



UNIVERSIDAD SALESIANA

ESCUELA DE PSICOLOGÍA

INCORPORADA A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
RVOE. 3156-25/1972

**“LA PSICOSIS Y LA PRODUCCIÓN ARTISTICA EN EL
CASO DE VINCENT WILLEM VAN GOGH. UNA
APROXIMACIÓN DESDE EL PSICOANALISIS”**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

L I C E N C I A D O E N P S I C O L O G Í A

P R E S E N T A:

EDUARDO ZAMORA BRITO

DIRECTOR DE TESIS: LIC. FRANCISCO JESÚS OCHOA BAUTISTA.

MÉXICO, D. F. 08 DE DICIEMBRE DE 2009.



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.

Dedico este trabajo a mis padres,
a mis hermanas, a Paulina,
a mi amiga Karol
que se ha adelantado
en el camino,
a mis amigos,
los de aquí y los de allá,
los de antes, los de ahora.

Agradezco a mi asesora
Ma. Teresa Pereda Barrios
por su apoyo y orientación
en la realización de éste trabajo,
a los maestros que han acompañado
mi formación y a todos los que me
apoyaron directa o indirectamente
en la realización del mismo.



Autorretrato delante del caballete. Van Gogh, 1888.

INDICE:

INTRODUCCION.....	iv
CAPITULO 1: METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓN.....	1
1.1. Justificación.....	1
1.2. Planteamiento del problema.....	4
1.3. Pregunta de investigación.....	5
1.4. Objetivo general.....	5
1.5. Objetivos específicos.....	5
1.6. Metodología.....	6
CAPITULO 2: HISTORIOGRAFIA DE LA LOCURA.....	8
2.1. Edad Antigua.....	8
2.2. Edad Media.....	9
2.3. El nacimiento del confinamiento.....	14
2.4. El Renacimiento.....	15
2.5. Edad Moderna: El Hospital General.....	16
2.6. La locura como enfermedad mental en el siglo XX.....	23
CAPITULO 3: CONSIDERACIONES TEORICAS SOBRE LA PSICOSIS.....	28
3.1. La aportación de Sigmund Freud.....	28
3.1.1. La psicosis: Enfermedad de la defensa.....	28
3.1.2. El caso del presidente Schreber.....	29
3.1.2.1. El contenido del delirio.....	34
3.2. La aportación de Melanie Klein.....	38

3.2.1. El caso Dick.....	40
3.3. La aportación de Donald Woods Winnicott.....	43
3.4. La aportación de Jaques Lacan.....	47
3.4.1. El estadio del Espejo.....	47
3.4.2. La cuestión de las psicosis.....	49
CAPITULO 4: EL ARTE Y SU RELEVANCIA EN CLÍNICA.....	53
4.1. El arte de la pintura.....	55
4.2. La pintura en la época de van Gogh.....	56
4.3. Hacia una Psicología del Arte.....	60
4.4. Psicoanálisis y Arte.....	64
CAPITULO 5: LA PSICOSIS Y LA PRODUCCIÓN ARTISTICA EN VAN GOGH...72	
5.1. Genealogía de los van Gogh.....	72
5.2. Vincent en el lugar de un muerto.....	75
5.3. La infancia y la adolescencia de Vincent van Gogh.....	82
5.4. La cuestión del amor.....	86
5.5. La religión.....	91
5.6. La pintura.....	94
5.7. La oreja.....	104
5.8. La psicosis y la producción artística.....	112

5.9. La locura.....	116
5.10. La forclusión en van Gogh.....	117
5.11. El arte y la locura en Vincent Willem van Gogh.....	119

CONCLUSIONES

SUGERENCIAS

ANEXOS:

ANEXO A

ANEXOB

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION:

La psicosis es una vicisitud humana presente desde la antigüedad. El lugar que ocupa la locura o psicosis, como es llamada hoy en día, ha cambiado a través del tiempo.

Durante algún tiempo, el loco era un personaje sabio; en otro momento, un vagabundo, una especie de bufón quizá cercano a la locura que se narra en “Elogio de la Locura” de Erasmo de Rotterdam; en otra época, una persona ligada a los excesos; en la edad media, la locura es del interés de la religión, por lo que entonces el loco era un ser poseído, al que hay que liberar del demonio que se ha apropiado de ese ser, o incluso reprimirlo, callarlo, o quemarlo; es un indigno. El loco, se convierte en un ser problemático por lo tanto hay que recluirlo, aislarlo. Poco tiempo después, la medicina se apropia de la locura.

Hoy en día, el loco, llamado ahora psicótico, es un enfermo. La psiquiatría es la rama de la medicina que se ha encargado de su estudio y su tratamiento. A partir del siglo XX, la farmacología y los adelantos de la medicina, el descubrimiento de los neurotransmisores, los estudios a nivel molecular han modificado también el status del loco. Durante el siglo XX también tiene lugar el movimiento antipsiquiátrico, el cual pugnaba por un trato diferente a los psicóticos. Este movimiento fracasó y sus postulados no tuvieron mucha trascendencia.

