una librería de Dordrecht. En una carta a Theo, de pocos días antes de que partiera a Dordrecht, le dice: "En cuanto al trabajo religioso, todavía no me doy por vencido". Esto implica que el pastor Theodorus no veía con buenos ojos que su hijo le continuara, lo cual implica la intención de preservarlo del fracaso, pero también de negarle acercarse a él.

Este factor de rechazo del pastor hacia Vincent es un elemento muy importante de los problemas de homosexualidad que el pintor manifiesta, tanto en su relación con su padre, como en algunas de sus pinturas, que se analizarán posteriormente. En sus vínculos con otros artistas, sobre todo con Gauguín, hubo claros indicios de esta problemática.

En una de las cartas a Theo de este período, le dice:

"Deseo y espero que mi vida cambiará de algún modo, y que este anhelo de él será satisfecho".

Nágera considera que en este contexto "él" es una condensación entre Dios y su padre: "Su anhelo por él, es una expresión sublimada en términos religiosos de sus pulsiones pasivas de tipo homosexual en relación a su padre".

Finalmente, ante las insistencias de Vincent, la familia hace los arreglos necesarios para que se aloje en casa del tío vicealmirante en Amsterdam. Allí prepararía un examen para ingresar a estudiar teología. Es evidente que si no arregla su cambio a Amsterdam, lo hubieran corrido de la librería -de acuerdo a su concepto de la honestidad, se veía obligado a advertir lo negativo que veía en algunos de los libros que los clientes le pedían-.

#### IV.- LAS VICISITUDES DE UNA IDENTIFICACION

##### 1.- El examen de Amsterdam (Julio de 1877; 24 años)

En una carta de esa época dirigida a su hermano Theo -cuando es -  
tá por presentar su examen de ingreso para estudiar Teología - señala Ro -  
se Mary Treble <sup>(58)</sup> que "ya se notan indicios de la culpa destructiva que -  
lo llevaría al suicidio trece años después":

"Cuando pienso en el pasado, en un futuro lleno de dificul -  
tades casi insalvables, y en la cantidad de trabajo difícil que  
no me gusta -el cual yo, o mejor dicho mi yo malo quisiera  
evadir; cuando pienso en todos los que me están observando,  
que sabrán muy bien dónde está la falla si no tengo éxito, --  
que no me harán reproches triviales, sino, como son perso -  
nas de experiencia y entrenadas en todo lo que es virtuoso y  
correcto, lo que dirá la expresión de sus caras: "Te hemos  
ayudado y hemos sido un apoyo para ti, hemos dado todo lo -  
que pudimos- ¿Has hecho un intento honesto?. ¿Cuál es aho -  
ra nuestra recompensa y el fruto de nuestro trabajo?."  
¡Fíjate: Cuando pienso en esto y en otras cosas que sería de  
masiado mencionar, en todas las dificultades y problemas -  
que no disminuyen a medida que avanzamos en la vida -de -  
tristeza, desilusión, miedo al fracaso, desgracia- entonces  
también sé lo que anhelo, quisiera estar bastante alejado de  
todo".

Esta autora comenta que el trabajo que Vincent quería evitar era -  
ser misionero, trabajo por el que luchó desesperadamente. Lo anterior --  
concuerta con la afirmación de Tralbaut de que Vincent daba largos paseos -  
por las calles de Amsterdam, buscaba libros raros, salía a excursionar -  
el campo y dedicaba muchas horas haciendo mapas a escala de la ciudad.-

Todo esto -a pesar de lo temprano que solía levantarse y de que rara vez se acostaba antes de medianoche- no era compatible con la cantidad de horas que tenía que dedicar al estudio de lenguas, matemáticas, historia y geografía, para aprobar el examen.

Para Rose Mary Treble <sup>(58)</sup>, las aptitudes de trabajo de Van Gogh fueron disminuyendo día con día, no podía ajustarse a su trabajo ni su trabajo a él. Por ejemplo, no podía resistir el impulso de escribir algo que se le viniera a la cabeza, como un texto o un pensamiento piadoso.

La carta que le dirige a Theo confesándole la existencia de su "yo malo", habla de una fuerte disociación. Además, en esa misma carta alude a miradas y cerebros omniscientes que lo acosarán con dolorosos reproches; sus maestros o examinadores son vistos como terribles e implacables perseguidores. Todo esto configura una exacerbación de los mecanismos esquizo-paranoides de Van Gogh. Después de su fracaso en el examen se flagela el cuerpo dándose de palos en la espalda, como si castigara al "yo malo" que no lo dejó estudiar.

## 2.- Su formación como predicador. (Agosto 1878; 25 años)

Después del fracaso escolar de Amsterdam, Mr. Jones lo visita en casa de sus padres en Etten. En una carta a Theo le dice "como Padre ya te habrá contado, fuimos la semana pasada a Bruselas, acompañados por el pastor Jones, de Isleworth, que pasó aquí el domingo. . . . Visitamos la escuela flamenca de formación; comprende un curso de tres años, mientras que, co-

mo sabes, en el caso más favorable los estudios en Holanda duran seis -- años".

Este curso tendría un período de entrenamiento de tres meses. A continuación se transcriben dos artículos citados por Tralbaut. En la colección del reverendo J. Chrispeels, en la Christelijk Volksblad, publicados con motivo de la Exposición de 1926 de Van Gogh en Bruselas, aparece un artículo que describe la vida de Van Gogh durante este tiempo. Otro artículo que alude a este curso de formación es el de "Fr. G.", que apareció en Ons Tikdschrift en 1912. Este último describe cómo el pastor Theodorus presentó a "un muchacho fornido, de cabello rojizo, que quería ser alumno, parecía bien informado y de corazón cálido". Pero, quien "no sabía lo que era la sumisión". Ambos escritores coinciden en que Vincent insistía en escribir con el libro sostenido humildemente sobre sus rodillas, como un novicio medieval; cuando el maestro le pedía que utilizara la mesa, él respondía: "Así está bien para mí". Tralbaut añade que Van Gogh no puso más empeño aquí de lo que hizo en Amsterdam. Este autor cita otros incidentes sumamente interesantes: en una ocasión un maestro le preguntó si una palabra era nominativa o dativa, a lo que Vincent respondió: "Realmente no me interesa, señor". Además, le producía una gran frustración la falta de oportunidades para dibujar. Así en una clase de francés, cuando se estaba explicando la palabra 'falaise', preguntó "¿Señor, me permitiría dibujar un falaise (un acantilado) en el pizarrón?" El maestro se negó. Tan pronto como terminó la clase, Vincent se dirigió al pizarrón y empezó a -

rujar un acantilado. Chrispeels describe lo que sucedió:

"Un discípulo más joven jaló el saco de Van Gogh para burlarse de él. Van Gogh se volteó de un salto con una expresión en su cara que nunca olvidaré, y le propinó tal trancazo que nunca regresó. Qué cara tan enardecida por la indignación y la cólera".

Cuando se le notificó que no estaba calificado para continuar con sus estudios, la razón que se le da es su falta de elocuencia para improvisar. La reacción de Vincent fue sumamente grave y estuvo a punto de sufrir "un colapso nervioso".

### 3.- Su vida en las minas (Diciembre 1878-October 1880; 25-27 años)

Una escuela misionera belga sometió a un período de prueba a Vincent. En esta nueva etapa de infortunio intervino el pastor Theodorus. - - Trataba de ser consecuente con los deseos de su hijo.

Las extravagancias ascético-masoquistas de Vincent estaban desbordadas. El jabón era un lujo; y aunque no tenía carbón en el rostro, su cara se veía mucho más sucia que la de los mineros.

Su vestimenta, aún en esa zona tan miserable, resultaba extraña. - Le gustaba usar una capa y un uniforme de soldado, que tal vez el más viejo y miserable de los veteranos de guerra no se hubieran atrevido a ponerse jamás.

Los viejos zapatos y la cama destartada fueron cedidos. Vincent -



creía en una estrecha correlación entre lo que se admitiera y admirara -- de la biblia y la práctica diaria. Nada de esto agradó a sus superiores.

Sentía tal conmiseración respecto a los animales que al caminar -- tenía pisar algún insecto. Además, se privaba de comer queso y leche por dárselos a los roedores.

Al expirar el período de prueba le fue notificado que su labor que -- daba concluida. Las razones que le esgrimieron fueron similares a las de Amsterdam: no tenía ninguna facilidad para predicar. Lo cierto es que -- sus excentricidades eran ya intolerables. Después de esos siete meses, se cambió a Wasmès; esta vez, por su cuenta, decidió proseguir con su "mi -- sión". Se instaló con unos mineros donde compartió un cuarto con otro pre -- dicador. Un día descendió por el tiro de una mina; según algunos testigos -- entrevistados años después, se puso furioso al ver las condiciones que pre -- valecían en las galerías subterráneas. Su reacción fue la de enfrentarse -- con los capataces y funcionarios, reclamándoles el trato inhumano que les -- daban a los trabajadores.

Para Wasterman-Holstijn <sup>(64)</sup> Van Gogh "estaba infinitamente más -- enfermo durante su aventura de evangelista fracasado en el Borinage, de lo -- que estuvo más tarde en Arles y en Saint Remy".

En cambio, Karl Jaspers <sup>(33)</sup> sostuvo que "la psicosis se declaró" a partir de 1888 en Arles. Y trata de vincular la evolución de la locura con

los períodos artísticos de Van Gogh. Para Jaspers habría artistas a los que su locura compromete por completo en su obra, como Holderlin y Van Gogh; en el otro extremo estarían otros artistas, como Goethe, en los que "su personalidad jamás se sumerge íntegramente en la obra". El principal argumento que encontró Jaspers para fundamentar su interpretación, es el de que los cuadros del último período mostraban grandes descuidos en su composición; argumento sumamente controvertido. A este respecto, Marthe Robert <sup>(50)</sup> escribió: "Jaspers por lo demás, concede que clínicamente nada, en el caso de Van Gogh permite afirmar que el proceso hubiera desembocado fatalmente en una disociación demencial; es por lo que él busca pruebas en la degradación progresiva y la evolución técnica negativa de los cuadros, sin tener en cuenta influencias, ideas de su tiempo, ni motivaciones puramente estéticas que pudieran justificar el cambio".

#### 4. - La desidealización del padre. El final de la época del Borinage.

Existe una carta muy extensa y muy llena de significado que Vincent le escribe en julio de 1880. No le había escrito desde octubre de 1879:

"Te escribo con un poco de desgano, no habiéndolo hecho - - hace tanto tiempo, y ello por muchas razones".

"Hasta cierto punto te has vuelto para mí un extraño, y yo también lo soy para tí, quizás más de lo que pienses; quizá fuera mejor para nosotros no proseguir así. Es posible que ni siquiera te hubiera escrito ahora, si no fuera porque tengo la obligación, la necesidad de escribirte; si, digo, tú mismo no me hubieses impuesto esa necesidad".

En esa época ha tenido lugar una franca ruptura con la familia. No -

obstante que Theodorus, hasta cierto punto se mostraba tolerante con su problemático hijo, Vincent deposita en los eclesiásticos toda su hostilidad. Ahí quedaba su padre, en ese mismo grupo de pastores de púlpito y no de verdadero ejercicio de la fe. Acaso, por esa misma razón, fue al Borinage a desafiar a las autoridades eclesiásticas belgas ya que representaban a la figura paterna.

Theo había sido el depositario de las esperanzas de éxito de la familia. Era en gran parte, una extensión de la figura paterna; pero también alguien con una comprensión y un afecto camaraderil que no había podido encontrar en Theodorus -por factores ajenos a la voluntad de ambos-.

De ahora en adelante, más que en ninguna otra ocasión, Theo es su única posibilidad de sobrevivir. Su personalidad resulta incompatible con cualquier organización. Es cesado de Goupil, y fracasa tanto en el curso para predicador, como en sus funciones de evangelista en la comunidad minera.

Después de cierto enfriamiento de su relación con Theo, ahora éste le envía cincuenta francos, por eso dice: "tengo la obligación, la necesidad de escribirte".

"Me enteré en Etten de que habías enviado cincuenta francos para mí; pues bien, los he aceptado. Ciertamente con desgano, ciertamente con un sentimiento bastante melancólico, pero estoy en una especie de callejón sin salida o atascadero; ¿cómo no hacerlo? Y te escribo, pues, para agradecerte".

Un punto no aclarado suficientemente, es el de la relación monetaria entre Theo y Vincent durante estos meses. En la carta citada (julio, 1880), Theo le ha enviado cincuenta francos; sin embargo, Nágera <sup>(45)</sup> señala que durante esos meses Theo le daba a su padre sesenta francos para que él a su vez se los enviara a Vincent, ocultando que Theo era quien lo mandaba. Según Nágera, es hasta abril de 1881 que Vincent sabe que es su hermano el que proporcionaba el dinero; Vincent se lo agradece, pero le pide que le mande cuarenta francos más.

## V.- LA DECISION POR EL ARTE

### 1.- Algunas precisiones cronológicas (1880; 27 años)

Es hasta agosto de 1880 cuando Vincent se decide a dedicarse a la pintura. Si bien con anterioridad había dado muestras patentes de su interés artístico, no es sino hasta esta fecha en que se encuentra un abierto viraje hacia la pintura. En este sentido, Rose Mary Treble <sup>(58)</sup> no es exacta al señalar que en julio de 1879, cuando es cesado en su labor evangélica -- entre los mineros, "se lanza a una lucha por aprender los procesos técnicos que le darán los medios de la expresión artística".

En la carta de julio de 1880, en la que agradece los cincuenta francos y se disculpa por no haber escrito en nueve meses, Van Gogh se auto-define como "sin empleo"; nunca ha dejado de dibujar, pero durante esos meses aún estaba inmerso en su cruzada evangelista.

Es muy probable que Theo lo haya animado a estudiar dibujo y a -- dedicarse a la pintura. En una carta de agosto 20 de 1880, le cuenta a Theo las penurias que atravesó durante el invierno pasado en un viaje que hizo a Courrières:

"Pues bien, sin embargo, fue en esa gran miseria cuando sentí que me volvía la energía y me dije: pase lo que pase, me volveré a levantar; retomaré el lápiz, que descuidé durante mi gran desaliento, y volveré a dibujar, y desde entonces me parece que todo ha cambiado para mí. . . ."

Se podría pensar que durante ese viaje a Courrières tomó esa decisión: sin embargo, en la carta de julio de 1880 aún se pregunta "¿para qué puedo servir? ¿No podría yo ser útil de alguna manera?"

En realidad, estos nueve meses en que no hay cartas a Theo -es decir, el período entre octubre de 1879 y julio de 1880- es difícil determinar con exactitud qué clase de planes tenía Van Gogh. Lo más probable es que ninguno. Su cruzada mística era totalmente infructuosa; su conflictiva, enmascarada por la religiosidad, le había llevado a un alejamiento con su padre, y con Theo también.

Finalmente, Vincent se instala en Bruselas en una pensión donde paga cincuenta francos mensuales -y no nueve, "por una casita de obrero", como le había sugerido antes a Theo-.

## 2.- El concepto de arte.

En su opción por la pintura debe tenerse presente que el arte le ofrecía una gran afinidad con la religión; el concepto de religión como "sol en el eclipse".

En una carta, del final de su estancia en el Borinage, escribe:

"Cuanta riqueza hay en el arte; con sólo recordar lo que se ha visto, ya nunca se está sin comida, aunque de veras esté uno solo, ya nunca más siente soledad".

Por otra parte, cuando el vínculo místico que trata de establecer con el padre acaba desintegrándose, estructura otra vinculación con Theo.

En una de sus cartas equipara el esfuerzo de las primeras creaciones artísticas con el del parto de una madre. Esta simbolización es también señalada por Marcel Heiman <sup>(30)</sup>: sus telas son sus "niños".

Humberto Nágera <sup>(45)</sup> sugiere que la producción artística "es creada para Theo, y en colaboración con Theo, quien lo fecunda a él, entre -- otras cosas, por medio de un apoyo financiero. Theo es, por lo tanto, el -- padre de esos niños. No es sorprendente que cuando Theo se casa y nace -- un hijo, Vincent, aunque conscientemente feliz, inconscientemente está deshecho".

### 3.- La prima Kee. (1881; 28 años)

Durante su estancia en Bruselas conoce a un estudiante de arte holandés, Van Rappard. Tenía un estudio mucho más amplio y confortable -- que el suyo; se hicieron amigos y Vincent usaba frecuentemente su atelier.

En una carta de enero de 1881, habla de que Rappard regresa a Holanda y de que ya no podría seguir usando su estudio:

"...Si Rappard se va, pues, en mayo, tendré que mudarme, y me gustaría mucho ir algún tiempo a trabajar al campo, -- a Heys, Calmpthout, Etten, Scheveningue, Haeren, Groen -- endael".

Aparece en el fragmento antes transcrito una característica que persistirá con mucha frecuencia en las cartas de Van Gogh: una gran incapacidad para definir y decidir lo que desea. En realidad, lo que plantea es que

quiere ir a Etten a casa de sus padres; pero le es imposible poderlo formular en forma directa y explícita. Incluso, si se descartara esta posibilidad -de que estaba buscando ir a Etten- resulta extraña la forma de planear un viaje al campo, con tantas opciones; menciona seis posibilidades, y a ninguna le confiere un peso mayor que a otra. Por otra parte, se confirma que era a Etten donde deseaba ir.

