

22

Tesis de Licenciatura en Filosofía

**Imaginación y Melancolía en
Vincent van Gogh**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**COORDINACION DE
FILOSOFIA**

Genoveva De La Peña (9253626-3)

Asesora: Dra. Ma. Noel Lapoujade

Facultad de Filosofía y Letras UNAM

México D.F., marzo de 2000



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.

A Luis, mi padre,

quien se cansó de escucharme hablar
sobre el principio de este trabajo.

Seguramente desde otro lugar
podrá conocer el final...

¡ Gracias !

De manera especial a Ma. Noel Lapoujade; porque en sus clases y seminarios de Estética pude encontrar lo que se me había perdido en la filosofía. Por buscarme siempre en lugares recónditos (como mi número de cuenta). Sin sus acertados y oportunos comentarios, sin su cariño y sus regaños (también oportunos), este trabajo seguiría inconcluso.

A Elsa Cross por el delicioso Seminario de Filosofía y Literatura en el que disfruté y aprendí tanto, sobre todo a tolerar el juicio de los otros.

A Oscar Martiarena por sus enfáticas lecturas del *Zaratustra*, al punto de hacernos sentir protagonistas, por reconocer mis habilidades en televisión y por su valiosa amistad.

A Pedro Stepanenko por compartir su espacio y sus días conmigo, y cuya vocación de filósofo, he de confesar que envidio.

A Andrea Stepanenko, por dar luz a mi vida y evitar que me aleje de la realidad por largo tiempo.

A Karla Otero, quien me convenció de que la verdadera filosofía se hace en la cafetería, en las interminables horas de diálogo, chisme y discusión.

A Agustín Rayo y Felipe Curcó, mis queridos compañeros en el incierto camino de la filosofía (y del dominó); por su amistad incondicional y los inolvidables momentos de risa en los salones y los pasillos de la Facultad.

A Maite Ezcurdia por haberme permitido huir de la licuadora, la secadora, el timbre y el teléfono, prestándome generosamente su cómodo cubículo del IIF para trabajar.

A Tere Miaja por facilitarme la heroica tarea de resolver aquellos trámites de los que uno no puede escapar sin descubrir que le falta alguna copia.

A Eli, por su inagotable amistad las 24 horas del día, todo el año (y días festivos).

A Char y Luis por su apoyo y su cariño siempre intermitente.

A mi mamá Genoveva, de forma única, por consentirme y aceptarme siempre, incluso cuando no entienda lo que hago.

ODE ON MELANCHOLY*

John Keats

No, no! go no to Lethe, neither twist
Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yew-berries,
Not let the beetle, nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;
For shade to shade will come too drowsily,
And drown the wakeful anguish of the soul.

But when the melancholy fit shall fall
Sudden from heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop-headed flowers all,
And hides the green hill in an April shroud;
Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the rainbow of the salt sand-wave,
Or on the wealth of globèd peonies;
Or if thy mistress some rich anger shows,
Emprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes.

She dwells with Beauty-Beauty that must die;
And Joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips:
Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine:
His soul shall taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung.

* Keats, John. "Ode on Melancholy". En *Obra Completa en Poesía*. Editorial Río Nuevo. Tomo II. Edición Bilingüe. Barcelona, 1978.

IMAGINACION Y MELANCOLIA EN VINCENT VAN GOGH

Indice

| | |
|--|------------|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1. Noción de imaginación. | 6 |
| 1.1 La imaginación como el "espacio" de gestación de la obra. | 9 |
| 1.2 ¿Qué sucede con la imaginación durante el proceso de creación? La noción de genio en Kant. | 19 |
| Capítulo 2. Noción de melancolía. | 33 |
| 2.1 Melancolía como enfermedad en la Medicina Antigua y Moderna. | 37 |
| 2.2 La melancolía como estado sentimental que promueve la creación. | 47 |
| Capítulo 3. Imaginación y melancolía en van Gogh. | 58 |
| 3.1 Testimonios autobiográficos que nos permiten reconocer rasgos melancólicos en la personalidad de van Gogh. | 60 |
| 3.2 La melancolía de van Gogh. | 99 |
| 3.3 Reflexiones en torno a la melancolía. | 109 |
| Conclusiones | 112 |
| Bibliografía | 116 |

Introducción

Mi propósito principal al presentar esta tesis es el de dar una idea general de la estrecha relación que existe entre la imaginación y el sentimiento, particularmente cuando se trata de la creación de una obra artística, en donde estos dos ámbitos son inseparables.

En la primera parte me detengo intencionalmente en el tema de la imaginación creadora, de la cual emerge el objeto o la obra en cuestión. Comienzo con el tema de la imaginación, ya que pienso que es ésta la mayoría de las veces, el detonador de los sentimientos, y no a la inversa. Al imaginar, sentimos, pensamos, creemos, en algún sentido puede decirse que conocemos.

Hablo de la distinción entre imaginación y memoria, tratando de dejar claro que la creación se da en el terreno de la imaginación, aunque la memoria juega un papel crucial al integrarse con la imaginación al momento de crear. La imaginación nos da la posibilidad de formar imágenes, de pensar en ellas aun estando éstas ausentes, pero lo más importante es que nos permite proporcionar nuevos significados a los objetos ordinarios que tenemos ante nosotros. Así, mi interés en el primer capítulo es el de investigar cómo es posible, por medio de la imaginación, interpretar aquello que se expresa sin hacer uso del lenguaje, en este caso, la pintura de Vincent van Gogh.

Pienso que el genio se “parece a” o se “aparece en” su propia obra. Y la imaginación, junto con la reconstrucción de hechos históricos, es el vehículo que nos permite reconocer en el objeto (obra terminada), rasgos característicos del sujeto que lo creó. Existe una inmensa semejanza entre lo creado y el creador. En el segundo capítulo hablaré del sentimiento melancólico, en cuyo plano se da la desintegración del lenguaje, de la palabra, para dar lugar a la construcción de la obra, a la autoconstrucción del sujeto mismo. Este análisis permite ver que, al crear, el artista se reconoce, mediante la incursión a un mundo imaginario, como camino que no existe, pero que se va trazando y adquiere un grado de realidad. Van Gogh, al pintar inventa un espacio diferente de aquél en el que se encuentra, logrando así la construcción

de un universo de significados. Es en este sentido en el cual me refiero a la creación como reconstrucción dentro de un mundo imaginario.

En la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant encuentro afirmaciones que considero de gran importancia en lo que se refiere al carácter del genio, cuyo espíritu capta Kant con suma precisión, y al cual me refiero a lo largo de toda la tesis. Al final del primer capítulo incluyo de manera muy breve una exposición parcial sobre la teoría del genio de Schopenhauer, que, sin ser tan vasta como la de Kant, me interesa tocar, dadas las semejanzas que encuentro en ambas tesis.

El segundo capítulo es un estudio histórico sobre la melancolía, en el cual trato de condensar el significado del término antiguo de melancholia (exceso de bilis negra) como temperamento por un lado, y como estado de reflexión y exaltación espiritual por el otro. En el *Problema XXX* de Aristóteles se clasifica la melancolía, por primera vez, como una enfermedad, y entonces, se empieza a considerar a los hombres en cuyos cuerpos hay un exceso de bilis negra, como distintos a los demás, argumentando que dichos hombres sobresalientes son melancólicos. Aquí encuentro la primera relación entre el melancólico y el genio.

En este mismo capítulo hago un breve análisis sobre la depresión como enfermedad en la actualidad y de cómo se relaciona ésta con la melancolía. No ahondo en el estudio de la depresión; ni en su diagnóstico, ni en su tratamiento, puesto que no pretendo escribir un tratado de neurofisiología psicológica; pero esto no significa que haya pasado de largo teorías importantes sobre el tema como lo son la de Freud, Kielholz, Kahlbaum, Schneider y otros autores modernos.

Para completar la investigación me fueron de mucha utilidad los estudios sobre depresión que realizó Polaino, médico y filósofo español contemporáneo, para quien la depresión es un "jinete apocalíptico" y la enfermedad de nuestro siglo.

El análisis de la depresión como enfermedad contemporánea es relevante, pues nos muestra que la causa de la enfermedad melancólico-depresiva no se origina en los procesos de combustión de las sustancias del cuerpo ni en las mezclas de la bilis, sino en pérdidas, negaciones y dolores que sufre el hombre a lo largo de su vida.

A partir de lo anterior, retomo la importancia del sentimiento melancólico como estado emocional que influye y determina el proceso de creación de una obra, tratando de mostrar que para el genio melancólico crear es una necesidad de recreación de sí mismo. Veremos cómo a través de la historia, la melancolía siempre se ha asociado con la inspiración artística y con la productividad del individuo, y que el extremo dolor que ésta causa en el espíritu del hombre es sumamente importante durante el proceso creativo, dado que hace cambiar radicalmente nuestras expectativas y creencias acerca de la naturaleza, la duración y el significado de la vida.

El último capítulo, es una propuesta personal que consiste en tender un puente entre la obra pictórica de van Gogh y sus *Cartas a Théo*. Tomo estos dos elementos como base para hacer una reconstrucción parcial de su vida, poniendo especial interés en los últimos dos años, (que fueron los más productivos artísticamente), con el fin de mostrar el estado de melancolía en el que se encontraba inmerso van Gogh.

Es importante tener en cuenta que las cartas de van Gogh son un complemento verbal de su obra, además de ser un verdadero compendio de su teoría de la pintura, así como de su propia estética. Las *Cartas a Théo* como autobiografía me fueron de gran valor para el desarrollo de este capítulo, pues pocas veces se tiene la oportunidad de confrontar la obra plástica de un artista con una tesis teórica del mismo. El caso de van Gogh me interesó ya que su obra no es tan solo fruto de la meditación, de la pura razón o de una técnica excepcional, sino que en ella, el sentimiento es inseparable.

Tanto en su pintura como en sus cartas, van Gogh deja en forma clara y muy precisa, sus sentimientos. Sus cartas son una fuente directa de lo que quiso expresar; es a partir de lo que él mismo dijo, que trato de tender un nexo con su obra, intentando reproducir de manera fiel lo que van Gogh pensó y sintió cuando habló de su propia melancolía.

Mi investigación consiste pues, en rescatar las virtudes que se le atribuyen a la enfermedad melancólica como motor creador, como la conciencia intensificada del propio yo, como fuerza que interioriza al hombre haciéndole penetrar en los fundamentos oscuros del ser, pero que al mismo tiempo le da la llave para abrir horizontes de salida a las tinieblas interiores,

como un fundamento del cual parte el genio para elaborar una obra de arte y para reconstruirse a sí mismo.



Vincent van Gogh
Raíces de árbol en suelo arenoso
Abril 1882
Otterlo, Rijksmuseum Kroller-Muller

Capítulo 1. Noción de Imaginación.

Dejando vagar la imaginación por las
criptas de la memoria, volvemos a
encontrar, sin darnos cuenta,
la vida soñadora...
Bachelard

Todos hacemos uso, en mayor o menor grado de la imaginación. Es ésta una de las funciones que nos permite formar imágenes a partir de aquello que ha sido percibido, imaginado, recordado, recibido, sentido, etc. Es una función reproductora, en el sentido de que nos permite representarnos los objetos que hemos percibido en la experiencia, reproduciéndolos en la mente, aún en ausencia de éstos. Es por medio de la imaginación, que el sujeto tiene la capacidad de crear y recrear imágenes. Con el sólo uso de la memoria, esto no sería posible, dado que, por medio de la memoria no siempre podemos reproducir voluntariamente una representación anterior. La memoria nos permite recordar, reconociendo y representándonos el pasado como tal. La creación se da en el terreno de la imaginación, pues es ésta la que promueve, la que dirige al hombre a crear.

Me interesa en este capítulo hablar de la imaginación como el “espacio” en el cual se gesta la idea de crear una obra de arte. Ya que es en el plano imaginario donde la obra adquiere sus primeras formas, sus características originales.

Mi propuesta consiste en hacer un análisis de la “concepción inicial” de la obra de arte desde que el artista tiene la idea de crear algo, quizá sin tener conciencia plena de que aquello será considerado posteriormente como un objeto artístico. Esta labor puede parecer imposible, pero en el caso de van Gogh tenemos un testimonio concreto en el cual me baso. Creo que cuando se habla de la creación de una obra artística, desde el inicio entra en juego la imaginación, como facultad de poder imaginar, de representarnos idealmente una cosa, de crearla en la mente, ya que en la imaginación se gesta y de ella emerge cualquier cosa que sea creada.

La imaginación es una virtud esencial en el talento del genio; por tal razón, quiero hablar de lo que por “genio” entiende Kant, y a partir de su teoría resaltar la importancia del sentimiento que encontramos en el carácter del genio.

Mi interés en el tema de la imaginación creadora surge a partir de la curiosidad que me produce tratar de entender las fuerzas que tienen lugar en la mente de un individuo y que lo conducen a crear una obra como medio de expresión. Teniendo siempre en cuenta que se trata de la manifestación de una serie de pensamientos y sentimientos un tanto abstractos que se dan en el espíritu del hombre, y que, al quedar plasmados en una obra, adquieren su carácter objetivo y en algunos casos, universal.

A la imaginación se le debe en gran medida la civilización (y la destrucción) del ser humano, pues sin la práctica de ésta, seguiríamos viviendo en las cavernas, donde por cierto, el hombre hacía ya uso de esta facultad. Al desarrollar la imaginación, el hombre comenzó a interpretar la naturaleza y a tratar de dominarla. Una clara muestra de esto son las pinturas rupestres que se han encontrado en cuevas de Africa, Europa y América. Al dibujar escenas de cacería en las paredes de las cuevas, el hombre primitivo hizo uso de la imaginación, confiriéndole un carácter mágico a estas pinturas y pensando que al dejarlas plasmadas, le sería más fácil dominar a los animales. El hombre sintió más confianza y seguridad al ir de cacería, independientemente de que fuera cierto lo del dominio de las bestias. Me parece que este es un paso importantísimo en el comienzo del “hacer uso” de lo imaginario. La imaginación puede cambiar, modificar e incluso dominar nuestra manera de sentir. Seguramente estos hombres primitivos no tuvieron la intención de hacer arte cuando pintaban las paredes, ellos perseguían fines totalmente distintos a los artísticos; ya que con sus pinturas quizá pretendían, entre otros asuntos, lograr el dominio de los animales. Para Sartre la imaginación es un acto de “encantamiento”. Dice que el acto de imaginación es un acto mágico.

“C’est une incantation destinée à faire apparaître l’être auquel on pense, la chose qu’on désire, de façon qu’on puisse en prendre possession”.¹

¿Por qué hoy denominamos artísticos objetos cuyos creadores probablemente ni siquiera tenían una concepción de lo que era el arte? Con seguridad se debe, entre muchos otros aspectos, al sentimiento que nos producen dichos objetos, por lo que estos significan hoy para nosotros.

Pensemos, pues, que toda manifestación artística, ya sea ésta deliberada o no, proviene de una fuente inagotable y maravillosa que existe en el hombre, a saber, la imaginación.

¹ Sartre, J.P. *L'imaginaire*. P 161.

1.1 La imaginación como el “espacio” de gestación de la obra.

El presente capítulo es una reflexión sobre cuestiones acerca del potencial reproductivo y creativo de la facultad imaginativa. La imaginación reproductiva es una función psíquica por medio de la cual, la conciencia es capaz de formar imágenes, repitiendo aquello que ha sido percibido. El artista se basa siempre en imágenes tomadas de la realidad, pero la imaginación creadora no es simplemente un reflejo de lo real. Y es aquí donde encuentro parte de mi interés por el arte, en la capacidad que tiene el genio de crear sin imitar. El valor de una obra reside, no en su precio en el mercado, sino en la fuente de imágenes y sentimientos que el hombre ha dejado plasmados en ella, como un intento de transmitir una idea y, sobretudo, un sentimiento universal. La imaginación nos permite comprender las ideas, pero también nos permite expresarlas. La habilidad de un artista, a mi modo de ver, consiste en saber expresar en la obra, el contenido de su imaginación. El artista se vale de sus propios sentimientos y experiencias, enriqueciendo las formas, para dar a luz una obra.

Dice Warnock, la imaginación tiene dos funciones que van unidas: "dar forma por medio de un poder interno, y permitirnos sentir".² Vemos así que los sentidos son fundamentales para poder desarrollar la imaginación. Sin éstos ¿qué imaginaríamos? En la conciencia podemos re-producir las imágenes que recibimos por medio de los sentidos. Entre más desarrollados sean nuestros sentidos, más imágenes podremos percibir y formar por medio de ellos. Si nuestros sentidos han sido poco desarrollados, en consecuencia, poca será nuestra capacidad imaginativa. Es nuestra percepción de las imágenes la que realmente puede determinar los procesos de la imaginación. Por percepción entiendo la representación de los objetos externos, y en algunos casos internos, de la realidad. La imaginación creativa rebasa, por mucho, a la realidad, pero es importante tener en cuenta, que de ella toma el material (las imágenes visuales), que modifica y reproduce de manera libre.

² Warnock, M. *La Imaginación*. P. 130.

"Puede suponerse que la simple repetición de imágenes mentales, reproduciendo en representaciones lo que ya habíamos adquirido en la percepción, no cuenta como obra de la imaginación poética, y sería atribuida tan sólo a la memoria. La imaginación tiene más que hacer. Debe tratar de crear *una cosa* (un pensamiento o una forma) a partir de los muchos diferentes elementos de experiencia: esto entraña *extraer la esencia* de los diferentes fenómenos de la experiencia".³

Creo que en este breve párrafo está concentrada una idea muy importante, a saber, que la imaginación no cumple únicamente con la misión de reproducir imágenes, sino también de crearlas; por tal motivo se puede establecer una diferencia clara entre imaginación reproductiva e imaginación creadora.

Al hablar de imaginación poética, Warnock se refiere a la imaginación creadora, la cual, además de reproducir, inventa, construye y elabora nuevas imágenes, que no son reproducciones fieles de la realidad, sino que son un conjunto de imágenes, experiencias y sentimientos mezclados, que juntos conforman algo nuevo y distinto de la realidad que percibimos. La imaginación creativa, a diferencia de la imaginación reproductiva, no tiene la misma función que una cámara fotográfica, que deja testimonio de una imagen, sino que es como el binomio ojo-cámara, es decir que se vale de la mirada para elegir y excluir a la vez, para seleccionar el sujeto, el objeto o el paisaje que se pretende captar y dejar plasmado en una nueva imagen. La cámara fotográfica como tal, no nos permite más que hacer reproducciones de la realidad. El ojo, en cambio, nos permite elegir las formas que queremos guardar, lo que nos interesa conservar, aquello que al ser contemplado nos proporciona placer y satisfacción. Pienso que la memoria es como la cámara; el ojo es la imaginación. Pero ambos necesitan del otro para crear la nueva imagen, la fotografía. Sin el ojo, la cámara sería incapáz de elegir; sin la cámara el ojo no recordaría.

³ *Op. Cit.* P. 155.

Así pues, podemos ver que la imaginación creativa es infinitamente mayor que lo real. La imaginación nos permite embonar los fragmentos de la realidad percibida. También nos permite modificar o deformar las imágenes que percibimos. Como dice Bachelard, la imaginación es sobre todo, la facultad que nos libera de las imágenes primeras, para poder cambiar de imágenes.

"Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination".⁴

Warnock menciona tres puntos fundamentales en torno a la imaginación:

"el poder de la imaginación para conjurar una imagen; su poder para hacernos ver la imagen como universalmente significativa; y su poder para inducir en nosotros sentimientos profundos en presencia de la imagen".⁵

Pienso que en el artista siempre están presentes, aunque a veces de manera inconsciente, estos tres puntos, y por esto podemos afirmar que la imaginación es el terreno donde siempre es concebida una obra de arte. Creo que a partir de estos puntos, y de otros, tiene lugar el inicio del proceso de creación de una obra. Me interesa de manera personal, estudiar el papel que juegan los sentimientos en este "inicio" de crear la obra, pues desde mi punto de vista, junto con la imaginación del genio, es el sentimiento de éste lo que da el valor central a su creación.

"La forma que, en el sueño o en nuestro ojo interno, es creada por la imaginación, surge junto con sentimientos poderosos. La representación y los sentimientos están inextricablemente mezclados".⁶

⁴ Bachelard, G. *L'air et les songes*. P. 7.

⁵ Warnock, M. *La Imaginación*. P. 137.

⁶ *Op. Cit.* P. 138.

Ya sea como artistas o como espectadores, nunca nos es posible eliminar los sentimientos que se producen en nosotros cuando nos enfrentamos a una imagen, y por esta razón, considero que los sentimientos son fundamentales en el papel que juega la imaginación en el arte. En el artista, el sentimiento unido a la imaginación es lo que da como resultado final una obra de arte; en el espectador, junto con el entendimiento, da como resultado un juicio estético.

En Warnock encontramos que una de las funciones de la imaginación es:

“capacitarnos a ver imágenes o formas individuales de cosas como universalmente significativas, capacitarnos de la misma manera a ver los objetos del mundo que hay ante nosotros como poseedores de un significado más que particular y, al mismo tiempo y por el mismo proceso, hacemos sentir amor y temor”.⁷

En cuanto al problema de la recepción de la obra por parte del espectador, no quiero dejar de mencionar la capacidad que tiene el genio de trascender el espacio y el tiempo para, indirectamente (a través de la obra), hacer surgir un sentimiento en el espectador que contempla la misma. ¿Nos será posible como espectadores acertar en el sentimiento que tuvo el creador al fabricar el objeto? Y si así fuera ¿tendría la obra un valor mayor para nosotros? Pienso que es difícil responder a esta última pregunta, ya que habrá quien diga que el valor principal de la obra de arte descansa en el sentimiento que nos produce como espectadores la obra por sí misma al ser contemplada, independientemente del sentimiento que tuvo aquél que la hizo.

Para mí no deja de ser importante tratar de entender el sentimiento que condujo al artista a crearla, pero me parece aún más importante el libre juego implicado en el hecho de que permanezca como un misterio que de nueva cuenta cae en el terreno de la imaginación, sobretodo si pretendemos tratar de resolverlo.

⁷ Warnock, M. *Ibid.* P. 138.

La fascinación o debilidad que tiene el ser humano por una obra de arte se podría encontrar en el hecho de enfrentarnos a un objeto que no está concluido, con esto me refiero a que la obra de arte es algo inacabado, siempre abierto, y que por medio de la imaginación cada quien va añadiendo algo nuevo a la obra “inicial” u original que tenemos frente a nosotros. Me interesa también la cuestión de que la obra de arte permanece siempre como algo inconcluso, y quizá aquí se encuentre su mayor atractivo, pues una pieza de arte siempre queda como algo “abierto”, como algo que no está “concluido” y es precisamente este estado de “no terminado” el que le otorga ese carácter mágico que nos da la posibilidad de “dar vida” a una obra cuando ésta entra en contacto con el espectador.

Como dice Schopenhauer, es importante considerar que sólo estaremos completamente satisfechos con la impresión que nos causa una obra, cuando en ella queda algo que no podemos reducir a la claridad del concepto por más que reflexionemos acerca de ella.

Todas las ocasiones que tiene el espectador para encontrarse ante una obra, a mi modo de ver, son instantes en los que ésta se sigue completando; de aquí que cada quien pueda dar interpretaciones radicalmente opuestas a un mismo objeto artístico. E incluso el mismo espectador puede interpretar la misma obra de diferente manera, dependiendo del estado de ánimo en el que se encuentre. Por esto, creo también que más de una interpretación puede ser válida, dependiendo del sentimiento que el objeto provoque en el sujeto que lo contempla. Y de nuevo entra en juego aquí la imaginación, gracias a la cual podemos otorgar un significado individual y distinto al objeto artístico en cuestión. Es mediante ella que nos es posible comprender, descubrir e interpretar la obra.

A partir de lo anterior quiero volver a la cuestión de la imaginación, la cual actúa siempre de manera activa, sobretodo cuando se trata del proceso inicial de creación de una obra artística; y es por medio de esta actividad permanente de la imaginación que podemos pensar y casi “ver” una imagen, incluso cuando la imagen no está presente, es decir, cuando físicamente no la tenemos ante nosotros. Esta actividad es un punto esencial de la imaginación creadora, la cual puede prescindir desde el punto de vista físico de una serie de imágenes, y sin embargo tenerlas presentes a todas, de manera tal que las “detenga” en el tiempo y las utilice cuando le son necesarias. Por ejemplo, el

artista que quiere pintar un árbol o un cielo, no necesita contemplarlos, sino que puede prescindir de tales objetos y recurrir tan sólo a su imaginación para reproducirlos.

El artista es capaz de hacer “presente” el objeto, o mejor dicho la imagen que desea plasmar en su obra; esta cualidad es exclusiva de la imaginación, pues gracias a ella podemos hacer presente el pasado e incluso el futuro de manera tal que estos tiempos se condensen en una misma obra. No quisiera discutir ahora el tema de la temporalidad de las imágenes, pero pienso que definitivamente hay que hacer una distinción entre la imaginación y la memoria, y me parece que muchas veces esto es difícil de lograr. Veamos pues brevemente la manera en la que opera la memoria, y cómo se relaciona con la imaginación, y por supuesto, con los sentidos.

Pero tengamos siempre en cuenta que si bien la memoria ayuda a la imaginación a cumplir su cometido, jamás la podría suplantar en su misión creadora, y mucho menos en el plano de la creación de una obra artística. La memoria se define como la huella psicofisiológica dejada por las impresiones en el cerebro y reproducible mediante leyes de asociación.⁸ Gracias a la memoria nos es posible conservar nuestro pasado y actualizarlo en todo lo presente. Es interesante ver que la memoria se relaciona estrechamente con los estados anímicos. James sostiene que puede tenerse memoria sólo de ciertos estados de ánimo que han durado algún tiempo. Dice que la memoria es un fenómeno consciente en tanto que es conciencia de un estado de ánimo pasado que por un tiempo había desaparecido de la conciencia. "No puede considerarse propiamente como 'memoria' la persistencia de un estado de ánimo, sino sólo su reaparición". La memoria -dice- debe referirse al pasado de la persona que la posee; además debe ir acompañada de un proceso emotivo de creencia. La memoria no es una facultad especial; no hay nada único, dice James, en el *objeto* de la memoria. Este es sólo un objeto imaginado en el pasado al cual se adhiere la emoción de la creencia. El ejercicio de la memoria presupone la retención del hecho recordado y su reminiscencia. La causa tanto de la retención como de la reminiscencia, es la ley del hábito del sistema nervioso trabajando en la asociación de ideas.