En el siglo XX, también se producen estudios desde la psicología en torno a la psicosis, sin embargo, la psicología no logra hacer una teoría sólida sobre los mecanismos que tienen lugar en la psicosis. En este contexto también surge el psicoanálisis y retoma el estudio de la psicosis, donde el psicótico más que un enfermo es un sujeto.

El psicoanálisis, si bien no es un campo del conocimiento propiamente psicológico, ha nutrido de algunos elementos a la psicología. El psicoanálisis, a diferencia de otras teorías no biologisistas, sí logra una teorización formal sobre los

mecanismos que están presentes en la psicosis. Es por ello por lo que se toma como marco teórico referencial en esta investigación.

Así mismo, siendo las psicosis objeto de estudio de la medicina, de la psicología y de otras áreas no propiamente de la salud como la filosofía, resulta de gran interés plantear una aproximación a esta entidad clínica en el campo específico de la psicología y del psicoanálisis.

Es precisamente la teoría psicoanalítica la que pone atención en las producciones que tienen lugar en la psicosis. El delirio, los pasajes al acto, las alucinaciones son algunas de ellas, y a diferencia de la medicina, donde el delirio y las alucinaciones, por ejemplo, tienen el carácter de un síntoma que hay que erradicar, para el psicoanálisis dichas producciones son un punto medular que hay que tomar en cuenta en los psicóticos.

En este sentido, las producciones artísticas en pacientes psicóticos, toman especial relevancia.

Actualmente, algunos tratamientos con pacientes psicóticos incluyen talleres de artes, sin embargo el objetivo de dichos talleres va enfocado a que los pacientes disminuyan su ansiedad, incluso que ejerciten su motricidad disminuida por efectos secundarios de los medicamentos.

Retomar el valor de las producciones artísticas en los psicóticos como expresiones que al igual que el delirio tienen un contenido que se puede descifrar, más que reducirla a una actividad destinada a disminuir la ansiedad o atenuar síntomas, abre la posibilidad de aproximarse a los mecanismos que están presentes en la psicosis incluso plantea la posibilidad de abrir una vía terapéutica. De esta manera toma forma el interés científico para los psicólogos y los psicoanalistas acerca de la forma de articulación que pueda existir en la psicosis y la producción artística, ya que existen muchos artistas de diferentes disciplinas como la literatura, la escultura, la música, la fotografía, la pintura, etcétera, que han padecido una psicosis.

Vincent van Gogh es reconocido en todo el mundo por su genialidad en la pintura, así como por sus aportaciones y avances dentro del mismo arte. Sin embargo, van Gogh estaba loco y sufría como cualquier otro sujeto psicótico. Dicho sufrimiento es palpable en su vasta correspondencia y en su obra misma.

De no haber sido un genio en la pintura, el nombre de Vincent habría caído en el olvido al igual que el de cualquier mortal. Más aún, siendo un hombre sumido en la miseria, con un carácter difícil desde muy temprana edad y con una locura que se ha intentado clasificar en muchas formas.

Sin embargo, el hecho precisamente de sus producciones artísticas lo han llevado a ocupar un lugar en la historia donde lo que menos importa es su locura y lo más importante es su genio creador.

Al igual que en muchos estudios biográficos de pacientes y artistas psicóticos, en van Gogh se puede encontrar, a posteriori, diferentes hechos que conformaron lo necesario para que deviniera una estructura psicótica. El nacimiento de Vincent después de un hermano muerto que llevaba el mismo nombre, es un dato relevante para entender el devenir de la locura. El análisis de la genealogía de los van Gogh, permite esclarecer algunos fenómenos que intervienen generacionalmente, incluso desde la cuestión de los nombres ya hay una tendencia marcada que hace suponer que la relación tan estrecha con su hermano Theo no fue producto del azar.

No se pretende hacer un análisis exhaustivo de la vida de van Gogh ya que existen muchas biografías serias que abordan la vida del pintor. Más bien se resaltan los hechos más relevantes de su vida. De igual manera, existen muchos trabajos elaborados por críticos de arte donde se analizan a fondo los elementos de sus obras, por lo que tampoco se pretende en esta tesis un análisis exhaustivo de su obra.

Se hace una invitación al lector a adentrarse en este trabajo donde encontrará seguramente aspectos de interés en la cuestión de la vida de Vincent van Gogh, los datos que anteceden a su nacimiento, su infancia, su pobreza, su incursión como

marchante de arte, los diez últimos años de vida que dedica a la pintura, sus relaciones personales, el advenimiento de su locura, su mutilación y su suicido.

De igual manera, el lector encontrará un abordaje socio-histórico acerca de la psicosis, que aunque no es exhaustivo, resulta importante para entender la locura a lo largo de la historia y en la actualidad. Así mismo, encontrará consideraciones teóricas sobre las psicosis principalmente desarrolladas por la teoría psicoanalítica, la cual es la única teoría no médica que ofrece una explicación teórica y clínica de las psicosis.

En este trabajo se encuentran también aspectos teóricos de la psicología del arte y de su función así como algunos elementos que se han trabajado desde el psicoanálisis.

La parte medular de esta investigación, aborda la cuestión de las psicosis, del arte y cómo en el caso de van Gogh, ambas se articulan en cierto sentido.