En otra carta habla de encontrarse con Theo, con motivo de la fiesta de Pascua, en casa de sus padres. Nuevamente aquí se encuentra un - - complicado proceso de acercamiento a la meta: habla de ese encuentro como si fuera poco relevante y, sobre todo, como si planeara estar en Etten únicamente durante el día de Pascua:

"Como me enteré por mi padre de que hay la posibilidad de que estés en Etten el próximo domingo, empecé a empacar hoy". Tenía ganas de ver a Theo; pero recurría al hogar paterno, como en todos los casos de - - atrapamiento por doble vínculo.

Otra persona que fue de gran relevancia y que estuvo en la casa de - Van Gogh fue su prima Kee, hija del pastor Stricker.

Kee acababa de enviudar -se había casado con un pastor que murió muy joven-. Tenía un niño de cuatro años. Vincent se enamoró de su prima; aparentemente creyó que las muestras de agradecimiento por su amabilidad y cuidados respecto al niño, eran signos de otro interés. Kee lo rechazó, y el amor de Vincent se incrementó ante la negativa. En una carta a - -



Theo del 3 de septiembre de 1881, le dice a su hermano:

"Entonces tuve que resolver ese dilema horrible; resignarme a ese horrible 'no, nunca', o considerar la cosa como no terminada, conservar buena esperanza y no resignarme? - Elegí esta última eventualidad".

Más adelante, en esa misma carta, le habla de lo maravilloso que es estar enamorado, aún en una situación de rechazo, y agrega:

"Si te enamoras y tienes que escuchar un "jamás", no te resignes, sobre todo; pero eres tan suertudo que espero que -- nunca te ocurra eso".

Es interesante cómo se solaza en su infortunio, y al mismo tiempo, -- demostrando envidia ante lo "suertudo" que era Theo.

Invita a Theo a probar esa desgracia, pero luego se da cuenta de -- que su hermano no busca los fracasos tan deliberadamente como él. Theo -- es un "suertudo" que no tiene fascinación por el infortunio: Theo nunca -- anduvo harapiento, ni fue corrido o cesado.

En la siguiente carta (7 de septiembre de 1881), se encuentra un -- tono de cierta euforia, similar a la de la carta anterior. Ha convertido una -- desgracia en regocijo. Hay una reacción maniaca evidente. En esta carta -- la frase "jamás, no jamás" aparece nueve veces; da la impresión de que goza ante esa frase; la usa como si se tratara de un "Sí te amo por siempre".

En todo su conflicto con Kee, existe una similitud importante con -- Ursula. En ambos casos era "otro" el conocido previamente. Este patrón de

'enamoramiento' con las mujeres pudo haber tenido su origen en el afecto que su madre le profesó al hermano muerto, con el que era imposible - toda competencia, ya que estaba idealizado.

También debe de considerarse un edipo no resuelto, en el que un padre ambivalente no le permitió acercarse; donde el odio y los deseos de sustituir al padre aparecen desplazados compulsivamente hacia Kee, donde sustituiría al pastor -coincidencia importante- o sea, al difunto esposo de su prima.

Vincent ya no lee la realidad. Para él los sucesos tienen una interpretación bastante desligada del consenso externo. Para Vincent el rechazo de Kee sería algo pasajero, es "un témpano de hielo que el fuego de su corazón derretirá", no percibe que Kee está aún de duelo por su difunto esposo, no acepta sus rotundas negativas.

Ha interiorizado una serie de axiomas rígidas. Para él, perseverar es una acción que incuestionablemente lo llevará a la obtención de los resultados deseados; no hay la flexibilidad necesaria para darse cuenta que la obstinación algunas veces lleva a resultados contrarios.

Finalmente, sucede el incidente donde se quema la mano. Estaba desesperado por ver a Kee; aunque ya se había percatado de que su amor no tenía posibilidades. Le suplica a Theo que le envíe dinero y finalmente lo convence; a cambio de 20 ó 30 francos le enviaría tres dibujos. Con ese dinero viaja precipitadamente a Amsterdam. Los Strickner estaban cenando.

Kee, al saber de la llegada de Vincent se levantó de la mesa y subió a sus habitaciones. Meses después, en una carta a Theo describe lo que aconteció:

"Puse mi mano en el fuego de la lámpara y dije: déjenme -- verla siquiera el tiempo que logro mantener mi mano en la lumbre. No quiero ni pensar si Teersteg se fijó en mi mano. Creo que entonces apagaron el fuego, y me dijeron: -- ¡No la verás! Bueno, eso ya fué demasiado, sobre todo cuando añadieron que yo quería forzarla a aceptarme. Entonces, no de inmediato, pero sí muy pronto, sentí que su amor moría en mí; y sobrevino un vacío, un vacío infinito..."

Es como si ciertos clichés románticos fueran actuados bizarramente. Es muy probable que en muchas novelas que Vincent había leído aparecieran historias de amantes que daban pruebas de su amor emprendiendo extremos sacrificios.

En el retrato que Vincent hizo de Kee se encuentra a una mujer algo desgarbada -su vestido da la impresión de quedarle impropriamente ajustado y fruncido-, con el cuello de la blusa descuidado, un poco despeinada, y en general muy poco atractiva. No he encontrado fotos o testimonios de -- Ursula Loyer; pero en el de la prima Kee da la impresión de que su aire -- luctuoso y marchito ejerció una gran fascinación para Van Gogh.

Siete años después, cuando vivía con Gauguin en Arles, pintó "Recuerdos del Jardín de Etten". Tralbaut <sup>(57)</sup> opina que este cuadro representa a la madre del pintor -sobre lo cual no hay duda, ya que Vincent así lo menciona - y que la otra figura femenina es Kee, y no su hermana Wilhelmina. Esta ambigüedad se debe a que Vincent, en una carta que le escribió

a su hermana le dice "supón que eres tú" la que está en el cuadro, sin asegurar o indicar claramente que había hecho este cuadro evocando su imagen.

Las líneas del rostro pintado en Arles representan a una mujer mucho más bella de lo que realmente era Kee, e incluso de lo que era Wilhelmina; y esa pintura evoca ambos rostros y no sólo el de Kee. En este sentido, habría una triangulación entre el incesto directo, los impulsos derivados hacia la hermana y, finalmente, de manera manifiesta en Kee (una prima hermana).

Vincent fue exteriorizando una creciente hostilidad hacia sus padres. Insistía en culparlos de que obstaculizaban su relación con Kee; y ellos lo acusaron de "estar rompiendo los lazos de la familia". Ya no solo manifiesta hacia el pastor su resentimiento, sino hacia su madre también. Vincent supuso que ella podría haber arreglado que Kee le correspondiera, y se quejó con Theo de que su madre únicamente había "elevado una plegaria que nadie escuchó", frase que también encerraba un amargo reproche a la religión.

Siguió acusando a sus padres de incompreensión, pero esta vez fue más lejos al decir que eran "de corazón duro" y de "mente cerrada".

#### 4.- La Haya (noviembre 1881 -Septiembre 1883; 28-30 años).

Vincent seguía quejándose de la intolerancia del padre respecto a sus lecturas y sus puntos de vista sobre la religión.

En una de sus cartas alude a que el pastor se contrariaba mucho -- porque leía a Michelet y a Victor Hugo, -le decía que "los franceses le -- iban a infectar"-. Durante el mes de noviembre pasa algunas semanas con su pariente Mauve; éste lo recibe con grandes atenciones y pronto se convierte en la figura idealizada. Tiempo después Mauve y Teersteg se convierten en sus perseguidores.

En la navidad de ese año, Vincent se reunió con su familia; ahí tuvo lugar otra violenta discusión con Theodorus. Vincent, corrido de su casa, regresa a La Haya.

Theo le reprochó su comportamiento rebelde, y le exigió que tratara a su padre con más respeto. Vincent le regresa a Theo esa carta, y trata de hacerle ver que Theodorus se finge una víctima inocente, siendo que -- para Vincent, él es la única víctima:

"La expresión de que es mi propósito amargarles y echar -- les a perder la vida a papá y a mamá, no es en realidad tuya. Ya sé bastante de esas cosas jesuíticas, y no me preocupan en lo más mínimo, y se los he dicho ya que ese tipo -- de cosas son jesuíticas. Cada vez que le dices algo a papá -- para lo que no tiene respuesta, él reacciona con algo de este tipo; te dirá: 'Tú me estas matando', y al mismo tiempo sigue leyendo su periódico y fumando su pipa en completa -- tranquilidad. Así es que yo tomo tales expresiones como lo que realmente son".

La escena del pastor fumando tranquilamente al tiempo que dice -- 'tú me vas a matar', es impresionante por la frialdad que describe en su -- padre. Podría ser la típica actitud de una madre -- más que la de un padre--

que controla a través de sus enfermedades y achaques.

#### 5.- El encuentro con Sien

Vincent alude varias veces a su necesidad de tener una mujer. Pronto encuentra a una prostituta, Sien, a la que al poco tiempo le propone matrimonio.

Rose Mary Treble <sup>(58)</sup> sugiere que su unión con Sien fue una clara agresión a su familia. En su correspondencia se encuentran claras alusiones a los clérigos y un tono sumamente desafiante hacia ellos:

"No es la primera vez que no puede resistir ese sentimiento de afecto, siempre afecto y amor, por esas mujeres a quienes los clérigos desde el púlpito, maldicen, condenan y desprecian tanto. Yo no las maldigo, ni las condeno; tampoco las desprecio".

Usando a Sien como modelo, llevó a cabo una serie de dibujos expresionistas de los cuales el más conocido es "Sorrow"; en la parte inferior de la tela apuntó una frase de Michelet: "Como es que puede existir así una mujer sobre la tierra, tan sola y tan abandonada". Esta asociación estrecha entre la literatura y sus cuadros, fue una característica relevante en Van Gogh, no sólo en su obra, sino en la vida misma.

Vincent buscó en la literatura una fundamentación para sus puntos de vista personales; y frecuentemente éstos eran el resultado de lo que leía. A este respecto, José Belger <sup>(5)</sup> ha mencionado que es típico del yo no integrado el estar a merced de constantes identificaciones. A continuación se trans

cribe el fragmento de una carta de Vincent, ilustrativa de este fenómeno:

"...He hecho y haré por Sien lo que pienso que alguien como Madame Françoise hubiera hecho por Forent, si él no hubiera amado a la política más que a ella. "El vientre de París", de Zola".

En el fragmento citado antes, llama la atención el hecho de que se identifique con una mujer, y añade que él "al igual que Madame Françoise" no le dará importancia a lo que Teersteg diga, igual que ella no le dio importancia a lo que decían los verduleros de la novela de Zola.

Tralbaut cita otra novela que influyó mucho en él: "El arrepentimiento de Janet", de George Eliot, relato que aparece en "Escenas de la vida clerical". La historia se refiere a un clérigo que visitaba las calles más humildes y que murió a la edad de treinta y cuatro años. Tuvo una enfermedad bastante larga, durante la cual fue atendido por una exalcohólica que había dejado de beber gracias a la intervención del clérigo. Es muy importante señalar cómo, por una parte, él se identifica con un desvalido que es salvado por una mujer; y cómo, por otra parte, él se siente esa mujer.

Durante su estancia en La Haya, Teersteg y el tío Cornelius Marinus le ayudan comprándole dibujos. Cuando sobrevino su unión con Sien, Teersteg, indignado, le retiró todo su apoyo e intervino con Cornelius para que tampoco le comprara nada. Por otra parte, su familia conspiraba contra Vincent; el mismo Theo lo amenazó diciéndole que se pensaba internarlo en

un asilo para dementes. Durante esos meses nada lo persuade de que deje a Sien.

Estuvo veintitrés días en un hospital, curándose una gonorrea; durante esos días, Sien tuvo a su bebé. Vincent nunca culpó a Sien de ese contagio: al contrario, durante los días en que nació el bebé, se sintió más cerca de ella que nunca. Cuando Sien estaba a punto de salir del hospital, los padres de Vincent le enviaron dinero, ropa y cigarros; después su padre lo visitó.

Vincent estaba feliz con la idea de seguir viviendo con Sien y con sus niños: hacía planes para mudarse a un departamento más grande, donde estuvieran más cómodos.

Esta fue probablemente la única vez que pudo convivir con una mujer.

El final de la relación con Sien fue precipitado por Theo, en una visita que le hizo en el verano de 1883.

Jan Hulsker <sup>(31)</sup> asegura que Sien se suicidó en 1904.

#### 6.- Drenthe (Septiembre, 1883; 30 años).

Llega a esta población ya liberado de Sien. En una de las primeras cartas que le escribe a Theo desde Drenthe, parece estar entusiasmado con su nueva residencia: "Todo es hermoso aquí, a cualquier parte que se vaya".



Más adelante, en esa misma carta, señala que a pesar de admirar la belleza de Drenthe, "no siempre es pintoresco el mar, pero hay que mirar -- igualmente esos momentos y esos efectos para no equivocarse nunca acerca de su carácter particular". Es interesante esta alusión a las tonalidades -- cambiantes del mar. Ese "carácter particular", al igual que el de los campos de trigo, posteriormente van a ejercer un efecto subyugante sobre Van Gogh.

En esta misma carta se encuentra una larga alusión al cementerio de Drenthe. Vincent lo quiere pintar, dice que "es muy hermoso ver los verdaderos brezos sobre las tumbas". Es significativo cómo para Vincent los "verdaderos brezos" están junto a la muerte; parece que implicara que los brezos no verdaderos o falsos se encuentran lejos de las fosas.

Además, es interesante preguntarse por qué Vincent, llegando a -- Drenthe, fue a visitar el cementerio. Parece ser que llegó cargado de culpa -- por haber abandonado a Sien y a sus hijos.

Durante los siguientes días, el tema de la muerte aparece de un modo recurrente. En la siguiente carta le dice a Theo que dibujó una mujer enlutada:

". . . . .Las figuras que aparecen de vez en cuando en la llanura, tienen a veces un encanto prodigiosamente fino; dibujé, en particular, a una mujer en una barca: llevaba crepón alrededor de los adornos de metal de su cofia, porque -- estaba de luto; y más tarde, dibujé a una madre con su criatura; ésta tenía una pañoleta morada sobre la cabeza. Había una cantidad de tipos de Ostade entre ellos; fisonomías que recuerdan a los cerdos o los cuervos; pero, de vez en cuan-

do, un lindo rostro, que es como una azucena bajo espinas".

En una carta posterior, le dice a Theo que "en el fondo de los fondos es un artista", lo cual coincide con el señalamiento de algunos biógrafos, respecto a que periódicamente Vincent animaba a Theo para que se dedicara a pintar. En esta carta se encuentran claros signos de que Theo está atravesando por algunos problemas. Es interesante cómo el mismo Vincent observa lo significativo que es que él se sienta muy bien, justamente cuando Theo pasa por una crisis:

"Además es bastante curioso, a mi entender, que precisamente en estos días se haya operado un cambio en mí. Que esté, precisamente ahora, en una atmósfera que me exalta potentemente, que ordena, regula, afianza, renueva y agranda mis pensamientos, hasta el punto de que esté completamente obsesionado con ella, hasta el punto que pueda escribirte lleno de los sentimientos que estos tristes brezales solitarios hacen nacer en mí. Precisamente en este momento, siento en mí el comienzo de algo mejor. . . . siento deseo de ponerme a hacer una cantidad de cosas que he omitido hasta ahora. Sé que esto coincide con una indecisión tal de las circunstancias, que no es de ningún modo seguro que yo pueda quedarme aquí. Es posible que por las circunstancias provenientes de tu lado, las cosas tomen otro giro. Pero lo lamentaría mucho, aunque lo tomaría todo con calma".

Es claro cómo "los tristes brezales solitarios" le sientan bien. Y cuando "el suertudo" de Theo anda en apuros, Vincent lo deja de envidiar y se siente mejor.

Por aquellos días, Theo tuvo dificultades en la casa Gouppil; en una carta a Vincent, le habló vagamente de dedicarse a la pintura. En varias cartas Vincent le propuso que se dedicara al arte y dejara de ser 'marchand'. En una de esas cartas elabora hasta en los más pequeños detalles un plan de

vida común, basado en un préstamo que su casero supuestamente le concederá.

En una carta donde trata de animar a Theo para que se convierta en pintor, empieza por decirle que para él es preferible "ganar 150 francos al mes como pintor, que 1,500 por otros medios, aún como 'marchand'; en este sentido le está comunicando que él se considera más a gusto de ser él mismo y que no sólo no lo envidia, sino que lo compadece por ser un comerciante. Sin embargo, a medida que se fue totalizando la dependencia -- hacia Theo, más hostilidad se le generaba a Vincent. Así, el término 'marchand' que empleaba Van Gogh tenía una carga despectiva; oficialmente, -- Theo era un 'marchand';

".....Hay una frase de Gustavo Doré que siempre he encontrado muy hermosa: tengo una paciencia de buey. Veo ahí algo que está bien, cierta honestidad decidida; en fin, esa frase contiene muchas cosas, es una verdadera frase de artista. Cuando se piensa en gente que concibe cosas de ese género, me parece que razonamientos como los que se oye a menudo entre los marchands de cuadros, acerca de 'artistas talentosos', son un horrible croar de cuervos. Tengo una paciencia: qué sereno, qué digno es; quizás no se diría con tanta justeza si no existiera todo ese croar de cuervos....."