⁸ Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía Abreviado*. P. 275.

Kant por su parte hace referencia a la memoria diciendo que ésta se diferencia de la imaginación meramente reproductiva en que puede (la memoria) reproducir voluntariamente la representación pasada. Además sostiene que la imaginación creadora no debe inmiscuirse en la memoria, pues entonces ésta resultaría infiel. Estoy en desacuerdo con esta teoría, pues existen ejemplos demasiado claros que nos permiten constatar que la memoria no puede siempre reproducir voluntariamente una representación anterior, y creo además que la memoria, sin la imaginación, no sería tan sólo infiel sino infértil. Por otro lado me parece que la memoria no se podría dar en nosotros sin algún grado de imaginación.

Creo que la memoria, entre otras cosas, nos da la posibilidad de hacer historia; la imaginación nos da la posibilidad de hacer arte e historia también.

“...la imaginación ... trabaja activamente desde dentro para capacitarnos a percibir lo general en lo particular, para hacernos tratar lo particular, ya sea algo que vemos o algo que conjuramos como imagen, como simbólico, como que significa algo más allá de sí mismo. Las ideas de la imaginación no pueden ser evocadas por *simple* asociación, ni por simple parecido con otra idea o con lo que se ve. La imaginación no es sólo pasiva; es un activo poder combinador que *une* ideas, y que está en acción para crear las formas de las cosas que parecen hablarnos de lo universal...”⁹

Vemos así, que la imaginación jamás “duerme”, pues incluso en los sueños ésta trabaja de manera activa, y creo que es también mediante ella que los podemos interpretar. Warnock dice que el símbolo natural surge como algo que sólo el ojo de la imaginación puede interpretar como significativo.

Tanto en las imágenes, como en los sueños (que son también imágenes) podemos encontrar conceptos de valor universal, y creo que esta es la razón de que en las imágenes que tenemos de nuestros sueños y en el arte se detonen deseos tan vastos y tan profundos, que no nos es posible hablar de una pertenencia individual.

⁹ Warnock, M. *La Imaginación*. P. 140.

Cito al respecto un pasaje de *Los Miserables* de Victor Hugo:

"If it were given to our bodily eyes to see into the mind of another, we would judge a man far more often by what he dreams than by what he thinks... The dream, which is all spontaneity, takes the impress of our mind. Nothing emerges more directly and with more sincerity from the very depths of our soul than our unreflective and unconfined aspirations... Our chimeras are what resemble us the most".

De igual manera se puede referir este último párrafo a las artes. Pues éstas también se gestan en la imaginación de manera espontánea o voluntaria permitiéndonos expresar nuestros deseos directa o indirectamente. Los artistas son personas que poseen un grado más alto de imaginación, pues son quienes de manera consciente hacen lo que nosotros hacemos inconscientemente. Warnock considera que para ellos la imaginación, al menos en parte, está sujeta a la voluntad. Y dice:

"El genio del artista consiste en un equilibrio entre las actividades conscientes e inconscientes; sin embargo, el impulso de crear una nueva obra de arte es consciente, mientras que nuestro impulso de crear nuestro propio mundo perceptual necesariamente está por debajo del nivel de la conciencia...".¹⁰

Entonces, si seguimos indagando sobre cómo se da el proceso inicial de creación de la obra de arte, veremos que el artista, con su imaginación, une percepciones diferentes para mostrar su esencial unidad. Pues por medio de la imaginación, percibimos cosas individuales y a la vez las tomamos como significativas de las ideas universales que se hallan detrás de ellas. Mediante este proceso el artista concibe "dentro" de su imaginación la idea de la obra que desea crear, la cual, en base a cierta técnica y teniendo como guía los propios sentimientos del artista, dará como resultado una nueva y única forma.

¹⁰ *Op. Cit.* P. 164.

Coleridge nos dice: "la imaginación es ese poder reconciliador y mediador que, incorporando la razón en las imágenes del sentido, y organizando, por decirlo así, el flujo de los sentidos por la permanencia y las energías auto-circuladoras de la razón, hace nacer un sistema de símbolos, armoniosos en sí mismos y cosustanciales a las verdades de que son conductores".

Sin la facultad imaginativa -dice Warnock-, no podemos reconocer lo que está ante nosotros ni concentrarnos en el aspecto significativo de las cosas.

"Así nuestra percepción y, en realidad, todo nuestro pensamiento inteligible acerca del mundo, depende de *lo que contribuimos por esta facultad*, que cuando se intensifica más allá del grado normal equivale al genio."¹¹

Vemos entonces, que otro de los papeles esenciales que juega la imaginación además de permitirnos formar imágenes de cosas y luego poder pensar en ellas en su ausencia, es el de dar nuevos significados a los objetos ordinarios que tenemos ante nosotros. Y esta es una de las aportaciones más importantes del artista, a saber, que haciendo uso de su imaginación, y por medio de su obra, le es posible compartir con nosotros una nueva y única visión de su propio mundo imaginario. El artista, por medio de la obra, nos comunica la intuición de la idea. Cuando el artista se dispone a iniciar una nueva obra, se toma el cuidado de elegir de manera libre, aquellos objetos que para él tienen un significado especial, aquellos colores, formas, palabras o sonidos que le producen determinados pensamientos y sentimientos, es decir, estados mentales que mediante la obra pueden ser expresados, comunicados, y sobretodo, compartidos. La imaginación es siempre la que atribuye estos significados y la que los "encuentra" en los objetos que hay ante nosotros.

En algunas ocasiones la función de la imaginación es interpretativa. La imaginación colabora al darnos la posibilidad de interpretar una obra, a partir de una imagen, de modo tal que dicha obra nos haga tener una nueva

¹¹ Warnock, M. *Ibid.* P. 173

sensación, que nos hace sentir de determinada manera; pues no hay que olvidar que la imaginación se mezcla con sentimientos así como con imágenes.

Creo que el artista por medio de su imaginación, al crear la obra, básicamente lo que hace es proporcionarnos un espacio mágico, personal en el cual lo irreal adquiere un carácter real y viceversa; un espacio por medio del cual podemos convertir las ideas en impresiones vivas, de las cuales se pueden despertar en nosotros sentimientos reales. El artista deja plasmados sus sentimientos en la obra; el espectador, al contemplarla, puede revivir esos sentimientos, haciéndolos propios o despertar sentimientos nuevos, pero estos sentimientos tendrán siempre un carácter absolutamente real.

1.2 ¿Qué sucede con la imaginación durante el proceso de creación? La noción de genio en Kant.

"Jugamos frecuente y gustosamente con la imaginación, pero ésta juega tan frecuente, y a veces muy inoportunamente, con nosotros"

E. Kant
Der Anthropologie, Erster Teil, § 28

A continuación analizaré la definición de imaginación que da Kant, y con base en esta, veremos cómo presenta su concepción individual de lo que es el genio.

En su *Antropología en sentido Pragmático*, Kant define la imaginación como la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto; es productiva, en cuanto que nos permite representarnos originariamente el objeto, que antecede a la experiencia, que es reproductiva o derivada, la cual devuelve al espíritu una intuición empírica anteriormente tenida.

"Las intuiciones puras del espacio y del tiempo pertenecen a la primera especie de representación; todas las restantes suponen una intuición empírica, que cuando se une con el *concepto* del objeto y se torna, por tanto, conocimiento empírico, se llama *experiencia*".¹²

Kant, en este texto, en el párrafo 28 (*de la imaginación*), se refiere a la imaginación como *fantasia* en cuanto produce imágenes. Y al que se habitúa a tomar estas imágenes por experiencias internas o externas lo llama *fantaseador*.

¹² Kant, E. *Antropología en sentido Pragmático*. P. 56.

Para Kant, la imaginación es autora, cuando es productiva o meramente evocadora cuando es reproductiva. La productiva -dice- no es por ello precisamente creadora, pues no es capaz de producir una representación sensible que no haya sido nunca dada a nuestra facultad de sentir, sino que siempre se puede mostrar la materia con que produce. Aquí da Kant un buen ejemplo para hacernos comprender esta idea:

"Al que no hubiese visto nunca el *rojo* entre los siete colores, nunca se le podría hacer comprensible esta sensación; al ciego de nacimiento, ninguna, ni siquiera el color intermedio que se produce por la mezcla de otros dos, por ejemplo, el verde. El amarillo y el azul mezclados dan verde; pero la imaginación no produciría la menor representación de este color sin haberlo visto mezclado".¹³

Dice Kant que lo mismo pasa con cada uno de los otros cuatro sentidos, es decir, que las sensaciones correspondientes no pueden ser producidas en su composición por la imaginación, sino que tienen que ser arrancadas originariamente a la facultad de sentir. Cabe mencionar aquí, que la imaginación es creadora en la forma, no en la materia.

"Así, pues, aunque la imaginación sea una tan grande artista, e incluso maga, no es creadora, sino que tiene que sacar de los sentidos la *materia* para sus producciones. Pero éstas no son, de acuerdo con las observaciones hechas, tan universalmente comunicables como los conceptos del entendimiento".¹⁴

Para Kant, la originalidad (que es la producción no imitada) de la imaginación, cuando concuerda con conceptos se llama genio, si no concuerda con ellos, se llama delirio.

En el mismo texto, (*Antropología en Sentido Pragmático*), Kant distingue tres especies de imaginación productiva, que son, la imaginación plástica de la intuición en el espacio, la imaginación asociativa de la intuición en el tiempo y

¹³ *Op. Cit.* P. 57

¹⁴ Kant, E. *Ibid.* P. 58.

la de la afinidad nacida de la común descendencia de las representaciones unas de otras. Haré aquí un breve esbozo de cómo concibe a cada una.

Hablando de la imaginación plástica dice Kant que, antes de que el artista pueda exponer una figura corpórea (tangible) tiene que haberla acabado en su imaginación; así esta figura es una ficción. Para Kant la figura es una fantasía cuando es involuntaria, y no pertenece al artista, pero cuando la figura está regida por el albedrío, entonces la llama composición o invención. Kant sostiene que cuando el artista trabaja con imágenes semejantes a las obras de la naturaleza, sus productos se dicen naturales, pero si lo hace con imágenes que no pueden darse en la experiencia, califica a los objetos formados de caprichosos, de no naturales, de figuras monstruosas y dice que tales ocurrencias son como los resultados de soñar despierto.

En este punto habla Kant del sueño y de su importancia para recoger las fuerzas gastadas en la vigilia. Dice que la fuerza vital se mantiene siempre en acción por los sueños, pues de no ser así, ésta se extinguiría y el sueño muy profundo traería consigo la muerte. Kant nos previene de no tomar las historias soñadas por revelaciones de un mundo invisible. ¹⁵

Al referirse a la imaginación asociativa, Kant dice lo siguiente:

"las representaciones empíricas que se han sucedido frecuentemente engendran en el espíritu un hábito de hacer surgir la una cuando se produce la otra. Pedir una explicación fisiológica de esta ley es inútil; lo mismo da servirse para ello de una hipótesis que de otra (la cual será a su vez una ficción)".¹⁶

Kant sostiene que esta no es una explicación pragmática, es decir, que no se la puede aplicar a una práctica, ya que no se tiene ninguna noción del cerebro, ni de los lugares del mismo en donde las huellas de las impresiones de representaciones pudieran entrar simpatéticamente en armonía. Aunque seguramente en la actualidad la neurofisiología tiene cosas nuevas que decir al respecto.

Sobre la imaginación de la afinidad afirma Kant que, por *afinidad* entiende la unión nacida de la descendencia de varias cosas de un mismo

¹⁵ Kant, E. *Ibid.* P. 63.

¹⁶ Kant, E. *Ibid.* P. 65

principio. Sostiene que la imaginación que yerra acá y allá sin regla, embrolla la cabeza con el cambio de las representaciones, que a nada están objetivamente ligadas y es como si hubiésemos soñado. Kant afirma que debe haber siempre un tema cuando se piensa y cuando se comunican los pensamientos, al cual se incorporan las muchas cosas, y donde también el entendimiento ha de actuar.

"...el juego de la imaginación sigue aquí más bien las leyes de la sensibilidad, que proporciona la materia, cuya asociación se verifica sin conciencia de las reglas de la misma, y por tanto conforme al entendimiento, bien que no como derivada del entendimiento".¹⁷

Afirma que el entendimiento y la sensibilidad se hermanan a pesar de su heterogeneidad para engendrar nuestro conocimiento, como si una facultad tuviese su origen de la otra o ambas de un tronco común; aunque para nosotros sea inconcebible que lo heterogéneo brote de la misma raíz.

Kant asegura que la imaginación no es, sin embargo, tan creadora como se dice en general. Argumenta que la ilusión causada por la fuerza de la imaginación humana va con frecuencia tan lejos, que el hombre cree ver y tocar fuera de sí lo que sólo tiene en su cabeza. Me parece importante cuando menciona que la ficción se mezcla, principalmente si se añaden la emoción y la pasión con la experiencia en una sensación. Creo que esto es exactamente lo que sucede en torno al arte, tanto desde el punto de vista del artista al crear, como del espectador al contemplar. Dice Kant:

"Por ser la imaginación mas rica y fértil en representaciones que la sensibilidad, resulta más avivada, si se agrega una pasión, por la ausencia del objeto que por su presencia, siempre que suceda algo que evoque de nuevo en el espíritu su representación, aparentemente extirpada de él por obra de las distracciones durante un cierto tiempo".¹⁸

¹⁷ Kant, E. *Ibid.* P. 67.

¹⁸ Kant, E. *Ibid.* P. 70.

A grandes rasgos es esto lo que Kant sostiene como tesis acerca de la imaginación, y lo dicho anteriormente nos permite tener ciertas bases sólidas para comprender su teoría de lo que es el talento del genio y cómo este se manifiesta en el arte.

Bien, vemos primero que para Kant, el arte es producto de la reflexión y de la libertad, y es siempre obra del hombre. Afirma que en el arte, el espíritu debe ser libre, y es éste el que vivifica la obra. Kant distingue a partir de lo que él llama arte estético dos tipos de arte, el arte agradable y el arte bello, el cual es siempre producto del genio. Para Kant, el arte tiene siempre el propósito de producir algo. Además de producir algo, la idea importante aquí, es la de que cuando estamos en contacto con el arte, éste nos transmite algo. Kant habla de la importancia de las fuerzas del ánimo del artista, las cuales no se deben ver trabadas por la forma académica. (Regla del artista).

Para Kant, genio es el talento (entendido como don natural) que le da la regla al arte. Y lo dice literalmente así:

"genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte".¹⁹

Por esto, las bellas artes son consideradas necesariamente como artes del genio. Ya que la naturaleza da la regla al arte en el sujeto, el arte bello es sólo posible como producto del genio. La palabra genio viene del latín *genius* que significa espíritu peculiar dado a un hombre en su nacimiento para protección y guía, de cuya inspiración procederán aquellas ideas originales.

Kant define pues el genio como: 1) un talento de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada. La originalidad debe ser su primera propiedad. 2) sus productos son modelos/ejemplares. No son originados por imitación, pero sirven a otros para ello. Dice Kant que en el genio puede haber sinsentido original; creo yo que el sinsentido puede ser original o temporal, siempre y cuando se transmita la idea o el sentimiento que tuvo el genio al crear. 3) Él mismo (el genio) no puede describir cómo pone en pie su

¹⁹ Kant, E. *Critica de la Facultad de Juzgar*. Monte Avila. P. 216.

producto; sino que da la regla, en cuanto *naturaleza*. No sabe cómo se encuentran en él las ideas para crear su producto, ni puede compartir sus preceptos. Esto significa que el genio tampoco tiene en su poder pensar algo así a discreción o conforme a un plan, ni hacer partícipes a otros en tales preceptos, que los pusieran en condición de producir productos similares. 4) La naturaleza, a través del genio prescribe la regla al arte, el cual debe ser bello arte.

El genio está contrapuesto al espíritu de imitación. La facilidad para aprender no puede valer como genio. El genio mismo no sabe ni puede enseñar a otros cómo surgieron y se juntaron en su cabeza sus ideas. Kant dice que el científico y el genio son específicamente distintos; los genios son favoritos de la naturaleza, y cada genio es único, pues la naturaleza lo dota, y luego muere. La naturaleza vuelve a dotar a otro. La originalidad del talento constituye una pieza esencial del carácter del genio.

Kant marca una diferencia entre el juicio estético y la creación de objetos bellos. Para lo primero se requiere de gusto, para lo segundo, de genio. Gusto es la facultad -afirma Kant- de juzgar un objeto o un modo de representación por una complacencia o displacencia *sin interés alguno*, y el objeto de tal complacencia se llama *bello*. En el genio pueden (y creo que deben) conjuntarse ambos. El genio posee la capacidad de describir bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. El genio tiene, pues, la facultad de hacer una bella representación de un objeto.

Habiendo observado que el gusto es una facultad enjuiciadora no productiva podemos reconocer que existe el arte bello sin espíritu, pero con gusto; del mismo modo que existe el gusto sin genio. Aquí Kant aclara que, en acepción estética, *Espíritu* significa el principio vivificante en el ánimo.²⁰

Kant dice:

“cuando se pone bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a la presentación de ese concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un concepto determinado, ampliando

²⁰ “Pero aquello a través de lo cual este principio vivifica el alma, el material que para ello aplica, es aquello que, en conformidad a fin, pone en oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerzas para ello”. Op. Cit. p 222.

estéticamente, con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la razón”²¹.

Lo anterior me hace pensar, que de acuerdo a lo que Kant sostiene, el arte rebasa el concepto, esto es, no hay un concepto que agote el contenido de la imagen, por lo cual, la imagen no se agota en una sola interpretación. También menciona Kant los atributos estéticos de un objeto, que según entiendo son símbolos, diciendo que éstos representan una cosa que da a la imaginación motivo para extenderse sobre una multitud de representaciones emparentadas.

Este párrafo se vincula de manera estrecha con la cita 14 de la página 20, en tanto que ambos describen a la imaginación como creadora, pero de manera distinta; en la cita 14 Kant dice que la imaginación no es creadora, sino que tiene que sacar de los sentidos la materia para sus producciones. Con esto se refiere a que la imaginación no produce los elementos con los cuales lleva a cabo sus creaciones, en otras palabras, produce nuevas formas a partir de los elementos que nos son dados, pero no produce dichos elementos. Podemos decir, entonces, que no es creadora pero sí es productiva. Y esto lo afirma Kant al decir:

“la imaginación (como facultad de conocimiento productiva) es por cierto muy poderosa en la creación, por decirlo así, de una otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da”²².

Prosiguiendo con la definición de genio dice que éste da vida a su idea racional de un sentir a través de un atributo de la imaginación, y excita en el espectador una multitud de sensaciones y representaciones laterales para las cuales no se halla expresión alguna. Podemos ver -dice- que el genio (poeta) puede hacer sensibles ideas racionales de seres invisibles. Nos puede hacer sentir la muerte, la envidia, los vicios, el amor, la gloria. Y esta facultad es un talento de la imaginación.

²¹ Kant, E. *Ibid.* p. 223.

²² Kant, E. *Ibid.* p. 223.

Entonces para Kant, la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado. Así, las fuerzas del ánimo que constituyen al genio son imaginación y entendimiento.

El genio consiste, pues, para Kant en la feliz relación que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, de descubrir ideas estéticas para un concepto dado y en encontrar la expresión para ellas a través de la cual puede ser comunicado a otros el temple subjetivo del ánimo por ese medio efectuado, como acompañamiento de un concepto. El último talento se denomina espíritu y es aquél que permite al genio expresar lo innominable en el estado del ánimo a propósito de una cierta representación y hacerlo universalmente comunicable.

Hasta aquí ha sido clara la relación entre imaginación y genio en Kant. Podemos ver que la imaginación es imprescindible siempre que se quiera hablar de genio o de creación artística, ya que es por medio de esta facultad, en unión con el talento del genio que se llega siempre a la producción de una obra de arte. El talento de un hombre no sería suficiente para hacer de él un artista si careciera de imaginación.

Ahora veamos lo que por genio entiende Schopenhauer. En el Libro III de su *Mundo como Voluntad y Representación*, concluye Schopenhauer que el mundo como representación, tanto en su conjunto como en cada una de sus partes, es objetivación de la voluntad, o sea la voluntad hecha objeto, es decir, representación. Dice que todas las Ideas se nos manifiestan en un sinnúmero de individuos y de individualidades que se conducen con aquéllas como las copias con el modelo. Esta pluralidad sólo nos la podemos representar en el espacio y en el tiempo. Pero dice Schopenhauer que las Ideas están fuera de la esfera del conocimiento del individuo en cuanto tal, y para que las podamos llegar a conocer, es necesaria la supresión de la individualidad.

Después de hacer una breve comparación entre la doctrina kantiana y la platónica, tratando de demostrar que la cosa en sí de Kant y la Idea de Platón están estrechamente ligadas, concluye que éstas no son lo mismo, sino que, dice Schopenhauer, la idea es para nosotros la objetivación inmediata y adecuada de

la cosa en sí, que es la voluntad, pero la voluntad cuando aún no está objetivada no es representación. ELIMINADO. Aquí define Schopenhauer el principio de razón como la forma en que la Idea se moldea en cuanto cae bajo el conocimiento del sujeto como individuo. Dice:

"Las cosas particulares que se nos revelan bajo la forma del principio de razón no son, por consiguiente, más que la objetivación inmediata de la cosa en sí (que es la voluntad)".²³

Ahora llegamos al punto que me interesa tocar aquí, que es cuando Schopenhauer habla de la contemplación del objeto. Dice que el sujeto deja de ser un nuevo individuo y se convierte en sujeto puro e involuntario del conocimiento, que ya no se ocupa de las relaciones sometidas al principio de razón, sino que reposa y se pierde en la contemplación del objeto que se ofrece a él, fuera de sus relaciones con otros objetos. Schopenhauer nos explica aquí cómo el hombre ya no se interesa por considerar las cosas por la fuerza del entendimiento, ya no investiga dónde, cuándo, porqué y para qué existen, sino únicamente *lo que las cosas son*. Entonces concentra toda la fuerza de su espíritu en la visión intuitiva, y llena su conciencia con la tranquila contemplación de los objetos naturales, *perdiéndose -dice- en estos objetos, olvidándose de sí mismo como individuo y de su voluntad y convirtiéndose en puro sujeto, en claro espejo del objeto.*

Schopenhauer considera que, cuando el objeto se ha desprendido de toda relación con algo que no sea él mismo y el sujeto se ha emancipado de todo lo que le liga a la voluntad, "lo conocido entonces no es ya la cosa particular, como tal cosa particular, sino la idea, la forma eterna".²⁴ Y de tal estado dice: "el que se entrega en esta intuición no es ya individuo, pues el individuo se ha perdido en tal acto intuitivo, sino que es puro sujeto del conocimiento, por encima de la voluntad, de la pasión y del tiempo".²⁵

²³ Schopenhauer, A. *El Mundo como Voluntad y Representación*. P. 145.

²⁴ *Op. Cit.* P. 148.

²⁵ Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 148

"Sólo cuando un individuo que conoce se eleva a puro sujeto del conocer y con él también el objeto contemplado se eleva a pura Idea, el mundo como representación aparece completo y puro y se produce la objetivación perfecta de la voluntad".²⁶

Schopenhauer describe el arte como el género de conocimiento que considera la verdadera esencia del mundo independiente y fuera de toda relación. Por lo cual, el contenido real de sus fenómenos no está sujeto a cambio alguno, y por lo mismo es conocido en todo tiempo con la misma verdad. Lo define como la consideración de las cosas independientemente del principio de razón. El arte es obra del genio, quien prescinde del principio de razón en su manera de ver, que es la única válida y útil en el arte.

Para Schopenhauer, las ideas sólo pueden ser concebidas por medio de esa contemplación pura que se pierde en el objeto; - dice- la esencia del genio consiste en la capacidad preeminente para esta contemplación. Así, define Schopenhauer la genialidad como la objetividad máxima, es decir: "la dirección objetiva del espíritu en oposición a la dirección subjetiva encaminada hacia la propia persona, o sea hacia la voluntad";

"la genialidad es la facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad... para convertirse en sujeto puro del conocimiento, en visión transparente del mundo...".²⁷

Schopenhauer cree que al genio se le ha concedido una cantidad de conocimiento que excede en mucho del necesario para el servicio de una voluntad individual, por tanto, este exceso de conocimiento liberado se convierte en puro sujeto de la voluntad, en espejo de la esencia del mundo.

En alguna parte habla Schopenhauer del genio y de su relación con la fantasía, que de modo personal creo que se asemeja mucho a lo que se ha

²⁶ Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 148.

²⁷ Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 153.

entendido por imaginación. La palabra “imaginación” no la utiliza Schopenhauer, y por supuesto Kant no aceptaría la semejanza que yo propongo entre ambas. Cito tres ejemplos donde Schopenhauer habla de fantasía, cuando quizá debiera haber hablado de imaginación.

"...si la fantasía no dilatase considerablemente el horizonte de su visión sobre la realidad de su experiencia personal, colocándole en situación de construir, con los pocos datos que llegan a su percepción, todo lo demás, haciendo así que desfilen ante sus ojos casi todos los cuadros posibles de la vida".²⁸

"El genio necesita de la fantasía para ver en las cosas, no lo que la naturaleza ha producido realmente, sino lo que deseaba producir y que no produjo a causa de la lucha que sus formas sostienen entre sí".²⁹

"La fantasía ensancha el círculo de visión del genio respecto de los objetos que en la realidad encuentra...por esto una inusitada fuerza de la fantasía es compañera y hasta condición indispensable del genio".³⁰

Más adelante Schopenhauer dice que el hombre de genio se recrea en la contemplación de la vida misma y se afana por penetrar la Idea de cada cosa, prescindiendo de sus relaciones con los demás objetos. El genio posee en un grado más alto la facultad de conocer las ideas y de prescindir momentáneamente de su propia individualidad, y esto le proporciona la reflexión necesaria para poder reproducir de algún modo el objeto así contemplado. El resultado de esta reproducción libre es la obra de arte, por medio de la cual, el genio nos comunica la intuición de la idea.