Este trabajo puede ser de utilidad para psicólogos, estudiantes, maestros y en general para cualquiera que se interese por el tema.

Así mismo, una aportación importante de esta tesis es la que apunta a considerar la producción artística como un elemento que al igual que el delirio puede descifrarse.

¿Existe alguna articulación entre la psicosis y la producción artística de Vincent van Gogh? ¿Que hay pues, más allá del genio creador? ¿Por qué van Gogh recurre con tanta dedicación a la pintura? ¿Qué hubiera sido del loco sin su pintura? ¿Cuál es la importancia que puede tener la producción artística en la psicosis?

Estas son algunas de las preguntas que dan forma a esta tesis esperando que este trabajo sea de utilidad para el lector, no solo a nivel teórico sino también a nivel clínico.

CAPITULO I: METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Justificación.

El presente trabajo surgió a partir de la inquietud descubierta en los años de la universidad acerca de la psicosis como entidad clínica. Esa inquietud poco a poco fue tomando una forma más concreta. Con la labor realizada en el seminario “Expresiones de la locura” en el grupo de trabajo “Nudos en construcción” el interés se centro en las expresiones o manifestaciones de la locura, particularmente las de tipo artístico.

En dicho seminario, fueron objeto de estudio los diferentes mecanismos que tienen lugar en las psicosis, desde algunos que tienen que ver directamente con la estructura del sujeto, como la imposibilidad de Acceso al Edipo, la dificultad de conformar una entidad yoica, así como que están en la base de la sintomatología, el no acceso a lo simbólico, el delirio y el pasaje al acto. El trabajo que se realizó en torno al caso de la escultora francesa Camille Claudel, fue de muy importante para realizar planteamientos acerca de la producción artística en las psicosis, así como para tomar en cuenta la importancia de la vida y obra del autor.

La literatura, la pintura, la escultura, la música y otras disciplinas del arte han tenido entre sus exponentes a personajes de extraordinaria lucidez artística que sin embargo, en algún momento de sus vidas han presentado algún tipo de psicosis. Vincent van Gogh, Antonin Artaud, Camille Claudel, son algunos buenos ejemplos de este binomio psicosis-producción artística.

En algunos casos, pareciera que la producción artística cesa cuando la psicosis aparece. A esto parece referirse Michel Foucault, citado por Anoux (2001), a propósito del caso de la escultora francesa Camille Claudel, cuando plantea que la locura sería la ausencia de obra, es decir, que en la locura como tal, en la psicosis, la posibilidad de la obra estaría excluida. Arnoux (2001), pone a prueba esta tesis en el

caso de la escultora francesa quién incluso, no sólo deja de producir cuando la psicosis sobreviene, sino que destruye parte de su obra previa.

En otros casos, pareciera que la producción artística necesita de la psicosis para permanecer, para construirse, como afirma Pérez Rojas (2006) a propósito de la psicosis del escritor español Leopoldo María Panero, quien desde su residencia, el psiquiátrico de “Las palmas” en Gran Canaria, continúa escribiendo *“Su creación poética es, sin embargo, febril, imparable, casi como si necesitara de la locura para hacerse; como si la locura la necesitara a ella para ser”* (p.13)

De cualquier manera, psicosis y producción artística parecen guardar una vinculación estrecha.

Es posible pensar entonces, que la producción artística en la psicosis tiene, de cierta manera, algún sentido para quien la realiza. Ahora bien, allí donde precisamente se construye ese sentido parece abrirse una posibilidad, la posibilidad de encontrar un sujeto, a diferencia de los casos donde la cuestión de la producción artística jamás estuvo presente.

En éste sentido, el psicoanálisis ha puesto enorme interés en las diferentes “manifestaciones” de la psicosis como un intento de cura: el delirio y algunos otros artificios como respuesta del sujeto que moviliza todos sus recursos disponibles. Como lo observaba Freud (2005) a propósito del delirio o posteriormente Lacan (2008), quien trabaja en uno de sus seminarios el caso del escritor James Joyce para comprender el papel que la escritura jugó en la vida de Joyce y cómo dicha articulación, le abre un nuevo camino.

El delirio para Freud (2005), representa un intento de restablecimiento para el psicótico. Ahora bien ¿es posible que otras manifestaciones de la psicosis, en particular la producción artística, sean como el delirio, un intento de restablecimiento?

Es por ello que, en el psicoanálisis, dichas manifestaciones toman gran relevancia a la hora de intentar comprender la psicosis incluso para pensar en una terapéutica. De esta manera, la producción artística en su articulación con la psicosis adquiere importancia y su comprensión puede significar aportes al conocimiento de la psicosis en este sentido.

Un caso donde se aprecia también este binomio psicosis-producción artística, es el del pintor holandés Vincent Willem van Gogh, quien nace justo a un año del nacimiento de un hermano muerto quien llevara el mismo nombre.

Este pintor, pese a dedicar poco tiempo a la pintura –diez años apenas- se ha convertido después de muerto, en uno de los más grandes exponentes del arte contemporáneo. La enorme cantidad de cartas –cientos- a su hermano Theo, cuatro años menor, son un testimonio fehaciente, un testigo de la transformación subjetiva del pintor tanto en su obra como en su vida misma, la cual terminaría, después de diversas manifestaciones de su locura, con una auto-mutilación y un pasaje al acto que pone fin a su vida: el suicidio.