La carta que llevaba en el bolsillo el día en que se disparó en el vientre, alude otra vez a los 'marchands': "Te repito otra vez que siempre te consideraré como algo más que un simple marchand de Corot; que, sirviendo yo de intermediario, tienes tu la participación en la producción misma de las telas, que aun en el desastre conservan su calma". Theo era un bondadoso benefactor ("bueno como el trigo") y al mismo tiempo un co -

merciante ruin (como un cuervo). En su última pintura los cuervos invaden el trigal. La irrupción de estas aves inundan de sombras el paisaje, y el campo se torna amenazante. Theo se ha convertido en un cuervo siniestro; tiene una mujer y un hijo, y Vincent se siente traicionado. Traición que -- sólo tiene sentido en su fantasía, ya que Theo nunca le recogió su apoyo.

## VI. - EL EDIPO EN VINCENT.

### 1. - Algunas consideraciones sobre el edipo negativo.

Hay suficientes indicios en la vida de Van Gogh que permiten inferir la existencia de un edipo invertido, dentro del cual queda atrapado. Es probable que los otros dos hermanos hayan tenido dificultades similares, ya que no es casual que las hermanas hayan sido las únicas capaces de sobrevivir. (\*)

A continuación hago varias citas de Freud (21), en las que intentaré apoyarme para esclarecer estos fenómenos. En "Psicología de las masas y análisis del Yo" (1921), dice:

"Simultáneamente a esta identificación con el padre o algo más tarde, comienza el niño a tomar a su madre como objeto de sus instintos libidinosos. Muestra, pues, dos órdenes de enlaces psicológicamente diferentes. Uno, francamente sexual hacia la madre y una identificación con el padre, al que considera como modelo que imitar. Estos dos enlaces coexisten durante algún tiempo sin influir ni estorbarse entre sí. Pero a medida que la vida psíquica tiende a la unificación, van aproximándose hasta acabar por encontrarse, y de esta confluencia nace el Edipo normal. El niño advierte que el padre le cierra el camino hacia la madre, y su identificación con él adquiere por este hecho un matiz hostil, terminando con fundirse con el deseo de sustituirle también cerca de la madre. La identificación es, además, desde un principio, ambivalente, y puede concretarse tanto en la exteriorización cariñosa como en el deseo de supresión".

Hasta aquí, podría suponerse que Vincent deseaba ser como Theo -

(\*) Aún la hermana que es internada en un asilo psiquiátrico vive hasta los 79 años.

dorus, debido a sus intentos de imitarlo -seguir la carrera eclesiástica, fumar pipa como él-; además de otros incidentes, como su enamoramiento hacia Kee, quien, aparte de ser su prima hermana, acababa de enviudar de un pastor, a quien Vincent trató de sustituir. Sin embargo, nunca hubo una verdadera identificación con el padre. En gran medida, esta conflictiva explica porqué fracasaba tan aparatosamente al seguir los pasos del padre durante la época religiosa: el padre fue objeto de una intensa disociación ya que intentaba ganarse el cariño de quien odiaba y despreciaba.

Siguiendo con la cita de Freud, continúa diciendo acerca del Edipo:

"Puede suceder que el complejo de Edipo experimente una inversión, o sea que, adoptando el sujeto una actitud femenina, se convierta el padre en el objeto del cual esperan su satisfacción los instintos sexuales directos y en este caso, la identificación con el padre constituye la fase preliminar de su conversión en objeto sexual".

Más adelante señala:

"En el primer caso, el padre es lo que se quisiera ser; en el segundo, lo que se quisiera tener".

Van Gogh aparentemente quería ser como su padre; pero en realidad buscaba su aprobación como objeto de amor y no como objeto de identificación. Efectuó una escotomización, negando su parte de odio y amor, y aferrándose a una parte idealizada a la que en una etapa veneró. Su vida se caracterizó por establecer vínculos de dependencia pasiva y femenina con todas las figuras masculinas autoritarias que encontró: Mauve, Gauguin,

incluso Méndes (\*) -este último, su profesor de latín y griego en Amsterdam- y, por supuesto, con Theo.

Algunos de estos procesos de identificación y su relación con la psicosis, son enfocados por Victor Korman (37). Este autor, apoyándose en los mecanismos que Freud estudia en "Duelo y Melancolía" (19) sobre la identificación del yo con el objeto abandonado, señala que la identificación narcisista "coloca al yo en lugar del objeto, o bien podríamos decir, 'incrusta' el objeto en el yo". Más adelante señala: "Este tipo de identificación no produce modificaciones internas en el yo, sino su escisión". Por esta razón, para Korman (37) el varón cuando tiene un edipo negativo en vez de identificarse con el rival (el padre) se identifica narcisísticamente con la madre, proceso que describió Freud en una nota de pie de página de 1915 en Tres Ensayos de Teoría Sexual. (13)

(\*) Méndes posteriormente escribió acerca de Van Gogh; en sus recuerdos se destaca como Vincent le llevaba flores de regalo para contentarlo por su falta de interés en las lenguas muertas y le decía: "Aquí le traje estas florecitas, pero no se enoje conmigo, por favor..."

C U A D R O C

IDENTIFICACIONES EDIPICAS DEL VARON (KORMAN)

Identifi -  
caciones

masculi - nas (con - el padre)	Forma del Edipo	Objeto elegido	Tipo de elección objetal	Objeto de la identificación	Tipo de identi fi - cación
	positivo	madre	por apoyo	padre	con el rival
	negativo	padre	narcisista	padre	con el - objeto - perdido

Identifi -  
caciones

femeninas  
(con la --  
madre)

	negativo	padre	narcisista	madre	con el rival
	positivo	madre	por apoyo	madre	con el - objeto - perdido

---

En las identificaciones masculinas del varón, cuando el Edipo es -  
negativo, el padre se convierte en un introyecto, en tanto que es un objeto  
perdido, y se hace una identificación con la madre que es la rival.

Cuando Marthe Robert <sup>(50)</sup>, dice que Vincent "se identifica entera -



mente con la naturaleza doble del padre", el padre fuente de amor, y el -- padre fuente de temor y odio, se refiere a una escisión más que a una ambivalencia.

En el caso de Van Gogh existió un déficit de identificaciones edípicas o secundarias, y una inversión de las mismas. Aludo a un déficit, ya que en los trastornos psicóticos la inserción en la tríada edípica es defectuosa. A este respecto, Fenichel <sup>(12)</sup>, usa la metáfora freudiana de que "la persona normal conserva unas pocas tropas de ocupación en la posición denominada complejo de Edipo", y señala que "una persona con predisposición neurótica es una persona que ha dejado casi todas sus tropas en esa posición. Siguiendo con este símil, el psicótico también tiene "pocas tropas" en el Edipo, porque la mayor parte de ellas se quedaron en fases anteriores.

Esa confusión en las identificaciones edípicas le distorsionan todos los roles sexuales en sus relaciones de objeto. Por ejemplo, Gauguin no es sólo el padre, es en realidad papá-mamá, -sobre este pintor se hablará con mayor detalle posteriormente por su relevancia en la vida de Vincent -.

## 2. - Algunas consideraciones sobre el edipo Lacaniano

Este marco teórico, aún cuando sea aquí presentado sobresimplificadamente, arroja una luz importante sobre la estructura edípica en Van Gogh.

Antes que nada, es conveniente tratar de explicar el concepto de falo imaginario "como cualquier cosa que permita mantener la ilusión de que nada

falta". En la teoría lacaniana, el falo imaginario no es, por lo tanto, únicamente el pene, sino aquéllo que produce una sensación de completud. En las Formaciones del Inconsciente, Lacan <sup>(38)</sup> dice:

"Esa experiencia privilegiada que hemos descrito como fase del espejo y que le abre nuevas posibilidades, la de situar al falo en tanto objeto imaginario, con que el niño debe identificarse para satisfacer el deseo de la madre, y que -- se enriquece con esa cristalización del Yo bajo la forma de imagen del cuerpo".

En la exposición que hace Bleichmar <sup>(6)</sup> del edipo lacaniano, señala que "el niño cuando se identifica con el falo imaginario, es la perfección. La expansión narcisista es como la derivación de la experiencia subjetiva -- de la felicidad dada al vivirse como perfecto". Según Lacan, en la primera fase del Edipo, "el niño es el falo, la madre tiene el falo". Pero el chico se representa como incompleto, esa incompletud o vacío, se obtura o cierra -- durante la experiencia especular. Cuando se ve en un espejo y dice "este soy yo", queda integrada su identidad.

Si en el caso de Vincent esa relación especular estuvo interferida -- por una lápida, no solamente no alcanzó la sensación de completud, sino que un vacío inmenso se debe haber asentado en él.

En el segundo tiempo del edipo, el niño deja de ser el falo, la madre deja de tener falo, y, todavía, el padre es el falo omnipotente. Siguiendo la exposición de Bleichmar: "Lacan considera como esencial que la madre desee al padre, o sea, que se vuelva del hijo al padre. Si esto no sucede, la madre --

se conserva como madre fálica; tendría en este caso con el padre el mismo tipo de relación dual, narcisista, que poseía con el chico; ella sería, en estas condiciones, lo que determinaría el deseo del otro".

Hasta aquí, de acuerdo con mi hipótesis, Vincent nunca fue el falo de su madre; la madre de él no experimentó la completud de que habla Lacan durante la maternidad. Probablemente, tampoco se volvió del hijo al padre; se puede inferir que para la madre, Theodorus nunca estuvo revestido de valor fálico.

Siguiendo a Bleichmar:

"Se puede ver entonces que es posible que haya pérdida del valor fálico para el chico, pero con conservación de la madre fálica. Esta retiene sus atributos fálicos en otro, en este caso el padre, que depende de ella totalmente. Sería equivalente a la situación en que la madre prefiere a un hermano del niño: éste pasa a ser el falo. Ya no lo es el niño primero, pero la que sigue siendo la ley, la que enviste a su total voluntad a otro del valor fálico -o por el contrario se lo priva también a su total arbitrio-, continúa siendo la madre".

Me parece que una pista importante para inferir el papel de la madre de Van Gogh dentro de esa estructura edípica, es el hecho de que las hijas hayan escapado a una muerte prematura; sugiero que esta circunstancia indica que ellas sobrevivieron debido a que se sintieron menos perseguidas por la madre. Tuvieron un edipo menos negativo por medio de una mayor identificación con la figura rival (o sea, la madre) -que era la figura dominante-. Recuérdese la descripción que la esposa de Theo hace de ella: "una

mujer que siempre mantuvo su energía y coraje hasta el final, aún cuando ya había perdido a su esposo y a sus tres hijos".

La descripción irónica que hace Lacan del "padre terrible", me parece llena de significado, ya que "aparece como terrible, pero esto no es más que una impostura, o sea, tiene el atributo presuntuoso de dictar la ley" (6)

Cuando Vincent se enamora de Ursula Loyer, en una carta a una de sus hermanas, citada por Nágera, dice:

"Nunca he visto, ni siquiera he soñado, con un amor como el que hay entre ella y su madre".

Nágera cita ese pasaje como una muestra de la añoranza que sentía Vincent por su hogar. Sin excluir lo que Nágera señala, me parece que esa carta revela la carencia absoluta de una experiencia de cariño materno. De esto se infiere que Anna Cornelia era una mujer fría y rechazante.

En cambio, respecto al vínculo con su padre, existen otro tipo de indicios. En dos cartas a Theo hace alusión a los días que pasó en Zevenbergen -entre los doce y catorce años de edad-:

".....quince días después yo estaba en el patio de la escuela, cuando alguien me avisó que había llegado un hombre que preguntaba por mí; yo sabía quien era, y un momento después me abrazaba al cuello de mi Padre".

En otra carta -citada al igual que la anterior por Tralbaut (57) -, les dice a sus padres (desafortunadamente no se especifica a quién de los

dos va dirigida):

"Cuando pasé por Zevenbergen me acordé del día que me llevaron allí, cuando me quedé junto al señor Provily, mirando el carruaje que se alejaba sobre aquel camino mojado; y después, aquella Navidad cuando mi padre me vino a ver por primera vez. ¡Y de aquella Navidad que pasé de -- regreso en casa!"

En ambas cartas se destaca la vivencia de un padre cercano; se -- trata de una época en que su figura no se ha convertido en un objeto perse -- cutorio. Se encuentra en estas cartas el germen de la idealización que pos -- teriormente surgiría; y al mismo tiempo, está también el germen de los -- componentes afectuosos que determinarían la desidealización, componentes vinculados con cargas libidinales de tipo homosexual.

Estos componentes de homosexualidad latente no deben ser vistos -- únicamente desde la perspectiva de Vincent, sino también de la de Theodo -- rus. Schatzman <sup>(53)</sup> destaca la relación estructural del padre y los efectos -- de sus propias excitaciones homosexuales sobre el hijo:

"Previamente, Layo había sido un homosexual activo. George Devereux (1953), un antropólogo norteamericano, dice: -- "Numerosas fuentes griegas revelan que Layo fue juzgado -- por haber sido el inventor de la pederastia. En su juventud, -- mucho antes de que se casara y naciera Edipo, Layo se ena -- moró intensamente de Crisipo, hijo del Rey Pélope. Secues -- tró a Crisipo . . . . los del reino de Pélope clamaron venganza . . . . y una maldición cayó sobre Layo: su propio hijo lo ma -- taría y se casaría con su madre. De acuerdo a otra versión, fue la decisión de Zeus quien lo castigó, muriendo a manos de -- su hijo por una retribución por el rapto que había hecho. Esta mal -- dición parece sugerir que la mentalidad griega vinculaba a Edipo con Crisipo. Esta inferencia se fundamenta en otra versión más: Herase se enfureció tanto por el rapto, que mandó a la esfinge a si -- tiar Tebas, como un castigo a esa población por haberle to --

lerado a su rey la aventura homosexual. "Hera no sólo privó a Layo de su amante, sino también de su hijo"

Schatzman comenta que Freud seguramente conoció esta parte del mito, y que incluso Otto Rank lo reportó en 1912.

Aunque Freud "no lo mencionó en ninguno de sus escritos". Es claro, pues, que Schatzman enfatiza que así como el hijo se defiende mediante la hostilidad de sus impulsos homosexuales hacia el padre, éste hace exactamente lo mismo.

Es posible inferir que la relación de Theodorus hacia Vincent ha ya estado infestada de sentimientos contradictorios. Aproximaciones afectuosas, por un lado, y, por otra parte, muestras de reprobación, hostilidad y rechazo. Posiblemente estas últimas predominaron sobre las primeras.

El siguiente suceso ayuda a esclarecer las relaciones con la madre: pocos meses antes de su suicidio, Vincent le escribe a un amigo diciéndole que proyecta una pintura; un cuadro en el que se va a "cantar una canción de cuna en colores". Este cuadro es el de "La Berceuse" -del cual pintó cinco versiones-. "La Berceuse" fue un tema hasta cierto punto inspirado por Gauguin y es analizado por Heiman detenidamente. Rose Mary Treble (58), sin ser psicoanalista, demuestra una gran intuición y advierte también el significado de esta pintura: una inmensa necesidad de amor.

### 3.- Algunas similitudes con el caso Schreber.

Schatzman (53) complementa el análisis hecho por Freud, con un en -

foque que integra no sólo las Memorias del hijo, sino los numerosos es - -critos y tratados "pedagógicos" del padre. Al igual que Freud, considera - que "la transformación del padre de la infancia es el Dios de su 'enferme - dad mental'". Y enfatiza mucho los mecanismos de doble vínculo, básica - -mente dados por el "entrenamiento a una absoluta obediencia" y las órde - nes de "autodeterminación". Como ya fue señalado, no solamente son im - portantes las excitaciones homosexuales del hijo hacia el padre, sino las - del padre hacia éste -dimensión que a través de los libros "pedagógicos" - del padre de Schreber, Schatzman dilucida - .

Además de los delirios mífsticos de Van Gogh, y de sus depositacio - nes homosexuales de tipo persecutorio, existen otras similitudes interesan - tes. Marthe Robert <sup>(50)</sup> ha destacado el simbolismo del sol -ya estudiado - -por Freud y mencionado precisamente en el caso Schreber-, en conexión con Van Gogh:

"...el sol, al que Vincent va a buscar a Arles, como bajo - un misterioso llamado (...). Más tarde, cuando ha perdido - la fe y encuentra por fin su verdadera vocación, ve en Cris - to una especie de paternidad Trascendente. Igualmente lo - conserva como maestro, a pesar de todas las viscisitudes - de su fe. Lo tiene incluso como algo tan sagrado, que no se atrevería jamás a reproducir sus rasgos ...cuando él copia la resurrección del Lázaro de Rembrandt (la copia es la - -única forma que le permite una aproximación al más sublime modelo), conserva todos los personajes del original, salvo - a Cristo, que reemplaza por un inmenso sol. Pintor del sol - y de los soles, Van Gogh lo ha sido en un sentido infinitamen - te más vasto de lo que se ha dicho generalmente. Sólo las - -más antiguas mitologías, los cultos solares más arcaicos - -explican la exaltación con la que él vive y sirve a ese símbo - lo de la figura paterna. Se cuenta que en Saint Remy se quita

ba el sombrero al pasar en pleno mediodía y danzaba bajo la mordedura de los rayos tórridos. El mismo culto inmemorial reaparece con el mismo simbolismo en numerosas enfermedades mentales; de esa manera, el célebre presidente Schreber, del que Freud ha hecho un análisis magistral, pretendía que él era el único ser humano que podía mirar de frente al sol sin parpadear".