²⁸ Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 153.

²⁹ Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 154.

³⁰ Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 154

Respecto a la obra de arte dice que la obra del genio ha sido considerada siempre como efecto de la inspiración y hasta, como el mismo nombre lo da a entender, como la actividad de un ser sobrehumano distinto del individuo, que sólo se apodera de éste en determinados períodos. Por medio de la obra, el artista nos hace ver el mundo con sus ojos.

"Lo propio del genio, lo nativo en él, es que su mirada descubre lo más esencial de las cosas, lo que éstas son en sí y fuera de toda relación; pero la facultad de hacernos ver esto a nosotros, de prestarnos su mirada, esto es lo adquirido, la técnica del arte".³¹

Habla también Schopenhauer de la relación que existe entre la locura y el genio. En su descripción del genio menciona que éste es dado al monólogo, y en general suele mostrar algunas debilidades lindantes con la locura. Dice que se ha observado con frecuencia que el genio y la locura tienen un lado común y hasta llegan a confundirse. Y concluye este punto diciendo que toda elevación del intelecto sobre la medida ordinaria constituye una anormalidad y predispone a la locura.

Por último habla Schopenhauer del genio y la imitación y nos dice que el objeto del arte, cuya representación es el fin del artista, es la Idea, a la cual define como el adecuado representante del concepto. Dice que nunca es conocida por el individuo como tal, sino por el que se sabe elevar sobre toda voluntad y sobre toda individualidad a puro sujeto del conocimiento. Sólo será asequible al genio y al hombre inteligente que tiene la disposición de comprender y apreciar las obras del genio. Sostiene que la Idea sólo es comunicable de manera relativa, "en cuanto la Idea concebida y reproducida por la obra de arte sólo es aprehendida en la medida de la capacidad intelectual del espectador".³²

³¹ Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 159.

³² Schopenhauer, A. *Ibid.* P. 187.

Por el contrario, el concepto, es siempre estéril para el arte, pues la Idea concebida es la única y verdadera fuente de la obra de arte. Dice Schopenhauer que porque la Idea es intuitiva siempre, el artista no tiene una conciencia *in abstracto* de la intención y del fin de su obra, y por lo mismo el artista no puede dar cuenta de su actividad; trabaja por mero sentimiento e inconscientemente, por instinto. Schopenhauer compara metafóricamente al genio con un cuerpo organizado, diciendo que asimila, transforma y produce. Concluye esta parte sosteniendo que únicamente subsisten las obras tomadas directamente de la vida y de la naturaleza, y siempre conservan su fuerza original; sin pertenecer a ninguna época, sino a la humanidad.



Tristeza

Abril 1882

Firmado y anotado: Vincent del. Sorrow Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule- delaisse Michelet

Walsall, West Midlands, Walsall Museum & Art Gallery.

(Garman-Ryan Collection)

Capítulo 2. Noción de Melancolía.

“La melancolía es la dicha de estar triste”

Victor Hugo

La polisemia de la palabra melancolía me obliga a conducirme cautelosamente a lo largo de este capítulo, pero sin perder de vista que mi interés reside en investigar el significado de la melancolía en cuanto "misterio" que afecta el ánimo del ser humano en muchos aspectos, incluyendo el de la creación artística.

El término melancolía se ha utilizado la mayoría de las veces para calificar síntomas de alteración mental, que van desde el miedo, la misantropía y la depresión, hasta la locura en sus formas más temibles. ¿Enfermedad?, ¿temperamento?, ¿elemento característico de la personalidad del genio? Quizá la melancolía pueda tomar parte en todos estos asuntos, pero lo que aquí me interesa es resaltar el valor de la melancolía como la renuncia sublime del mundo; no como mero sentimentalismo; sino como estado de reflexión, de introspección, de autoanálisis, de ensimismamiento, del cual parte el genio para crear.

Elegí la siguiente definición de melancolía, tomada de la *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de 1765; aunque quiero aclarar que el término puede ser usado de manera mucho más amplia y en diferentes contextos:

“Mélancolie c'est le sentiment habituel de notre imperfection. Elle est opposée à la gaieté qui naît du contentement de nous-mêmes: elle est le plus souvent l'effet de la faiblesse de l'âme et des organes: elle l'est aussi des idées d'une certaine perfection, qu'on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature: elle se plaît dans la méditation qui exerce assez les facultés de l'âme pour lui donner un sentiment doux de son existence, et qui en même temps la dérobe au trouble de passions, aux sensations vives qui la plongeraient dans l'épuisement. La mélancolie n'est point l'ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour, et laisse

favourer les plaisirs délicats de l'âme et des sens. L'amitié lui est nécessaire, elle s'attache à ce qu'elle aime, comme le lierre à l'ormeau..."¹

Los antiguos también consideraron la melancolía como el castigo de una deidad, y de este modo, a los individuos castigados se les atribuía un cierto don de sublimidad, ya que al parecer, el humor melancólico se podía considerar como fuente de una alta exaltación espiritual.

Aristóteles, en el *Problema XXX*, toca un punto muy importante, del cual parto para desarrollar esta investigación.

Según Aristóteles, los que tienen un poco de este temperamento (melancólico) son corrientes, pero los que tienen mucho, son distintos de la mayoría de la gente.

"Si esa proclividad está muy concentrada, son melancólicos en extremo, pero si está algo templada son sobresalientes".²

En el *Problema XXX* podemos situar con precisión una de las muchas, (y con seguridad, de las más antiguas) teorías sobre el origen del genio. Aclaro que al hablar de genio me referiré en adelante al hombre creador, es decir, al artista.

Por otro lado vemos que para los románticos alemanes como Schlegel, Hölderlin, Novalis, Goethe, Schopenhauer, Mahler y Nietzsche, entre otros, el sufrimiento era indispensable para crear. Y a esta sensación de sufrimiento ¿no le llamaron también melancolía?

¹ Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres. Tome Dixième. M. DCC. LXV. Edición Faccimular. Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart- Bad Cannstatt, 1966.

"Melancolía es el sentimiento habitual de nuestra imperfección: Es lo opuesto a la alegría que nace de la satisfacción de nosotros mismos: Es, con frecuencia el efecto de la debilidad del alma y de los órganos: lo es también de las ideas de una cierta perfección que no encontramos en nosotros mismos, ni en los otros, ni en los objetos de nuestros placeres, ni en la naturaleza: se complace en la meditación que ejercita suficientemente las facultades del alma para proporcionarle un dulce sentimiento de su existencia, y que al mismo tiempo, la sustrae al disturbio de pasiones, de las vivas sensaciones que la sumergirán dentro del agotamiento. La melancolía no es enemiga de la voluptuosidad, se presta a las ilusiones del amor, y permite favorecer los delicados placeres del alma y de los sentidos. La amistad le es necesaria, se apega a aquello que ama, como la hiedra al olmo..."

La traducción es mía.

² Aristóteles. Problema XXX, 1. Citado en *Saturno y la Melancolía*, P. 42-53. Klíbanky, Panofsky y Saxl. Alianza Forma. Madrid, 1991.

A lo largo de la historia del arte podemos ver que existen lazos muy fuertes entre la melancolía y la actividad creadora. Podemos ver infinidad de casos donde se vinculan estrechamente el arte y el sufrimiento. ¿Será mera coincidencia? O ¿será que en realidad la enfermedad, el dolor y el sufrimiento tienen algún efecto en el hombre que lo conduce a crear una obra artística con determinadas características?

Muchos artistas han olvidado su tristeza, aunque sea temporalmente, al darle expresión. Novalis pensó: "¿No será que la enfermedad es un medio para llegar a una síntesis más elevada, un fenómeno de una gran sensibilidad a punto de transformarse en un poder superior?". Quizá la enfermedad torne al hombre más sensible, más sincero, y sobretodo, más consciente de su cercanía con la muerte, de su temporalidad en esta vida. El ser humano, cuando se encuentra enfermo, experimenta una intensificación de los sentimientos, misma que lo lleva en muchas ocasiones a crear con una fuerza y constancia superiores a las que tendría estando en estado de salud.

Dice Ph. Sandblom, médico e historiador del arte: "...la herida de la ostra es lo que produce la perla". Es una acertada metáfora que podemos aplicar al hablar de la creación en el caso de que ésta sea producto de la enfermedad. En la segunda parte de este capítulo trataré con más profundidad esta cuestión, para poner de manifiesto que la melancolía influyó definitivamente en la producción pictórica de Van Gogh.

La genialidad se intensificó cuando Van Gogh cayó enfermo de algo, que a la fecha no se sabe a ciencia cierta en qué consistía. Algunos lo llamaron esquizofrenia, otros epilepsia, otros porfiria; yo lo llamaré melancolía, apoyándome en los estrechos vínculos y semejanzas que encuentro, entre las definiciones del ser melancólico y la enfermedad del artista.

Se dice que Van Gogh padecía también de hipergrafía, la cual se define como una actividad artística exhuberante y compulsiva. Ésta lo llevó a iniciar y terminar cuadros en un sólo día, y así vemos que su producción artística aumentó considerablemente durante sus dos últimos años de vida.

Además del valor estético, (y por supuesto el valor de mercado que hoy en día tiene su obra), podemos ir aún más lejos y ver en ella un valor sentimental. Me refiero al valor del sentimiento que Van Gogh dejó plasmado en cada pincelada, en la firmeza de su mano al tomar el color y ponerlo en la tela.

Refiriéndose a *El campo de trigo*, (su última pintura), dice Sandblom:
"...el ingrediente maniaco se refleja en los brochazos tempestuosos y giratorios; su ansiedad en la parvada de cuervos, que son una encarnación de los lúgubres pensamientos que habrían de conducirlo al suicidio".³

Pero mejor escuchemos al propio Van Gogh:

"...mis dibujos contienen directamente alguna cosa de mi propio corazón. Sea en la figura, sea en el paisaje, yo quisiera expresar no algo así como un sentimentalismo melancólico, sino un profundo dolor".⁴

Vemos así que Van Gogh manifiesta un sentimiento muy claro, el cual expresa en su pintura, logrando reflejar el estado en el que se encuentra cuando pinta cada cuadro.

Mejor será ver más de cerca los efectos que produce esta "sagrada enfermedad" en el ser humano; veamos también lo que produce la melancolía cuando se relaciona con la imaginación, con la inspiración divina y con la locura.

Su mal puede consistir en hacer morir al hombre; su magia, en cambio, consiste en hacerlo inmortal.

³ Sandblom Ph. *Enfermedad y creación*. FCE, México, D.F., 1995.

⁴ Van Gogh *Cartas a Théo*. P. 73. Colección Labor. Colombia, 1994.

2.1 Melancolía como enfermedad en la Medicina Antigua y Moderna.

"La infinitud de la melancolía consiste
en no poder ser explicada"
Kierkegaard

Las raíces más profundas de la melancolía, las encontramos entre los antiguos griegos, quienes la definieron como la "bilis negra" (Mélaina cholé), que junto con la bilis amarilla (o roja), la flema y la sangre, constituían el conjunto de los Cuatro Humores del individuo, y que dependiendo de su combinación determinaban el carácter. Cada uno de estos humores correspondía a un elemento cósmico. La bilis negra correspondía a la tierra, la bilis amarilla al fuego, la flema al agua y la sangre al aire.

Filistión, seguidor de Empédocles, añadió la idea de que cada uno de los elementos poseía cierta cualidad. El calor pertenecía al fuego, el frío al aire, lo húmedo al agua y lo seco a la tierra.

Por lo tanto, las enfermedades se producían por el predominio o el defecto de alguna cualidad. Es así como se comprende la idea de que la melancolía empezara a perfilarse como una enfermedad, dado el exceso (en su caso) de la bilis negra.

Al hablar de melancolía, no se puede dejar de mencionar el *Problema XXX, 1*, atribuido a Aristóteles. El Problema da inicio con una inquietante pregunta:

"¿Porqué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos...?"⁵

Se pensaba en un principio, que todos estos hombres sufrían de un exceso de bilis negra en el cuerpo, y por lo tanto eran melancólicos por constitución. Más

⁵ Aristóteles Problema XXX, 1. Op. Cit.

tarde Aristóteles hace una analogía entre la melancolía y el vino, diciendo que éste, cuando es tomado en exceso torna a los hombres estúpidos, haciéndolos semejantes a los que son víctimas de la melancolía excesiva. Los que han bebido demasiado, se sumen en completo silencio, como los melancólicos que han perdido el juicio.

La diferencia estriba en que el vino transforma al hombre, pero no por mucho tiempo, en cambio la constitución natural de un hombre le hace ser de la misma manera permanentemente. El vino y el temperamento melancólico -dice Aristóteles- son de naturaleza semejante.

Aristóteles señala una diferencia entre la bilis negra fría y la bilis negra caliente diciendo:

"...la bilis negra, siendo fría, y si hay exceso de ella en el cuerpo, produce apoplejías, torpores, depresiones o ansiedades; pero si se calienta demasiado produce animación con cánticos, éxtasis y la erupción de úlceras y cosas semejantes".⁶

El temperamento melancólico es en sí mismo variable, como el agua; unas veces frío y otras veces caliente. Cuando la mezcla está fría el hombre se vuelve cobarde y siente miedo; en cambio, cuando está caliente el hombre se domina y no se altera.

Aristóteles concluye el *Problema XXX* diciendo que los melancólicos son muy variables por ser variable la acción de la bilis negra, pues al ponerse ésta muy fría o muy caliente, determina nuestro carácter.

Por esta razón pensó Aristóteles que todas las personas melancólicas eran personas fuera de lo común, y esto no se debía a una enfermedad, sino a su constitución natural.

El *Problema XXX* es de suma importancia, ya que a partir de éste, se empieza a clasificar la melancolía como una enfermedad, además de ser el ya conocido temperamento.

Los antiguos griegos consideraron que aquellos hombres en cuyo cuerpo la bilis negra tenía un poder predominante, por fuerza habían de ser mentalmente "anormales" de alguna manera. Y fue esta tesis la que sirvió para argumentar que todos los hombres sobresalientes eran melancólicos.

⁶ Op. Cit.

Para los estoicos la melancolía era enfermedad pura. Cicerón la calificó como "ceguera general de la mente". Era considerada como un trastorno de la imaginación o bien del entendimiento. Arquígenes la describió como una depresión debida a una obsesión y la trataba como una forma temprana o síntoma de la "manía", la cual era distinta de la melancolía. Para él, las naturalezas irascibles, animosas y violentas tendían más a la enfermedad maníaca, en cambio las apagadas, tristes y lentas tendían hacia la enfermedad melancólica.

Los síntomas que Arquígenes le atribuyó a la melancolía fueron los siguientes: "...piel oscura, hinchazón, mal olor, voracidad unida a delgadez permanente, depresión, misantropía, tendencias suicidas, sueños verídicos, temores, visiones, y transiciones bruscas de la hostilidad, la mezquindad y la avaricia a la sociabilidad y la generosidad".

Si la mera melancolía pasaba a locura declarada, los síntomas eran:
"alucinaciones diversas, miedo a los <démones>, delusiones (lanzándose los instruidos a fantásticas teorías astronómicas o filosóficas o a actividades artísticas supuestamente inspiradas por las Musas, y los incultos, en cambio, creyéndose extraordinariamente dotados en otros campos), éxtasis religioso y obsesiones curiosas, como el convencimiento compulsivo de ser un cántaro de barro."⁷

Por todas estas razones se pensó durante mucho tiempo, hasta hoy, que "melancólico" es sinónimo de "loco", aplicado este término a alguien que ha perdido la razón. Y con buenas razones, pues en sentido patológico, ambos actúan de manera semejante en muchos aspectos, aunque no hay que perder de vista que existe una diferencia abismal entre ambos, pues no por el hecho de ser melancólico, todo hombre podía ser considerado como talentoso o como genial, es decir, "La desviación de lo normal que distingue a todo melancólico no incluye por sí sola una capacidad para logros intelectuales sobresalientes".⁸

En *Saturno y la Melancolía* vemos que Sorano de Éfeso, quien vivió en la primera mitad del siglo II y pertenecía a la escuela de los "metódicos" hizo otra distinción entre la locura y la melancolía, diciendo que la locura se localiza en la cabeza y la melancolía en el cuerpo; pero niega la opinión de que ésta fuese producida por un exceso de bilis negra, diciendo que la gente la llama melancolía

⁷ Klibansky, Panofsky, Saxl. *Saturno y la Melancolía*. P. 69.

porque los enfermos vomitan bilis negra, pero que ésta no era la causa ni el origen de aquella.

Pero Rufo de Éfeso llegó a otra interesante conclusión. Para él la actividad de la mente es la causa directa de la enfermedad melancólica. Para curar al enfermo es importante saber de dónde procede la enfermedad, ya que ésta puede ser una combinación de humores que algunos melancólicos tienen naturalmente, pero puede ser también una combinación adquirida por mala dieta. Digamos que la enfermedad puede ser innata o adquirida. Rufo añade a la teoría de Aristóteles que la bilis negra puede originarse en el organismo si alguno de los otros elementos se enfría o se calienta inmoderadamente; así pues, la sangre puede convertirse en bilis negra por enfriamiento y la bilis amarilla puede tornarse negra por sobrecalentamiento. Rufo clasifica la bilis negra en dos tipos: una muy espesa semejante a la sangre y al vino, y otra más líquida y ácida. A la primera la llama "humor melancólico" o "sangre melancólica". Dice al respecto:

"Si se asienta en los pasajes de un ventrículo del cerebro, suele generar epilepsia; pero si predomina en la sustancia del cerebro mismo, produce esa clase de locura que llamamos melancolia..."⁹.

Las aportaciones que hizo Rufo de Éfeso a la teoría de la melancolía fueron de enorme importancia, pues fue él quien dió la pauta para descubrir que el humor melancólico ya no tenía nada que ver con la bilis, sino que era sangre espesada y enfriada, y la bilis negra era en realidad una corrupción por combustión de la bilis amarilla. Por lo tanto la bilis negra no se contaba ya entre los cuatro humores.

Desde entonces se llegó a la conclusión de que existían en el cuerpo la "bilis negra natural", que en realidad era un residuo espeso y frío de la sangre y no era dañino en pequeña cantidad; y por otro lado, la "bilis negra enferma" que no pertenecía de manera natural a los cuatro humores, sino que era producida por la combustión de la bilis amarilla, y siempre ocasionaba enfermedad, aunque su cantidad fuera mínima, pues debía su existencia a un proceso de corrupción.

Hasta este punto hemos visto que la melancolía se consideró siempre como una disposición mala, condicionada por la idea original de enfermedad. Y no fue

⁹ Op. Cit. P 55.

sino hasta la Edad Media, y propiamente durante el Renacimiento (con los hombres del Quattrocento), que se revaloró la idea de la melancolía relacionándola con una teoría más moderna de la genialidad.

Incurrieron en el tema hombres como Alexander Neckam, Pietro d'Abano, Alberto Magno y más tarde el teólogo Guillermo de Auvernia, quienes rescataron las cualidades sobresalientes del melancólico aristotélico.

Con relación a lo que opinaban los teólogos sobre la melancolía tenemos citado en *Saturno y la Melancolía* el testimonio de Guillermo de Auvernia, el cual le atribuye valores positivos con respecto a la religión diciendo que: "...la disposición melancólica... apartaba a los hombres de los placeres materiales y la agitación mundana, preparaba la mente para el influjo directo de la gracia divina y la elevaba, en casos de especial santidad, a visiones místicas y proféticas". Sostiene también que el temperamento melancólico es apropiado para la vida ideal de la contemplación ascética, razón por la cual lo considera como una gracia.

Por otro lado, también dentro del marco religioso, Hildegarda de Bingen relaciona la melancolía con la Caída del Hombre, en cuanto a la pérdida del estado perfecto y armonioso del hombre en el Paraíso. Para ella, todo fue muy claro:

"en el momento mismo en que Adán pecaba tomando la manzana, la melancolía 'se le coaguló en la sangre' ". "Cuando Adán quebrantó la ley se apagó en él el brillo de la inocencia, y sus ojos, que antes contemplaban el cielo, se cegaron, y su hiel se trocó en amargura, y en negrura su melancolía"."

Así, según Hildegard de Bingen, la melancolía pasó a ser un mal hereditario e incurable.

Las bases de la teoría quedaron sentadas y en años posteriores la idea tradicional de la melancolía no se transformó mucho. Sin embargo hubo quienes hicieron nuevas aportaciones al tema. Entre éstas encontramos la *Monografía sobre la Melancolía* de Constantino Africano y varios tratados árabes, como el de Avicena. Para él lo importante era el resultado de las mezclas:

"Si la bilis negra que causa la melancolía se mezclare con sangre, aparecerá unida a alegría y risa y no acompañada de tristeza intensa; mas si se mezclare con flema, irá unida a inercia, escaso movimiento y calma; si se mezclare con bilis amarilla sus síntomas serán agitación, violencia y obsesiones, y será

⁹ Klibansky, Panofsky, Saxl. *Ibid.* P. 73.

¹⁰ Klibansky, Panofsky, Saxl. *Ibid.* P. 98.

como el furor. Y si fuere bilis negra pura, entonces habrá máxima cavilación y menos agitación y furor, salvo que el paciente sea provocado y riña, o alimente un odio que no puede olvidar".¹¹

Esta teoría de Avicena parece de sumo interés, pues a diferencia de sus antecesores, él da una visión nueva del carácter a partir de la mezcla de las diferentes bilis que existen en el cuerpo, y así vemos que el temperamento no dependía solamente del exceso o del defecto de los cuatro humores ya mencionados, sino que dependiendo de su mezcla podían producir un temperamento diferente.

Posteriormente, en los campos de la Medicina y la Filosofía de la Naturaleza se seguirían haciendo investigaciones y modificaciones de la doctrina de los temperamentos. Dando un gran salto a través de la historia llegamos a ver que también Kant tiene algo que decir al respecto, otorgándole al carácter melancólico el sello de lo sublime. Panofsky sostiene que, el melancólico, y ningún otro, representaba la idea kantiana de la virtud.

Refiriéndose al hombre melancólico Kant dice:

"En particular, tiene el sentido de lo sublime... Todas las sensaciones de lo sublime poseen para él una mayor fascinación que los encantos efímeros de lo bello... Tiene un convencimiento profundo de la nobleza de la naturaleza humana... No tolera la sumisión vil, antes bien respira libertad en un pecho noble. Desde las cadenas de oro del cortesano hasta los pesados grilletes del galeote, todas las ataduras son para él aborrecibles. Es juez severo de sí mismo y de los demás; y no pocas veces se hastia de sí mismo y del mundo".¹²

Puede parecer extraño escuchar a Kant expresarse así acerca de esta enfermedad. Lo que dice Kant me permite suponer que él se sentía de algún modo próximo con el sentimiento de melancolía.

Lo que hasta aquí he dicho sobre la melancolía me parece suficiente para darnos una idea más o menos vasta de lo que para los antiguos se tenía como causa

¹¹ Klibansky, Panofsky, Saxl. *Ibid* Avicena P106

¹² Klibansky, Panofsky, Saxl. *Ibid*. P. 135. Tomada de *Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime, citado sobre los temperamentos*. Panofsky añade lo siguiente: "Kant describe también los conocidos aspectos más oscuros del temperamento melancólico, totalmente de acuerdo con la tradición. Él los considera <<formas degeneradas>> y los disocia de lo que para él son las características esencialmente significativas.

de la enfermedad melancólica. A continuación expondré ciertos puntos sobre la melancolía en la actualidad, a la que llamamos depresión, y que en realidad es el correspondiente de la "melancolía" del pasado.

A través de los tiempos, el nombre ha variado, pero los síntomas son los mismos, los efectos también. Aburrimiento, apatía, tristeza sin motivo, falta de voluntad, desgana, hasta llegar en ocasiones al suicidio. Todo esto siempre ha existido en la historia, solo que en la época moderna quizá haya crecido esta "epidemia".

Ahora bien, en la actualidad existen varias teorías acerca de la depresión; personalmente elegí seguir a Jaspers, porque además toca el tema de la melancolía de Van Gogh en algún punto de su famosa *Psicopatología General*, cuya primera edición en alemán salió a la luz en 1913.

Freud por su parte fue el primero en ocuparse, en la época moderna del problema de la melancolía. Es en su conocido artículo *Traner und Melancholie* (Duelo y Melancolía), redactado en 1915, donde declara que el concepto de melancolía no ha sido determinado nunca. Hace una clara distinción entre el duelo y la melancolía. El duelo -dice- es por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.

Es curioso ver que Freud jamás considera el duelo como un estado patológico, pues no hay tratamiento médico para éste. Por otro lado dice:

"La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones, que el paciente se hace a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo".¹³

Freud considera que el punto esencial en el caso de la melancolía es que el paciente ha sufrido la pérdida de un objeto; pero de sus manifestaciones se puede inferir que la pérdida ha tenido objeto en su propio yo. Así, Freud afirma que el yo

¹³ Freud, S. *Mourning and Melancholia*, Collected papers of Sigmund Freud, vol. IV, Hogarth Press, Londres, 1956. P. 2091.

pasará a la duplicación, al juego de vectores encontrados, a la interiorización y finalmente a la proyección.

"Una parte del yo se sitúa enfrente de la otra y la valora críticamente como si la tomara por objeto..."

"La clave del cuadro patológico consiste en que los reproches con que el enfermo se abruma corresponden en realidad a otra persona (proyección), a un objeto erótico (erotización), y han sido vueltos contra el propio yo (interiorización)".¹⁴

Esta tesis es importante dado que la teoría de la melancolía, que en el pasado se vinculaba sólo a lo endógeno, ahora tiene otra causa, a saber, la pérdida de un objeto.