Paradójicamente, es después de muerto, que su nombre ha dejado una importante huella en la historia del arte.

Es así como esta investigación pretende contribuir a la psicología en tanto que pone su interés en la psicosis particularmente en la relación entre psicosis y producción artística en el caso de Vincent Willem van Gogh teniendo como marco teórico referencial al psicoanálisis. Esto permitirá esclarecer dicha relación y en su caso, retomar la producción artística en la psicosis como una expresión, como un lenguaje y que es de gran relevancia clínica.

1.2. Planteamiento del problema.

Las psicosis son algunas de las enfermedades mentales de mayor gravedad y mayor impacto para la persona que las padece y quienes los rodean.

Y pese a los estigmas sociales que se tienen todavía sobre ellas y pese al grado de incapacidad al que se enfrenta quien las padece, en ocasiones por la naturaleza de la enfermedad, en ocasiones por las limitantes sociales, existen diversos casos donde pareciera que el estado mismo de la enfermedad propicia una construcción diferente, no sólo de la realidad sino de la forma de vivirse en ella.

El arte es una actividad humana que ha atestiguado algunos de estos casos. Es variada la lista de artistas que en algún momento de sus vidas han padecido algún tipo de psicosis. Resulta así pertinente indagar si existe un nexo que vincula la psicosis con la producción artística.

No ha sido necesario esperar al psicoanálisis para poner de relieve la posibilidad de dicho nexo, sin embargo, el psicoanálisis se ha interesado en esta relación. La cuestión del arte ha sido tratada desde Freud, y en cuanto a su relación con la psicosis existen varios autores que desde el psicoanálisis han elaborado sus propias conclusiones.

En este sentido, la presente investigación pretende describir, mediante fundamentos psicoanalíticos así como la revisión biográfica del artista, si existe o no relación entre la psicosis y la producción artística en el caso del pintor Vincent van Gogh, un caso paradigmático de este binomio.

Es así como el binomio psicosis-producción artística, toma gran relevancia para la comprensión de la obra y del artista, sin olvidar la singularidad de cada caso, y en gran medida, para la comprensión de la psicosis. Este binomio no es sinónimo de una relación causa efecto, más bien apunta a describir y esclarecer la articulación

entre la producción artística como manifestación en la locura, así como la importancia de esta articulación en la vida del pintor. Muchos de los biógrafos de van Gogh (Vives, 1993; Leprohon, 2004; Beaujean, 2005) coinciden en que su obra pictórica es reflejo del mundo interno y del sufrimiento del pintor, en esa medida vida y obra son de enorme importancia para esta investigación.

1.3. Pregunta de investigación.

¿Existe relación, con base en fundamentos psicoanalíticos, entre la psicosis y la producción artística en el caso de Vincent Willem van Gogh?

1.4. Objetivo General.

Explicar, con fundamentos psicoanalíticos, la relación que existe entre la psicosis y la producción artística en el caso de Vincent Willem van Gogh.

1.5. Objetivos específicos.

- ψ Explicar en éste caso en particular, la articulación entre los procesos inherentes a la psicosis y la producción artística.
- ψ Favorecer el estudio psicoanalítico de la psicosis principalmente en relación a las producciones que en ella se generan y el significado que ellas tienen en la subjetividad de la persona.
- ψ Contribuir al conocimiento de la psicosis en general y a esta en su articulación con la producción artística en particular en el caso de van Gogh.

ψ Generar otras preguntas de investigación en torno a la psicosis y la producción artística así como la relevancia clínica de dicha articulación.

1.6. Metodología.

La investigación esta basada en un estudio cualitativo de corte descriptivo.

Este estudio incluye una revisión conceptual de los fundamentos psicoanalíticos en relación con la psicosis y la producción artística así como una revisión biográfica del pintor Vincent Willem van Gogh.

Se incluyen la revisión conceptual de los estudios realizados por Freud acerca de las psiconeurosis de defensa, donde al principio de su obra, Freud establece las psiconeurosis como consecuencias de mecanismos defensivos ante la aparición de contenidos reprimidos, el caso Schreber y la cuestión del delirio como un intento de restablecimiento en las psicosis, así como los mecanismos presentes en la paranoia.

Son motivo de revisión también las aportaciones de M. Klein acerca de las posiciones esquizo-paranoide y la posición depresiva, presentes no solo en estados patológicos al igual que el sadismo, lo que tiene como consecuencia clínica la presencia de mecanismos que anteceden al Edipo en los cuales ya se pone en juego la estructura del sujeto, a diferencia de Freud que ubicaba en el Edipo dicha problemática. Así mismo el concepto de Winnicott de madre suficientemente buena como fundante del sujeto y como base para un posterior desarrollo al igual que los fenómenos transicionales y el objeto transicional, lo que resalta la función de otro en la constitución subjetiva del mundo real.