Es posible que Marthe Robert no haya visto nunca el cuadro que copia de la Piedad de Delacroix; de otra manera resulta difícil explicar el porqué no se haya percatado del cristo pelirrojo, en el que Vincent se representó.

En varias de las cartas a Theo aparece una interesante relación entre las alusiones al sol -sol radiante, sol generador de vida-, mezcladas con referencias a figuras paternas bondadosas, tranquilas; y al mismo tiempo, llenas de "silenciosa severidad".

#### 4.- El sol y las figuras paternas: el señor Roulin y Tanguy.

Para Marcel Heiman <sup>(30)</sup>, una de las pérdidas significativas que intervinieron en el suicidio de Van Gogh fue la partida del cartero Roulin de Arles. La familia Roulin tuvo una gran relevancia en la vida de Vincent; la esposa de Roulin fue la modelo que usó para su cuadro de la canción de cuna.

Una de las cartas más conmovedoras de Vincent empieza con la frase "Hoy ha partido Roulin..."

En una carta de principios de Abril de 1889, casi se tiene la impre -



sión de que Vincent está consciente de que ve en Roulin a un padre; es precisamente la negación tan obvia de este hecho lo que causa esta impresión.

La carta empieza mencionando:

"Felizmente el tiempo es bueno y el sol radiante; y entonces la gente no tarda en olvidar momentáneamente todas -- sus penas, y entonces resplandece de animación y de ilusiones".

Es decir, para Vincent la vida era resplandeciente cuando su padre le sonreía, cuando el sol estaba radiante.

En el siguiente párrafo escribe acerca de los Cuentos de Navidad, de Dickens "donde hay cosas profundas que conviene leer a menudo". Y enseguida, habla de Roulin:

"Roulin, aunque no sea ni de lejos lo bastante viejo como -- para ser un padre para mí, tiene, sin embargo, severidades silenciosas y ternuras como las que tendría un viejo soldado para un novato". (el subrayado es mío).

Esa "severidad silenciosa" pareciera ser una clave importante -- de la actitud ambivalente con que Theodorus trató a Vincent. En ocasiones un cariño latente, no expresado, la severidad transfundida con la ternura; y, frecuentemente, la distancia y el reproche.

En una carta posterior, habla de los campesinos adoradores del -- sol:

"El arte egipcio, por ejemplo, lo que lo hace extraordinario ¿no es que esos serenos reyes calmos, sabios, dulces y buenos, parecen no poder ser otra cosa que lo que eternamente son: agricultores adoradores del sol?".

Regresando a Marthe Robert <sup>(50)</sup>. "Cristo es un inmenso sol"; y --  
 más adelante señala: "porque Van Gogh ha sido realmente creado y des --  
 truido por él, por el sol; y si médicamente se equivoca al atribuirle su --  
 locura, simbólicamente estaba absolutamente en lo cierto". Me parece --  
 que la inferencia de Robert podría servir de apoyo a otras deducciones. --  
 Cristo es el sol, pero antes de eso, Dios/padre es el que tiene esa simbo --  
 lización; y Cristo, más que ser un sol, es un mártir del sol; es el enviado  
 a la tierra para ser sacrificado. Ese es el rol de Van Gogh: martir como --  
 misionero y mártir como artista.

A lo largo de otros capítulos, se encuentran suficientes elementos --  
 que fundamentan la fusión que hizo Van Gogh entre Dios y su padre; y de que  
 Cristo era él. Un Cristo abandonado por el padre y un Cristo que se vuelve  
 contra su padre. Y, por otra parte, un Cristo usurpador ya que el verdadero  
 Niño-Dios fue el hermano muerto. No es casual que tanto el día de su automu --  
 tilación como el de su suicidio, hayan sido domingo -el día de Dios, o el día --  
 dedicado a él-. En todas las lenguas germánicas, el domingo es el día del sol.

Otra figura paternal de gran relevancia para Vincent fue Tanguy. Los --  
 pintores que conocían a este hombre lo llamaban cariñosamente "el tío Tanguy".  
 Al retrato que Vincent le hizo, le llamó "Padre Tanguy". Antonin Artaud <sup>(3)</sup> --  
 cuando escribió sobre Van Gogh, a este cuadro le llamó "Padre Tranquilidad".  
 El editor de Artaud pensó que cuando Antonin vió la exposición de Van Gogh, --  
 había confundido el título de la pintura. Artaud le contestó que dejara así ese --  
 "error". Para él, Tanguy era el símbolo del padre "Sabio, dulce, calmo": tal

como seguramente lo fue para Vincent.

Al fondo de este retrato, Vincent pintó unos lienzos japoneses -es - bien sabida la fascinación que para Vincent ejercía la cultura japonesa-, -- cultura eminentemente solar.

## VII. - LA MUERTE DEL PADRE REAL (NEUNEN 1883 - 1885; 30-32 años)

### 1. - La vida en familia.

Vincent se siente como un perro que regresa del exilio. Es el depositario de las tensiones y conflictos grupales de su familia. Cuando Vincent regresó a Neunen, simbólicamente regresó con él toda la enfermedad que su familia le depositó.

A Theo le escribe y le dice que su familia le teme y le rechaza:

"Ellos experimentan el mismo temor al tenerme en su casa, que el que sentirían hacia un perro grande y torpe, que correría por los cuartos con las patas mojadas, y que es tan tosco... Les estorbaría a todos. Y ladra tan fuerte..... Resumiendo: es una bestia puerca. De acuerdo; pero la bestia tiene una historia humana, y aunque sólo sea un perro, posee un alma humana. Y podemos añadir que esta alma es muy sensible y le hace sentir lo que la gente piensa de él: lo que un perro ordinario no puede hacer. Y yo, admitiendo que soy una especie de perro, los dejo solos... el perro siente que si lo dejan estar ahí sólo será una manera de tolerarle estar "en esta casa", por lo cual tratará de encontrar otra perrera".

Vincent cambia de "perrera" pocos meses después de la muerte de Theodorus, y lo que es más significativo, después de que el pastor muere, Vincent jamás regresó al hogar paterno.

### 2. - La muerte de Theodorus

En esta parte, vale la pena establecer un paréntesis teórico que

ayude a explicar la repercusión que la muerte de Theodorus tuvo en Vincent.

Para Leon Grinberg (22), existen dos tipos de culpas:

"Melanie Klein, en su obra *Envidia y Gratitud*, se refirió a la existencia de una culpa de aparición muy temprana. -- Dice allí textualmente:

'El comienzo temprano de la culpa parece ser una de las -- consecuencias de la envidia excesiva. Si esta culpa prematura es experimentada por un Yo, cuando aún no está en condiciones de soportarla, es vivida entonces como persecución, y el objeto que la despierta se convierte entonces en perseguidor. Por lo consiguiente, el niño no puede elaborar la ansiedad depresiva ni la persecución, porque una y otra se confunden; unos meses más tarde, al surgir la posición depresiva, el Yo -más integrado y más fuerte- tiene mayor capacidad para soportar el dolor de la culpa y desarrollar las defensas correspondientes, sobre todo la 'tendencia a reparar'".

Según Grinberg, es necesario reconceptualizar algunas de las observaciones Kleinianas, ya que como se desprende de la cita anterior, -- Klein, en sus últimos trabajos señala la aparición de una culpa precoz que aparentemente estaría en contradicción con escritos anteriores, en los que esta autora había sostenido que el origen de la culpa "está basado en la integración de los aspectos parciales de los objetos en un objeto total". Para Grinberg, la solución sería establecer la existencia de dos clases de culpa:

"La culpa depresiva, con todas las características descritas por M. Klein, requiere de un Yo integrado para ser vivenciada plenamente y utilizada con sus efectos reparadores; mientras que la culpa persecutoria se evidencia en forma mas precoz, aun con un Yo débil e inmaduro, y se in--

crementa en forma automática junto con las angustias de la fase esquizo-paranoide o ante cualquier frustración o fracaso en la evolución hacia la fase depresiva".

La diferencia entre angustia y culpa persecutoria, para Grinberg, básicamente radicaría en que en la angustia persecutoria existe "la amenaza de un peligro que puede volcarse sobre el Yo". En la culpa persecutoria existe, además, el sentimiento de un daño ya perpetrado.

Independientemente del grado en que se acepten los postulados Kleinianos, es inevitable reconocer que los fenómenos de culpa y angustia son claves en el entendimiento de la personalidad de Van Gogh.

Por lo que al concepto de culpa persecutoria se refiere, me parece que éste es sumamente significativo en la vida de Van Gogh: el sentimiento de un daño ya perpetrado provino de dos fuentes básicas:

- a). - La sustitución del hermano muerto; con todas las coincidencias reforzantes de nombre, fecha y número de serie de los registros oficiales; y sobre todo el manejo que sus padres hicieron de esa circunstancia.
- b). - El odio hacia sus padres, manifestado tanto en sus cartas como en su obra pictórica. El desamor es también una fuente de culpa.

Durante este período en Neu nen otro factor pronto iba a aumentar su culpa persecutoria : la muerte de su padre. Este suceso se origina cuando le tiene mayor hostilidad; y aún cuando en un principio Vincent le

concede escasa importancia, este hecho debe contar como uno de los factores que desencadenaron su suicidio cinco años más tarde.

Uno de sus mejores óleos, "Los comedores de papas" -su primera obra maestra- es pintada poco después de la muerte del pastor Theodorus. A este respecto, es interesante la siguiente cita: "Según Jones, y según la propia interpretación de Freud, la necesaria liberación del inconsciente sólo puede ocurrir una vez que el padre se ha ido" (\*). Aunque seguramente - - Freud no pensó en la muerte física del padre, sino en que el hijo fuera lo -- suficientemente maduro para asumir una genitalidad adulta; y a su vez, que el padre fuera lo suficientemente sabio para dejarlo avanzar.

Poco antes de acabar "Los comedores de papas", y ya habiendo fallecido su padre, pinta "La torre de la vieja iglesia de Neunen"; tal vez lo - - más siniestro que pintó Van Gogh.

La torre ya no tiene su campanario en la cúspide, es una torre deca - pitada; es una construcción ruinoso. El ángulo está ligeramente distorsionado y da la impresión de que la construcción está cargada hacia atrás. Alrededor, - hay algunas tumbas -se pueden contar catorce cruces-; en la parte superior -- muy cerca del techo derrumbado, hay cuervos.

De los diferentes aspectos que Freud analiza en torno a lo siniestro, - (20) enfatiza aquello que "emana de la omnipotencia de las ideas, de la inme --

(\*) Citado en M. Marx y W. Hillix: "Sistemas y Teorías Psicológicas contemporáneas".

diata realización de deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos". Freud comenta que estas creencias mágicas han sido superadas, "pero no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones; las antiguas creencias sobrevienen en nosotros, al acecho de una confirmación". Y continúa:

"Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro, y es como si dijéramos:

De modo que es posible matar a otro por la simple fuerza -- del deseo. Es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron, y así sucesivamente".

Otra observación que hace Freud sobre lo siniestro, es que este fenómeno surge cada vez que se desvanecen los límites entre lo fantástico y lo real. Destaca también la importancia de la vuelta de lo reprimido; y sobre todo, la angustia de castración. Incidentalmente, Freud comentó que no le extrañaría que el psicoanálisis despertara entre algunas gentes la experiencia de lo siniestro, ya que evidencia lo oculto. Esta última idea es redondeada por Pichón-Riviere <sup>(47)</sup>: "Es decir, que lo inconsciente revelado aparece con el carácter de lo siniestro". El mismo Pichon-Riviere se consideró -- un hombre con una vocación por lo siniestro.

En la pintura de "la torre de la vieja iglesia", se encuentran simbolizados tanto Vincent como su padre. La torre está decapitada --es la castración tanto del pastor como de Vincent--.



La vieja torre está a punto de derrumbarse, pero aún está en pie. Da la impresión de que el pastor Theodorus merodea entre las ruinas. - Mágicamente fue posible matarlo "por la fuerza del deseo", pero "es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron".

El tema de las iglesias es un motivo recurrente en la pintura de -- Van Gogh. Varios años después, Vincent crea otra de sus obras maestras: "La iglesia de Auvers". Es también un edificio con características enigmáticas; fue pintado siete semanas antes de su suicidio.

"La torre de la vieja iglesia" tiene un gran contenido persecutorio. - Grinberg <sup>(28)</sup> postula que "el acto de la reparación (en el duelo) puede verse perturbado por distintos motivos. La gratificación sádica de vencer y humillar al objeto, de superarlo en plan de competencia y rivalidad; el triunfo sobre él puede alterar el proceso de elaboración de duelo. Los objetos que desean ser restaurados, se transforman en perseguidores, y a su vez, se re-viven los temores paranoides".

Como un homenaje póstumo a su padre, pintó "El florero de la honestidad". En el florero aparece dibujado un rostro (desgraciadamente la reproducción que conseguí es muy pequeña y está en blanco y negro). En la mesa del florero hay una pipa y una bolsa de tabaco. Es difícil determinar si Vincent fue consciente de su sarcasmo: eligió un tipo de flor con un nombre muy peculiar. Según Tralbaut, a esas flores en Holanda las llaman "Monedas de -

Judas" y en Francia "Monedas del papa". Anteriormente Van Gogh había estado en Francia y son conocidas sus aficiones hacia las flores. Es interesante que tanto en holandés como en francés estas flores aluden a una traición, aunque en diferentes sentidos. Aluden a una doble máscara, como la del Dios Jano, o como la del fuego.

### 3. - Pulsiones de muerte.

Cuando llega a Amberes (noviembre de 1885), ha suspendido sus relaciones con Anna Cornelia; al dejar Neunen le dice que no tiene intenciones de escribirle, y no le da su nueva dirección.

En Neunen su madre se había dislocado un tobillo y Vincent le guardó una serie de consideraciones; se preocupaba de sus alimentos, y le prodigaba toda clase de cuidados. Curiosamente, después de su restablecimiento, Van Gogh empieza a tener una serie de temores sobre la salud de su madre. Estos temores se iniciaron a partir de cierto "presentimiento" que Anna Cornelia le comunicó. Se puede suponer que a raíz de la muerte de Theodorus, Anna Cornelia se infesta de ideas de muerte, que tienen una inmediata contrapartida en Vincent. A Theo le dice que no sería mala idea arreglar que su madre fuera a ver a Anna, a Cornelius y que fuera a Amsterdam, donde tenía también parientes.

Vincent está impregnado de ideas de muerte. En Amberes hace dibujos a lápiz de esqueletos, y pinta un óleo con una calavera fumando un cigarrillo.

Hay suficientes indicios de que Vincent estaba en esos días particularmente preocupado por su imagen corporal. A este período corresponden cuatro autorretratos. Además, empezaba a tener algunos problemas de salud; iba a perder diez o doce dientes, se quejaba de trastornos estomacales, así como de una gran tristeza. Todo esto habla de una vuelta de las ideas destructivas que Vincent meses atrás había lanzado sobre sus padres.

### VIII. - LA SIMBIOSIS CON THEO.

#### 1. - Amberes (Noviembre, 1885; Febrero 1886; 32-33 años)

Vincent muestra una "irritante bondad" (\*) y a la par que agradece con extrema humildad la ayuda de Theo, exige y demanda incesantemente. Manipula y seduce con su dolor.

Theo le advierte que tiene problemas económicos. Le dice que no solamente no le podrá aumentar su mensualidad, sino que probablemente se verá precisado a reducirla. Vincent asume ese rol de víctima tan característico en él, y exige que Theo le satisfaga sus demandas:

"Theo, sé que tal vez puedas estar en problemas; pero tu vida nunca ha sido tan dura como la mía durante estos diez o doce años..."

Nágera <sup>(45)</sup> señala que poco antes de ir a París, donde ambos hermanos convivirían, le sugiere a Theo que busquen con quien casarse. Esta inquietud de Vincent es vista por Nágera como una defensa contra sus excitaciones homosexuales frente a la proximidad física de Theo.

#### 2. - La convivencia con Theo en París (1886-1888; 33-35 años)

A través de la correspondencia mantenida con Theo, meses antes de su llegada a París, se encuentra que éste último trató de posponer al

(\*) Frase tomada de Castillo del Pino, citada por García Reinoso (25).

máximo el arribo de Vincent. Nunca mostró una abierta oposición; tan solo evasivas y demoras a sus demandas.

Algo parecido le sucedió con Gauguin, quien escribió acerca de sus resistencias previas a la convivencia con Vincent.

La vida de Theo cambió drásticamente; en una carta a su hermana Wilhemina, se queja de cómo Vincent había trastornado su vida:

"Mi vida en casa es casi insoportable. Nadie quiere venir a verme, porque todo siempre termina en pleitos. Todo está tan desordenado que el lugar dista mucho de ser agradable. Quisiera que se fuera y viviera solo. Algunas veces habla de irse, pero si yo se lo dijera, con esto le daría una razón para quedarse. Por otra parte, parece que no le hago ningún bien. Sólo una cosa le pido: que no me haga daño, aun cuando al estar aquí lo hace".