Al llegar aquí me parece importante señalar que para los autores modernos, a diferencia de los antiguos, la causa de la enfermedad melancólica-depresiva, ya no se encuentra en los procesos de combustión de las sustancias del cuerpo, tampoco en las distintas mezclas de las bilis, sino que ahora las causas son originadas por pérdidas, por frustraciones, por negaciones, por represiones, etc.¹⁵

Jaspers habla no sólo de la depresión, sino también de la apatía, la cual se caracteriza por la plena indiferencia hacia todo; tanto hacia los acontecimientos, como hacia las personas. No importa si éstos y éstas benefician o perjudican al sujeto que la padece.

"Apatía llamamos a la falta de sentimientos. Si esta falta es total -como suele ocurrir pasajeramente en psicosis agudas-, puede darse el caso de que el sujeto vea y oiga en plena conciencia, en plena orientación, que conserve en la memoria lo observado, pero que deje pasar con la misma plena indiferencia "muerto con los ojos abiertos"- todos los acontecimientos, ya le traigan suerte, placer y estímulo, o sean adecuados para llevarle, como peligro amenazante, el dolor y la destrucción".¹⁶

¹⁴ Op. Cit. P. 2094.

¹⁵ Entre los psicólogos y psiquiatras existe un viejo dilema: si la depresión constituye una alteración psicótica o neurótica. Según Jaspers la psicosis es una grave perturbación, incomprendible psicológicamente, que supone una ruptura de la continuidad histórico-significativa y biográfica del sujeto. Y en esto se diferencian cualitativamente la tristeza vital de la tristeza normal.

La neurosis en cambio, es una alteración más leve y comprensible psicológicamente a la luz de los motivos. No supone una ruptura en la continuidad del sentido biográfico del sujeto. Jaspers considera que deben buscarse los motivos y no las causas, pues aquí hay variantes sólo del comportamiento y de los modos adaptativos del sujeto, que no deben considerarse del todo patológicos.

¹⁶ Jaspers, K. *Psicopatología General*. FCE. México, D.F., 1993.

Contrariamente a los melancólicos del pasado, aquellos que sufren de apatía abandonan el hábito de alimentarse, muestran indiferencia si son lesionados, maltratados, etc.¹⁷

También explica Jaspers el "sentimiento de la falta de sentimiento", el cual se da sobre todo en los psicópatas periódicos y en los depresivos. Esto consiste en no tener más sentimientos, no se trata de apatía, sino de un torturante *sentir un no sentir*. Una paciente esquizofrénica le dijo: "No hay nada más en mí; soy tan fría y tan inmóvil como un trozo de hielo, todo está congelado". Pero, en mi opinión, dicha mujer sí siente algo, siente la frialdad y la inmovilidad, siente la pesadez de un bloque de hielo; por tal motivo recurre a pedir ayuda, pues no está conforme con el estado en el que se encuentra. Puede ser a partir de sentimientos desagradables y dolorosos como éstos, (y no antes), que el ser humano empiece a crear algo.¹⁸

Hace pocos años, A. Polaino, médico (psiquiatra) y filósofo español, llevó a cabo múltiples estudios sobre depresión en diferentes culturas. Al hacer esto se dió cuenta de la dificultad que existe para comparar los resultados obtenidos. Estas dificultades estriban en la variabilidad de los criterios diagnósticos utilizados, en la diferencia de las escalas que evalúan el comportamiento depresivo, incluso (para sorpresa de todos), en las diferencias étnicas.¹⁹

Se llegó también a ver que la depresión y las neurosis de ansiedad se dan con más frecuencia en las sociedades que muestran un nivel similar de occidentalización.²⁰

¹⁷ Este sentimiento (apatía) es bastante inferior al sentimiento de melancolía o depresión, dado que el apático por un lado, no hace ya ningún esfuerzo por reintegrarse, por rehabilitarse, sino más bien se entrega a la decadencia, declarándose indiferente ante todo lo que suceda, y por el otro, no manifiesta la necesidad ni el placer de crear, lo cual sí sucede con el melancólico.

¹⁸ En 1938, Lewis formula la existencia de dos tipos de depresión: aguda y severa, y crónica y leve, las cuales se justifican según diferentes cargas genéticas y según las distintas presiones ambientales a las que se expone cada sujeto. Aquí la importancia radica en diferenciar entre depresiones endógenas y psicógenas, es decir, reactivas y neuróticas.

¹⁹ En E.U.A. los negros sufren de depresión con menor frecuencia que los blancos. (McGough, 1966).

²⁰ En Candberwell (Inglaterra), se encontró en las mujeres una prevalencia de depresión; pero, incluso a nivel mundial las mujeres sufren depresiones más frecuentemente que los hombres, en especial depresiones neuróticas y depresiones unipolares. Pero existen las excepciones; Anath (1978), encuentra una bajísima prevalencia de la enfermedad depresiva en mujeres indias, que según él, se caracterizan por aceptar la fatalidad y estar persuadidas de que su situación personal es inalterable.

En algunos casos también tiene que ver la clase social. Para algunos, la depresión es mucho más frecuente en personas con un alto estatus ocupacional.²¹

Para concluir voy a mencionar algunos síntomas de depresión que nos permiten constatar que se trata de la misma enfermedad melancólica de la que hablaron los antiguos. Estos síntomas que siguen siendo los mismos hoy son: tristeza inmotivada, indiferencia, infelicidad, escepticismo, apatía, pensamiento de contenido monotemático: la propia enfermedad, ausencia de ideas, falta de ocurrencias, sensación de vacío y esterilidad, ensimismamiento, percepciones delirantes, alucinaciones auditivas y visuales, incomunicación, refugio en el pasado, sentir que la actividad carece de sentido, falta de ilusiones, deseos de morir...

Hoy en día, la depresión (en sentido patológico), es muy similar a la definición de melancolía en la medicina antigua, siendo que ambas son causantes de trastornos mentales, de comportamientos excéntricos, de miedos permanentes; pero, en ocasiones, la depresión también da origen a la genialidad, a la actividad creadora sin medida, y es precisamente este punto el que me interesa desarrollar. Al crear el ser humano olvida su depresión, su angustia, su mal-estar; el cual funciona también como una especie de "dinamita" para seguir creyendo..., para seguir creando.

²¹ Bagley sugiere como factores explicativos que éstas personas hacen un mayor esfuerzo por obtener éxito, y por lo mismo sufren de una mayor vinculación con el estrés.

2.2 La melancolía como estado sentimental que promueve la creación.

"Nunca nadie ha escrito, pintado, esculpido,
modelado, construido o inventado, excepto,
literalmente, para escapar del infierno".
Antonin Artaud.

Ya que los estados de ánimo y las emociones²², no se pueden excluir cuando se habla de creación artística, necesariamente habrá que aceptar que toda emoción influye de una u otra manera en la realización de determinada obra de arte. Si bien la emoción no es el único factor que interviene entre el artista y su obra durante el proceso de creación, sí es una causa determinante en dicho proceso. Evidentemente son importantes también la técnica, la habilidad, el tiempo requerido para crear la obra, la iluminación, el clima, etc; pero creo que todo esto no tendría sentido si en el artista no existiera un sentimiento. Entendiendo sentimiento como "la fuente de las emociones, o sea el principio, la facultad o el órgano que preside las emociones mismas y de las cuales dependen, o bien la categoría en la cual entran".²³

²² "En general se aplica este nombre a todo estado, movimiento o condición por el cual el animal o el hombre advierte el valor (el alcance o la importancia) que una situación determinada tiene para su vida, sus necesidades, sus intereses. En este sentido, la emoción, como decía Aristóteles (*Ética Nicomaquea*, II, 4, 1105b 21), es toda afección del alma acompañada de placer o de dolor, y en la que el placer y el dolor son la advertencia del valor que tiene para la vida o las necesidades del animal el hecho o la situación a la que se refiere la afección misma. De tal modo las emociones pueden considerarse como la reacción inmediata del ser vivo a una situación que le es favorable o desfavorable; inmediata en el sentido de que está condensada y, por así decirlo, resumida en la totalidad sentimental, placentera o dolorosa, la cual basta para poner en alarma al ser vivo y disponerlo para afrontar la situación con los medios a su alcance.

La primera teoría de las emociones en este sentido fue quizá enunciada por Platón en el *Filebo*: se produce el dolor cuando la proporción o la armonía de los elementos que componen al ser vivo es amenazada o comprometida y se produce el placer cuando tal proporción o armonía es restablecida".

Abbagnano, N., *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, D.F., 1963. P. 381.

²³ Op. Cit. P. 1016.

Se puede añadir lo siguiente: "...la filosofía antigua y medieval no conoce el sentimiento como fuente o principio de afecciones, afectos y emociones y, por lo tanto, no adopta esta noción como categoría para ordenar y clasificar las afecciones del alma". Probablemente fue Kant el primero en teorizar filosóficamente esta categoría, incluyéndola en una nueva tripartición de las facultades del espíritu. Kant caracteriza el sentimiento como el aspecto irreductiblemente subjetivo de toda representación. Es a partir de entonces que el sentimiento ingresa oficialmente como categoría independiente en la consideración filosófica del hombre.

Es a partir de ese sentimiento que se tiene la necesidad, el impulso de crear. Y este sentimiento es el que conduce al sujeto a fabricar una obra única, irreplicable. Si en el hombre no se dieran una serie de cambios emocionales, psicológicos, incluso físicos, no se tendría la capacidad de producir obras distintas. Si el artista permaneciera inmutable haría siempre lo mismo, si no idéntico, muy semejante; creo que el hecho de que el hombre cambie explica que el mismo artista pueda incursionar en varias corrientes, y sea capaz de tocar, e incluso de dominar temas y técnicas muy diversos.

Por otro lado, sucede con frecuencia que el creador permanece inmerso dentro de un estado emotivo "constante", crónico, y parece que esto lo conduce a producir una basta obra tocando siempre temas semejantes, quizá con algunas variaciones.

Así entonces, puede parecer que el artista cae en cierto estado de "monotonía", y dicha monotonía bien puede ser un estilo, una tendencia, adoptada voluntaria o accidentalmente por el artista.

Al decir esto me refiero a lo siguiente: el sentimiento, como tal, siempre está presente durante el proceso de creación de una obra de arte, solamente que a veces el artista tiene más o menos consciencia de tal sentimiento. Cuando es más consciente de dicho sentimiento pienso que lo refleja de manera voluntaria; pero cuando no tiene consciencia plena del sentimiento, éste se proyecta de manera accidental y es entonces cuando la obra es un "producto directo" del estado de ánimo del artista. Esto no significa que en el segundo caso, la obra sea más valiosa que en el primero, pero yo diría que de algún modo, el resultado es una obra de arte más "pura", pues refleja de una manera más limpia los sentimientos que condujeron al artista a crear. Diré pues, que en el primer caso el arte es reflexivo; en el segundo es impulsivo. Jaspers sostiene que se llama "sentimiento", en una palabra, a todo lo que no se sabe llamar de otro modo.²⁴

²⁴ Jaspers, en su *Psicopatología General*, presenta un análisis detallado de lo que es el sentimiento, y es importante incluirlo aquí:

"1) Puramente *fenomenológico*, según la manera de su ser; a) Existe la gran oposición de los sentimientos, por un lado los que son parte de la conciencia de la *personalidad* y estados del yo, y por otro los sentimientos que crean un tono a la conciencia del *objeto*, por ejemplo mi tristeza y la tristeza del paisaje (Geiber). b) Los sentimientos se pueden ordenar, en parte, en dimensiones opuestas, de las que se distingue, por ejemplo en Wundt, placer-disgusto, tensión-solución, excitación-calma. Tales oposiciones han sido presentadas en mayor número, por ejemplo los sentimientos importantes y fútiles (Lipps), por ejemplo un sentimiento noble, una emoción viva, un dolor profundo, por una parte, la cólera, el sentimiento de lo

Existen ciertas características de la melancolía que encuentro como motivaciones para abrir espacios u horizontes nuevos y distintos de creación en el sujeto que la padece. El melancólico casi siempre produce arte impulsivo, como prueba de que todavía puede satisfacer un deseo. Al crear, el melancólico demuestra que desea, y su obra es el resultado del intento impulsivo de satisfacer ese deseo. En la obra podemos tener percepciones de ciertos sentimientos que quedaron plasmados en imágenes (en el caso de Van Gogh), o en cualquier otra manifestación de arte.

cómico, por otra. c) Los sentimientos son anobjetales, meros estados sin contenido (sentimiento de estado, de un encontrarse) o son *dirigidos a objetos* y se pueden clasificar desde ellos.

2) Según los objetos a que están dirigidos los sentimientos (Meinong Witasek); los sentimientos fantásticos, dirigidos a meras suposiciones, están frente a los sentimientos reales que tienen en vista objetos reales; los sentimientos de valor se dirigen al hombre sensible mismo o a extraños, y pueden, en ambos casos, ser afirmativos o negativos (orgullo-humillación, amor-odio).

3) Según el *origen*, por decirlo así, en la sucesión de los *estratos* de la vida psíquica; se distinguen sentimientos localizados de sensaciones, sentimientos corporales totales, sentimientos psíquicos, sentimientos espirituales.

4) Según la importancia del sentimiento para la vida y según los *objetivos de la vida*, como expresión de los cuales pueden ser concebidos los sentimientos: los sentimientos del placer, por ejemplo, valen como expresión de estímulo, los sentimientos de disgusto, como expresión de inhibición en el cumplimiento de los objetivos de la vida.

5) Son distinguidos los sentimientos *particulares* dirigidos a determinados objetos o que son meros factores del todo y *sentimientos totales*. En éstos se hallan todas las cualidades separables, denominadas sentimientos, fundidas en un todo eventual. Ese todo son los *estados sentimentales*.

La característica de esos estados sentimentales del todo se manifiesta en muchas direcciones. Hay "estados sentimentales" de irritabilidad, de sensibilidad, de excitabilidad disminuida o aumentada. Sobre la base de las sensaciones de los órganos, como expresión de estados vitales, de instintos, necesidades, tendencias, disposiciones orgánicas, existe un "sentimiento vital".

6) En la distinción de la *intensidad* y *duración* se basa la vieja y utilizable división: *sentimiento*, *afecto*, *estado de ánimo* o *temple*. *Sentimientos* se llama a los movimientos psíquicos particulares típicamente arraigados. *Afectos* se llama a los sucesos del sentimiento, complejos momentáneos, de gran intensidad, y con manifestaciones corporales concomitantes y consecutivas. *Estado de ánimo* o *temple* se llama a la disposición o estado interior del sentimiento duradero, que da un colorido propio a toda la vida psíquica por la duración de su existencia.

7) Los sentimientos deben ser distinguidos de las sensaciones. Los sentimientos son estados del yo (como triste o alegre), las sensaciones son elementos de la percepción del ambiente y del propio cuerpo (como colores, sonidos, sensaciones de calor, sensaciones de los órganos). Sin embargo, hay una diferencia en la serie de las sensaciones, que va desde las puramente objetivas a las de los estados corporales. La vista y el oído dan sensaciones puramente objetivas; las de los órganos, sensaciones vitales; las sensaciones de situación y de equilibrio son predominantemente de estado. Entre ellas están las sensaciones que al mismo tiempo son de estados vitales y objetivas. Sensaciones de la piel, del gusto, del olfato: hambre, sed, cansancio, excitación sexual, son indivisibles y, al mismo tiempo, sensaciones inseparables (como elementos de la percepción del cuerpo) y sentimientos (como placer y displacer), de manera que se habla de sensaciones del sentimiento (C. Stumpf). Las sensaciones corporales como sentimientos son al mismo tiempo factores de los instintos, como el hambre, que lleva a la comida; en el cansancio, que impulsa al descanso, en las sensaciones sexuales. Así son sensación, sentimiento, afecto e instinto un todo".

Jaspers, K. *Psicopatología General*. FCE. México, D.F. 1993. P. 125-126.

Entonces, para el hombre enfermo de melancolía crear es una necesidad existencial, y más que una necesidad, podemos decir que se trata de una función de re-creación de sí mismo. Jean Oury dice: "la creación es al mismo tiempo auto-creación". Para Freud la creación es un proceso de reconstrucción de la personalidad; el melancólico se autoconstruye creando... "ce qu'il faisait, c'était lui-même".²⁵

Al hablar de la libre asociación, Oury introduce el verbo "oser se permettre", el cual traduciré como "osar permitirse". Porque si no "osamos permitirnos" -dice- corremos el riesgo de no poder decir nada. Él propone que de este modo debemos descubrir los límites.

Esos límites que no son tan "visibles" cuando se trata de una obra artística que tiene la capacidad de expresar, sin tener la necesidad de hablar. Creo que en gran parte la existencia del arte se debe a que hay cosas que no podemos expresar verbalmente.

En el caso del melancólico, existen dificultades de acceso a la palabra. El espacio del "poder decir" se ve reducido; y es entonces cuando el genio utiliza su capacidad creativa (en forma de arte) como medio de expresión. De aquí la pregunta: ¿Qué quiere decir comprender una pintura? ¿Qué quiso decir Van Gogh cuando pintó ...? Tenemos ahora que especificar lo que se expresa en un lenguaje no verbal. Y es justamente aquí donde yo encuentro un sentimiento, el sentimiento que surge del estado del ánimo melancólico.

En este plano se da la desintegración del lenguaje, de la palabra, y tiene lugar la construcción de la obra, la autoconstrucción del sujeto mismo. Tenemos, pues, que comprender aquello que está más allá de los límites de lo verbal. "Il y a des choses qui ne peuvent pas être dites, mais qui sont de l'ordre du dire, et qui sont peut-être les choses les plus importantes".²⁶

²⁵ Oury, J. *Création et Schizophrénie*. Éditions Galilée, Paris, 1989. P. 96.

²⁶ *Op. Cit.* P. 97.

Podemos ver la melancolía como puerta de entrada a otro nivel de existencia, pues por medio de ella, o como consecuencia suya el artista tiene acceso a un mundo distinto, a un mundo privado. El genio es capaz de ir a su mundo en un instante y regresar. Jamison dice que la capacidad de regresar, más o menos a voluntad, de los juegos del subsuelo, sin perder contacto con la superficie, parece ser la esencia de la creatividad. Por dicha razón, creo yo, desgraciadamente no basta con ser melancólico para ser genio.

Cuando se tienen períodos prolongados de melancolía, esto conduce a tener una clase de inspiración especial, distinta a la de un hombre sano. En el proceso creativo del melancólico se combinan recursos racionales e irracionales, sensibles e intelectuales.

Aunque en realidad Jamison opina que los procesos neuroquímicos y anatómicos responsables de los cambios cognitivos que tienen lugar durante los estados patológicos y los estados altamente creativos, han sido entendidos de manera muy pobre.

El melancólico cae dentro de un plano trágico, del cual emerge purificado, enriquecido de nueva inspiración y regenerado en un nivel superior de integración. A mi modo de ver, esta integración consiste en tener una relación más estrecha con el mundo natural. Se ha comprobado que los períodos de profunda melancolía pueden cambiar radicalmente las expectativas y creencias que tiene un individuo acerca de la naturaleza, la duración y el significado de la vida. Se puede decir que el melancólico, después de tener una crisis, comprende mejor el "horario" o "los tiempos" de la naturaleza, solamente que esta comprensión conduce casi siempre a sentir una cercanía y cierta familiaridad con la muerte, por lo cual el artista melancólico se entrega al acto creativo compulsivamente y sin mesura. Al hacer esto, se demuestra a sí mismo (y a los otros), que aún está vivo, que aún desea y que aún tiene la capacidad de CREAR.

El tema del dominio del dolor ha tenido una gran influencia que conduce a muchos artistas melancólicos a describir el impacto de sus largos períodos de depresión, de cómo han luchado contra ellos y de cómo los han utilizado en su trabajo. En el caso de Van Gogh contamos con la correspondencia que mantuvo con su hermano Théo, en la cual se deja ver claramente que Van Gogh oscilaba entre la lucha contra la melancolía por un lado, y el sucumbir ante ella por el otro.

Como ya lo dije antes, a través de la historia, la melancolía se ha asociado con la inspiración artística y con la productividad del individuo. El extremo dolor que ésta causa en el espíritu del hombre es sumamente importante durante el proceso creativo.

Sin necesidad de ser tan radicales, podemos decir que, ciertamente, el artista no necesita atravesar por todos los extremos de todos los humores y las malas experiencias para crear; pero no podemos negar que la familiaridad con la tristeza y el dolor de la melancolía añaden un poder y una verdad singulares a la expresión artística.

El melancólico vive, describe, y luego transforma el dolor psicológico en una experiencia con un significado más universal. Y es justamente esta característica de universalidad que tiene el dolor, la que me permite afirmar que los estados de ánimo, las emociones y los sentimientos conducen al hombre a crear, y son determinantes en el proceso de fabricación de una obra; y así han quedado plasmados históricamente en un sinnúmero de objetos artísticos.

León Edel habla del rol crucial que juega la melancolía en las artes:

"En la armonía y la belleza de casi todas las obras que han trascendido, veo una tristeza particular. Podemos decir que es simplemente la tristeza de la vida, pero es una tristeza que de algún modo se transforma en un motor generador, un eslabón en la cadena del poder que hace al artista persistir, aún habiendo vivido una experiencia, de transformarla en su medio".

Dice luego:

"Lo tomo como un postulado, casi como un axioma, que, para cuando la personalidad creadora ha adquirido su ser maduro, una gran reserva de melancolía ha sido acumulada".

Para Edel, lo que se llama "locura del arte" reside en la búsqueda del artista de alguna salida del laberinto del aprisionado y desesperado yo. En varios casos podemos apreciar el alivio, tanto físico como psicológico, que el artista melancólico puede obtener por medio de su trabajo. Al estar inmerso en el proceso

creativo, el genio olvida. Olvida su depresión, su sentimiento de angustia y malestar. El acto creativo es la mayoría de las veces un refugio seguro para todos.

El trabajo creativo actúa no sólo como un modo de huir del dolor, sino también como un modo de estructurar emociones y pensamientos caóticos, anulando el dolor por medio de la abstracción, y poniendo una distancia entre la fuente de la desesperación y el artista.

Metafóricamente se puede decir que la depresión es una visión del mundo através de un cristal oscuro, y la manía es un patrón de visión cuarteado, visto como a través de un caleidoscopio: con frecuencia brillante, pero generalmente fracturado. Por esta razón, en un mismo ser humano, la expresión artística cambia como cambia el humor. Así, el arte fabricado durante la fase depresiva tiende a mostrar una pausa en las ideas, da la apariencia de una ausencia de movimiento, y toca con frecuencia el tema de la muerte y la decadencia.

Todo lo que hasta aquí he dicho parece hacernos ver que la fuente secreta del humor en el hombre no es la felicidad, sino la tristeza. Quisiera pues, hablar un poco más de lo que Jamison llama "ritmos de la enfermedad melancólica"; pues la enfermedad es en sí misma una especie importante de ritmo, y esto se ha constatado clínicamente a través de los siglos a partir de las oscilaciones diarias en el estado de ánimo, que son una señal común de desórdenes del humor. Esto no es nada nuevo, pues ya Hipócrates en la antigüedad había observado que la manía y la melancolía se daban con mucho más frecuencia durante la primavera y el otoño. Jamison en sus últimos estudios menciona que no todos los artistas melancólicos presentan cambios significativos en los patrones de las estaciones del año y su productividad, pero muchos otros sí lo hacen y estas "mareas" y fluctuaciones parece que nos ligan al mundo natural, haciéndonos recordar las antiguas, pero persistentes nociones acerca de la divina manía.

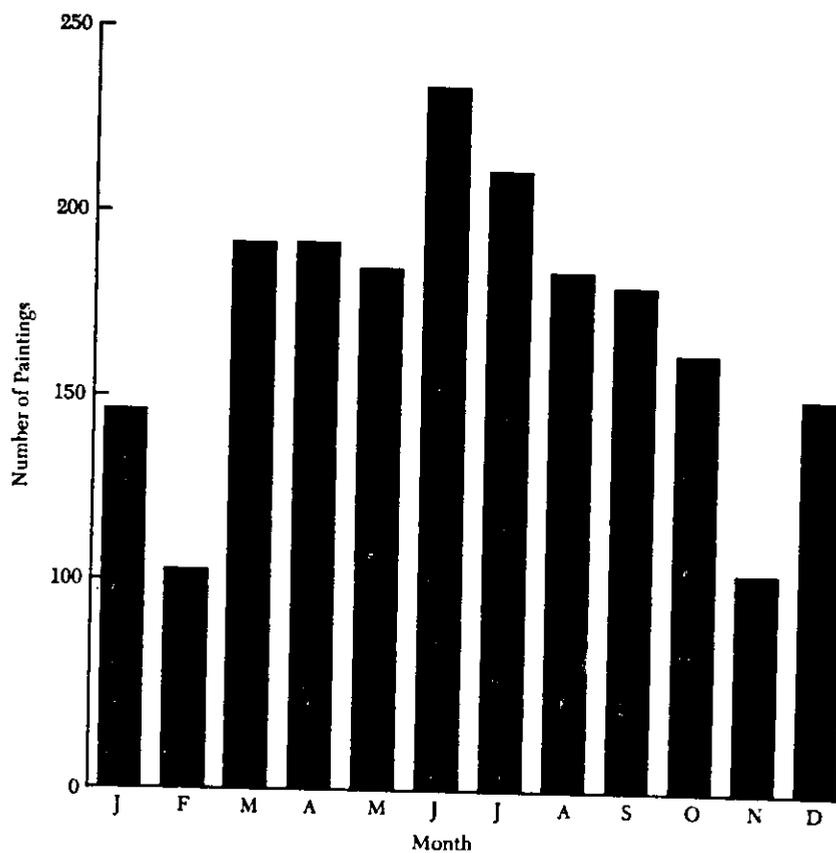
En su libro *Touched with Fire*, Jamison hace un estudio sobre la relación que pudieron haber tenido los periodos de mayor creatividad de Van Gogh con el ciclo de las estaciones del año; a continuación hablaré brevemente de esto.