Por último, los conceptos de J. Lacan del estadio del espejo, donde se establece, a través de otro, la estructuración de un yo imaginario y la problemática psicótica en relación a dicha estructuración, así como la forclusión como problemática fundamental en la psicosis, la forclusión de la metáfora paterna, de lo

simbólico y en última instancia, de la castración y las consecuencias estructurales que esto implica. Las aportaciones lacanianas en torno a las psicosis son de gran relevancia ya que profundizan y esclarecen los mecanismos que operan en las psicosis. La cuestión del pasaje al acto también es motivo de revisión, especialmente en relación con la mutilación de la oreja por parte de van Gogh y el suicidio.

Debido a que se trata de un estudio cualitativo de corte descriptivo se realizará lo siguiente:

1. Una revisión histórica y social de la psicosis.
2. Una revisión teórica de los conceptos psicoanalíticos a utilizar en el presente trabajo.
3. Una revisión de la función del arte y los estudios al respecto, particularmente lo relacionado a la psicología del arte.
4. Una revisión biográfica de la vida y obra de Vincent van Gogh destacando los hechos que, desde una aproximación psicoanalítica, tienen relación con el advenimiento de la psicosis. De igual modo, se revisarán lo relacionado a la articulación de la psicosis y la obra de van Gogh, entendiendo la producción artística como una manifestación en la locura y analizando las implicaciones que dicha manifestación pueda tener.

CAPITULO II: HISTORIOGRAFIA DE LA LOCURA

La locura es una condición subjetiva que ha estado presente en diferentes épocas de la historia. El lugar que la locura ha tenido es variado en muchas de ellas. Es difícil establecer históricamente la aparición de la locura que parece ser un fenómeno inherente a la experiencia humana. Desde las culturas antiguas como Grecia, Roma y Egipto se puede rastrear la existencia de la locura, sin embargo tanto la enfermedad en general como la locura en particular se han visto matizadas tanto en su concepción como en el lugar que ocupan, por el contexto histórico, por las causas que se le atribuyen a su génesis, por la prevalencia del pensamiento religioso y por los avances de la ciencia.

En el caso de la locura se puede dar seguimiento al momento histórico en el que ésta comienza a ser de importancia social, el momento en el que su incidencia comienza a tener relevancia así como la segregación de la que es objeto, momento que se ubica, sin duda, muchos siglos después de su aparición.

Cosa curiosa, el término *loco*, parece haber sufrido un extravío en cuanto a su raíz etimológica puesto que los lingüistas no se ponen de acuerdo en relación al surgimiento de esta denominación. Según el Diccionario Etimológico de Chile (2009), no hay un consenso en relación a esta palabra cuyo origen es desconocido. Algunos lingüistas consideran que el origen de la palabra vendría del árabe "*layqa*" (tontas, estúpidas). Corominas, en su diccionario, rechaza que venga del italiano "*locco*", tampoco le convence el árabe "*lawqa*" (tonta), finalmente Corominas subraya la posibilidad de una relación con las voces castellanas "*clueca*" y "*lluega*", catalán "*lloca*", "*clueca*" y vasco "*loka*".

De esta manera, no hay un consenso sobre el origen de dicho término, pero su aparición y su uso se remontan probablemente a los siglos X y XI.

2.1. Edad Antigua:

En la edad antigua, dentro de la civilización grecorromana, tenemos que Hipócrates, el celebre médico, fue uno de los que dentro de sus casos describieron enfermedades y cuadros nosológicos de la locura.

En ésta época, ya existían locos que padecían, así como médicos que intentaban curarlos o al menos, brindar algún tipo de alivio ya que el loco todavía no tenía el estatuto de enfermo. Del mismo modo, ya existían juristas que se ocuparon de protegerlos, filósofos que buscaban explicación a la esencia de la locura y dramaturgos que hicieron del papel del loco, el héroe de sus tragedias (Postel y Cols, 1987)”.

Durante ésta época, en Grecia, es elaborada por el famoso Hipócrates, la teoría de los humores siendo estos la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra. La causa de la enfermedad sería entonces producto de un desequilibrio entre dichos humores, dicho desequilibrio podía ser producto de factores internos o de factores externos, así mismo, no existe una dualidad entre cuerpo y alma y por tanto todas las enfermedades se consideran de tipo somático.

De alguna manera, la psicoterapia no podía faltar, ya que el médico otorgaba cierto grado de valor al dialogo que entablaba con el paciente, lo escucha, explica y luego ordena (Postel y Cols, 1987).

En este contexto se crean las primeras entidades nosológicas sobre la enfermedad mental: la frenesis o frenitis, la letargía, la manía y la melancolía. En términos generales, la frenesís es una locura aguda con estados de excitación, así mismo la letargía pero con un estado de abatimiento profundo. La manía y la melancolía serian locuras crónicas, la primera con estados de excitación mientras que la segunda con estados de abatimiento.

En la civilización hebrea, la cual recibió influencias de Mesopotamia y de Egipto, la medicina tenía una inspiración religiosa. Tampoco en ésta civilización existía diferencia entre cuerpo y alma.