Más adelante Theo comenta: "parece como si fueran dos personas: una maravillosamente talentosa, suave y refinada; y otra egoísta e insensible". La hermana le contestó sugiriéndole que se deshiciera de Vincent.

A pesar de que durante esta época Vincent empezó a beber en exceso, París fue un período que lo enriqueció intensamente. No obstante su dificultad para entablar y mantener relaciones amistosas, durante toda su vida conservó una gran amistad con Tolouse Lautrec y con Barnard, principalmente con este último. Fue aquí donde conoció a Gauguin.

Theo y Vincent vivieron en Montmartre, suburbio que en 1886 colindaba hacia el norte con una zona semirural. Desde el punto de vista artístico, había tres movimientos de vanguardia: los neoimpresionistas, el grupo

de Gauguin y Barnard y los simbolistas. Dentro de los neo-impressionistas se destacaron Seurat y Signac; este último fue a visitar a Vincent al asilo de Saint Remy y lo acompañó a la 'casa amarilla' a recoger unas pinturas que habían quedado abandonadas después de su reclusión.

Theo puso en contacto a Vincent con toda esta vanguardia; para entonces, él manejaba una sucursal de Goupil en la que le permitían exhibir todo lo invendible, con la condición de que no mezclara en ello el "respetable" nombre de la firma Goupil.

Como ya se ha señalado, Theo reemplaza a su padre -Theodorus- ya no es más el Padre con mayúscula que simboliza a Dios-, y establece con su hermano una relación de carácter simbiótico. Vincent se siguió sintiendo un mártir, un elegido para el desarrollo de "una gran obra". Conscientemente rechaza la religión; sin embargo, en el asilo de Saint Remy copia La Piedad de Delacroix, y dibuja su rostro en el de Jesucristo -para ser exactos, pinta un Jesucristo pelirrojo-.

Gauguin <sup>(27)</sup>, relata cómo de una manera totalmente inaudita, en un momento dado, Vincent se puso a gritar "¡Soy el Espíritu Santo!".

Tanto Nágera <sup>(45)</sup> como Westerman Holstijn <sup>(64)</sup> subrayan la existencia de esta identificación Vincent/Cristo; Theodorus/Dios. Respecto a su implantación en el cuadro de La Piedad, Nágera parece reservarse algunas dudas; sin embargo, me parece que hay suficientes indicios de que ese

Jesucristo es el propio Van Gogh.

Dentro de esta constelación simbólica, Anna Cornelia es la Virgen María -las alusiones a ella aparecen también con mayúscula-

Después, existe otra transposición simbólica: la religión sustituida por el arte. En este nuevo orden simbólico, la vinculación con Theo no es ya tanto de un padre a un hijo, sino entre una pareja: Theo como esposo fecundador y Vincent como la mujer que va a crear una obra artística, producto de esa unión.

Para Nágera <sup>(45)</sup>, es dudoso que Vincent hubiera alcanzado el nivel artístico que logró sin la ayuda del hermano, y "de aquella especial relación que existió entre ellos".

Esta unión simbiótica se da renunciando al vínculo familiar manifiesto. Desde que Vincent opta por la carrera artística, sus cuadros llevan únicamente su nombre "Vincent", a diferencia de sus primeros dibujos en los que usaba también el apellido paterno. Durante el período de Neunen, cuando sus relaciones familiares son más conflictivas que nunca, le demandó que renunciara, como él lo había hecho, al apellido Van Gogh -"Para mí tú eres Theo; ¿o acaso eres también un Van Gogh?"-. .

Sin embargo, sería simplista decir que dentro de esta compleja relación, los roles estaban estereotipados y fijos. Theo es el esposo, pero también es el padre. Y, aún más, en ocasiones es también el hijo, porque Theo -

tampoco alcanza una genitalidad adulta. También es una madre que nutre y protege.

Cuando Theo vivía con una prostituta, Vincent fue el que asumió el rol del padre severo y rígido, y aunque desaprobó esta relación, le advirtió a Theo que no la abandonara abruptamente, "pues ella podría en su desesperación llegar al suicidio". Aquí Vincent asumía un doble papel: tenía celos de la prostituta y, al mismo tiempo, se identificaba con ella, anticipando lo que años después le sucedería al abandonarlo Theo por Johanna. Y por otra parte, personificaba los valores de rectitud y moralidad que había introyectado del padre.

### 3.- Fromm y su enfoque sobre la simbiosis.

Además de los señalamientos previamente hechos sobre "la especial relación" que existió entre ambos hermanos, es conveniente contar con un punto de referencia que ayude a entender mejor este tipo de vínculo. Para Fromm (24) "hay diferentes grados de simbiosis, pero todos tienen en común un elemento: la persona simbióticamente adherida forma parte de la persona 'huésped' a quien está adherida". Y continúa:

"No puede vivir sin esa persona y si es amenazada la relación, se siente extremadamente angustiada y temerosa (...). Cuando digo que no puede vivir sin esa persona, no quiero decir que haya de estar siempre necesariamente unida a la persona huésped; puede verlo o verla sólo de tarde en tarde, o hasta puede estar muerta dicha persona (...). Para la persona simbióticamente adherida, es muy difícil sino imposible, sentir una clara delimitación entre ella y la persona huésped (...). Sería erróneo hablar de dependencia (...). En -



el caso de una relación simbiótica, la persona simbiótica -mente adherida puede sentirse unas veces superior, otras veces inferior y otras veces igual a la persona huésped, pero siempre son inseparables".

En el caso de Theo y Vincent, después de la desidealización de Theodorus y de la muerte del padre real, se dan dos subfases importantes. Una etapa en la que se refuerza su interdependencia, y otra en la que la relación simbiótica se fractura cuando Theo se casa con Johanna.

Además de los eventos ya comentados en los capítulos anteriores, a riesgo de ser repetitivo, voy a ejemplificar las características básicas de ese primer momento de la manifestación simbiótica. La carta cuyo pasaje se transcribe a continuación, es representativa a este respecto:

"...pero no puedo dejar de representarme el porvenir como algo que no se compone de mí solamente, sino de tí y de mí -pintores y colaboradores; compañeros- en esta pequeña comarca". (Drenthe, 1883)

En la siguiente carta que aquí se transcribe, de Arles, durante abril de 1889, días después de la boda de Theo, se encuentra que la simbiosis se ha desgarrado y que Vincent difícilmente podrá sobrevivir durante más tiempo:

"Para fin de mes desearía otra vez ir a Saint Rémy o a cualquier otra institución de este género (...) Me siento decididamente incapaz de recomenzar e instalar un nuevo taller (...) Yo no puedo ir a vivir con otra persona, aunque sea un artista".

"La bondad que has tenido conmigo, no se ha perdido, pues si la tuviste, te queda; así que aún cuando los resultados materiales fueran nulos, sin embargo con más razón te queda; pero no lo puedo decir como lo sentía".

"Un firme apretón de manos; no sé si te escribiré muy, -  
muy seguido, porque no todos mis días son igual de lúcidos  
como para escribirte con un poco de lógica..."

"Solamente vuelca este afecto sobre tu mujer tanto como te  
sea posible. Y si nos entendemos un poco menos, verás que  
si ella es tal como creo, te consolará..."

Los fragmentos seleccionados de esa carta, son indicativos de una  
celosa envidia hacia Johanna. Vincent se hace a un lado, con esa actitud --  
tan suya de abnegación y humildad. Su carta bien podría ser la de una amante  
te, que le desea a su excompañero que tenga toda clase de dicha con una --  
nueva mujer.

Es importante, asimismo, destacar que en esa carta pide ser confi-  
nado; necesita los límites rígidos de un hospital; su identidad de artista ca -  
da vez se diluye más. Como se verá más adelante en otra de sus cartas, la  
identidad que acepta sin reserva es la de "loco". En esta última etapa la --  
simbiosis con Theo se ha quebrado; sus intentos de formar un taller colec -  
tivo cuyo jefe fuese Gauguin, han fracasado también.

Meses después (Septiembre, 1889) le dice a Theo: "Mi buen amigo,  
no nos ocupemos demasiado el uno del otro". Vincent se resiste a trasladarse  
se a otra población, quiere permanecer en Arles, no obstante que la gente de  
esa localidad le hostiliza mucho.

#### 4.- Nace otro Vincent.

El 31 de enero de 1890 nace un hijo de Theo y Johanna, tanto Marcel -

Heiman (36) como Nágera (45) indican el tremendo significado de este hecho. Heiman dice:

"Habiendo crecido bajo la sombra de un hermano muerto, - también llamado Vincent, quien nació el mismo día, un año antes en que nuestro Vincent nació, quizá esto creó en su mente la premonición de que esto podría significar su propia muerte".

Theo sufría también los efectos de esa separación. Johanna (60) señaló que "dos meses antes del suicidio de Vincent, Theo parecía un cadáver". Para ambos hermanos fue imposible dejar de depender uno de otro.

Fromm (24) postula respecto a los deseos incestuosos que "no son primordialmente sexuales, sino que constituyen una de las tendencias más fundamentales del hombre":

"El deseo a seguir vinculado a aquello de donde procede, el miedo a ser libre, y el miedo a ser destruido por la misma figura respecto de la cual se hizo impotente renunciando a toda independencia".

Me parece que Fromm al dudar del origen libidinal de los impulsos incestuosos, arroja una importante luz sobre el proceso de la simbiosis. Theo y Vincent tienen un Yo escindido por procesos similares; hay un introyector común, y hay frente a éste una defensa común. Se teme ser destruido por la madre, figura que hizo a Vincent y a Theo "impotentes".

El enfoque de José Bleger (5) es también muy esclarecedor. Sólo puede "hablarse de simbiosis cuando la proyección es cruzada y cada uno actúa

en función de roles compensatorios del otro".

IX. - REQUIEM PARA UN GIRASOL (1888-1890; 35-37 años) (\*)

Arles era la última esperanza de Vincent, sobre todo después del sospechoso ocultamiento que le hizo Theo de su compromiso con Johanna. Fue entonces cuando buscó a una figura fuerte a la cual aferrarse. Gauguin "con vagos temores y recelos" (27), por fin aceptó acompañarle; -en realidad se acabó de decidir cuando Theo le pagó sus deudas en Pont Aven con tal de que fuera a acompañar a su hermano - .

1. - Las sillas de los muertos.

Tanto Rose Mary Treble (58) como Nágera (45) coinciden que las sillas al estar vacías connotan partida y muerte. De una manera más específica, Nágera señala que simbolizan una sentencia de muerte. Estos dos óleos son pintados pocos días antes de la mutilación: son, por lo tanto, el prólogo del episodio que se iba a desencadenar.

Usando estos mismos elementos de análisis, creo que la conclusión más viable es diferente a la de Nágera (45). La silla de Gauguin denota en mayor grado feminidad que la del propio Vincent; tiene un cómodo cojín, y las líneas de los brazos y del respaldo están curvadas. El fondo de la silla de Gauguin es verde; este color se mezcla con los tonos rojizos de la madera, combinación que ha captado Rose Mary Treble (58). Esta autora encuentra la misma combinación de colores en el cuadro denominado "Café Noctur-

(\*) El título de esta parte de la tesis lo tomé de la obra de teatro dirigida por Abraham Oceransky.

no", a propósito del cual Vincent escribió:

"Traté de expresar las terribles pasiones de la humanidad por medio del rojo y el verde..."

En la pared verde que sirve de fondo, se encuentra una lámpara ar-  
diente, cuya luz ilumina el cuadro. En el asiento hay una vela prendida y -  
dos libros. La luz está representada por el amarillo, color que al igual - -  
que el rojo, representan la luz y el fuego; son colores del sol y no de la tie-  
rra. Por lo tanto, esas "terribles pasiones" a que alude Van Gogh son las --  
del "matrimonio demente" del cielo y la tierra: la fusión y la confusión entre  
lo masculino y lo femenino. La silla de características femeninas junto con -  
signos evidentemente fálicos.

No hay duda de que las sillas vacías son las sillas de los ausentes: -  
de los que se han ido y no regresarán, es decir, de los muertos. ¿Pero a --  
quién representa el cuadro de Gauguin?. Creo que dentro de todo el contenido  
bisexual de este cuadro, representa más a la madre que al padre.

Valestein y Stiles <sup>(59)</sup> coinciden también con Marcel Heiman <sup>(30)</sup> en  
el carácter ambivalente de figuras como el señor y la señora Roulin, figu -  
ras en las que lo femenino y lo masculino se mezclan en forma extrema. Aun  
que estos autores no mencionan el cuadro de la silla de Gauguin, creo que es-  
te mismo tipo de mezcla se encuentra en esta tela, predominando lo femenino  
detrás de lo manifiestamente masculino. Estos investigadores se apoyan en -  
una carta de Vincent en que describe la partida del cartero Roulin, y describe

su voz, "sonando como la voz de una mujer que arrulla".

Mientras que el óleo de la silla de Van Gogh recibe en pleno la luz del día, la pintura de la silla de Gauguin representa la noche, ya que además de la vela tiene una lámpara encendida en la pared. Este simbolismo ya ha sido analizado previamente: la noche es la madre; y el día y el sol, el padre.

La silla de Gauguin se apoya perfectamente en el suelo; comunica resistencia y solidez. La silla de Vincent, en cambio, parece moverse, impresión causada por la perspectiva oblicua del suelo.

Cuando Vincent pintó estas telas, Theodorus tenía tres años de fallecido. Si Vincent lanza un mensaje de muerte doble, en una de cuyas partes él se incluye, es lógico suponer que ese mensaje es lanzado hacia dos seres que aún viven: (a) él mismo, como un mecanismo retaliativo, porque el asesinato de su padre ya había sido cometido simbólicamente; y (b) contra su padre/madre/Gauguin que aún vivía.

M. Robert <sup>(50)</sup> menciona respecto de estas telas: "La oposición tan notoria entre la silla del pintor, baja, humilde, pasiva en cierta manera; y el gran sillón de Gauguin, el que con su palmatoria erecta evoca el poder viril del ausente y su soberanía". No estoy de acuerdo en que la silla de Van Gogh connote pasividad, creo que esta característica le acomodaría mucho más a la silla de Gauguin. En cuanto a la idea del poder del ausente, me parece que sólo difiere parcialmente de mi interpretación, ya que lo ausente

es tanto el padre muerto, como de la madre que le ha abandonado.

La pipa y la bolsa de tabaco son objetos que simbolizan muerte; -- previamente los había pintado junto con el florero que llamó "El florero de la honestidad", poco después de la muerte del pastor.

## 2.- La casa amarilla.

Lo que hubiese sido "una cooperativa de pintores" o una especie de cofradía con "un yo colectivo" -frases tomadas de la correspondencia de Vincent-, pronto se desmoronó; como todo lo que antes había intentado.

Algunas gentes han querido ver en Gauguin una especie de monstruo egoísta; lo cierto es que, comparado a Vincent, era un hombre mucho más vital que nunca dejó de amar a sus hijos y a su mujer; familia a la que no -- abandona, sino que lo abandona a él.

Gauguin, sin saberlo, llegó a sustituir a Theo: su convivencia sólo -- duró tres meses.

La navidad de 1889, Theo estaba por salir a Amsterdam; iba a celebrar esa fiesta en compañía de la familia de su novia. El incidente de la automutilación arruinó sus planes y se tuvo que trasladar súbitamente a Arles.

Existen algunas variantes en torno a lo que antecedió a la mutilación; también las versiones llegan a diferir en cuanto a lo que Van Gogh hizo inmediatamente después de ese "micro-suicidio". La versión que parece ser



la más sólida, es la de que primero intentó herir a Gauguin con una navaja. A punto de consumar este ataque quedó paralizado, impotente; regresó a la "casa amarilla", y esa misma herida destinada a Gauguin se revirtió contra él.

La parte más oscura de este suceso es la que se refiere al papel que jugaba Rachel, la prostituta frecuentada por Van Gogh y después junto con Gauguin. Es probable que Vincent sintiera celos de Gauguin, especialmente si seguimos la hipótesis de la homosexualidad latente de Van Gogh. La parte final de la actuación de este incidente termina con la entrega a Rachel de su oreja. Rachel, impactada, se desmaya.

Esta actuación es la que ha atraído el mayor número de hipótesis interpretativas en torno a Van Gogh.

Pese a la diversidad de enfoques interpretativos, no divergentes en el fondo, sino más bien en cuanto al énfasis puesto en aspectos secundarios, se destaca la importancia del modelo descubierto por Freud en "Duelo y Melancolía" (19), y desarrollado posteriormente por Angel Garma (26):

Agresión del ambiente contra el yo =Sentimientos agresivos del yo - contra el ambiente -(imposibilidad de externalizar la agresión)-= Vuelta de la agresión contra el yo.

Este modelo explica el suicidio, y la automutilación sigue en este caso los mismos mecanismos, por lo cual se puede hablar de "micro-suicidio", tal como lo señala García Reinoso (25).

Para tratar de ser más precisos, más que un ataque hacia "el ambiente", se trataría del ataque contra un objeto. García Reinoso (25) señala que "el primitivo odio al objeto frustrador recae sobre el yo identificado con este", porque ese objeto ha sido introyectado.