La justificación que presenta Jamison como base de su teoría de que Van Gogh padecía una enfermedad maniaco-depresiva incluye síntomas psiquiátricos como los extremos cambios de humor, los largos periodos de depresión y episodios extensos de alta actividad, los estados volátiles y de mucha excitación, los patrones de alteración del sueño, la hiperreligiosidad, la irritabilidad extrema, alucinaciones visuales y auditivas, violencia, agitación y abuso del alcohol.

Pone especial atención en la edad a la que Van Gogh empezó a tener estos síntomas, que fue a fines de la adolescencia, al comienzo de los veintes. Menciona también su personalidad premórbida, la naturaleza cíclica de sus ataques, que se vio mezclada con largos períodos de funcionamiento altamente lúcido, la ausencia de deterioro intelectual a través del tiempo, la incrementación severa de sus cambios de humor, la irritabilidad de sus síntomas por temporadas, y su remarcable historia familiar de suicidios y enfermedades psiquiátricas.

En la gráfica que vemos a continuación, Jamison ilustra el número total de pinturas, acuarelas y dibujos que Van Gogh realizó en los diferentes meses del año (de 1881 a 1890). La productividad durante el verano es consistente con lo que se conoce acerca de su propia descripción sobre su humor frenético y su energía durante esos meses del año, así como la posible tendencia natural de pintar más durante los días más calurosos y más largos del verano. Quizá más interesante sea su patrón de productividad durante el invierno y el otoño tardío. En sus cartas parece dejarse ver que Van Gogh tenía más episodios depresivos "puros" durante noviembre y febrero, y más episodios depresivos "mezclados" durante diciembre y enero. La agitación incrementada de estos estados mezclados, probablemente dieron como resultado más energía y motivación para pintar. Van Gogh fue el primero en apreciar la naturaleza de su enfermedad, sus humores y su productividad artística.

Gráfica del número total de pinturas y dibujos que realizó van Gogh por mes, de 1881 a 1890.



Fuente: Adapted from work summarized in K. R. Jamison and R. J. Wyatt, Van Gogh: Meniere's disease? Epilepsy? Psychosis?, Journal of the American Medical Association, 264 (1991): 723-724. Copyright © 1991 American Medical Association.

Jamison concluye su investigación diciendo que el alto índice de productividad que se muestra en el trabajo de varios escritores y artistas, coincide con la creencia popular acerca del fuerte florecimiento de la vida que tiene lugar durante la primavera. Quizá esta teoría no sea muy convincente para algunos, pero no deja de presentar interés.

Hemos visto hasta ahora, que desde la antigüedad clásica la melancolía se ha considerado como una parte constitutiva del ser. Y es esta constitución melancólica la que ha marcado con su sello a muchos genios.



A las puertas de la Eternidad
Otoño 1882
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh
(Vincent van gogh Stichting)

Capítulo 3. Imaginación y melancolía en Vincent Van Gogh.

" It is only too true that a lot of artists
are mentally ill -it's a life which, to put it
mildly, makes one an outsider. I'm alright
when I completely immerse myself in work,
but I'll always remain half crazy"
Vincent Van Gogh

Considero este capítulo de especial importancia, ya que aquí intentaré consolidar lo que he propuesto en los capítulos anteriores. Pienso que siempre existe una semejanza entre la creación y la personalidad del creador, por lo tanto creo que es posible, de manera parcial, develar aspectos de las vivencias de alguien a partir del análisis de su obra. Un artista se puede reconocer en su creación; la imaginación será siempre una puerta de acceso decisiva para la interpretación de tal reconocimiento, y de la obra misma.

Me propongo en este capítulo tender un puente entre la obra de Van Gogh y algunas de sus cartas que respecto al tema de la tesis tienen mayor significado. Tomando estos elementos como base me será posible reconstruir parcialmente momentos de su vida, con el fin de hacer evidente el estado de melancolía casi permanente en el que se encontraba inmerso. No quiero decir con esto que durante su corta vida no existieran períodos de alegría, de bienestar mental, de felicidad, más bien pienso que la melancolía surgía al tratar de externar estos momentos, al tratar de compartirlos con los otros y ver frustrados esos intentos.

La pintura es el medio que le permite externar los sentimientos, de ella se sirvió para comunicar lo que no podía decir. Pienso que Van Gogh pocas veces tuvo un sentimiento de identificación con alguien; buscaba siempre algún tipo de aprobación, el ser aceptado por su padre, por su hermano, por la iglesia, por los demás pintores, ¿por sí mismo...?

A continuación cito una serie de fragmentos tomados de las cartas enviadas a su hermano, en cuyos pasajes se pueden encontrar -y probablemente compartir- los sentimientos que Van Gogh tuvo al escribirlas. Las cartas de Van Gogh son un complemento verbal de su obra pictórica, son las íntimas confesiones que hizo a la persona más cercana y querida que tuvo, su hermano menor, Théo Van Gogh.

3.1 Testimonios autobiográficos que nos permiten reconocer rasgos melancólicos en la personalidad de Van Gogh.

¿Serás capaz de escucharme, de comprenderme,
si te hablo de mi larga y enfermiza tristeza?
Hölderlin

Con el fin de sostener la tesis de que Van Gogh padecía de una enfermedad melancólica, voy a citar aquí varios pasajes, tomados de la correspondencia con su hermano Théo, para reproducir en cierta medida su estado de ánimo. Empezaré por tomar fragmentos desde las primeras cartas a Théo, cuando Van Gogh tenía alrededor de 21 años, hasta la última, que nunca entregó, con fecha del 28 de julio de 1890, día previo a su muerte (tenía 37 años). Se podrá constatar así la forma en que su estado físico y mental se van deteriorando y cómo Van Gogh se sumerge cada vez más en la enfermedad melancólica hasta que él mismo decide poner fin a su vida.

Estas cartas (la mayoría en francés), fueron escritas a lo largo de casi veinte años, y son el medio más fiel que tenemos para conocer la vida del artista, pues son una autobiografía en la que Van Gogh deja plasmados todos sus dolores, miedos, alegrías, deseos, enfermedades, proyectos, opiniones sobre la obra de otros artistas, de la suya propia, descripciones acerca de su entorno, de su época, de la gente que le rodeaba, creencias personales, religiosas, en fin, su vida cotidiana. Las cartas fueron publicadas en Amsterdam en 1914 por Joana Van Gogh Bonger (entonces viuda de Théo), la segunda edición aparece en 1924.

En las primeras cartas se puede constatar que Van Gogh gozaba de una buena salud mental aunada a un gran entusiasmo y a un optimismo que lo impulsaban a pintar casi cualquier cosa.

En Londres, en enero de 1874, Van Gogh sugiere a Théo encontrar bello todo lo que se pueda; se queja de que la mayoría no encuentra nada suficientemente bello.

Al comparar a los animales con los hombres, Van Gogh menciona que éstos poseen un alma, que los distingue de los primeros, y en Amsterdam, el 9 de enero de 1878 escribe a Théo:

"...porque ¿qué significa, en suma, un cuerpo bello como el de esta Friné? Esto, los animales lo tienen también, tal vez más que los hombres, pero un alma como la que hay en los hombres pintados por Israels o Millet o Frère: eso es lo que los animales no tienen".

Estando en Amsterdam, el 3 de abril de 1878, le comenta a Théo que su fin en primer término debe ser el de hallar un lugar determinado y un oficio al cual se pueda consagrar enteramente, y agrega que es bueno amar tanto como se pueda, porque ahí radica la verdadera fuerza, y piensa que el que mucho ama realiza grandes cosas y se siente capaz.

"...el que prefriere permanecer solo y tranquilamente en la obra y sólo quisiera tener muy pocos amigos, es el que circula con más seguridad entre los hombres y en el mundo".

Van Gogh confiesa a su hermano que vive en un estado de soledad, del cual disfruta, y es en parte lo que le permite dedicarse con seriedad a su trabajo. Para él era importante estar solo, aunque varias veces se queja de ello. La soledad es para él algo delicioso y necesario, aunque quizá también, la causa principal de su paulatina enfermedad melancólica. Creo que uno puede disfrutar mucho de la soledad, siempre y cuando sepa que puede dejar de sentirla.

En una carta escrita en Laeken, con fecha del 15 de noviembre de 1878, Van Gogh manifiesta su preocupación por la soledad, la vejez y la muerte. Su descripción de este grabado, deja ver el miedo y la tristeza que Van Gogh siente ante la muerte.

"Quiero hablar de la última de esta serie de grabados titulada *La vida de un caballo*".

"Un cráneo yace en el suelo, y a lo lejos, en el último plano el esqueleto pálido de un caballo al lado de una choza donde vive un hombre que tiene el oficio de desollador. Un cielo de tempestad se cierne sobre todo, es un día

áspero y rudo, un tiempo sombrío y oscuro. Es una escena triste y profundamente melancólica y que debe impresionar a todos los que saben y sienten que un día también nosotros deberemos pasar por lo que se llama la muerte, y <<que el fin de la vida humana son las lágrimas o los cabellos blancos>>".

Tiempo después Van Gogh afirma en Wasmès, en junio de 1879, que el arte es el hombre agregado a la naturaleza; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, -dice- "que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, <<que redime>>, que desenreda, libera, ilumina".

Van Gogh encuentra en el arte una forma de vida que le satisface, que le alimenta y le produce un deseo de crear. Pero al mismo tiempo se cuestiona: "¿A quién podría ser útil yo de alguna manera?" Y en julio de 1880 decide irse a vivir a distancia, -dice- "que sea como si no existiese". Insiste siempre en tratar de sacar por todos los medios de las pasiones un buen partido.

"Ahora no tengo más aquel ambiente, no obstante eso que se llama alma, al parecer no muere jamás y vive siempre y busca siempre y siempre todavía".

Van Gogh confiesa haberse dejado llevar por la desesperación, habiendo tomado el partido de la melancolía activa mientras sintiera la necesidad de actuar. He preferido -dice- la melancolía que espera y que aspira y que busca, a la que, abatida y estancada, desespera.

En un principio, es esta melancolía que elige Van Gogh la que le inspira a crear, a expresar por medio de la pintura todo aquello que necesita decir, manifestar; son la melancolía y la soledad las llaves que le permiten abrir la puerta a ese espacio nuevo de auto-descubrimiento, de una reflexión personal, la cual toma Van Gogh como guía y motor al mismo tiempo para hacer sus pinturas y plasmar en ellas aquello que él lleva dentro. Para darles expresión por medio de su propia visión, la cual es individual y única.

Acepta que la molestia y la miseria existen para algo y que además son un buen medio para asegurarse la soledad necesaria. En la misma carta dice que en cuanto a su interior, en cuanto a su manera de ver y de pensar no ha

cambiado; y que, si en efecto hubiese un cambio, es que ahora piensa y cree que ama más seriamente lo que también antes pensaba, creía y amaba.

"...soy una especie de fiel en mi infidelidad y aunque cambiado soy el mismo y mi tormento no es otro que este: ¿Para qué podría yo servir? ¿No podría yo ser útil de alguna manera? ¿Cómo podría yo saber más y ahondar tal o cual tema? Ya ves, esto me atormenta continuamente...".

Podemos ver como en varias ocasiones Van Gogh duda y siente una especie de inseguridad, de desesperación en cuanto a su vida como artista. A veces parece decirnos que lamenta el hecho de que su oficio no beneficie a nadie, no sirva para nada, no cumpla un fin específico, de seguir un camino muy individualista y poco útil.

"A causa de esto no se vive sin melancolía, después se sienten vacíos allí donde podría haber amistades y altos y serios afectos, y se experimenta cómo el terrible dcaimiento roe hasta la misma energía moral, y la fatalidad parece poder poner una barrera a los instintos afectivos y una marea de náuseas sube a mi garganta".

"...se puede quedar abstraído, un poco soñador, hay algunos que se vuelven demasiado abstraídos, un poco demasiado soñadores, es lo que me ocurre a mí tal vez, pero yo tengo la culpa".

"por tanto, sirvo para algo, siento en mí una razón de ser; sé que podría ser un hombre por completo diferente. ¿En qué podría ser útil?, ¿hay algo dentro de mí?, ¿qué es, entonces? Éste es un haragán muy diferente; tú puedes, si lo juzgas bien, tomarme por uno de éstos".

En este último párrafo Van Gogh expresa de una forma muy clara una insatisfacción, un vacío interno que le hace dudar constantemente si debe continuar por ese camino, se siente preso y le cuesta mucho poder compartir lo que hace, y le cuesta más, que los demás no comprendan la importancia y el valor que para él significa su trabajo...

Van Gogh dice que no sabremos decir nunca qué es lo que nos aprisiona, pero sentimos, sin embargo, -dice- "no sé qué barras, qué rejas, qué paredes".

"Tú sabes cómo puede desaparecer la prisión. A base de afecto profundo, serio".

Es importante esta metáfora de la prisión que utiliza Van Gogh, para explicar cómo el arte, la pintura en este caso, es un método de liberación. A mi modo de ver, el arte libera de la prisión en dos sentidos, como artistas y como espectadores. Siempre es por medio de la imaginación que esta liberación se hace posible. El artista se libera de un sentimiento, de una realidad o de un estado por medio de la creación; el espectador se libera de lo mismo por medio de la contemplación. En ambos casos la imaginación es el vehículo que nos libera.

En esa misma línea se refleja la fuerte necesidad que tiene Van Gogh de afecto físico y sentimental por parte de un amigo, de su familia, de una pareja, de compañía... Parece que no sólo sentía una falta de cariño, sino un fuerte rechazo personal en muchos aspectos. Más adelante veremos cómo define Van Gogh este rechazo, el cual le hace sentirse mal consigo y con los otros.

Cuesmes, 20 de agosto de 1880.

"Aunque esta etapa me resultó pesada y haya vuelto de ella agotado de fatiga, con los pies doloridos y en un estado más o menos melancólico... he visto cosas interesantes y se aprende a ver con otra mirada la justicia que hay en las rudas pruebas de la vida".

"...ha sido sin embargo en esta miseria cuando he sentido renacer mis energías y me he dicho: de cualquier modo, yo surgiré todavía".

Van Gogh desde ahora empieza a tener momentos difíciles, crisis más o menos fuertes, pero superables, su situación económica no le ayuda, pero tiene siempre el apoyo de su hermano, quien en realidad lo mantiene, ya que siempre le envía dinero, no sólo para comer y pagar sus rentas, sino también para comprar todo el material que Van Gogh necesita para poder pintar. En el párrafo anterior podemos notar que siempre está presente la unión del espíritu con el cuerpo, lo cual se puede constatar a lo largo de toda la correspondencia de Van Gogh con Théo. Continúa inquieto con el tema del alma, y en la misma carta escribe a su hermano:

"Méryon, aun cuando dibujaba ladrillos, granito, barras de hierro o parapetos de un puente, pone algo del alma humana conmovida por no sé qué herida íntima en su aguafuerte".

Estando en Etten, menciona en septiembre de 1881 que frente a la naturaleza, ya no se siente impotente como antes. Y explica a Théo que:

"La naturaleza comienza siempre por resistir al dibujante, pero aquél que se toma su tarea realmente en serio no se deja despistar, porque esta resistencia, al contrario, es un excitante para vencer mejor, y en el fondo la naturaleza y un dibujante sincero están de acuerdo".

Por las mismas fechas confiesa sentirse muy inclinado a la melancolía cuando ve a tanta gente tomar las cosas tan a lo serio, pero añade:

"no tengo de ninguna manera la intención de volverme yo mismo melancólico y dejar que se desplome el valor de que me siento armado".

En abril de 1882 expresa su admiración al mirar un objeto y encontrarlo bello, reflexionar sobre él, retenerlo y decir en seguida: me voy a poner a dibujarlo y a trabajar entonces hasta que esté reproducido". Y agrega:

"El pintor por deber tiene que sumergirse completamente en la naturaleza y utilizar toda su inteligencia, poner todo su sentimiento en su obra, para que ella se vuelva comprensible para los otros".

A través de estos fragmentos es posible afirmar que Van Gogh toma la naturaleza como fuente principal de su inspiración; en ella observa y aprende, con ella experimenta y practica. Tiene la sensibilidad necesaria para darse cuenta de que la naturaleza es inagotable y de ella siempre obtiene algún fruto. Van Gogh intenta plasmar la naturaleza en sus telas, ya que estar ante ella, le proporciona un gran bienestar que intenta transmitir mediante los colores que toma de ella y que modifica de acuerdo a su técnica y a su imaginación. Dentro de su soledad, mantiene un diálogo constantante con la naturaleza, quien parece ser su guía, y su mejor compañía.

"...la pintura no me parece tan extraña como tú podrías pensar. Al contrario, me es muy simpática, porque es un poderoso medio de expresión".

Habla de las cosas que hay en el color, y que surgen en él mientras pinta, cosas que no poseía antes, las llama "cosas grandes e intensas".

"Hay en los colores muchas cosas ocultas de armonía y de contraste que colaboran solas y de las cuales no se puede sacar partido sin esto".

Van Gogh percibe en sí mismo la capacidad de producir, tengo -dice- la conciencia de que llegará un día en el cual podré, por así decirlo, *diariamente* hacer algo bueno. En cuanto a su soledad dice:

"...tengo a veces necesidad de esta soledad -en que no hay más que la mar gris- con un único pájaro acuático, y sin ningún otro ruido que el rumor de las olas".

Respecto al sentimiento afirma que se piensa más sanamente cuando las ideas surgen del contacto directo con las cosas que cuando se miran las cosas con el fin de encontrar tal o cual idea... -dice- yo me esfuerzo en hacerlo como lo veo...

"Y sin embargo el sentimiento es una gran cosa, sin la cual no se podría ejecutar nada".

Estas líneas reflejan la importancia del sentimiento que existe en el artista en el momento de crear una obra. Van Gogh admite que sin un sentimiento, sería incapaz de crear algo. Es pues, el sentimiento unido al genio lo que define o proporciona el carácter único y original de una obra.

"...las grandes cosas no se hacen por un impulso solamente, sino que son el encadenamiento de muchas pequeñas cosas reunidas en una sola".

En esta época expresa su deseo de realizar algo serio, algo nuevo, algo que tenga alma.

"Hay en esta tiza de la montaña un alma y una vida".

Van Gogh, quizá debido a su estado permanente de soledad, siempre soñó con formar un grupo, una especie de comuna en la cual los pintores se tendieran la mano para trabajar juntos, "como soldados en la misma fila". Su sueño se ve realizado cuando llega Gauguin, pero pronto se convierte en una pesadilla.

Refiriéndose a un paisaje de soberbios árboles escribe a Théo:

"Esta imagen me ha hecho ver de qué manera también un hombre de formas y actitudes absurdas o lleno de excentricidad y aspectos caprichosos, solamente con que se sienta preso de un dolor verdadero o que lo emocione una desgracia, puede transformarse en una figura dramática de un extraordinario carácter".

En Drenthe (septiembre a noviembre de 1883), habla de sentir el comienzo de algo mejor, dice que ahora la pintura se le vuelve más fácil...

"...es algunas veces muy duro; una crisis de melancolía, un poco de luz, un poco de progreso..."

Y entonces se pregunta:

"¿será posible no tener paciencia, no aprender de la naturaleza a tenerla, a tener paciencia viendo cómo aparece silenciosamente el trigo, crecer las cosas?"

"...si se quiere crecer, es preciso hundirse en la tierra..."

De nuevo vemos cómo Van Gogh retoma con mayor fuerza la pintura en los momentos difíciles. Cuando tiene la sensación de que su trabajo carece de valor, es precisamente cuando se empeña en pintar muchas cosas y de manera constante. Es esta lucha interna la que le hace continuar su camino, la que le impulsa a seguir trabajando.

Van Gogh menciona que lo que más le atrae de París, lo que le supondría el mayor progreso, sería estar con Théo, "cambiar ideas con alguien que sepa lo que es un cuadro, que comprenda lo que la búsqueda tiene de sensato".

"Un cielo sin ninguna mancha, no blanco, sino de un lila que desafía el análisis, un blanco en el cual se ve correr el rojo, el azul, el amarillo, un cielo que refleja todo y que se siente por todas partes encima de uno, que es vaporoso y concuerda con la ligera bruma de abajo..."

Para Van Gogh, los colores son una forma de sentir, son estados distintos del espíritu, en los cuales siempre encuentra un sentimiento; y de la misma manera en que podemos sentir una mezcla de sentimientos, así Van Gogh mezcla los colores.

Nuen (diciembre de 1883-noviembre de 1885).

Van Gogh medita que uno de los aspectos más bellos de los pintores de su siglo ha sido el pintar la *oscuridad*, "que es asimismo *color*".

En estas fechas trabaja en su imponente cuadro *Los Comedores de Patatas* y dice:

"Alimento muchas esperanzas de que la pintura de esas personas comiendo patatas vaya a salir bien".

"Por lo que respecta al cuadro de los que están comiendo patatas, estoy seguro de que quedará muy bien enmarcado en oro".

"...exige un marco dorado, por decirlo así, puesto que el espectador vería un hogar y el reflejo de las llamas sobre las paredes blancas que están, es cierto, excluidas del cuadro, pero que en la naturaleza encierran todo el conjunto..."

"He querido dedicarme conscientemente a expresar la idea de que esa gente que, bajo la lámpara, come sus patatas con las manos que meten en el plato, ha trabajado también la tierra, y que mi cuadro exalta, pues, el trabajo manual y el alimento que ellos mismos se han ganado tan honestamente".

"He querido que haga pensar en una manera de vivir completamente distinta a las personas civilizadas. Así, pues, no deseo en lo más mínimo que nadie lo encuentre ni siquiera bello ni bueno".

"La pintura de la vida de los aldeanos es una cosa seria y, por mi parte, me reprocharía si no tratara de hacer cuadros de tal manera que no provocasen serias reflexiones entre aquéllos que reflexionan seriamente en el arte y en la vida".



Los comedores de patatas
Abril 1885
Amsterdam, Rijks museum Vincent van Gogh
(Fundación Vincent van Gogh)

Van Gogh habla de tener una prueba, que consiste en cierta claridad de lo que quiere poner en su obra, y de los esfuerzos que debe realizar aunque tenga que hundirse, dicha prueba -dice- "es que tengo una fe absoluta en el arte".

"...los verdaderos pintores se dejan guiar por esta conciencia que se llama el sentimiento. Su alma, su espíritu, no están al servicio de su pincel, sino su pincel al servicio de su espíritu. Además la tela tiene miedo del buen pintor y no el pintor de la tela".

Esta buena metáfora de la tela me hace pensar en un miedo personal de Van Gogh, (y de cualquier pintor), no tanto hacia la tela, sino hacia aquello que surgirá de ella, lo cual será resultado de un fuerte sentimiento que adquiere forma en la tela y, al ser "pintado", se hace conciente para el propio artista.

Afirma también que estudia la naturaleza para no hacer cosas insensatas, para mantenerse <<razonable>>, pero le interesa menos -dice-, que su color sea precisamente idéntico, al pie de la letra, desde el momento que aparece bello sobre su tela, tan bello como en la vida...

El 4 de noviembre de 1885, escribe a Théo:

"...estas leyes del color, repito, son una verdadera luz..."

Van Gogh habla aquí del arte, no como una mera forma de imitación, sino como una creación en la cual quedan atrapados y condensados el sentimiento, la imaginación y la perspectiva individual que tiene un sujeto sobre el objeto contemplado.

"Pero ya se trate de la figura o del paisaje, ha habido siempre, entre los pintores, una tendencia a convencer a la gente de que un cuadro era otra cosa que la representación de la naturaleza como se la vería en un espejo, otra cosa que una imitación; es decir, que es una recreación..."

Amberes (Noviembre de 1885 -febrero de 1886).

Ahora Van Gogh explica a Théo que no renuncia a la idea que tiene sobre el retrato, pues defender esa idea le es muy importante, pues cumple con

el fin de enseñarle a la gente que lleva dentro algo más que lo que la fotografía con su aparato puede sacar.

"...prefiero pintar los ojos de los hombres a las catedrales, porque en los ojos hay algo que no hay en las catedrales, aunque sean majestuosas y se impongan; el alma de un hombre, aunque sea un pobre vagabundo o una muchacha de la calle, me parece más interesante..."

"...cuando pinto aldeanas quiero que sean aldeanas, por la misma razón cuando son putas, quiero que tengan una expresión de putas..."

Le dice a Théo que ha quedado muy impresionado al ver esa cabeza de puta de Rembrandt me haya impresionado tanto.

"Porque ha captado infinitamente bien esa sonrisa misteriosa..."

"...las más bellas cabezas de Magdalena o de Mater Dolorosa llorando, me hacen pensar siempre en las lágrimas de una hermosa muchacha que tuviera, por ejemplo, una úlcera o cualquier otra <<pequeña miseria de la vida humana>>..."

Para Van Gogh era importante el retrato, pues además de retratar la naturaleza, le interesaba retratar a otros hombres, que eran casi siempre parecidos a él. Existen pocos retratos de su familia, los cuales fueron simplemente tomados de fotografías. Le interesaba captar imágenes de hombres y mujeres, imágenes que transmitieran los sentimientos que encontraba en ellos.

Estando en París, en el verano de 1887, Van Gogh dice que siente pasar el anhelo de casamiento y de niños; en ciertos momentos confiesa que se siente bastante melancólico de estar como está a sus 35 años:

"cuando me debería sentir completamente distinto. Y algunas veces se lo reprocho a esta sucia pintura".

Una vez más Van Gogh se lamenta por encontrarse solo y opina que es debido a la pintura que pasa por todo eso.

Arlés, 10 de marzo de 1888.

"...creo en la necesidad absoluta de un nuevo arte del color, del dibujo y de la vida artística..."

"...me gusta más engañarme que sentirme solo..."

"...ayer vi una corrida de toros...las arenas son muy bellas cuando hay sol y muchedumbre..."

Arlés, mayo de 1888.