Los hebreos se caracterizaron por el paso de la religión politeísta a la religión monoteísta, además del rechazo a las creencias mágicas, a los brujos y a los adivinos. Ésta concepción monoteísta se ve impregnada del sentimiento de culpa y por consiguiente de la cuestión del castigo, donde éste sería una consecuencia de los pecados cometidos ya sea conscientes o por descuido. De ahí que el monoteísmo tuviera enorme influencia sobre la concepción de la enfermedad concibiéndola como castigo divino a consecuencia de una falta cometida, idea que prevalecerá por muchos siglos más en occidente a través del judaísmo y del cristianismo (Postel y Cols, 1987).

Muchos aspectos de la religión monoteísta ligados a la concepción religiosa y de castigo acerca de la enfermedad los podemos encontrar en el Antiguo Testamento de la biblia (1989; p.256):

“Vean ahora que Yo, sólo Yo soy, y que no hay más Dios que yo.
Yo doy la muerte y la vida.
Yo hiero, y soy yo mismo el que sano, y no hay quien se libre de mi mano...” (Dt 32,39)

Si la enfermedad en general y la enfermedad mental en particular son un castigo divino, los métodos empleados para su curación son por tanto plegarias, exorcismos y demás procedimientos afines.

Entre los hebreos no existía una clasificación o investigación etiológica pero también en la biblia (1989) encontramos enfermedades mentales que en esencia son semejantes a las contemporáneas; en el libro de Samuel (I,1,8) aparecen en Ana

ciertas afecciones de tipo somático: “Elcaná, su marido, le dijo: Ana, ¿Por qué lloras? ¿Por qué estas triste y no comes? ¿Acaso no valgo para ti mas que diez hijos?” (p.304)

En la biblia (1989), el mismo libro de Samuel (I, 18,10-11) se habla de un delirio del rey Saúl: “*Al día siguiente, un espíritu malo, proveniente de dios, cayó sobre Saúl, que comenzó a delirar en su casa*” (p.324). La desconfianza de Saúl siguió aumentando y sobre eso Quetel y cols. (1978) designan un “sistema paranoide esquizo-afectivo con intervalos lucidos”; de igual manera comentan que el término hebreo utilizado para la palabra “delirar” se encuentra emparentado con el de “profetizar”.

En cuanto a las medidas sociales en torno a la locura, en Mesopotamia no existían hospitales ni centros de reclusión, y cuando los enfermos amenazaban el orden se cree que eran condenados a muerte o expulsados de la sociedad.

En la literatura hebrea, poco se menciona el tratamiento, al parecer, se le daba énfasis a la interpretación de los sueños, considerando a éstos, como una revelaciones de fuerzas superiores que en ocasiones daban la clave de un método terapéutico; la musicoterapia es mencionada respecto de la enfermedad del rey Saúl; en otros casos se acostaba junto al enfermo un ser joven y sano con la esperanza de que éste le transmitiera su vitalidad. La curación de enfermos mentales por medio de la palabra y de plegarias se evoca en el Nuevo Testamento, donde Jesús realiza diversas curaciones entre las que se encuentran las de algunos enfermos mentales.

2.2. Edad Media:

Este es uno de los periodos más largos de la historia, que abarca casi un milenio y donde la concepción de la enfermedad mental tuvo diferentes cambios.

Los médicos de la Edad Media se ponen del lado de la racionalidad e incluso utilizan la filosofía cuando tratan de comprender los estados psicológicos (Postel y cols. 1987). Sin embargo, durante la edad media, las enfermedades fueron consideradas como posesiones demoniacas.

En este marco, es de relevancia la aportación de los árabes quienes tienen gran gusto por la sistematización. La patología medieval árabe y latina se fundan en la diferenciación de los trastornos generales y los trastornos de la cabeza, entre los cuales consideran a las enfermedades mentales, sin embargo, los autores de la edad media repiten las listas de síntomas establecidas desde la edad antigua.

Durante este periodo se observa también un importante crecimiento del contexto religioso, muchos enfermos se creen profetas o inspirados por el espíritu santo y profetizan sobre el porvenir del mundo o la llegada del anticristo (Postel y Cols. 1987).

Antes de que la locura tomara un lugar de interés social e incluso antes de que se le atribuyeran causas demoniacas, era la lepra la que ocupa un lugar relevante dentro de las pequeñas sociedades europeas de aquel entonces. El leproso es considerado como indigno, y a la causa de su enfermedad se le atribuye principalmente un matiz de castigo divino. Foucault (1976), menciona que al final de la edad media la lepra desaparece del mundo occidental.

La lepra figuraba ya desde hace algún tiempo como una enfermedad a la que era necesario excluir, al margen de las sociedades se abren terrenos como grandes playas, leprosorios, los cuales van quedando vacíos al desaparecer la lepra, los ritos que estaban destinados, más que a suprimirla, a tenerla a una distancia “sagrada”, así como los lugares destinados para los leprosos, poco a poco desaparecen. “El lugar de la lepra fue tomado por las enfermedades venéreas” (Foucault, 1976; p.18), sin embargo no son estas las que desempeñaran el papel en la época clásica que tendría la lepra durante la edad media. Pese a su exclusión, en un primer momento,

las enfermedades venéreas ocuparan un lugar entre las otras enfermedades y es que este mal, a diferencia de la lepra, muy pronto se convierte en asunto médico, en el curso del siglo XVI este mal se instala en el orden de las enfermedades que requieren tratamiento médico.