El objeto frustrador primigenio para Van Gogh fue la madre; su primera relación de objeto. En este sentido podría hablarse de una primera pérdida objetal, la de la madre; y de una segunda pérdida, la del padre. De esta manera, los trastornos de Van Gogh tienen muchísimo más que ver con lo preedípico que con lo propiamente edípico. No tiene que renunciar a la madre como objeto amoroso, la madre no se constituyó como tal.

Tomando en cuenta estas dos pérdidas, resulta muy difícil determinar a quien iba dirigido el ataque de la automutilación; y lo más prudente sería afirmar que iba dirigido tanto al padre como a la madre, ambos representados por Gauguin.

Para Nágera (45) el ataque a Gauguin fue una actuación que simbolizó el "crimen edípico" que Van Gogh imaginariamente había cometido años atrás en Neunen; interpretación que deja de lado la parte en la que Gauguin representaba a la madre.

Por otra parte, Antonio Mendizabal (\*) me sugirió que el ataque en

---

(\*) Comunicación personal.

el fondo iría dirigido a Rachel en tanto símbolo de la madre. Para aclarar que esto no quiere decir que la madre de Van Gogh fuera una señora de -- conducta ligera, me remito a Cooper <sup>(10)</sup> quien afirma que la prostituta -- es alguien que puede ocupar el lugar de cualquier persona. Y, por otro lado, se me ocurre que la prostituta es alguien que actúa "como si" hiciera -- el amor con sus clientes. La madre de Van Gogh me parece que actuaba -- "como si" fuera madre: es decir, como si quisiera a sus hijos.

En apoyo de esta hipótesis podría inferirse que para Van Gogh el -- acto sexual estuviera lleno de sadismo, y que en sus visitas al prostíbulo de Arles simbólicamente atacara el cuerpo de su madre. Así, al regalarle a la prostituta su oreja, estaría actuando retaliativamente; habría un des -- plazamiento del pene a la oreja, y simbólicamente le estaría entregando su pene con el que la había atacado.

En un primer plano, podría hablarse del ataque a Gauguin como -- una defensa contra las excitaciones sexuales de Van Gogh, y en un plano -- más profundo como un ataque a la madre. Esta hipótesis cuya pista me su -- girió Antonio Mendizabal, me parece que puede llevar a una articulación -- más rica que la de Humberto Nájera; y sin embargo, deja fuera a la figura del padre, a menos que se le piense como objeto sexual representado por -- Gauguin contra el cual tiene que defenderse atacándolo.

Otro enfoque, es el de Annemarie Brugmann quien considera que -- no es tanto a Rachel a quien ataca, sino fundamentalmente a Gauguin porque no cumple con el rol materno que le había asignado.

Marthe Robert <sup>(50)</sup> a su vez señala que:

"...Siendo el padre, ya el objeto de su más puro amor, ya la víctima de deseos de muerte, que buscando bruscamente realizarse arrastran consigo mismo su castigo (la castración simbolizada por su oreja cortada)..."

En algunas de estas interpretaciones se nota cómo el principio de la multideterminación de la conducta es desestimado; cada una de estas interpretaciones es válida, ya que no se contradice en cuanto al modelo fundamental de la vuelta sobre el yo de la agresión, porque el objeto se ha introyectado.

En este episodio de la vida de Van Gogh está adelantado todo el proceso del suicidio que posteriormente cometió. Otra dimensión complementaria a las anteriores interpretaciones, es la de que el ataque al yo es de naturaleza superyoica, y que no se vuelca sólo en contra de éste sino también en contra del ello <sup>(25)</sup>. Algunos autores han comentado la relación que pudiera haber entre la mutilación y las corridas de toros que habfan en Arles. En este enfoque no se ha ido más lejos que tratar de vincular el autorretrato de Van Gogh con la oreja vendada donde aparece con un gorro y un capote que le dan cierta apariencia de torero -un torero bastante extraño, por cierto-. Me parece a mí que el toro representaría su vida impulsiva, su "yo malo" como él mismo alguna vez aludió; y que la mutilación representaría un triunfo maniaco contra su parte de toro, un castigo simbólico a la bestia instintiva. Al regalarle a Rachel la oreja, la estaría atacando al decirle "mira lo que tu me has hecho hacer". Nuevamente se debe

aclarar que estas hipótesis no deben ser vistas unilateralmente, sino que cada una de ellas elabora determinados elementos que en su conjunto entretrejen una estructura coherente.

### 3. - Gauguin y los marineros bretones.

Sobre todo Marcel Heiman (30) y Rose Mary Treble (58), coinciden en la influencia de la historia de los marinos que Gauguin le contara a Vincent para que éste redondeara una inquietud -una aguda carencia-, que con o sin la historia de Gauguin hubiese encontrado un cauce de manifestación artística.

En diferentes secciones de este trabajo, he hecho referencias al cuadro llamado "La Berceuse"; "o como decimos en holandés, nuestro arrullo o la mujer meciendo la cuna", escribió Vincent.

La leyenda que le narró Gauguin es referida tanto por Heiman como por Treble en los siguientes términos:

"Cuando los pescadores de Bretaña se enfrentan a una tormenta en el Atlántico, solían tener la visión de una anciana sentada en la proa. Ellos no le temían, sabían que era la mujer que arrulla; la vieja nana solía mecerlos, y se dormían como cuando eran pequeños. Ahora los venía a mecer para que descansaran en la agitada embarcación".

Vincent era una pequeña embarcación a la deriva y ni siquiera tenía quien le cantara una canción de arrullo. Él decide, entonces, arrullarse por medio de sus propias pinceladas: "cantarse un arrullo en color".

Además de la analogía simbólica entre la tierra y el mar, manifestada en algunas cartas de Vincent: no hay duda, de que ese mar agitado simbolizara el incierto y persecutorio mundo materno. En él ya no hay objetos buenos. El padre, muerto precisamente cuando era más odiado. Ya no hay soles esplandecientes; los campos de trigo son turbulencias amarillas como olas encrespadas. Es un niño mártir -y está solo- a bordo de una frágil embarcación.

#### 4. - La Berceuse

Hay cinco versiones de este cuadro. La más conocida y en la que apoyaré mi análisis, es la que se encuentra en el Museo de Boston, pintada entre Enero y Marzo de 1889.

La versión a la que me refiero, es Madame Rolulin "arrullando" una cuna que supuestamente está en el suelo. La señora tiene entre sus manos la cuerda con que mece el bebé; pero significativamente, ella parece estar petrificada. Su rostro es frío, toda ella parece de cera. Como me hizo notar Annemarie Brugman, la técnica del pincel es bastante atípica cuando pinta su blusa -negra- con trazos lisos, y no con pinceladas fuertes, que son la característica más conspicua de Van Gogh.

Me parece que el detalle de la cuerda entre las manos es importante, porque no es la "madre que arrulla"; es la madre que usa esa soga para jalar, para ahorcar. Es un lazo de unión con el bebé. Pero un lazo "que - -

vincula a aquello de donde procede" (24).

En sí la mujer que arrulla, de la leyenda bretona, es una especie de sirena que seduce y adormece; los marinos se duermen sin saber hacia dónde van. Sin saber si siguen en el exilio, como diría Abadi, o si regresan a la reconexión mítica con un punto de fuga indefinido, -la muerte-.

##### 5.- El yo y el no-Yo

Según la versión de Gauguin, el día en que le regaló a Vincent un retrato -es decir, Gauguin pinta un retrato de Van Gogh y se lo regala a éste- ese día Vincent tiene, de hecho, su primera crisis.

Este detalle es importante. Si se observa el retrato pintado por Gauguin, se encuentra una mezcla de dos rostros: el de Gauguin y el de Van Gogh.

Una posible explicación es la confusión de identidad de Vincent: captada, y quien sabe hasta qué punto, enganchada por el mismo Gauguin.

Poco tiempo después, en el pueblo donde el Dr. Gachet supuestamente se hacía cargo de Vincent, le escribió una carta a Theo donde le comentaba que Gachet era un fracasado como médico y como pintor; un fracasado como Vincent mismo. Van Gogh le había preguntado a Gachet

por qué no cambiaban de identidad. Ambos eran nada, ¿qué más daba ser uno u otro?.

Existen numerosos indicios de que la crisis que culmina con la mutilación del lóbulo de la oreja se desencadena cuando Vincent ve el retrato que Gauguin ha pintado. A este respecto, García Reinoso <sup>(25)</sup> señala "el límite de alguien, en el sentido del yo no-yo, coincide con la superficie corporal únicamente cuando puede lograrse una buena síntesis del yo". Sin esta síntesis yoica, puede presentarse una disociación mente-cuerpo. En un caso comunicado por García Reinoso en su obra ya citada, una paciente perdía sus límites corporales a un grado tal, que "la ansiedad que surge es la de deshacerse y vaciarse, y se equipara con el enloquecer". Laing <sup>(39)</sup> enfatiza mucho este aspecto y lo conceptualiza como "yo encarnado" y como "yo desencarnado".

La reacción que Vincent le comunicó a Gauguin cuando vio este retrato fue: "Soy realmente yo, pero yo vuelto loco" <sup>(57)</sup>. Esa noche agredió a Gauguin arrojándole un vaso con ajeno; justamente un día después, tuvo lugar el episodio de la automutilación.

## 6.- Los girasoles y el retorno a la tierra

Marthe Robert afirma que "la madre de Vincent es la Tierra:

"...es la tierra de la cual él es el labrador, el sembrador, el segador; la tierra en la cual él hunde el filo despiadado y fecundo de su arado; la tierra que él sacude, abraza y levanta hasta el cielo. Hasta el sol, al cual la une, en una especie de matrimonio demente".



Mircea Eliade <sup>(11)</sup> ha investigado que la tierra antes de convertirse en una diosa-madre, como una divinidad de la fertilidad, revestía el carácter directo de ser una madre. Cita a un profeta indio que prohibió a sus discípulos cavar la tierra ya que era "un pecado herir o cortar, garrar o arañar a nuestra madre común mediante los trabajos agrícolas". Cualquiera que haya sido la evolución entre el signo y el significante, es innegable la vinculación de la tierra con la maternidad.

Cuando Van Gogh habla de que el origen de su enfermedad está cifrado en el verso holandés "Estoy unido a la tierra por lazos más que terrestres", alude a la tierra sepultura, a la tierra como yermo, a la tierra-tumba.

En septiembre de 1889 -en Arles-, le escribe a Theo acerca de "una imagen de la muerte" : la pintura del "Segador".

"...el segador está terminado: creo que éste será uno que guardarás para ti -es una imagen de la muerte, tal como nos lo describe el gran libro de la naturaleza. Pero, lo que he buscado es "lo casi sonriente". Es todo amarillo salvo una línea de colinas violetas, de un amarillo pálido y rubio, me parece gracioso haber visto eso a través de los barrotes de una celda..."

El pasaje antes transcrito tiene cierto carácter enigmático que puede descifrarse a través de las consideraciones que Mauricio Abadi <sup>(1)</sup> elabora en torno a la dualidad de los instintos: "esa tendencia hacia la muerte, ese impulso tanático sería la expresión de la necesidad de reproducir, a lo largo de toda la vida una pauta regresiva". Más adelante

Abadi habla de "un deseo de muerte no como una disolución del no ser, -- ni como un retorno al vientre materno", sino "en función de un deseo de muerte como liberación o renacimiento. El vivir es entonces un nacer-morir-renacer".

El segador es un símbolo de muerte en tanto que corta, mutila. -- Para que de esa muerte de la hierba, renazca la cosecha.

De esta manera, Abadi plantea cómo el vivir es equivalente a un exilio, mientras que el morir equivale a un retorno, "pero un retorno -- que tiene una reconexión: de la vida en el mundo un desamparo y del 'más allá' un refugio". Abadi termina diciendo que en "esta última fantasía se encuentra la génesis de los diferentes credos religiosos".

Para Mircea Eliade <sup>(11)</sup> "hay muchos rituales en donde hay evidentes similitudes entre la muerte y la iniciación". y cita a Plutarco, quien escribió "Hay una analogía tan estrecha entre los términos griegos que significan morir e iniciar".

Por eso, el segador es para Vincent un símbolo de muerte -y de "iniciación"-; la tierra es también, antitética: la vida sale de ella y la vida regresa a ella.

#### 7.- "Cuervos sobre el tragal" - La pintura del suicidio-

Las notas suicidas suelen dejar una cauda de destructividad, aunque se enmascaren de actitudes autopunitivas. Esta pintura tiene un marcado -

componente agresivo hacia el espectador -hacia Theo, hacia todos los que le abandonaron-: pero, sobre todo es la destrucción que aniquila al propio Van Gogh. Schapiro <sup>(52)</sup> dice que para cualquier espectador, enfrentarse a esta pintura es una "situación inquietante":

"Frente al gran horizonte el espectador es puesto en una situación de perplejidad; su mirada no alcanza ninguno de los caminos que tiene frente a él, caminos que terminan -- enigmáticamente dentro del cuadro o que se salen de él".

Una característica básica de esta pintura, en la que coinciden -- Marcel Heiman <sup>(30)</sup>, Treble <sup>(58)</sup> y Schapiro <sup>(52)</sup>, es la de que el punto de fuga está invertido.

Ese "matrimonio demente", según la expresión de M. Robert <sup>(50)</sup>, cobra ahora un nuevo significado: "El cielo azul y los campos de trigo se separan ahora violentamente", dice Shapiro:

"Es como si el espacio perdiera repentinamente su centro focal y todas las cosas se volcaran agresivamente contra el espectador. A lo ancho, una parvada de cuervos avanza hacia el tormentoso primer plano (...) como augurios fatales que vienen desde el horizonte lejano".

Aquí es donde sin duda, Marcel Heiman <sup>(30)</sup> tiene un mérito relevante. El infiere que si la perspectiva está invertida, es porque el punto de fuga se encuentra justamente en el propio espectador:

"En la pintura, tres caminos dividen el campo de trigo en dos triángulos que convergen hacia la mitad del primer plano, parece que van creciendo hacia el espectador. Estos caminos no fueron pintados como las líneas de perspectiva --

de una pintura que se encontrarían a una distancia lejana - en el punto de fuga. Deseo expresarlo literalmente: el punto de fuga es el punto de muerte. Los tres caminos representan los caminos de la vida. Donde estos caminos convergen, ahí la vida cesa de existir".

Nágera (45) ha interpretado esta pintura también. Para este psicoanalista es precisamente este cuadro -tras de cierta incertidumbre, ahora se confía en el Ingeniero Van Gogh, el sobrino de Vincent, quien ha asegurado que fue la última tela pintada por su tío- donde se encuentra "una pérdida de control en la composición y en la perspectiva". Estoy más de acuerdo con Heiman; y sobre todo con Artaud <sup>(3)</sup>, quien mucho antes que estos psicoanalistas, supo ver lo que significaban esos cuervos. A continuación cito a este último:

"Van Gogh soltó los cuervos como si fueran microbios negros de su brazo de suicida, a pocos centímetros de lo alto y como desde lo bajo de la tela..."

"...Digno acompañamiento para la muerte de aquél que, en vida, hizo girar tantos soles ebrios sobre mieses rebeldes al exilio y que, desesperado, con un balazo en el vientre, no pudo dejar de inundar con sangre y vino el paisaje".

Existe una vinculación que ahora resulta más comprensible: la mujer que arrulla, el trigal como mar, y la pintura del suicidio. Dice Heiman que "en lugar de encontrarnos en un regazo acogedor, entre los suaves y redondos pechos de La Berceuse, podemos ver ahora dos punteagudos pechos dirigidos al pintor-espectador.

Tanto en "Sorrow" como en "The great lady", los pechos de Sien apa

recen trazados con líneas rectas y punteagudas; los desnudos carecen de cualquier redondez. Así, los pechos simbolizados en estos campos de trigo recuerdan a los desnudos del período de La Hava. Intentó cantarse un arrullo en colores, pero la mujer arrulladora nunca acudió al caballete. A la mujer que pintó fue a la que tira del lazo, la que lo llama para que regrese a la tierra a la que siempre estuvo "atada por lazos más que terrestres". La mujer dulce que tranquiliza nunca apareció en su tela; no tenía, ni encontró modelo para ella.

Para Marcel Heiman <sup>(30)</sup>, en "Cuervos sobre el trigal", Vincent atacó al cuerpo de su madre que lo estaba atacando a él. Con lo que no estoy de acuerdo es que para Heiman, La Berceuse representaba "una acogedora canción de cuna"; "un pecho suave y grande", que se convierte después en un par de acuchillantes senos. Me parece, como ya señalé antes, que la mujer que arrulla vista como fuente de cariño y sosiego, nunca estuvo presente en La Berceuse. En todo caso, en la última pintura el contenido persecutorio se agudiza todavía más. Lo que en La Berceuse era una ambivalencia amenazante, en la pintura del suicidio aparece como persecución extrema -ya no hay ambivalencia, es la persecución pura-.

No es entonces que en los últimos meses de la vida de Van Gogh los objetos buenos se conviertan en persecutorios, es que nunca pudieron abandonar su condición esquizoparanoide; siempre estuvieron escindidos y siempre fueron asechantes. El suicidio es, por lo tanto, un largo proceso que no puede ser visto como algo que surge en los últimos dieciocho meses-

en la vida de Van Gogh. Como ha señalado Colin Wilson (65):

"Su última pintura es algo más que un paisaje con el tono de una gran depresión y hastío. Es la síntesis de la vida, tal como él la conoció y es el juicio que hace sobre ella: "No".