Van Gogh llega a Arlés para transformar su pintura en un arte del color. Estando ahí confiesa a Théo que con su temperamento, divertirse y trabajar no le son del todo compatibles y que en las circunstancias actuales habrá que contentarse con hacer cuadros. Lo cual -dice- no es la felicidad ni la verdadera vida:

"pero, ¿qué quieres? Aun esta misma vida artística, que nosotros sabemos que no es la verdadera, me parece muy viviente, y sería ingratitud no contentarse con ella".

Arlés, 5 de mayo de 1888.

"...encontrarás muy malo lo que te envío. Estoy actualmente descontento de mí y descontento de lo que hago, pero entreveo la posibilidad de hacerlo mejor después..."

En mayo parece que Van Gogh siente ánimos de mejorar su calidad de vida, se hace conciente de la importancia de tener una vida saludable y aconseja a Théo vivir de manera sana y modificar sus hábitos. Le recomienda tomar tanto aire primaveral como pueda, acostarse muy temprano, porque -dice-, te será preciso dormir, y después la alimentación, muchas legumbres frescas, y nada de vino malo o de alcohol malo. "Y muy pocas mujeres y mucha paciencia".

"Ahí queda y retorna siempre por momentos, en plena vida artística, la nostalgia de la verdadera vida ideal y no realizable".

"Y quizás en el fondo la enfermedad proviene un poco de esto, no me extrañaría. Uno no se rebela contra las cosas, ni tampoco se está resignado, se está enfermo y esto no se irá nunca, y precisamente no se puede remediar. Yo no sé quien ha llamado a este estado: estar herido de muerte y de inmortalidad".

...no hay que juzgar a Dios, le dice a Théo, por este mundo, porque es un estudio suyo que le salió mal...

Van Gogh sigue pensando ya hacia el final de su vida, que el hecho de dedicarse a la pintura le ha privado de muchas cosas, pero es importante darse cuenta de que a pesar de ello, nunca renuncia a seguir pintando. En la pintura encuentra aquello que le permite vivir de una manera valiosa y cierto orgullo que le conduce a continuar pintando.

6 de junio de 1888.

"No me asombraría que esta esperanza fuera una fata morgana, un espejismo de la miseria, porque cuanto más se está en la miseria -sobretudo cuando se está enfermo- más se piensa en probabilidades semejantes".

"Me he pasado una noche a orillas del mar por la playa desierta. No era alegre, pero tampoco triste -era bello. El cielo de un azul profundo estaba manchado de nubes de un azul más profundo que el azul fundamental de un cobalto intenso, y de otras de un azul más claro, como la blancura azulada de las vías lácteas".

El 6 de junio, expresa a Théo su deseo de que pase algún tiempo con él...

"sentirías la cosa al cabo de cierto tiempo, la vista cambia..."

"Desde hace mucho tiempo, he tenido el deseo de hacer un sembrador, pero los deseos que tengo durante mucho tiempo, no se cumplen siempre".

Se puede ver ya con mayor claridad en las siguientes cartas que Van Gogh se empieza a preocupar por su enfermedad, que aunque a veces no es muy evidente, se encuentra siempre como algo latente que se puede detonar en cualquier momento. Van Gogh empieza a ser más sensible y menos tolerante ante muchas cosas; por decirlo de algún modo, está más susceptible a todo lo que le rodea. En muchos fragmentos de su correspondencia se empieza a ver una sincera preocupación, una especie de simpatía y cercanía con la muerte.

"Si tomamos el tren para irnos a Tarascón o a Ruán, tomamos la muerte para irnos a una estrella. Lo que es realmente cierto en este razonamiento es que, estando en vida, no podemos irnos a una estrella; lo mismo que estando muertos no podemos tomar el tren. En fin, no me parece imposible que el

cólera, el mal de piedra, la tisis, el cáncer, sean medios de locomoción celeste, como los barcos a vapor, los ómnibus y el ferrocarril, lo son terrestres".

"Morir tranquilamente de vejez sería ir a pie".

Van Gogh deja de quejarse de su soledad, y dice que ya no le molesta mucho, sino que gracias a ella ha encontrado interesante el sol más fuerte y su efecto sobre la naturaleza.

"Desde luego que para el arte, donde se tiene necesidad de *tiempo*, no estaría mal vivir más de una vida".

Van Gogh confiesa que su esperanza y sus deseos de triunfar están quebrantados y que trabaja por necesidad, por no sufrir tanto moralmente, para distraerse.

"...habiéndome hecho afeitarse cuidadosamente toda mi barba, creo que tengo tanto del abad muy sereno en el mismo cuadro como del pintor loco, representado tan inteligentemente. Y yo no estoy descontento de estar un poco entre los dos, porque es preciso vivir; sobre todo porque no hay que andar con rodeos, que un día u otro puede haber una crisis".

A principios de agosto, le dice a Théo que no quiere reproducir exactamente lo que tiene delante de los ojos, sino que se sirve arbitrariamente del color para expresarse con más fuerza.

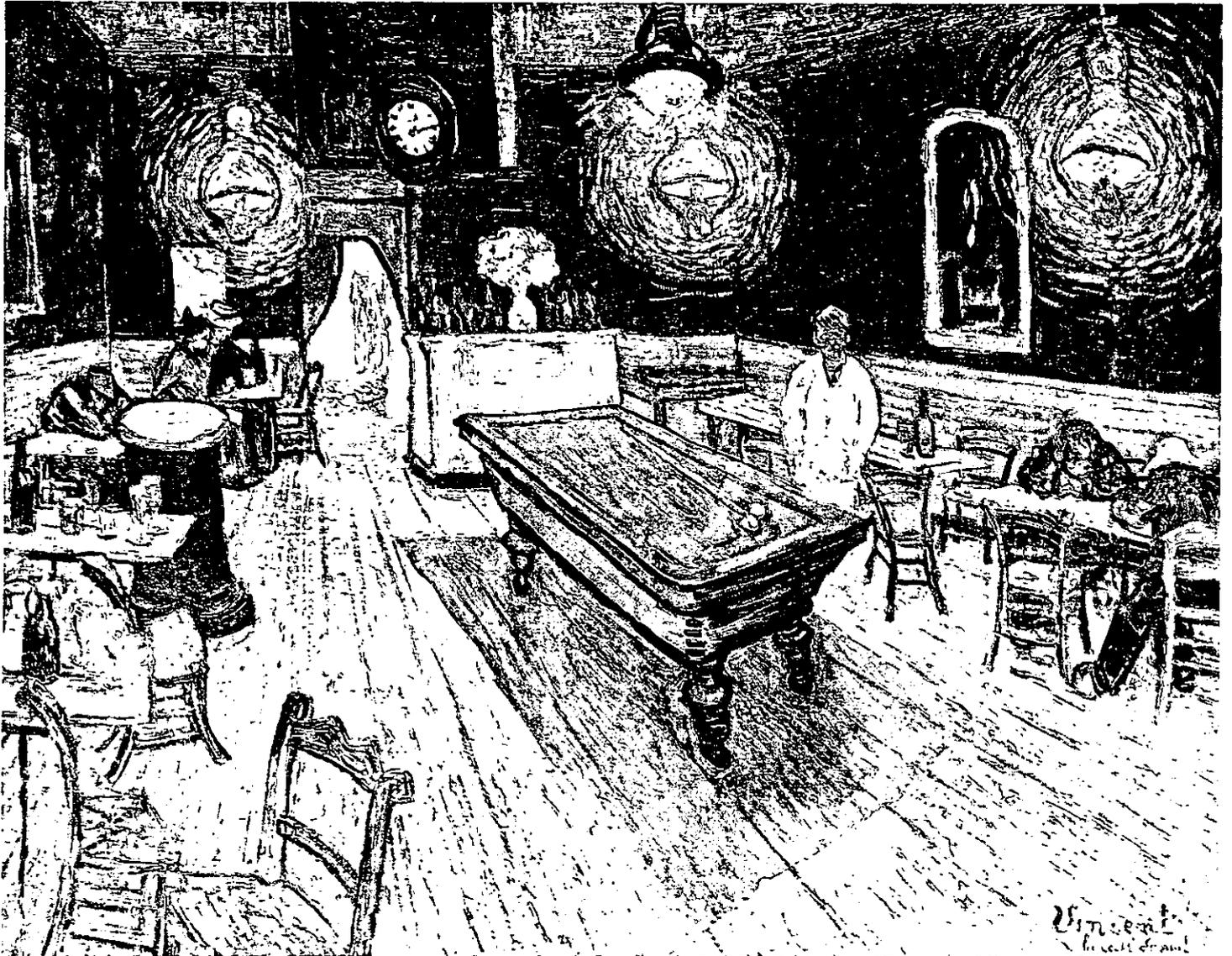
1 de septiembre de 1888.

"Puedo muy bien en la vida y también en la pintura privarme de Dios, pero no puedo, sufriendo, privarme de algo más grande que yo, que es mi vida, la potencia de crear".

8 de septiembre de 1888.

"El Café nocturno continúa al Sembrador, así como la cabeza del viejo aldeano y del poeta, si llego a hacer este último cuadro".

"Ocurre que no es un color localmente verdadero desde el engañoso punto de vista realista, sino un color sugestivo de una emoción cualquiera de ardor de temperamento".



El café nocturno
Septiembre 1888
New Haven, Yale University Art Gallery
Legado de Stephen Carlton Clark

En septiembre Van Gogh se compra expresamente un espejo para poder trabajar su propia cara a falta de modelo:

"porque si llego a pintar la coloración de mi propia cabeza, lo que no deja de presentar alguna dificultad, podré muy bien pintar las cabezas de otros buenos hombres y buenas mujeres".

"Si lo que uno hace se abre al infinito, si se comprende la razón de ser del trabajo, y su continuación más allá, se trabaja serenamente".

"...el arte resucita siempre después de las decadencias fatales..."

Podríamos pensar que Van Gogh emite este juicio según su propia experiencia.

"Acabo de pintar mi retrato, que tiene la misma coloración cenicienta, y a menos que se nos haga con color, no dará de nosotros más que una idea poco semejante".



Autorretrato
Septiembre 1888
Harvard University Art Museum

El 17 de septiembre de 1888 manifiesta tener una lucidez o una ceguera de enamorado por el trabajo. Habla del color que juega un rol inmenso en la belleza de las mujeres de ahí:

"no digo que sus formas no sean bellas, pero no es ése el encanto local. Son las grandes líneas del vestido de color, tan bien llevado, y el tono de la carne más bien que la forma".

Septiembre de 1888.

"...por fin, el cielo estrellado pintado en la noche misma bajo una luz de gas. El cielo es azul verde; el agua es azul real, los terrenos malva. La ciudad es azul y violeta; la luz del gas es amarilla y los reflejos son oro rojo y descienden hasta el bronce verde. En el campo azul verde del cielo, la Osa Mayor tiene un resplandor verde y rosa, cuya discreta palidez contrasta con el oro rudo del gas".

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Noche estrellada
Septiembre 1888
Paris, Musée d'Orsay

Al llegar a este punto me interesa expresar lo siguiente; Van Gogh, como genio que fue, poseía un gran dominio no solo de la forma, sino también del color. A lo largo de su correspondencia hace siempre alusión a los colores, expresando lo que uno u otro color le significa, y en muchas ocasiones remarca el sentimiento que le produce un determinado color. Van Gogh hace tan explícita la descripción verbal de sus cuadros, que incluso alguien que hubiera perdido el sentido de la vista podría imaginarlos muy bien.

Este punto es importante, ya que en este caso es el propio artista el que describe su obra y el sentimiento que le despierta el color que utiliza en sus telas, con el fin de compartir ese sentimiento con el público espectador. Digo 'compartir' y no imponer su punto de vista personal sobre aquel del espectador, que finalmente tiene una visión muy íntima del objeto que observa.

"Por momentos tengo una lucidez terrible, cuando la naturaleza es tan bella como en estos días y entonces dejo de sentirme y el cuadro me viene como en un sueño. Tengo un poco de temor de que esto tenga su reacción de melancolía, cuando tengamos la mala estación..."

"Las viñas que acabo de pintar son verdes, púrpuras, amarillas. con racimos violetas y sarmientos negros y anaranjados..."

En esta época Van Gogh se había jurado no trabajar. Pero todos los días sucede lo mismo; al pasar encuentra a veces cosas tan bellas que trata de hacerlas...

En octubre, pinta su pequeña habitación. No quiero abstraer nada a su propia descripción:

"Esta vez es simplemente mi dormitorio; sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas y llegar a sugerir el *repose* o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación. Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es a cuadros rojos".

"La colcha rojo escarlata. La ventana verde.

El lavabo, anaranjado; la cubeta, azul.

Las puertas lilas.

Lo cuadrado de los muebles debe insistir en la expresión del reposo inquebrantable. Nada de punteado, nada de vetas, nada, tintes planos pero que armonizan".



Boceto de El dormitorio
Carta a Théo (554)



El dormitorio
Octubre 1888
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh
(Fundación Vincent van Gogh)

Y le escribe a Théo que no está enfermo, pero que llegará a estarlo sin la menor duda, si es que no toma una fuerte alimentación y no deja de pintar por algunos días.

"En fin, vuelvo a verme reducido al caso de la locura de Hugue van der Goes en el cuadro de Emile Wauters".

"En fin, aun entonces no creo que mi locura sea la de la persecución, ya que mis sentimientos en estado de exaltación desembocan más bien en las preocupaciones de la eternidad y de la vida eterna".

Por estas fechas llega Gauguin a Arlés, viven juntos y Van Gogh tiene una buena relación con él. Le comenta a Théo que Gauguin es muy interesante como hombre y que tiene confianza de que con él harán una porción de cosas buenas. De nuevo manifiesta:

"Yo siento, hasta el extremo de quedar moralmente y físicamente aniquilado, la necesidad de producir".

Para Van Gogh, como para cualquier hombre, es fundamental la necesidad de producir, producir pinturas en su caso, producir poemas, producir composiciones musicales, literatura, arquitectura... Como seres humanos sentimos la necesidad de producir algo que trascienda más allá de nosotros, aquello que permanecerá aún cuando ya no estemos aquí.

"Llegará un día, sin embargo, en que se verá que esto vale más que el precio que nos cuestan el color y mi vida, en verdad muy pobre".

Expresa a Théo su deuda y le dice:

"es tan grande, que cuando la haya pagado, cosa que pienso llegar a hacer, el mal de producir cuadros me habrá robado la vida y me parecerá no haber vivido".

Habla de tener por momentos la sensación de que iba a caer enfermo; pero dice también que la llegada de Gauguin le ha distraído en tal forma que está seguro de que se le pasará.

Van Gogh es muy explícito en la descripción de los paisajes que observa al lado de Gauguin. En noviembre de 1888 escribe a Théo:

"Hemos visto una viña roja, toda roja como el vino rojo. En la lejanía se volvía amarilla y después un cielo verde con un sol, terrenos, después de la lluvia, violetas y centelleantes de amarillo por aquí y por allá, donde se reflejaba el sol poniente".

Dice que no le molesta tratar de trabajar con la imaginación, pues así puede quedarse en su casa.

"Trabajar al calor de una estufa no me incomoda; aunque el frío me sienta mal, como ya sabes..."

"...y veo que para los trabajos de imaginación también hace falta el hábito..."

Van Gogh dice que se encuentra en un desorden tal que le aflige mucho pero que le servirá para disponer de recursos a los 40 años. Otra ventaja que encuentra de vivir en el Sur, es el secado de sus telas.

"...estoy convencido de que las telas ganan secándose a fondo aquí, en el Sur, hasta que la pasta se endurezca a fondo, lo que lleva largo tiempo, es decir, un año".

La imaginación le permite a Van Gogh trabajar de memoria en sus pinturas, y lo expresa en varias cartas:

"Voy a coger la costumbre de trabajar de memoria y las telas de memoria son siempre menos desmañadas y tienen un aire más artístico que los estudios del natural..."

La capacidad de imaginar de Van Gogh era inagotable; lo vemos no sólo en las pinturas que hizo de memoria, sin modelos delante de él, sino también en sus otras pinturas, en sus paisajes, en sus retratos, en sus naturalezas muertas. Los colores que pone en la tela nos permiten imaginar su entorno, otras veces su sentimiento.

Se lamenta con frecuencia del tiempo de viento y de lluvia, pero manifiesta su contento de no estar solo: "los días malos trabajo de memoria y si estuviera solo no funcionaría". En la misma carta le dice a Théo que Gauguin le da valor para imaginar y que las cosas de la imaginación adquieren sin duda un carácter más misterioso. Comenta también que cuando llegó en el invierno

pasado, con fatiga y casi desvanecido cerebralmente, antes de poder comenzar o rehacerse, sufrió también un poco interiormente.

En diciembre Van Gogh tiene una crisis grave y ataca a Gauguin, después se lastima a sí mismo y de algún modo pierde consciencia de lo que hizo, pero al mismo tiempo siente culpa y se da cuenta de su mal estado.

23 de diciembre de 1888.

"Creo que Gauguin está un poco decepcionado de la buena ciudad de Arlés, de la casita amarilla donde trabajamos y sobre todo de mí".

"...preveo para él, tanto como para mí, dificultades graves que aún hay que superar. Pero esas dificultades están más bien dentro de nosotros mismos que en otra parte".

"...tengo que volver al hospital, pero dentro de poco saldré del todo".

Tuyo,

Vincent.

"...y tú mismo te ruego que tengas confianza de que en suma no existe ningún mal en este, el mejor de los mundos, donde todo marcha de la mejor manera".

2 de enero de 1889.

"En cuanto a mí, estoy contento de seguir tal como soy".

"Escribe siempre a la misma dirección: plaza Lamartine, 2".¹

"Quizás no te escribiré hoy una carta muy larga; pero en todo caso, sí una nota para hacerte saber que he vuelto a mi casa. Cuanto lamento que te hayas molestado por tan poca cosa; perdónámelo, ya que al fin soy probablemente la causa principal. Yo no preví que esto tuviera las consecuencias que ya te comentaré".

¹ El doctor Rey, médico del hospital, escribió a Théo lo siguiente:
Añado algunas palabras a la carta de su señor hermano para tranquilizarle a mi vez sobre lo que a él respecta.

Me satisface anunciarle que mis predicciones se han realizado y que aquella sobreexcitación no ha sido más que pasajera. Yo creo que él se repondrá en unos pocos días. He insistido aunque él mismo le escribiera, para informarle de su estado. Le mandé que bajase a mi gabinete para conversar un poco. Esto me distraerá y le hará bien a él. Acepte usted mis más solícitos saludos.

Rey.

Después de todo, le ruega a Théo que le escriba pronto y le pide que quede completamente tranquilo en cuanto a su salud: "me curará del todo saber que te va bien en todo".

9 de enero de 1889.

"Físicamente estoy bien; la herida se cierra muy bien y la gran pérdida de sangre se equilibra..."

"Combato este insomnio con una gran dosis de alcanfor en mi almohada y mi colchón; y si alguna vez no durmieras, te lo recomiendo. Temía mucho dormir solo en la casa y he tenido miedo de no poder dormir. Pero esto ya ha desaparecido y me atrevo a creer que no reaparecerá. El sufrimiento por este lado, en el hospital, ha sido atroz..."

Desesperado le informa a Théo que su trabajo sólo ha seguido un curso enfermizo... y añade:

"Según esto, si me rehago, debo recomenzar y no podré alcanzar de nuevo esas cumbres donde la enfermedad me ha imperfectamente arrastrado".

El 17 de enero de 1889 escribe que desgraciadamente todo anda complicado de varios modos; que sus cuadros no tienen valor, pero que le cuestan gastos extraordinarios, y quizá a veces hasta en sangre y cerebro.

En la misma carta menciona que de momento no le pasa nada grave, como no sea un poco más de sufrimiento y de relativa angustia. Y que conserva muy buena esperanza. Pero dice que se siente débil y un poco inquieto y temeroso. Tiene la esperanza de que todo pasará cuando recupere sus fuerzas.

"...yo no estoy loco todavía..."

"Llevo ya mucho tiempo incapaz de recobrar el aliento. No abandono el trabajo porque avanza por momentos..."

Dice que Roulin le ha acompañado frecuentemente, durante la última semana.

"...aquellos que creen que la pintura es bella, harían bien en no ver en ella más que un estudio de la naturaleza..."

"Después de mi enfermedad he tenido naturalmente la vista muy sensible..."

El 23 de enero, al sentirse mejor expresa que después de su enfermedad, al revisar sus telas, la que mejor le pareció fue la de su dormitorio.

"Y aunque hoy todo el mundo tenga miedo de mí, con el tiempo eso puede desaparecer".

"Es de esa clase de pintura un poco cambiante de aspecto, que se enriquece si la miras mucho rato".

En enero Van Gogh le pide a Théo que le deje continuar tranquilamente con su trabajo:

"sí es el de un loco, ¡a fe mía!...tanto peor. No puedo evitarlo, entonces. Las intolerables alucinaciones han cesado, sin embargo; actualmente se reducen a una simple pesadilla, a fuerza de tomar bromuro de potasio, creo..."

Van Gogh le dice a Théo que siempre ha vivido como un pobre, por alimentarle, por cuidar de él, pero que le devolverá el dinero o entregará el alma.

"Es verdad lo que te digo. Si no es absolutamente necesario encerrarme en un manicomio, entonces estoy bueno todavía para pagar, por lo menos en mercancías, las deudas que pudieron tentarme".

Van Gogh confiesa que el trabajo le distrae. Y que lo más conveniente es hallar distracciones. En esta carta le platica a Théo que estuvo en las Folies Arlésiennes, el reciente teatro que se abrió en Arlés, y que aquella ha sido la primera vez que duerme sin pesadillas graves.

Van Gogh sostiene su creencia en el arte de crear en los trópicos y piensa que ahí será maravilloso crear; pero dice también que se siente ya demasiado viejo...

"No somos más que eslabones de la cadena".

Van Gogh se compara a sí mismo con otros artistas para ejemplificar (y de cierta forma, justificar) su enfermedad, diciendo que en todos ellos existía una cierta enfermedad, la cual solo podía ser curada o aminorada y a veces olvidada mediante un proceso creativo, al cual llama contraveneno.

"¿Pero no existe el contraveneno? ¿En Delacroix, en Berlioz, en Wagner? Y en verdad nuestra locura artística en todos nosotros, yo no digo que sobre todo en mí, no me haya herido hasta la médula; pero digo y mantendré que

nuestros contravenenos y consuelos pueden, con un poco de buena voluntad, ser considerados como ampliamente eficaces".

El 30 de enero escribe que en esa región tarasconesa todo el mundo está un poco loco. Días más tarde, el 3 de febrero de 1889 le dice a Théo que tiene momentos en que vive arrebatado por el entusiasmo, o la locura, o la profecía, como un oráculo griego en su trípode. Pero que en cuanto a considerarlo completamente sano, definitivamente no hay que hacerlo.²

Febrero de 1889.

"...me parecería que si lo que tengo no es más que una enfermedad particular de la región, conviene esperar tranquilamente aquí hasta que esto esté terminado; aunque vuelva a repetirse (lo que no será el caso, supongamos)..."

En febrero escribe a Théo que lo malo es que se siente bastante inclinado a dejarse impresionar y a sentir las creencias de otros y a no indagar siempre el fondo de verdad que pueda haber en el absurdo.

"Yo, después de permanecer aquí ya más de un año, después de haber oído que decían casi todo el mal posible de mí, de Gauguin, de la pintura en general, ¿por qué no tomaré las cosas tal como son, aguardando a salir de aquí? ¿O puedo acaso ir peor que allá donde ya he estado en dos oportunidades, en el manicomio?"

Van Gogh expresa que una de las ventajas que tiene ahí es que, para empezar todos están enfermos y entonces por lo menos no se siente tan solo. Menciona en varias ocasiones que no es él el único enfermo en la región, y le consuela pensar que los otros también lo están y que todo se debe a un mal local. No enfrenta su enfermedad como un mal individual, sino que siente una solidaridad de parte de los otros que -dice- "también están enfermos como yo". Así se deshace de su miedo y de su culpa, pero en realidad se da cuenta de que es rechazado por los otros, y este rechazo le afecta profundamente.

22 de febrero de 1889.

² En el transcurso del mes de febrero el estado de Vincent se agravó. Él se imaginaba que le habían querido envenenar.

"Más que nunca comprendo los sufrimientos de Gauguin, que ha experimentado en los trópicos la misma cosa, una sensibilidad excesiva".

"...pienso que la agitación de una gran ciudad no me convendría nunca..."

19 de marzo.

Estando ya asustado y consciente de su mal, Van Gogh pide ayuda a su hermano. En sus cartas se pueden ver crisis fuertes de desesperación, las cuales él mismo trata de matizar, supongo, con el fin de no perder la única luz que veía ya para estas fechas, que era su hermano. Van Gogh teme mucho ser peligroso y causar daños mayores de los que ha causado.

"Te escribo en plena posesión de mi presencia de espíritu y no como un loco; como el hermano que tú conoces".

"...solamente advertirte para que me liberes..."

Confiesa a Théo que aun estando completamente calmo en un momento dado, puede recaer fácilmente en un estado de sobreexcitación por nuevas emociones morales. Y añade que ahí, salvo la libertad, salvo muchas otras cosas que además desearía, no está del todo mal. Le dice también que hubiera preferido morir, que causar y sufrir tantas molestias:

"¿Qué quieres? Sufrir sin quejarse es la única lección que hay que aprender en esta vida".

"Si -supongamos- me volviera loco tranquilo, cierto, no digo que sea imposible; habría en todo caso que tratarme de otra manera, devolverme el aire, mi trabajo, etc".

Escribe que ellos (los artistas en la sociedad actual), no son más que cántaros quebrados. Y que esas emociones continuas e inesperadas, como se vayan repitiendo, podrían cambiar un quebrantamiento mental pasajero momentáneo en una enfermedad crónica.

24 de marzo.

<<Ik ben aan d'aard gehecht met meer dan aardsche banden>>.³ "Eso es lo que he experimentado con mucha angustia -antes que nada- en mi llamada enfermedad mental".

Van Gogh está convencido ya de que jamás sobre un pasado tan carcomido y quebrantado podrá construir un edificio predominante...

³ <<Yo estoy atado a la tierra por lazos más que terrestres>>.