Es así como la locura hereda el lugar que ocupaba la lepra, cosa que las enfermedades venéreas no causaron, la segregación y la exclusión. Después de un largo periodo de latencia, casi dos siglos, la locura reemplaza a la lepra suscitando los viejos ritos, la exclusión, los intentos de purificación, malestar que el médico tardará en apropiarse como enfermedad (Foucault, 1976).

Pese a que en el ámbito médico la idea de las posesiones demoniacas y las intervenciones divinas nunca guiaron la practica, la prevalencia del aspecto religioso marcó incluso límites a la práctica y la investigación al atribuirle a posesiones demoniacas y a intervenciones divinas las causas de la enfermedad y de la cura.

En cuanto al status social del loco parece ser ambivalente. El loco no parece haber sido objeto durante esta época de medidas sistemáticas de segregación, sin embargo, las sociedades se apresuran a expulsar a los locos que no son suyos; estos alienados son expulsados y mandados a su lugar de origen por cuenta de la ciudad. Así, el loco permanecía con su familia sin que por ello fuese mimado ni cuidado realmente, más bien, se le tolera pero se le mantiene a distancia. Los comportamientos conjuratorios, las burlas y las risas, estarían destinados al alejamiento del loco (Postel y Cols., 1987).

De tal manera que aun siendo tolerado por el marco familiar y social, no deja de quedar excluido. Incluso jurídicamente, el loco es incapaz de hacerse cargo de sus vienes, ni de rendir testimonio en un juzgado, ni de hacer contratos, aspectos que siguen siendo muy similares en nuestros días.

En el caso de locos “furiosos o frenéticos” el encarcelamiento era posible a petición de los familiares, por lo menos en Núremberg a finales del siglo XV, sin embargo, no hay indicios de que esta práctica fuera socialmente difundida.

2.3. El nacimiento del confinamiento:

Existía desde el siglo XIV un encarcelamiento de locos en crisis pero ocurría en situaciones muy específicas, principalmente cuando cometían agresiones u homicidio, y si la causa era simple agitación, la reclusión duraba lo que duraba la crisis o mientras se localizaba a los familiares del alienado.

El loco más desprotegido era el que quedaba fuera de toda estructura de parentesco, de toda solidaridad colectiva (Postel y Cols, 1987), era excluido como extranjero y como loco al que generalmente se le expulsaba pura y simplemente, a veces, después de haber sido azotado, quedando como vagabundo abandonado. Todas estas medidas carecían de alguna intención terapéutica.

Sólo el hospital reintegrará a estos locos vagabundos. Durante el siglo XII y XIII se multiplican las fundaciones de hospitales que recibían a los indigentes, a los enfermos y a los vagabundos, entre ellos, aquellos locos que han quedado abandonados, siendo tratados como pobres y vagabundos que necesitan caridad más que como enfermos. Es hasta el siglo XIV donde surge la idea de que los locos son una categoría específica de reclusos. A finales del siglo XIV y durante el siglo XV surgen lugares de asilo específico para los locos o cuando menos de salas reservadas específicamente para ellos.

Durante esta época, surgen también peregrinaciones terapéuticas a las cuales asisten los enfermos y sus familiares y durante las cuales se realizan oraciones y penitencias dirigidas en ocasiones a un santo en particular al cual se le atribuyen curaciones milagrosas en ciertas partes del cuerpo. La población de Gheel, en la

región de Flandes tiene este origen: los peregrinos en ocasiones se quedaban a radicar ahí, dando, poco a poco, lugar a esa población (Foucault, 1976; Postel y Cols, 1987).

2.4. El Renacimiento:

Ya durante el renacimiento, Foucault (1976) ubica la aparición de un elemento peculiar, es la *Stultiferae navis*, la nave de los locos, un extraño barco ebrio que inspira la creación literaria. La pintura “la nave de los locos” del Bosco hace sin duda referencia a esta embarcación. Este elemento obedece quizá a dos aspectos, por un lado la costumbre de expulsar a los locos extranjeros, sirviendo como un medio de exclusión donde el loco navega errante y otro posible es el uso de estos viajes a modo de peregrinación y penitencia, navíos que condujeran a los locos en búsqueda de la razón.

El loco durante el renacimiento comienza a hacerse presente en la literatura. En los cuentos y las fabulas, el papel del loco, del necio, del bobo, adquiere gran importancia. En el teatro ocupa el centro de los guiones como poseedor de la verdad, una especie de papel inverso del que representa la locura en los cuentos y las sátiras (Foucault 1976).

En éste contexto surge en 1509 “Elogio de la locura” de Erasmo de Rotterdam (1999), donde éste, hace hablar a la locura, mostrando las cualidades de ésta y como la locura está tan cerca de los hombres que incluso se torna necesaria, el amor, la sabiduría, por ejemplo, estarían emparentadas con la locura, la locura sagrada.