#### 8.- La prueba de Luscher.

Annemarie Brugmann (8) llevó a cabo una investigación sobre el estado de ánimo y la elección de colores, para lo cual se apoyó en el Test de Luscher. Según Luscher el lenguaje del color es universal y no está sujeto a diferencias culturales. Annemarie Brugmann analiza la psicología del color amarillo y señala que "nuestra representación del sol aparece generalmente asociada al amarillo y Kandinsky -citado por esta autora - señala que "el amarillo intranquiliza, excita y muestra su fuerza, se impone sobre el estado de ánimo". Posteriormente Annemarie Brugmann añade:

"Al elegir el amarillo en primer término, se está buscando una resolución placentera de la tensión, porque se carece de ella. Si al mismo tiempo se rechaza el azul, que representa la promesa de realización, comunicación y tranquilidad, se trata de una persona incapaz de establecer una relación real y satisfactoria, pues persigue un ideal imposible, una quimera. Se manifiesta frecuentemente en clínica como agitación depresiva (...) Psicoanalíticamente revelan una fijación negativa o positiva con la madre".

Van Gogh aun cuando hizo un uso excesivo del amarillo, si analizamos su última pintura se encontrará que no hay un rechazo del azul; existe, aunque esté "violentamente separado" de la tierra, como observó -

Marthe Robert <sup>(50)</sup>. En esta pintura Van Gogh pintó un cielo intensamente azul -aunque se debe tener cuidado respecto a la fidelidad de cada una de las reproducciones usadas-.

El azul "es la voz popular es la felicidad"; y para Goethe -citado por Brugmann- "es el atractivo de la nada". Y Kandinsky sugiere que "se podría dejar uno hundir en el azul".

Cuando el amarillo se presenta acompañado del negro, este 'test' detecta un "estado de alarma" ya que "el sujeto quiere a toda costa lograr su deseo, a costa de su destrucción". El color negro está representado - por los cuervos.

Así pues, la combinación de colores encontrada en la última pintura de Van Gogh, indicaría una gran necesidad por resolver la angustia lanzándose hacia el infinito (combinación entre el amarillo y el azul), aun a costa de su propia destrucción (combinación con el negro); es decir, hacia un infinito donde la vida termina; tal vez para volver a empezar, "en un punto mítico de reconexión".

## CONCLUSIONES

- I. - Responder con una etiqueta al desafío que durante mas de medio siglo ha representado la vida y la obra de Van Gogh me parece improcedente. Sería cerrar en apariencia una puerta que de hecho sigue abierta, y que seguirá estándolo, ya que además de todo lo que se puedan completar las investigaciones sobre el material existente, hay datos imposibles de recabar.

En todo caso, más que un diagnóstico, debemos encontrar un modelo psicodinámico a partir del cual nos aproximemos hasta donde sea posible a la comprensión de su vida. El modelo que yo elegí es el de la melancolía y la depresión, con un esquema referencial teórico Freudiano y Kleiniano.

- II. - Para explicar el suicidio de Van Gogh, ocurrido a los 37 años, es necesario remitirse a su infancia temprana; y de manera especial al primer año de vida.
1. Desde una perspectiva teórica Kleiniana, Van Gogh no pudo vencer la posición depresiva por una mala elaboración de la posición anterior. Su yo, y sus objetos quedaron escindidos; esta falta de integración yoica fue notada por aquellos que convivieron con él, y el mismo Vincent alude a ella cuando reprocha a su "yo malo".
  2. Para Melanie Klein, tanto los sujetos que sufren un duelo patoló



gico, como los maniaco-depresivos <sup>(35)</sup> "tienen en común, el no haber sido capaces, en su primera infancia, de internalizar objetos buenos y de sentir seguridad en su mundo interno". Esta internalización de objetos buenos se logra a través de múltiples experiencias de alegría compartidas con la madre, experiencias que Van Gogh no conoció.

El fracaso de la elaboración de la posición esquizo-paranoide, implica el predominio de objetos de calidad persecutoria. Esto configura lo que conceptualizó Pichon-Riviére <sup>(46)</sup> como una estructura vincular mala; un modo de relacionarse con los objetos que en vez de buscar la gratificación, busca la frustración. Las primeras relaciones de objeto de Van Gogh se basaron en la desconfianza y el odio hacia sus padres. Esta identificación sobre bases de odio con lleva a una introyección de objetos malos los cuales estructuran un superyó precoz de naturaleza sádica.

3. Por otra parte, como Herbert Rosenfeld señaló <sup>(51)</sup> se estructura un ideal del yo con metas inalcanzables y un superyó que ataca tanto por cumplir con esas metas como por no lograrlas. Así, el sujeto queda atrapado en una situación sin salida.
4. Baranger <sup>(4)</sup> en su revisión de la obra kleiniana, sugiere que así como las fantasías del bebé de devorar el pecho materno, retaliativamente configuran una imago persecutoria; la fantasía de un pe-

cho dañado, y por lo tanto perdido, podría pertenecer más a una situación melancólica que a una depresiva en sentido Kleiniano. Sería para Baranger melancólica, en cuanto que como objeto dañado clama por una venganza, es decir, habría una raíz persecutoria, como lo señaló Melanie Klein, en el fondo de toda melancolía.

El oscilamiento entre lo persecutorio y lo melancólico es una característica de la vida de Van Gogh. Cuando describe sus tiempos respecto al examen de Amsterdam, hay un claro componente persecutorio. Y en sus constantes autorreproches y menciones al vacío y la desolación, hay una sintomatología predominantemente melancólica.

5. De acuerdo al modelo descubierto por Freud en "Duelo y Melancolía" (19) esos reproches estuvieron dirigidos al objeto perdido. Estos reproches a menudo tomaban en Van Gogh una acusación hacia su fracaso, además de la vivencia de sentirse fraudulento; y corresponden a los reproches dirigidos al padre, introyectado como objeto perdido. Por otra parte, los reproches y sentimientos hacia su mundo vacío y desolado, podrían verse como reproches dirigidos a su madre, el primero de todos los objetos que perdió.

III. - En cuanto a los mecanismos defensivos empleados por Van Gogh, predominarían los correspondientes a la posición esquizo-paranoide.

1. Uno de estos mecanismos fue la idealización, mecanismo estrecha

mente vinculado a la escisión y a la negación. Esta defensa aparece claramente en su relación con Theodorus.

2. Otra defensa típica en él fue la reacción maníaca; el triunfo y el control del objeto, negando la realidad psíquica. La evidencia más patética de este mecanismo se encuentra precisamente en su suicidio. Van Gogh murió tranquilamente fumando pipa después de haberse disparado un tiro en el estómago. Creyó burlar y destruir al objeto persecutorio, negando su propia aniquilación.
3. A los anteriores mecanismos se agregaría la identificación proyectiva patológica, la cual afirma Bion (29) "es utilizada por la personalidad psicótica, en la que predominan la envidia y la voracidad". El empleo de este mecanismo implica fallas en la represión y explica la intrusión de objetos bizarros en la realidad del sujeto. Este mecanismo nos podría ayudar a comprender algunas de las crisis delirantes de Van Gogh; sus estados confusionales en los que aparecían imágenes místicas fuertemente sexualizadas. Crisis de las cuales apenas se tiene noticia, ya que una vez recuperado se suprimía cualquier alusión a ellas.

IV. - En cuanto a otro tipo de defensas, sobresalen la transformación en lo contrario y la sublimación.

1. El primero de estos mecanismos implica un cambio en cuanto a -

la meta (13); y el ejemplo más típico, tanto en la teoría como en Van Gogh, es la transformación del sadismo en masoquismo. Sus actitudes ascético-masoquistas, el ceder sus alimentos a las ratas, y su obsesión por tener que amar a la humanidad quedarían comprendidas dentro de esta defensa.

2. En la sublimación habría un cambio en cuanto a la meta y el objeto de la pulsión, y no solamente abarcaría a la pulsión sexual sino también a las pulsiones agresivas. Su empleo prototípico también sería claramente aplicable a Van Gogh: la creación artística (41). Para Melanie Klein la sublimación sería una defensa de la posición depresiva que tendería a la reparación. Sin embargo, encontró que también es producto de la disociación (36). Y describe un proceso de gran interés por su aplicación a la relación de Van Gogh con su madre. Melanie Klein menciona cómo "en algunos pacientes que se han alejado de su madre por odio o desagrado (...) se ha encontrado un hermoso cuadro de la madre pero sentido sólo como el cuadro de ella, y no como una realidad (...) En realidad era una persona temida. El cuadro hermoso había sido disociado del objeto real, aunque no se había renunciado nunca a él, y jugaba un papel importante en los modos específicos de su sublimación".

Ciertamente Van Gogh se había físicamente separado de su madre y guardaba un recuerdo disociado e idealizado de ella, siendo en su mundo interno un objeto extrañamente temido y amenazante.

V. - En términos de las fases de organización pregenital de Freud y Abraham, la depresión según Otto Fenichel <sup>(12)</sup> es una regresión a la fase sádico - oral, porque fue en esta fase donde ocurrió el trastorno.

1. La pérdida del objeto no necesariamente tiene que ver con el abandono físico, como en la depresión anaclítica descrita por Spitz <sup>(55)</sup>. Como Freud descubrió <sup>(19)</sup> esta pérdida puede ser por desengaños, ofensas o por "postergación". En la exposición que hace Fenichel <sup>(12)</sup>, se trata de una grave herida narcisista que va a ser resignificada posteriormente por cualquier nuevo desengaño, y que se convierte en "el hecho que precipita la enfermedad".

Aparentemente la vida de Vincent se deslizaba "normalmente", y no deja de ser significativo que a los veintiún años, a partir del rechazo de Ursula Loyer, toda la vida de Van Gogh comienza a desajustarse. Ese desengaño ulterior, representado por Ursula, reactiva la "depresión primaria" <sup>(12)</sup>. La libido que en el duelo normal acabaría por catectizar otros objetos, recae como una "sombra" sobre el yo.

2. A partir del retraimiento libidinal, esta energía recarga al yo, lo cual da lugar al narcisismo secundario <sup>(41)</sup>, y a la reactivación del narcisismo primario <sup>(25)</sup>. Después surge una necesidad de unirse a fuerzas omnipotentes en el mundo externo" <sup>(12)</sup>; mecanismos que en un primer intento de alivio llevaron a Van Gogh al misticismo,

viraje que se suscitó inmediatamente después del desengaño con Ursula. Al mismo tiempo que en su fantasía entraba en contacto con esas fuerzas omnipotentes, comenzaba la idealización de Theodor y se defendía de la persecución de su mundo interno.

Ese primer desengaño o depresión primaria, fue durante la primera relación objetal; en otras palabras, fue su madre quien le infringió la herida narcisista básica. La reactivación narcisista ante la herida posterior, significaría en términos de Mahler (43) un regreso a la primera fase simbiótica donde la omnipotencia es compartida con la madre. En este sentido, la religión como "fuerza omnipotente", no representa únicamente al padre por que éste haya sido pastor, es básicamente un intento de fusión narcisista con la madre y una defensa autista.

- VI. - Van Gogh buscó siempre lo esencial, lo absoluto; y su pintura muestra que lo logró. Nunca una silla ha sido tanto una silla como la que pintó Van Gogh. Una silla con todo lo que implica; el tener un lugar en ella, o la desubicación; el estar y el no estar, la vida y la muerte. Jamás un objeto tan anodino había representado tan intensamente el drama humano.
1. Captó la esencia de muchas pasiones, y caló en el fondo de los símbolos más arcaicos -el sol, el padre; la tierra, las estrellas, la noche; la madre. Los cipreses como flamas que tratan de alcanzar lo infinito. Los campos de solados bajo un sol esplendente.

2. Lo único que nunca pudo recrear fue el goce. No lo conoció, ni -- supo encontrarlo.
3. Desesperado, intentó pintarse un arrullo -"La Berceuse"- . Pero esa canción de cuna se transformó en el "croar de cuervos" que -- tanto detestaba; ominosas aves que en su última pintura simboliza -- ron el asalto final de sus objetos persecutorios.

VII. - Aun cuando existe una problemática edípica en Van Gogh, es evidente - que sus principales trastornos tienen un punto de arranque en la rela - ción diádica y no en la triada del Edipo Freudiano. En consecuencia, -- además del análisis de la herida narcisista ocurrida durante la etapa - - sádico-oral, habría que establecer la existencia de un trastorno simbió - tico, para lo cual me referiré a las observaciones de Margaret Mahler (43) .

1. Mahler señala que hay una etapa en que la simbiosis es normal . - Cuando este proceso es perturbado puede llevar a una simbiosis - anormal ; ya sea por un déficit en el papel de la "compañera sim - biótica" en el que rompe anticipadamente la órbita en la que el ni - ño y ella están inmersos, o porque la prolonga con actitudes de so - breprotección y engolfamiento. En el caso de Van Gogh me inclino a creer que hubo una exagerada sobreprotección que afectó su proce - so de individuación. Esta sobreprotección la infiero de un modo -- coexistente con la ausencia de cariño; y en este trastorno simbió - tico estaría la raíz de los problemas de identidad de Van Gogh y de

su necesidad de depender de otros; -su necesidad de simbiotizarse con Theo-.

2. Para Bleger (5) sólo "puede hablarse de simbiosis cuando la proyección es cruzada y cada uno actúa en función de roles compensatorios del otro". De los trastornos de personalidad de Theo sabemos mucho menos que de los de Vincent; una de las razones es que parece ser que Vincent destruyó las cartas de Theo. Pero si acudimos a ciertos testimonios como el de Gauguin (27), encontramos que describe a ambos como "locos". Juegan roles complementarios, mutuamente se reprenden y alientan. Theo es quien lo persuade para que abandone a Sien; pero Vincent hizo lo mismo cuando Theo vivió con una prostituta. En aquella ocasión le advirtió a Theo que se despidiera de ella con delicadeza, pues ella podría suicidarse al saberse abandonada, identificación que proyectivamente Vincent hacía de su futura situación.

Ambos se fusionaron en una dualidad donde sus individualidades carecieron de límites. Theo jugó el rol del proveedor material; Vincent realizó la obra, pero en realidad Theo estuvo tan involucrado como el mismo Vincent. Las pinceladas pertenecían a Vincent, pero Theo había intervenido con ideas y discusiones sobre muchas de las telas desde que Van Gogh las empezaba a concebir.

3. Laing (39) usando otro esquema conceptual habla de la simbiosis -



como un interjuego entre "el vampiro" y "la almeja". Van Gogh jugaba de manera más evidente el rol de "vampiro" devorando -- económica y emocionalmente a Theo; y éste último en apariencia -- era la almeja, almeja que había devorado a Vincent en su rol de -- hermano mayor. Y si nos remontamos un poco más atrás, resulta que el principal "vampiro" fué Anna Cornelia, quien se engulló a -- todos los varones de la familia; proceso que inconscientemente -- Vincent percibió y recreó en su dibujo de la araña con sus cuatro -- insectos atrapados.

4. Este mismo autor <sup>(39)</sup> se refiere al dilema de las personalidades -- escindidas oscilando entre el aislamiento y el temor de confundirse -- con los demás si se acercan. Creo que esto tiene que ver con la -- conmoción que sufrió Van Gogh al ver el retrato que le había pinta -- do Gauguin.
5. Lacan <sup>(6)</sup> considera un primer tiempo del Edipo en el cual solamen -- te aparecen dos personajes. El niño que desea ser todo para la ma -- dre; es decir el deseo de su deseo. Y la madre que goza de una ex -- pansion narcisista, ya que a través de su hijo se vive como com -- pleta; tiene el falo que antes le faltaba. Durante el estadio del es -- pejo el niño debe identificarse con el falo imaginario para colmar -- el deseo de su madre. El problema con Van Gogh fue que no fue el -- deseo del deseo de la madre, porque ese deseo del deseo estaba en -- terrado. La única opción para colmar ese deseo era también estar -- muerto.

VIII. - En seguida sintetizaré mis deducciones sobre la psicodinamia de la familia de Van Gogh, basado fundamentalmente en los conceptos de Pi -- chon-Riviére (46).

1. Una familia donde en apariencia sus miembros estaban dispersos, pero viscosamente pegoteados. Una familia en duelo permanente: un padre severo pero sometido a su mujer; una madre "llena de energía y coraje" que fue incapaz de arrullar a sus hijos. Tal era la familia Van Gogh.
2. A Vincent se le impusieron elevadas metas de éxito: su padre, conscientemente no quería que fuera un fracasado como él. Y no obstante, se le programa para que jamás triunfe. Su confianza en si mismo es casi nula; no tolera la menor crítica de ninguno de sus maestros, ni aun de sus amigos más cercanos. De esta manera se cierra un candado de doble vínculo (32) en torno a Van Gogh.
3. Van Gogh fue el depositario de la conflictiva de una familia fuertemente perturbada; casi en un sentido literal, es el chivo emisario que a través de su sacrificio expiará los 'pecados' del odio y la destructividad que su familia ha cometido. Una vez adjudicado y asumido el rol, Van Gogh es segregado. La madre no lo quería tener en casa. Lo hacen sentirse como "un perro grande y torpe que estorba a todos". El, a su vez, parece darse cuenta de que ha si

do en el seno de la dinámica familiar donde lo han convertido en esa "bestia"; y así, con una asombrosa lucidez, dice: "De acuerdo, pero la bestia tiene una historia humana".