Comienzos de abril de 1889.

"Me siento muy bien desde hace unos días, salvo un cierto fondo de vaga tristeza difícil de definir..."

Van Gogh ha caído en un profundo estado de melancolía, sufre de tristeza crónica, y desde ese estado reflexiona lúcidamente sobre muchos aspectos de su vida. Ha perdido la fe que tenía en los otros, en su trabajo y peor aún, en sí mismo.

El 21 de abril de 1889, estando entre desesperado y resignado, escribe:

"Creo que bastará que te diga que me siento decididamente incapaz de recomenzar, de reinstalar un nuevo taller y de quedarme solo aquí, en Arlés o en otra parte; sigue siendo igual por ahora; he tratado de habituarme a la idea de recomenzar; sin embargo, por el momento, no es posible..."

En la misma carta expresa Van Gogh su deseo de quedar internado; tanto para su propia tranquilidad, como para la de los demás; dice que lo que le consuela un poco es que comienza a considerar la locura como una enfermedad igual a cualquier otra y que acepta la cosa como tal; mientras que, en las crisis mismas, le parecía que lo que imaginaba era realidad.

"Recomenzar esta vida de pintor como hasta ahora, aislado luego en el taller y sin más recurso para distraerse que ir a un café o a un restaurante, con toda la crítica de los vecinos, etc...yo no puedo; ir a vivir con otra persona, aunque fuera otro artista -difícil, muy difícil- es tomar sobre sí una responsabilidad demasiado grande. No me atrevo ni siquiera a pensarlo..."

"Ocurre que estos días, desocupando la casa, transportando todos mis muebles, embalando las telas que te enviaré, era todo muy triste; pero me parecía más triste todavía que, después de tanta fraternidad, todo esto me lo habías dado tú..."

"...querido Théo, las enfermedades de nuestro tiempo -no son en suma más que un acto de justicia, si hemos vivido años de salud relativamente buena, tarde o temprano nos ha de tocar nuestra parte. En cuanto a mí, ya comprenderás muy bien que no habría escogido precisamente la locura si

hubiera tenido que elegir...quizás me quede también el consuelo de continuar trabajando un poco en la pintura".

Dice a Théo que no sabe si le escribirá muy seguido, porque todos sus días no son bastante lúcidos como para escribir con un poco de lógica.

29 de abril de 1889.

"...además me paso la mayor parte del tiempo vacío de deseos o de pesares. Por momentos, así como contra los sordos acantilados se estrellan desesperadas las olas, una tormenta de deseo de abrazar algo, una mujer de la clase puta barata; pero en fin, hay que tomar todo esto por lo que es, un efecto de sobreexcitación histérica más bien que visión de exacta realidad..."

A pesar de su mal estado y de su tristeza casi permanente, Van Gogh sigue pintando y quizá ahora con más sensibilidad que antes. Es importante volver a mencionar que la vida artísticamente activa de Van Gogh dura 10 años, y de éstos, son los dos últimos años en los cuales encontramos un mayor número de producción.

"El follaje de plata vieja y plata verdeante contra el azul..."

El 30 de abril de 1889 le escribe a Théo que todo esto ha sido luchar contra fuerzas mayores; o más bien ha sido debilidad de carácter por su parte, porque le quedan remordimientos graves, difíciles de definir. Van Gogh cree que esto ha sido la causa de que haya gritado tanto en las crisis:

"que yo quería defenderme y ya no podía más..."

2 de mayo de 1889.

"Es que me he vuelto tímido y vacilante desde que vivo como maquinalmente..."

"Yo estoy <<atravesado>>en la vida y mi estado mental no sólo es sino que *ha sido* también abstracto, de manera que cualquier cosa que se haga por mí, no puedo pensar en equilibrar mi vida".

Parece que para entonces Van Gogh ya no valora tanto su estado físico ni emocional, sino que pone toda su atención y toda su fuerza en la pintura, es algo casi automático que opera en él, pintar. Pero justamente es este estado el que permite descubrir una transcripción más directa de sus sentimientos en sus pinturas, que ya no son tan reflexivas y pensadas, sino rápidas e impulsivas.

"En la espera hago lo que puedo por trabajar no importa en qué, incluyendo la pintura..."

"...convendría que cesara tan pronto como fuera posible..."

El 3 de mayo escribe que él como pintor no significaría nunca nada de importancia; y que lo siente absolutamente.

"Lo posible pasional significa poco para mí; en tanto que sin embargo queda, me atrevo a creer, la potencia de sentirse ligado a los otros seres humanos con los cuales hay que vivir".

Dice a Théo que la locura es saludable porque uno se vuelve quizá menos exclusivo...

"Leo en este momento el *Médico rural* de Balzac, que es muy bello; hay allí una figura de mujer, no loca, pero muy sensible, que es tan encantadora; te lo enviaré cuando lo haya terminado".

Ya estando en Saint Remy (mayo 1889-mayo de 1890), le escribe a Théo que el trabajo le absorbe con frecuencia de tal modo que cree que se quedará siempre abstraído e incapaz también de saber desenvolverse para el resto de su vida.

9 de mayo de 1889.⁴

"Es bastante gracioso tal vez que el resultado de este terrible ataque sea que en mi mente apenas queden algunos deseos o esperanzas muy claras; y me pregunto si pensar de esa manera, cuando las pasiones ya se hallan algo extinguidas, obedece a que bajamos por la montaña en lugar de subirla. En fin, hermana, si usted puede creer, o casi, que siempre va todo de la mejor manera en el mejor de los mundos, entonces podrá creer igualmente que París es la mejor de las ciudades".

⁴ Carta dirigida a la esposa de Théo.

Dice que el miedo de la locura se le pasa considerablemente viendo de cerca a aquéllos que ya andan aquejados, con la misma facultad con que luego puede aquejarle a él. Personalmente creo que estos momentos de la vida de Van Gogh son muy valiosos, pues está ya resignado y no lucha en contra de su enfermedad, sino que parece que aprovecha ese último tiempo en pintar de forma desmesurada, y en esta pintura proyecta un sentimiento muy franco de su estado.

Dice que aunque haya quienes aúllen o suelen estar locos, hay ahí mucha amistad verdadera que se tienen unos a otros. Y que entre ellos se comprenden muy bien:

"yo puedo, por ejemplo, hablar alguna vez con alguien que no me responde más que con sonidos incoherentes porque no tiene miedo de mí. Si alguno cae en una crisis los otros lo cuidan e intervienen para que no se lastime..."

Escribe que volver a París o a cualquier sitio, en la actualidad no le atrae, pues ahí se encuentra muy bien. Que la mayor parte de los que están ahí sufren al cabo de años, de un amodorramiento extremo. Pero que su trabajo le preservará de eso, hasta cierto punto.

5 de julio de 1889.

"Durante muchos días he estado *absolutamente extraviado* como en Arlés, tanto si no peor, y es de presumir que estas crisis aún se irán repitiendo; es *abominable*".

Van Gogh aquí vuelve a mencionar la pintura como su remedio, su cura, su contraveneno. Se refiere a ella como su único y verdadero interés. Y sobra que lo haga, pues, inmerso en su soledad y en su enfermedad, es claro que el mejor refugio que tiene es su pintura.

Agosto de 1889.

"El trabajo me distrae infinitamente más que otra cosa y si pudiera, cuando ya me sienta bien, dedicarme de lleno con toda mi energía, sería posiblemente el mejor remedio".

Septiembre de 1889.

"Mi viejo, mi buen amigo, no olvidemos que las pequeñas emociones son los grandes capitanes de nuestras vidas y que las obedecemos sin saberlo. Aunque recobrar el valor ante las faltas cometidas o por cometer, y así será mi curación, no olvidemos entonces que nuestros <<spleens>> y melancolías, como nuestros sentimientos de bondad y de sentido común, no son nuestros únicos guías, ni, sobre todo, nuestros guardianes definitivos..."

"...trabajo como un verdadero poseso, un furor sordo de trabajo, más que nunca..."

Dice Van Gogh que su triste enfermedad le hace trabajar con un furor sordo -muy lentamente- pero desde la mañana a la tarde sin aflojar y -ahí está probablemente el secreto- en trabajar largo tiempo y lentamente.

"...el segador está terminado; yo creo que éste será uno que guardarás para ti -es una imagen de la muerte-..."



El segador
Julio-septiembre 1889
Amsterdam Rijksmuseum; Vincent van Gogh
(Fundacion Vincent van Gogh)

Recomienda a Théo que la familia sea para él, lo que para sí mismo es la naturaleza, los montones de tierra, la hierba, el trigo amarillo, el aldeano, le aconseja que encuentre en su amor por la gente, no solamente de qué trabajar sino de qué consolarse y rehacerse cuando haya la necesidad.

"En realidad traduces a otra lengua -la de los colores- las impresiones de claro-oscuro en blanco y negro..."

12 de febrero de 1890.

"...si me atreviera a dejarme llevar, a arriesgar más, a salir de la realidad y hacer con el color como una música de tonos..."

"Pero me es tan querida la verdad, el buscar hacer lo verdadero, también; en fin, creo que prefiero seguir siendo zapatero, a ser músico con los colores... En todo caso, tratar de mantenerme verídico es quizás un remedio para combatir la enfermedad, que no deja de inquietarme..."

Me interesa preguntar qué significa para Van Gogh ese "mantenerse verídico" y mi mejor respuesta es que solamente uno mismo conoce su propia verdad, su realidad y aquí radica la importancia del arte, en el intento más sincero que hace el artista de transmitir esta verdad, la cual da el mayor valor a su propia creación.

29 de abril de 1890.

"...hay que lavarlos todavía varias veces con agua fría; después, un fuerte barniz, cuando los empastes estén bien secos; entonces los negros no se saldrán cuando el aceite se haya evaporado..."

Poco tiempo antes de su muerte Van Gogh sigue pidiendo a Théo que le envíe su material para poder trabajar:

"Tubos grandes: 12 blanco de zinc; 3 cobalto; 5 verde veronés; 1 laca ordinario; 2 cromo 2; 2 verde esmeralda, 4 cromos I; 1 mina anaranjado; 2 ultramar".

"¿Qué decirte de estos dos meses pasados? Esto no va muy bien; estoy triste y embrutecido, más de lo que sabría expresar y no sé ya dónde estoy..."

"Hazme el favor de rogar al señor Aurier que no escriba más artículos sobre mi pintura..."

"Hacer cuadros me distrae; pero si oigo hablar de ellos, me causa una pena que él no sabe..."

"Sí, hay que tratar de salir de aquí, pero ¿dónde ir? No creo que se pueda estar más encerrado y prisionero en las casas donde no existen unas normas de libertad..."

Afortunadamente las normas de libertad Van Gogh las conservó dentro de sí, y así fue capaz de externarlas en su pintura.

Mayo de 1890.

"Y me relajaré, no sin reflexión; pero sin apesadumbrarme con el lamento de las cosas que hubieran podido ser..."

"Tal vez sea cierto, ¿por qué rechazar lo posible, sobre todo si al actuar así se procura el cambio de enfermedad?"

Auvers-sur-Oise (21 de mayo-29 de julio de 1890).

24 de junio de 1890.

"...estamos todavía muy lejos de que la gente comprenda las curiosas relaciones que existen entre un trozo de la naturaleza y otro y que no obstante se explican y se hacen valer uno al otro..."

23 de julio de 1890.

"...Un banco y tres sillas, una figura negra con sombrero amarillo y en primer plano un gato negro..."

(Carta que Van Gogh tenía sobre sí, el 29 de julio de 1890).

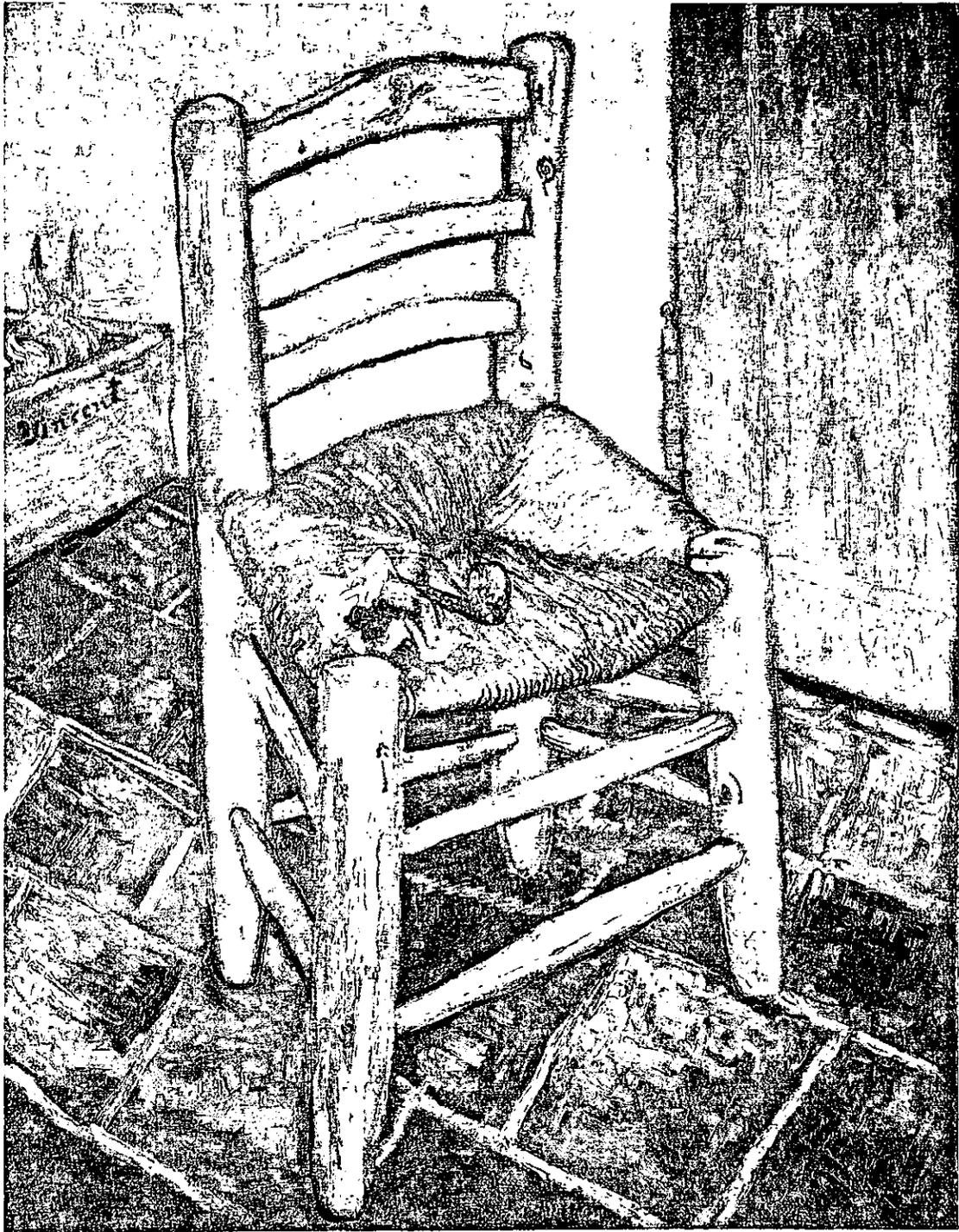
"Pues bien, la verdad es que sólo podemos hacer que sean nuestros cuadros los que hablen..."

"...Porque nosotros estamos aquí y esto es todo o por lo menos lo principal que puedo tener que decirte en un momento de crisis relativa..."

"...Pues bien, mi trabajo; arriesgo mi vida y mi razón destruida a medias -bueno- pero tú no estás entre los marchands de hombres, que yo sepa; y puedes tomar partido, me parece, procediendo realmente con humanidad, pero ¿qué quieres?"⁵.

Van Gogh concluye su obra con el *Campo de Trigo con Cuervos*, y su vida con un arma.

⁵ Todas las citas anteriores fueron seleccionadas del libro *Cartas a Théo*. Vincent Van Gogh. Editorial Labor, Barcelona, 1992.



La silla de van Gogh
Noviembre 1888 - enero 1889
Londres, The Trustees of the National Gallery

3.2 La melancolía de Van Gogh.

"El camino es estrecho, la puerta es estrecha
y pocos la encuentran".
Van Gogh

Quisiera en esta última parte ir más allá de los mitos en torno a Van Gogh, aquellos sobre el genio, la locura, y la individualidad.

Van Gogh vivió una vida llena de contradicciones, huía para evitarse conflictos; lo vemos en sus constantes cambios de residencia. Dos traslados de lugar fueron cruciales para él, el de la Haya a Drenthe y el de París a Arlés; éstos fueron intentos de escapar de la inseguridad del cambio y de los conflictos sociales que el mismo cambio produce. Van Gogh perseguía la visión de su ideal, cuando el ideal se transformaba en ilusión, volvía a partir a un sitio opuesto al lugar donde había sufrido una desilusión. Mc Quillan lo describe así:

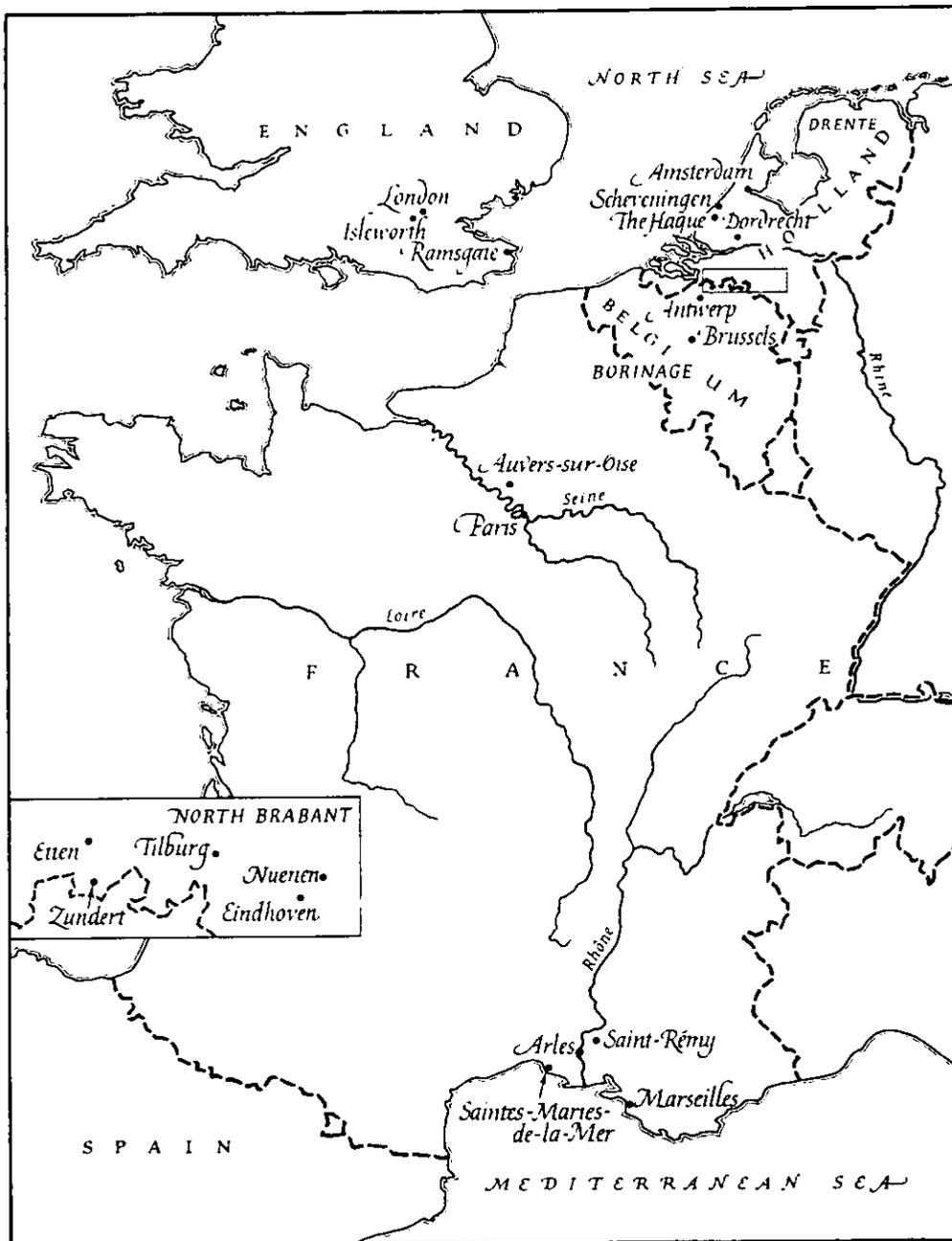
"from nature (Nuen) to culture (Antwerp and Paris), from 'the south' (Arlés and Saint Rémy) to 'the north' (Auvers).

It might even be argued that the closure of space in his late work was a kind of formal strategy to exclude contradiction or illusion, as if not allowing room for contradiction"⁶.

La vida de Van Gogh se puede interpretar como una constante huída, teniendo siempre como refugio, como hogar, su pintura.

⁶ Mc Quillan, M. *VanGogh*. World of Art. Nueva York. 1989.

Mapa de los lugares en los que vivió van Gogh



Finalmente Van Gogh descubre, que, por más distancia que se recorra, de uno mismo no se puede huir.

Un aspecto que no se debe pasar por alto, es el de que Van Gogh, en su aislamiento, ciertamente encontraba compañía en los libros. Él insiste siempre en trabajar sobre un motivo, pero sus lecturas estructuraban en cierta medida sus percepciones y sus propias representaciones. En sus cartas, con frecuencia describe el mundo en términos de pinturas que había visto, prueba de su siempre activa e inagotable facultad de imaginar, también visualizaba imágenes a partir de pasajes descriptivos en las obras de sus novelistas preferidos: Dickens, Eliot, Daudet, los hermanos Goncourt, Maupassant y Zolá. En su afán de compartir sus experiencias, siempre intercambiaba novelas con Théo y con amigos cercanos. Con seguridad Van Gogh tenía conciencia de que era un buen escritor, (pues sus cartas a Théo son una auténtica obra de literatura), pero lo serio, lo importante para él fue la pintura, siempre pintar...

La pintura llenó para Van Gogh el lugar que anteriormente había sido satisfecho con la religión. Lo que deseaba producir era también una evocación de lo eterno, tal como la pintura religiosa lo fue en el pasado. Pero como dice Kierkegaard, -la eternidad es el instante-. Con la manifestación de su enfermedad Van Gogh pensó más en el arte como un consuelo; creo que en dicha manera de pintar, así como en el dolor, descansa una especie de defensa hacia las contradicciones de la realidad.

Teniendo como base la correspondencia de Van Gogh con su hermano, es posible descubrir que la obra realizada en el último año y medio tiende de manera clara a evitar el conflicto, y esto se puede ver en la restricción de las representaciones, que son ahora "transcripciones visuales" más directas, menos pensadas, más impulsivas.

Cuando Van Gogh pinta sus primeros campos de trigo, en ellos evoca "la salud y las fuerzas restauradoras que veía en el país", cuando los pinta hacia el final de su vida, en junio de 1890, dice a Théo y a Jo (la mujer de Théo): "mis campos de trigo tratan de expresar tristeza y una soledad extrema".

Van Gogh habla de haber elegido un tipo de melancolía, "la que espera y que aspira y que busca..." -según la define-. Es seguro que Van Gogh esperó y buscó por mucho tiempo, pero sus últimos días los vive emocionalmente desesperado y perdido. ¿Qué lo llevó a concluir así su vida? Se recriminaba constantemente por no hacer algo útil, por no encontrar y seguir un camino

determinado. Ahora podemos ver con claridad suficiente cuál fue ese camino y a dónde le condujo.

Van Gogh menciona al pintor que pone toda su inteligencia y su sentimiento en la obra para hacerla comprensible a los otros; esa fue su búsqueda; pero en el transcurso perdió todo, su razón, su salud y su vida. Dudaba con frecuencia que la pintura fuera el medio que le permitiera expresar el caudal de sentimientos que llevaba dentro, después se daba cuenta de que acertaba. A pesar de la duda, continuó pintando, incluso y sobre todo, en los momentos más difíciles, cuando se sintió más perdido. Podemos decir que la pintura era su eficaz medicina, su más poderosa droga.

Ahora retomo a Panofsky para ver porqué la melancolía es "un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad, <<la alegría en el dolor>>, <<la luctuosa alegría>> o <<el triste lujo del pesar>>..."⁷.

Es aquí donde presento de manera más explícita aún mi propuesta para rescatar lo positivo de la enfermedad melancólica de Van Gogh. Mencionando primero que esta melancolía es esencialmente "una conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y del dolor". Van Gogh vivió en tal estado autoimpuesto de soledad, que le permitió expresar de manera casi transparente aquello que mejor conocía, es decir, a sí mismo.

Retomando un poco la secuencia histórica de la transformación del término melancolía, podemos ver que existen distinciones entre melancolía, tristeza y dolor. La definición de melancolía que me parece más acertada, (y en la cual encuentro una gran similitud con la enfermedad que sufría Van Gogh), es aquella que surge durante el siglo XV, cuando se modifica la idea de melancolía al darle una vaguedad subjetiva, y a la idea de dolor se le dan connotaciones de reflexión cavilosa. Este nuevo sentimiento de dolor, nacido de una síntesis de "tristeza" y "melancolía", es llamado a ser una clase de emoción especial, trágica por una conciencia intensificada del yo (pues esta conciencia no es otra cosa que un correlato de la conciencia de la muerte). Pero durante

⁷ Klibansky, Panofsky, Saxl. *Saturno y la Melancolía*. Alianza forma.

esta época todavía era imposible que la imaginación transfigurase la melancolía en una condición ideal, intrínsecamente placentera por más que dolorosa, "una condición que, por la tensión continuamente renovada entre depresión y exaltación, infelicidad y <<apartamiento>>, horror a la muerte y conciencia acrecentada de la vida, podía comunicar una vitalidad nueva al arte. Y es aquí cuando se define al melancólico como aquel que se nutre de la contradicción metafísica entre lo finito y lo infinito, el tiempo y la eternidad. Esta clase de hombre se caracteriza por obtener a la vez placer y dolor en la conciencia de esa contradicción.