4. La homeostasis <sup>(2)</sup> que la locura de Vincent había proporcionado a su familia, pronto se desmoronó; primero es Theo quien de inmediato muere. Después -hasta donde sabemos- le siguen Wilhelmien, internamiento psiquiátrico; y Cornelius, sospecha de suicidio.

IX. - Vincent reaccionó ante el compromiso de Theo con Johanna como si se tratara de una catástrofe inminente -amenaza poco justificada en el plano de la realidad externa-.

1. Se ha dicho que al casarse Theo, la simbiosis con Vincent se fracturó; pero habría que agregar algo más. Vincent envidiaba a Theo; los ataques que le hacía, subrepticamente las más de las veces, cuando le decía despectivamente 'marchand'; o cuando le reprochaba que era "un suertudo", y que era el hijo predilecto. Esta envidia se debe haber exacerbado ante la perspectiva de que Theo estaba comprometido, de que Theo iba a tener un hogar, algo que Vincent no pudo hacer. Esta envidia excesiva es eminentemente culpígena; es una envidia contra la vida, una envidia fuertemente cargada de destructividad que configura la llamada 'culpa persecutoria' (28). Las personalidades melancólicas analizadas por Gringerg (28) se caracterizan por sus fuertes tendencias autopunitivas, "llegando

provocarse verdaderas mutilaciones e incluso suicidarse", siendo la "culpa persecutoria" el principal ingrediente de toda esta auto-destructividad.

2. La catástrofe vivida por Vincent ante el casamiento de Theo, solamente tiene sentido desde el punto de vista de su realidad interna en interjuego con sus objetos reales. Estas relaciones con objetos "reales" tuvieron un papel desencadenante resignificando pérdidas y desengaños primarios. Así, Theo desempeñó el triste papel de la desilusión final. Desencadenó un proceso en el cual, no solamente aparecen en primer plano las vicisitudes de su primera relación objetal, sino una serie complementaria de tipo endógeno.
3. Previamente Van Gogh había sufrido mayores descalabros. Como misionero había tenido un fracaso estruendoso; en cambio, como pintor empezaba a gozar de un reconocimiento importante (aunque este no se había traducido aún en éxito económico). ¿Por qué, entonces, habría de sentirse más angustiado?. Porque la ruptura simbiótica es el duelo mas patológico y peligroso de todos.
4. Seis meses antes de su suicidio, un crítico de arte escribió un artículo que debió de haber sido un gran incentivo y que para Vincent fue motivo de pesadumbre. En realidad, como Humberto Nágera (45) señala, el éxito le reactivaba serios conflictos: Vincent temía atraer severos castigos por tales éxitos. Para Nágera, el origen

de esos temores estuvo en la masturbación (\*), actividad que le despertó serios sentimientos de culpa. Otro factor señalado por Nágera (45) es el de que "haber tenido éxito como pintor hubiera sido un acto agresivo contra su padre después de los innumerables pleitos que tuvieron". Un tercer factor que señala Nágera es el de la muerte del primer Vincent: "inconscientemente él debe haber sentido que su éxito era un ataque a la memoria del muerto, un intento de sustituirle en el cariño de sus padres". Y más adelante señala: "Para ser reconocido igual de bueno o mejor que su hermano, era necesario estar muerto, asociación de no poca importancia en su temor de exhibir y lograr éxito", siendo esta última interpretación la que me parece más coherente.

5. Por otra parte, Freud (18) en "Los que Fracasan al Triunfar" (1916) señaló que "las fuerzas de la conciencia que hacen enfermar a ciertos sujetos a causa del éxito, del mismo modo que la generalidad enferma a causa de la privación, se hayan íntimamente enlazadas al complejo de Edipo, a la relación del individuo con su padre y su madre, como acaso, también en general nuestro sentimiento de culpa". Esto implica que el triunfo conllevaría tanto a la consumación de los deseos edípicos como a la renuncia a ellos, y que ambas posibilidades determinan que el éxito sea evitado. No obstante,

(\*) La masturbación no puede crear temores ni culpas. Es al revés, porque hay temores y culpa la masturbación adquiere un matiz conflictivo. Esta oposición a las ideas de Nágera me la hizo notar Raquel Radosch, y para una mayor fundamentación del tema véase "La fase fálica. La angustia de castración en el varón" de Otto Fenichel (12).

creo que la renuncia al éxito de Van Gogh, sería mas explicable desde el Edipo Lacaniano; para triunfar, el éxito tendría que haberse revestido de valor fálico; Van Gogh tendría que haber sido el deseo del deseo de Anna Cornelia.

6. Otro síntoma de Van Gogh estrechamente vinculado con su drama edípico y su suicidio, es el de sus crisis de apariencia epiléptica. Tiendo a suponer que esos "ataques" eran de tipo conversivo y no orgánico, tal como Freud <sup>(22)</sup> supone respecto a Dostoyevski. En ese artículo "Dostoyevski y el parricidio (1928)" establece la diferencia entre la epilepsia orgánica y la histeroepilepsia en la que los ataques serían un castigo por desear o haber deseado la muerte del padre; no sería casual, entonces, que los ataques de Van Gogh se presentaran después de la muerte de Theodorus. En este mismo artículo, Freud señaló que cuando la bisexualidad se acentúa, el individuo queda atrapado por una intensa angustia de castración: tanto por desear suprimir al padre, como por convertirse en su objeto sexual; entonces, la única solución que aparece es la muerte del padre. Aquí se encuentra otra articulación importante con Van Gogh: tal como lo demuestran las telas pintadas inmediatamente después de la muerte del padre, "véase La Torre de Neunen", en su fantasía había matado a Theodorus. Por lo tanto, los ataques epileptoides eran en el fondo "ataques de muerte", y la fórmula señalada por Freud respecto a Dostoyevski puede ser aplicada también a Van Gogh: "Has querido matar a tu padre para

ocupar tú su lugar. Pues bien, ahora tú eres el padre, pero el padre muerto. Y además ahora el padre te mata a tí".

7. En el análisis de las sillas que pintó Van Gogh, se indicó que al pintar su propia silla vacía había simbolizado una sentencia de muerte contra él mismo, sentencia que retaliativamente provenía de su padre, al que en su fantasía había matado. La otra pintura gemela, la de la silla de Gauguin, por sus características, representa también una sentencia de muerte, pero no contra Gauguin, sino contra su madre, quien mucho antes que este pintor lo había abandonado. Marcel Heiman <sup>(30)</sup> ha señalado que finalmente la madre lo ataca a él, porque Vincent previamente la había atacado: en la pintura que corresponde a su suicidio "Cuervos sobre campos de trigo" - los trigales semejan dos senos acuchillantes que se lanzan sobre el espectador acompañados de una siniestra parvada de cuervos.
8. - A su vez, Van Gogh atacó al objeto perseguidor internalizado, Van der Leestein y Stiles <sup>(59)</sup> hacen notar el significado del disparo en el vientre con que Van Gogh se suicidó y señalan que el vientre es "un centro corporal que psicológica y anatómicamente resulta muy apropiado para la incorporación psicológica de un objeto amado ambivalentemente". Freud había señalado ya en "Duelo y Melancolía" <sup>(19)</sup> que ningún neurótico experimenta impulsos suicidas que previamente no hayan sido impulsos homicidas. Melanie Klein <sup>(35)</sup>, por su parte

te desarrolla y completa estos conceptos: "De acuerdo a los hallazgos de Abraham y de James Glover, el suicidio se dirige contra el objeto introyectado". Añade además que no sólo se dirige contra los objetos malos y contra el ello, sino también es un intento desesperado por salvaguardar los objetos buenos con los cuales maniacamente lleva a cabo una "unión pacífica". Por otra parte, Freud al analizar el significado de "El Tema de la Elección de un Cofrecillo" (15) apuntó una pauta de retorno al señalar que finalmente la madre tierra nos acoge de nuevo con lo cual quedaría marcada la ambivalencia hacia la madre que da la vida y la madre que representa la muerte. Y, al final de este proceso encontramos a Abadi (1): la muerte no como el encuentro de la nada, sino como la fantasía de un volver a ser, fantasía que se encuentra en el fondo de todas las religiones.

- X. - En cuanto a proceso creativo considero que es un tema que rebasa los propósitos de esta tesis, pero que al mismo tiempo es imposible soslayar por lo que me limitaré a exponer mi posición.
1. Considero que la producción artística tiene tanto que ver con la libertad como la producción de cualquier síntoma. Y en este sentido, considero que el síntoma es ante todo un producto transaccional, un producto de un conflicto tras el cual aparece el principio del determinismo psíquico.



2. Freud (13) en 1905 señaló que los síntomas son un sustituto de aspiraciones que toman su fuerza de la pulsión sexual". Y en 1912 (14) señaló que es "El arte el único dominio en el que la omnipotencia de las ideas se ha mantenido hasta nuestros días". Se trata, pues, de la realización de deseos, pero siguiendo un modelo transaccional como se observa en el sueño. La producción artística sería una formación de compromiso, y una "Forma que adopta lo reprimido para ser admitido en la conciencia, reapareciendo en el síntoma, en el sueño; y de modo más general, en toda producción del inconsciente" (44).
3. Habría entonces una incapacidad a renunciar a la omnipotencia infantil -fenómeno que aparece en la vida de Van Gogh-; y por otra parte, una formación de compromiso ante el conflicto. Una formación defensiva que requiere de la presencia de un talento.
4. Para Daniel Schneider (54) -quien de los psicoanalistas que se han ocupado del proceso creativo, y de los analistas a cuya obra tuve acceso, es quien sigue una línea similar a mi enfoque-, "Se puede definir el arte como la creación de un sueño en vigilia, un sueño cuya forma es fundamentalmente la del sueño del dormido y configurado exactamente por las mismas fuerzas, y vuelto luego de adentro hacia afuera".

BIBLIOGRAFIA

- (1) ABADI, MAURICIO: La Fascinación de la Muerte. Paidós.
- (2) ACKERMAN, W. Natham: Diagnóstico y Tratamiento de las Relaciones Familiares. Hormé.
- (3) ARTAUD, ANTONIN: Van Gogh el Suicidado de la Sociedad. Fundamentos
- (4) BARANGER, WILLY: Posición y Objeto en la Obra de Melanie Klein. - - Kargieman.
- (5) BLEGER, JOSE: Simbiosis y Ambigüedad. Paidós.
- (6) BLEICHMAR, HUGO: Introducción al Estudio de las Perversiones. La - - Teoría del Edipo en Freud y Lacan. Helguero.
- (7) BRENNER, CHARLES: Elementos Fundamentales de Psicoanálisis. Libros Básicos.
- (8) BRUGMANN, GARCIA ANNEMARIE: La Prueba de Luscher en la Detección de Cambios en el Estado de Animo. Tesis. U.N.A.M. 1977.
- (9) CAIN, C. ALBERT y CAIN S. BARBARA: On Replacing a Child. J. of the American Academy of Child Psychology.
- (10) COOPER, DAVID: La Muerte de la Familia. Paidós.
- (11) ELLIADE, MIRCEA: Tratado de Historia de las Religiones. Era.
- (12) FENICHEL, OTTO: Teoría Psicoanalítica de las Neurosis. Paidós.
- (13) FREUD, S.: Tres Ensayos de Teoría Sexual. Amorrortu.
- (14) FREUD, S.: Totem y Tabú. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (15) FREUD, S.: El Tema de la Elección del Cofrecillo. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (16) FREUD, S.: El Moisés de Miguel Angel. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (17) FREUD, S.: Historia del Movimiento Psicoanalítico. Obras Completas. Biblioteca Nueva.

- (18) FREUD, S.: Varios tipos de Carácter descubiertos en la labor analítica: Los que Fracasan al Triunfar. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (19) FREUD, S.: Due lo y Melancolia. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (20) FREUD, S.: Lo Siniestro. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (21) FREUD, S.: Psicología de las Masas y Análisis del Yo. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (22) FREUD, S.: Dostoyevski y el Parricidio. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (23) FREUD, S.: Malestar en la Cultura. Obras Completas. Biblioteca Nueva.
- (24) FROMM, E.: El Corazón del Hombre. Fondo de Cultura Económica.
- (25) GARCIA REINOSO, D.: Depresión, Melancolía y Manía. Nueva Visión.
- (26) GARMA, A. Los Suicidios. En la Fascinación de la Muerte. M. Abadi. Paidós.
- (27) GAUGUIN, PAUL: Escritos de un Salvaje. Ariel.
- (28) GRINBERG, LEON: Culpa y Depresión. Paidós.
- (29) GRINBERG, LEON: Introducción a las ideas de Bion. Nueva Visión.
- (30) HEIMAN, MARCEL: Psychoanalytic Observations on the Last Painting and Suicide of Vincent Van Gogh. XXIX Congreso Internacional Psicoanalítico. Londres, 1975. (Traducción de Ana María Fabre del Rivero).
- (31) HULSKER, JAN: en M. E. Tralbaut: Van Gogh. The Viking Press.
- (32) JACKSON, D. DON (comp.): Comunicación, Familia y Comunicación. Nueva Visión.
- (33) JASPERS, KARL: Genio y Locura. Aguilar.
- (34) KLEIN, MELANIE: La Vida Emocional del Bebe. Desarrollos en Psicoanálisis. Hormé.
- (35) KLEIN, MELANIE: El Duelo y su Relación con los Estados Maniacodepresivos. Contribuciones al Psicoanálisis. Paidós.
- (36) KLEIN, MELANIE: Psicogénesis de los Estados Maniaco-depresivos. Contribuciones al Psicoanálisis. Paidós.

- (37) KORMAN, VICTOR: Teoría de la Identificación. Nueva Visión.
- (38) LACAN, JACQUES: Las Formaciones del Inconsciente. Nueva Visión.
- (39) LAING, D. RONALD: El Yo Dividido. Fondo de Cultura Económica.
- (40) LANGER, MARIE: Maternidad y Sexo. Paidós.
- (41) LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J-B.: Diccionario de Psicoanálisis. Labor S. A.
- (42) LIDZ, R.W. y LIDZ, T.: The Family Environment of Schizophrenic Patients. Am. J. Psychiat. (Citado por A. Aberastuy: La Paternidad. Kargieman).
- (43) MAHLER S. MARGARET (y Manuel Furer): Simbiosis Humana: Las Vicisitudes de la Individuación. J. Mortiz.
- (44) MERLOO, A.M. JOOST: Van Gogh en Busca de su Identidad. Abbotempo. Libro 3.
- (45) NAGERA, HUMBERTO: Vincent Van Gogh, a Psychological Study. International University Press.
- (46) PICHON -RIVIERE: El Proceso Grupal. Del Psicoanálisis a la Psicología Social. Nueva Visión.
- (47) PICHON -RIVIERE: El Proceso Creativo. Nueva Visión.
- (48) RAPAPORT, DAVID: Tests de Diagnóstico Psicológico. Paidós.
- (49) RIESE, W.: La enfermedad de Vincent Van Gogh; su Importancia en la Vida y en la Obra del Artista. Symposium Ciba. Tomo 6. No. 5
- (50) ROBERT, MARTHE: Vincent Van Gogh, le Génie et son Double. Preuves no. 204. (Traducción de Raymundo Mier Garza).
- (51) ROSENFELD, HERBERT: Estados Psicóticos. Hormé
- (52) SCHAPIRO, MEYER: Van Gogh. Abrams.
- (53) SCHATZMAN: The Soul Murder.
- (54) SCHNEIDER, DANIEL: El Psicoanalista y el Artista. Fondo de Cultura Económica.
- (55) SPITZ, RENE: El Primer Año de Vida. Fondo de Cultura Económica.

- (56) STOVKIS J. BENNO: *Nasporingen omtrent Vincent Van Gogh in Brabant. Leiden-Amsterdam. (Citado por Marc Edo. Tralbaut: Vincent Van Gogh. The Viking Press).*
- (57) TRALBAUT, MARC EDO: *Vincent Van Gogh. The Viking Press.*
- (58) TREBLE, ROSE MARY: *Van Gogh and his Art. Hamlyn.*
- (59) VALESTEIN, F. ARTHUR y STILES WYLIE A: *A discussion of the Paper by Marcel Heiman on Psychoanalytic Observations on the Last Painting - and Suicide of Vincent Van Gogh. XXIX Congreso Internacional de Psicoanálisis, Londres. 1975. (Traducción de Rosa María Nieto de Pablo.*
- (60) VAN GOGH-BONGER JOHANNA: *Vincent Van Gogh, Complete Letters. - Verzamel de Brieven. London and New York, 1958. (Citada por Marcel Heiman, Valestein y Stiles, Humberto Nágera y M. E. Tralbaut).*
- (61) VAN GOGH, VINCENT: *Cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo. "El Ateneo".*
- (62) VAN GOGH, VINCENT: *Cartas a Theo. Ediciones de Bolsillo. Barral.*
- (63) VAN GOGH, VINCENT: *Cartas desde la Locura. Premiá Editora, S. A.*
- (64) WESTERMAN HOLSTIJN, A.J.: *Die Psychologische Entwicklung Vincent Van Gogh, Imago. (citado por Marthe Robert: Vincent Van Gogh, le génie et son Double, Preuves no. 204. 1968).*
- (65) WILSON, COLIN: *The Outsider. Pan Piper. London*