"El melancólico sufre primordialmente de la contradicción entre el tiempo y la infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena, porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad".⁸

Dice Gurméndez:

"La melancolía interioriza al hombre que, desengañado del mundo en el que no puede encontrar goces ni alegrías duraderas, se refugia en su santuario interior. A la vez, nos hace penetrar en los fundamentos oscuros de nuestro ser, forzándonos a pensar para descubrir un horizonte de salida a las tinieblas interiores".⁹

Van Gogh se refugia, y en parte, es este refugiarse lo que le permite expresar aquello que desea comunicar, compartir, hacer sentir... su melancolía nace al ver que los proyectos que ama, desaparecen, la alegría nunca satisfecha... de vendedor de arte a místico, de amante rechazado a evangelista, de vagabundo a artista.

"...son los hombres extraordinarios, los genios cuya melancolía es el justo equilibrio entre la inanidad apática y el delirio entusiasta. El melancólico, según Aristóteles, es extraordinario porque tiene una disposición natural a la concentración reflexiva. Y lo que sorprende es la diversidad de personajes melancólicos que nos ofrece, que va del exaltado que se pierde

⁸ Op. Cit. P. 233.

⁹ Gurméndez Carlos. *La Melancolía*. Espasa-Calpe. Madrid, 1990.

de vista a sí mismo, hasta el genial, que por consciente, puede llegar a enloquecer".¹⁰

Quizá fue este el caso de Van Gogh (locura por exceso de conciencia), pero su conciencia permaneció siempre lúcida, hasta el final. Melancolía no es locura, aunque el sujeto melancólico pueda devenir en un enfermo mental. Creo que Van Gogh fue recluido en el lugar equivocado, ya que nunca perdió sus facultades mentales; seguramente sucedió que expresó más de lo que debía decir, lo cual es comprensible si entendemos su grado de sensibilidad. Con esto no quiero decir que sea claro el límite entre cordura y locura, pero sí creo que las experiencias de Van Gogh no son tan ajenas a las nuestras, aunque no me queda del todo claro si al final de su vida su conciencia estaba trastornada, y finalmente, no es lo que me interesa averiguar. Vuelvo a aclarar mi propósito de rescatar el aspecto estético de la melancolía, su fecundidad y su potencia creadora.

Pienso que la melancolía de Van Gogh se debía al hecho de vivir, en estado de constante "espera", en un aguardar impacientes a que se cumpla lo que soñamos.

En 1884, después de haber tenido una aventura sentimental (de nuevo sin éxito), Van Gogh decide que la única finalidad de su existencia será la pintura, "la manera de vivir sin pensar en el pasado", pero ¿qué sucede? la tragedia es que el presente nunca está realmente presente, porque en un instante se convierte en pasado. "Podríamos definir este presente como un pasado inmediato que acaba de irse".¹¹ Gurméndez opina que la melancolía es menos dolorosa cuando se descubre, -como Proust, que el tiempo pasado está presente, no lo hemos perdido- y que cuanto sentimos no se separa nunca de nuestro cuerpo. ¡No lo se!, quizá el alivio del dolor solamente se pueda experimentar, si en efecto, sentimos que dicho dolor está fuera de nosotros mismos, de nuestro cuerpo y sobretodo, de nuestra conciencia.

¹⁰ *Op. Cit.* p 25.

¹¹ Gurméndez, C. *Ibid.* p 79.

Julia Kristeva sostiene que el melancólico busca siempre un goce distinto, una posibilidad o esperanza que le renueve íntimamente, a través de una búsqueda del placer. Y es esta incesante búsqueda la que sumerge a Van Gogh en la melancolía, que a través de la exaltación, le conduce a producir, a crear. En este sentido digo que la melancolía funciona como un motor, como un detonador que en el hombre hace explotar el deseo de "hacer", de fabricar, producir. Pero veamos que en este tipo de melancolía, todas las sensaciones placenteras o dolorosas son vivencias presentes; y así, al ser presentes, hacen caer al hombre en una temporalidad inmediata y fugaz, donde puede perder la conciencia de su propia realidad.

"También el intelectual puro vive ahogado por el presente que le conturba el ánimo y se aísla para hacerse presente a si mismo, teniendo solamente ante los ojos lo más próximo: su yo reflexivo", dice Gurméndez y cita como ejemplo de un gran melancólico a Sartre, quien quiere encontrarse en todos los presentes, y, como no puede, experimenta el vacío, la nada del Ser. Sin embargo, -sigue- el hombre es el único ser que puede estar presente en todos los momentos de su vida: es su unidad temporal.

Al tocar el tema del tiempo, agrega que el futuro inaprehensible suscita también una profunda melancolía. Misma que seguramente igual experimentó Van Gogh, sobretodo si pensamos en la incertidumbre y el miedo que le producía no saber hasta donde le podía conducir esa rara enfermedad. En sus cartas, Van Gogh deja ver de modo claro la ansiedad que siente al no tener dominio sobre sí, el pánico que le produce saber que en cualquier momento puede recaer y tener otra crisis. Gurméndez sostiene que el melancólico sabe que el placer puede intensificarse, alargarse, a través de la reflexión íntima del conocimiento experimental. Añado que lo mismo puede ocurrir con el miedo y con el dolor. Sartre lo pone en estos términos: "lo que yo tengo que ser, y al mismo tiempo, puedo no serlo".

"La Utopía como la esperanza, puede realizarse o no, lo que convierte el futuro en una irrealdad o fantasma del presente, generador de melancolía".¹²

¹² Gurméndez, C. *Ibid.* p 82

Van Gogh era melancólico antes de estar enfermo. Y a estas alturas de la tesis, sigo sosteniendo que su llamada "enfermedad" (hacia el final de su vida), tan solo era melancolía acrecentada, crónica. He mencionado que hay distintos tipos de melancolía, entonces pudo haber sucedido que Van Gogh paso de un tipo de melancolía a otro. Al principio y por mucho tiempo, era un melancólico feliz, "conciente de sus límites, de su temporalidad", de este tipo de melancolía surge el espíritu de exaltación y fuerza creativa. Al final, inmerso en el tedio de vivir, padeció la llamada "infeliz melancolía", la que "postra el cuerpo, desgana el espíritu y ya no desea nada". El deseo que nunca perdió, pues era su último medio (y remedio) fue el de pintar.

Quiero ahora, de manera muy breve, hacer una semblanza de los últimos cinco años de su vida, retomando una metáfora que él mismo utilizó, la del fuego...

En 1885, preocupado por las condiciones laborales de los campesinos, pinta *Los comedores de patatas* y el mismo año comienza su gran viaje hacia el sur. Escribe entonces: "hay una cosa extraordinaria en la sensación de que es necesario entrar en el fuego", y así, Van Gogh entró en el fuego que lo consumió.

En 1886 se libera parcialmente del pasado y es entonces cuando el color comienza a dominar en sus telas, cosa que sucede después de haber descubierto la pintura luminosa de los impresionistas.

En 1887, cansado de la ciudad de París, decepcionado de las rivalidades de los pintores y tras haber asimilado sus lecciones, Van Gogh, que tiene ya una propia y fuerte personalidad, se empeña en buscar lugares donde el sol sea más luminoso, donde el color lo revista todo y decide marchar al sur.

En 1888 llega a Arlés, donde se entrega a una especie de "orgía creadora" y pinta sin cesar. "Su exaltación crece a medida que despunta el sol, al que le rinde un verdadero culto con su pintura". Su alimentación es escasa y mala, comienza a tener un enorme desgaste nervioso. A la llegada de Gauguin todo marcha bien, hasta que sus tendencias estéticas y sus temperamentos los separan. Es recluso por primera vez.

En 1889 Van Gogh cree que lo mejor es seguir recluso dadas las crisis que sufre; su arte se hace cada vez más expresionista.

En 1890 intenta matarse, le pide a Théo que lo lleve al norte, viaja a París por cuatro días y continúa hasta Auvers-sur-Oise. Después de la venta de su cuadro *La vid roja* (único que vendió en vida), y de la publicación de un importante estudio sobre su pintura, muere el 29 de julio tras haberse dado un tiro dos días antes.

Podríamos pensar que su vida se perfilaba hacia un mejor camino, los críticos empezaban a interesarse por su obra (artículo en el *Mercure de France*, que por cierto, le produce disgusto en lugar de alegría), vende su primer cuadro... Desafortunadamente es demasiado tarde, y para cuando esto sucede Van Gogh ya lleva camino recorrido hacia un profundo abismo sin regreso. Irónicamente, la vida se le escapa. "El último viaje del melancólico para encontrar lo realmente nuevo, es la muerte".¹³

Entró en el fuego que necesitaba para darle calor/color a su vida, en él encontró lo que buscaba, también su propia consumación; y de estas cenizas (como el Fénix) resurge Van Gogh para decirnos quién era y lo que perseguía...

Las últimas copias de algunos de sus propios óleos, fueron dedicadas a personas específicas. Así como sus cartas, estas obras fueron dirigidas a amigos o parientes selectos como parte de un diálogo artístico escrito en un lenguaje exclusivo. Parte del trabajo de esta tesis consiste en hacer un intento para descifrar dicho lenguaje.

Van Gogh, hombre sencillo y complicado a la vez, artista genial, imaginador compulsivo, muere triste de una enfermedad llamada melancolía cuando tiene 37 años. Pero no podemos separar en él al hombre genial del hombre enfermo ¿cómo separar los fragmentos de su obra que traducen las sensaciones del enfermo, y las que expresan las sensaciones del genio? Más bien es la unión de ambos, la fusión del genio con el melancólico, la que hace de Van Gogh un artista único y de su obra algo especial. Con Van Gogh nace un nuevo lenguaje del color, en sus pinturas el color adquiere una autonomía total; como dijera Frank Elgar, Van Gogh emancipó el color llevándolo a su máximo de intensidad y expresión. Logra por medio de una realización interior expresar en su obra ese concepto del mundo que representa su existencia.

¹³ Gurméndez, C. *Ibid.* p 52.

Emile Bernard, en sus *Recuerdos sobre Van Gogh*, escribe: [El impulso y el entusiasmo parecen haber sido siempre los maestros de su obra, y, al mirarla, recuerdo esta frase de una de las cartas que me dirigió:

"Mi trabajo actual desconcertará a la gente de ideas rezagadas acerca de la técnica; no sigo ningún método, utilizando ora la tinta plana, ora el trazo, ora la pincelada, según la necesidad..."].

En estos términos lo define Cogniat en *La naturaleza según Van Gogh*. Atraviesa distintas etapas de evolución estética, pero siempre con una búsqueda, a saber, la del desciframiento de sí mismo respecto a lo otro y a los otros. Primero está el período "holandés", cuando descubre con dolor lo miserable de la condición humana -época de compasión-. A esto sigue su estancia en París, que representa el momento de su liberación -el sujeto preocupado de sí mismo, de su oficio-. En Arlés tiene una época de deslumbramientos, de fuerte entusiasmo -tiempo de expansión hasta el aniquilamiento-. Por último, Auvers-sur-Oise, de nuevo un período de desesperación- esta vez sin salida.

3.3 Reflexiones en torno a la melancolía.

Para concluir este capítulo quiero decir unas cuantas palabras más acerca de la melancolía, veneno mágico que se esconde en un profundo lugar de nuestro cuerpo.

Entre los griegos antiguos, Anteo de Capadocia propone como cura para los melancólicos, recuperar la curiosidad y el interés por el Eros... el camino del deseo por los cuerpos ajenos. Platón culpa a la desmesura (acracia) de ser el origen de todos los trastornos psíquicos (los mayores males que pueden afectar el alma son la alegría exagerada o el dolor extremo). Aristóteles sostiene que el pensador se hunde en la melancolía porque está siempre insatisfecho de sus conocimientos incompletos, aunque le atribuye un valor positivo como potencia creadora.

Girolamo Mercuriale la denominó "el vicio corrupto de la imaginación", pensando en las meditaciones melancólicas de los monjes enclaustrados, que hacían surgir los fantasmas del deseo carnal. En el amor, la melancolía nace al sentir la sublime lejanía del ser amado. Durante el Renacimiento, los hombres están poseídos por un furor estático, la melancolía persiste como un sueño amoroso. Marsilio Ficino dice que, a causa del amor terreno, los melancólicos fijan con su deseo más eficazmente la fantasía, o sea, "que a diferencia del errabundo viaje de la mente melancólica medieval que se perdía entre sus fantasmas, la melancolía renacentista sabe lo que quiere, <<posee un sólido eje de mustia contemplación>>"¹⁴.

Romano Alberti sostiene "los pintores se vuelven melancólicos porque, queriendo imitar los objetos, es preciso que mantengan los fantasmas fijos en su intelecto, y así luego pueden expresarlos".

En los siglos XV y XVI no se creía posible una obra poética o artística si el autor no era un melancólico. Galileo y Piero della Francesca representan al melancólico que trata de ordenar el caos informe de las apariencias. Robert Burton, en *Anatomía de la Melancolía*, dice que la más melancólica de las estaciones del año es el otoño, pues descubre la realidad material de nuestro espíritu que no puede permanecer para siempre.

¹⁴ Gurméndez, C. *Ibid.* p 31

En el período romántico Jean Paul Richter explica que la melancolía proviene de la aspiración del hombre hacia el infinito del sueño de la Razón.

Heidegger sostiene que el hombre cae en la manía (vacío de la melancolía) que es un no sentir, producto de no encontrarse con los otros seres y con el mundo. Marx dice que la melancolía del gran empresario surge del temor al peligro que encierra el movimiento continuo del capital.

Javier Zubiri dice: "Se es así, melancólico, por una inclinación innata, sin razón alguna". Romano Guardini habla de un aislamiento en la intimidad más pura, en el cual, la soledad del melancólico implica un juicio de valor sobre el mundo y una protesta silenciosa contra sus miserias.

Ernst Bloch analiza la prodigalidad y abundancia de placeres que producen un tedio existencial propio de la saciedad, originando también melancolía. Para Freud, la melancolía surge al desaparecer el objeto deseado, cuando el sujeto se siente perdido él mismo porque no encuentra en su yo el otro que necesita para objetivarse. Gurméndez afirma que la melancolía es necesaria para equilibrar los desórdenes del dolor, el sollozo agonizante de la tristeza y los excesos delirantes del placer.

Después de la serie anterior de afirmaciones sobre la melancolía, yo no puedo decir con certeza, si la sangre de Van Gogh estaba contaminada por la bilis negra o por la flema, pero me queda claro que era un hombre muy melancólico, cuya melancolía se identifica con casi todas las descripciones anteriores.

Al inicio del segundo capítulo, hablé de la melancolía como una renuncia sublime del mundo, no como un mero sentimentalismo, sino como un estado de reflexión del cual parte el genio para crear. De este estado (y también de un temperamento melancólico) surge Van Gogh. La melancolía es su constante compañera, su guía, su fuente, su inagotable manantial, pero paradójicamente hacia el fin de su vida, es también la causa de su condena, de su extravío y su perdición. Así es la melancolía, como dice Panofski, un sentimiento de "doble filo".

Cito, para terminar, a un amante confeso de Van Gogh, Antonin Artaud:
"Esos cuervos pintados dos días antes de su muerte, no le abrieron a Van Gogh, como tampoco sus otras telas, la puerta de cierta gloria póstuma, pero a través de la puerta, por él abierta, de un enigmático y triste más allá, abren a la pintura pintada, o mejor dicho a la naturaleza no pintada, la puerta oculta de un más allá posible, de una posible realidad permanente".¹⁵



Campos de trigo con cuervos
Julio 1890
Amsterdam Rijksmuseum Vincent van Gogh
(Fundación van Gogh)

¹⁵ Artaud, A. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Argonauta. Buenos Aires, 1971.

Conclusiones

La presente tesis es parte de un proyecto de investigación más amplio en el cual quisiera analizar la relación entre la imaginación y el sentimiento de melancolía en el proceso de creación artística. Esta tesis debe verse como el primer paso de ese proyecto. En ella expuse el problema de la imaginación en el arte, según algunos autores clásicos, ofrecí la caracterización que se ha dado históricamente de la melancolía y presenté un caso, el de van Gogh, en el cual ambos temas se conjugan. Quiero señalar que los dos primeros temas fueron tratados desde un punto de vista expositivo, más que como solución a un problema de la Estética.

Mi objetivo fue analizar tanto los orígenes que tiene la obra de arte en su “concepción inicial” dentro de un plano imaginario, como las causas que conducen al artista a crear, más que analizar los efectos que dicha obra puedan ejercer en el sujeto espectador.

Este trabajo es resultado de un intento de explicar el movimiento de las fuerzas que tienen lugar en la mente de un individuo y que le conducen a crear una obra como medio de expresión. Como dice Kant:

“el artista... encuentra la forma que le satisface; de ahí que no sea ésta, por decir así, cosa de inspiración o de un impulso libre de las fuerzas del ánimo, sino de un mejoramiento lento y muy penoso para hacer que esa forma llegue a ser adecuada al pensamiento y, sin embargo, no perjudicial para la libertad en el juego de aquellas fuerzas”.¹⁶

Tomé el tema de la imaginación como punto de partida, como ‘acto de encantamiento’ que da inicio a la posibilidad del proceso creativo; continué con el tema de la melancolía, analizando ésta en tanto virtud y enfermedad que afecta el ánimo del ser humano encontrando una salida en la creación artística. En el caso de van Gogh, el acto creativo es el espacio compartido donde se vinculan y trabajan la imaginación y la melancolía.

¹⁶ Kant, E. *Critica de la facultad de juzgar*. P. 221. Monte Avila, Caracas, 1991.

El presente trabajo me dio la oportunidad de aproximarme a los problemas que encierra la creación de una obra, así como reconocer las fuentes y los intereses que guían la conciencia del artista. Mi intención a lo largo de toda la tesis fue mostrar que el sentimiento y la imaginación, sean conscientes o no, son aspectos fundamentales, sin los cuales sería sumamente difícil concretar una obra de arte. Kant lo expresa así:

“... no es desaconsejable recordar que en todas las artes liberales, no obstante, es requerible un elemento compulsorio o, como se lo llama, un *mecanismo* (por ejemplo, en el arte poético, la exactitud y la riqueza del lenguaje, al igual que la prosodia y la medida de las sílabas), sin el cual el *espíritu*, que debe ser *libre* en el arte y es el único que vivifica la obra, no tendría cuerpo alguno y se evaporaría completamente”.¹⁷

Al desarrollar el tercer capítulo me di cuenta que uno puede entender un sentimiento, pero no sentirlo, esto quiere decir que el auténtico sentimiento del genio creador permanece como un misterio siempre sugerido en la obra, pero al que nunca se tiene un acceso absoluto.

Debo además aclarar que no pretendí en ningún momento interpretar la pintura de van Gogh. En este capítulo preferí concentrarme en lo que el propio artista tiene que decir respecto a su obra en lugar de apoyarme en críticas de arte. Conuerdo con Cossio del Pomar cuando afirma que:

“el artista constituye su propia fuente, es a este ‘generador activo’ a quien corresponde señalar cualidades y defectos, sobre todo tratándose de las artes plásticas, que requieren la práctica del cincel, la gubia, los pinceles o el lápiz. Si por impotencia o por otras causas el artista no ha logrado la realización victoriosa, al menos ha tenido la oportunidad de conocer el camino y sus secretos; ha palpado sus limitaciones, ha tropezado en los obstáculos. Le ha faltado fuerza, inventiva, inspiración, instinto o medios para plasmar su vida afectiva en un momento estético determinado, pero reconocerá el mérito donde lo encuentre”.¹⁸

¹⁷ Op. Cit. P. 214.

¹⁸ Cossio del Pomar, F. *Critica de Arte. De Baudelaire a Malraux*. P. 13. FCE, México D.F.- Buenos Aires, 1956.

Finalmente, pude entender que, tanto en la creación como en la apreciación de la obra de arte, la razón y el sentimiento no pueden ausentarse pero que cada uno se adueña del mismo espacio en tiempos distintos. Al decir esto, me refiero a que el placer de contemplar la belleza tiene lugar no sólo en el plano intelectual, sino también (y de manera muy fuerte) en el de los sentimientos; esto fue lo que me propuse destacar en mi investigación. Mendelssohn lo expresa así: “El sentimiento oscuro promueve nuestra felicidad. El afecto desaparece cuando todos los conceptos se hacen claros”. “No todo goce se funda en una perfección sensible o intelectual. Hay también goces que parecen apoyarse en imperfecciones”.¹⁹

Añado para terminar que, ya sea por medio de la razón o del sentimiento, el goce del arte siempre será una necesidad para el hombre.

¹⁹ Baumgarten, A.G., Mendelssohn, M., Hammann, J.G. y Winckelmann, J.J. *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Alba Editorial S.L. Barcelona, 1999. P. 125.



Pensionista visto de espalda
1881
La Haya

Bibliografía

- Adams, L. Schneider. *Art and Psychoanalysis*. Icon Editions. Harper Collins. N.Y. 1994.
- Alyson Stein, S. *Van Gogh*. Könemann. China, 1986.
- Aristóteles & Hipócrates. *De la Melancolía*. Traducción de Conrado Tostado, Prólogo de Julio Hubard. Editorial Vuelta. Ediciones Heliópolis, México, 1994.
- Artaud, A. *Van Gogh: El Suicidio por la Sociedad*. Editorial Argonauta. Buenos Aires. 1971.
- Bachelard, G. *La llama de una vela*. Laia/Monte Avila. Barcelona, 1989.
- Bachelard, G. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. FCE. México 1994.
- Baumgarten, A.G., Mendelssohn, M., Hammann, J.G. y Winckelmann, J.J., *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Alba Editorial, S.L. Barcelona, 1999.
- Beguin, A. *El Alma Romántica y el Sueño*. FCE. México 1954.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. J.M. Dent & Sons LTD. London 1932.
- Christie, N. *Los Límites del Dolor*. FCE. 1984.
- Cohen, Ted & Guyer, Paul. *Essays in Kant's Aesthetics*. The University of Chicago Press. Chicago, 1985.
- Cossio del Pomar, Felipe. *Crítica de Arte*. De Baudelaire a Malraux. FCE, México, D.F.- Buenos Aires, 1956.
- Cross, E. *La realidad transfigurada*. UNAM. México, 1985.
- Cross, E. Van Gogh: "La ascesis del arte". En *Utopías*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Número 8. Febrero-marzo 1991.
- De Micheli, Mario. *El Mundo de Van Gogh*. La Nueva Biblioteca. Buenos Aires, 1979.
- Dorfler, G. *El devenir de las artes*. FCE. México, 1993.
- Foucault, M. & Binswanger, L. *Dream & Existence*. Humanities Press, New Jersey, 1993.

- Gadamer, H.G. *The Relevance of the Beautiful*. Cambridge University Press. E.U.A. 1986.
- Gombrich, E. H. *The Story of Art*. Prentice Hall, Inc- Phaidon Press Limited, 1995.
- Gurméndez, C. *La Melancolía*. Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- Hassoun, J. *The Cruelty of Depression. On Melancholy*. Addison-Wesley. Massachusetts, 1997.
- Hofstadter, A & Kuhns, R. *Philosophies of Art & Beauty. Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. The University of Chicago Press, Chicago, 1976.
- Jamison Redfield, Kay. *Touched with Fire. Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament*. The Free Press. N.Y. 1993.
- Jaspers, K. *Psicopatología General*. FCE, México, 1996.
- Jünger, E. *Sobre el dolor*. Tusquets. Barcelona 1995.
- Kant, E. *Antropología en sentido pragmático*. Revista de Occidente. Madrid, 1935.
- Kant, E. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Monte Avila. Caracas, 1991.
- Kant, E. *Essai sur les maladies de la tête. Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Flammarion, Paris, 1990.
- Lapoujade, M. *Filosofía de la Imaginación*. Siglo XXI. México, 1998.
- Lapoujade, M. (Compiladora) *Espacios Imaginarios*. Primer Coloquio Internacional Interdisciplinario. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México D.F. 1a. edición. Agosto 1999.
- Lapoujade, M. "Van Gogh: Lo maravilloso cotidiano". En *Utopías*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Número 8. Febrero-marzo 1991.
- Mannoni, P. *El Miedo*. FCE. México 1984.
- Mc Quillan, M. *Van Gogh*. World of Art. Nueva York, 1989.
- Muller, J.E. *An illustrated Dictionary of Expressionism*. Barron's. E.U.A. 1978.
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. México, 1989.
- Nietzsche, F. *Poemas*. Hiperión. Madrid 1994.
- Oury, J. *Création et Schizophrénie*. Galillé. Paris, 1989.
- Panofsky, Klibansky y Saxl. *Saturno y la melancolía*. Alianza Forma. Madrid, 1991.
- Petrie, B. *Van Gogh*. Phaidon. Nueva York, 1974.

- Polaino, A. *La depresión*. Biblioteca de psicología, psiquiatría y salud. Madrid, 1985.
- Read, H. *Imagen e Idea*. FCE. México 1993.
- Sandblom, P. *Enfermedad y Creación*. FCE. México, 1995.
- Sartre, J P. *L'imagination*. Presses Universitaires de France, Paris, 1936.
- Van der Wolk, Johannes. *Vincent van Gogh. Dibujos*. Amsterdam, 1990.
- Van der Wolk, Johhannes. *Vincent van Gogh. Pinturas*. Amsterdam, 1990.
- Van Gogh, V. *Cartas a Théo*. Editorial Labor. 1968.
- Van Gogh, V. *Cartas desde la locura*. México, 1995.
- Walther, I. *Vincent van Gogh. Vision and Reality*. Taschen, Cologne, 1987.
- Warnock, Mary. *La imaginación*. FCE, México, 1993.
- Westheim, P. *Mundo y vida de grandes artistas*. Biblioteca Era. Ensayo. México 1973.
- Wollheim, R. *The Mind and its Depths*. Harvard University Press. Cambreidge, Massachusetts. 1993.
- Wollheim, R. *Painting as an Art*. Princeton University Press. New Jersey. 1984.