Mientras tanto, los médicos del renacimiento se encargan de ubicar el mal en la cabeza, en el cerebro, ya no en el alma ya que ninguno de estos médicos admite que existan enfermedades sin materia, como ellos le denominaban. Sin embargo,

esta búsqueda de la causa del padecimiento en el cerebro, de remitir el padecimiento a un lugar anatómico parece más un intento justificación a la imposibilidad de comprender con claridad la cuestión causal de la psicosis.

A finales del siglo XVI parece haber un cambio en cuanto a la concepción de la naturaleza. Los médicos reclaman el derecho sobre la atención del paciente, incluso cuando se sospeche de posesión o hechicería, los médicos pueden intervenir; sobrevendría así, una separación entre la medicina y la teología.

2.5. Edad Moderna: El Hospital General.

La locura era ya causa de segregación. Y aunque ya se había suscitado indicios de encierro en algunas ciudades de la época, siendo estos sitios un espacio para albergar a los vagabundos, los pobres y demás, entre ellos los locos, no es sino en 1656 con la fundación del Hospital General de París donde surge como tal el encierro al que estarán destinados los locos por muchos años.

“...1656, decreto de fundación, en París, del Hospital General. ...Diversos establecimientos ya existentes son agrupados bajo una misma agrupación única: entre ellos, la Salpêtrière, reconstruida en el reinado anterior para usarla como arsenal; Bicetre, que Luis XIII había querido otorgar a la comandancia de San Luis para hacer ahí una casa de retiro destinada a los inválidos del ejército” (Foucault, 1976; p.80-81).

Cabe mencionar que las casas de “fuerza” y los hospitales retenían a diferentes desviados: prostitutas, enfermos venéreos, libertinos, sarnosos y otros contrahechos y por tanto no es posible el estudio de la locura sin tener en cuenta este contexto. Es decir, el nacimiento del Hospital General Surge como un intento de restablecer el orden en una ciudad que ya era bastante grande y que no se trató de

una conjura que iba destinada únicamente a la locura (Postel y Cols. 1987). Apenas ha transcurrido un siglo del auge de las barquillas locas, cuando aparece también en el escenario literario el Hospital de los locos (Foucault, 1976).

El nacimiento del encierro parece estar acompañado de diversos cambios de tipo social. Durante la edad media, como se ha expuesto, eran las familias las que se hacían cargo de sus locos y aquellos que no pertenecían a la sociedad eran expulsados y en pocos casos, reclusos. Algunos casos de reclusión son muy específicos en aquellos momentos, por ejemplo, en el caso de locos bastante agresivos u homicidas. Ahora bien, durante los siglos XVI y XVII hubo un crecimiento considerable en cuanto al número de vagabundos, tanto por causa de la miseria de la época como por la urbanización creciente. Así a medida que crecía el número de vagabundos, los poderes públicos acrecentaban la severidad ante este hecho.

En muchas ciudades de Europa, el encierro comienza a organizarse desde el siglo XVI. En éste sentido los leprosarios antecedieron a los hospitales y a los lugares de reclusión destinados para la locura.

Cabe mencionar que el carácter de estos lugares es coercitivo, de exclusión y no con fines terapéuticos:

“Desde luego un hecho está claro, el Hospital General no es un establecimiento médico. Es más bien una estructura semijurídica, una especie de entidad administrativa, que al lado de los poderes de antemano constituidos y fuera de los tribunales, decide, juzga y ejecuta... Soberanía casi absoluta, jurisdicción sin apelación derecho de ejecución contra el cual nada puede hacerse valer; el Hospital General es un extraño poder que el rey establece entra a policía y la justicia, en los límites de la ley: es el tercer orden de la represión. Los alienados que Pinel encontrará en Bicêtre y en la Salpêtrière, pertenecen a este mundo” (Foucault, 1976; p. 81-82).

Y Foucault (1976) es tajante en este aspecto: “en su funcionamiento, o en su objeto, el Hospital General no tiene relación con ninguna idea médica”.

El encierro, la hospitalización, han sustituido a la nave de los locos. El confinamiento es una invención del siglo XVII que responde a cuestiones sociales y económicas de la época, la locura cambia en su concepción en comparación a la edad media, ahora se encierra en un aparato del estado que por su amplitud, no es comparable con el encarcelamiento que se llegó a producir en la edad media, la locura deja de ser destinataria de la caridad de la época pasada, el poseído o el endemoniado ahora es el insensato, el inmoral al que hay que encerrar.

No debemos pasar por alto el trasfondo moral que subyace al encierro y el cual sirve de base a nuestro conocimiento científico de la enfermedad mental ya que el insensato (sea loco, criminal, venéreo, libertino, etc.) antes que enfermo es inmoral y por tanto hay que castigarle. Por ello muchos tratamientos incluían confesiones religiosas, sangrías, purgas, baños, donde no solo se trata de curar el cuerpo, esto es una consecuencia de lo que se trata: purificar el alma.

Había sin embargo, algunos lugares donde, pese a ser rudimentarios, los cuidados médicos eran la justificación de la estancia de los insensatos en esos hospitales, tal es el caso del Hotel-Dieu o de Bedlam, cosa que no sucedía en el Hospital General.

Aún cuando se encuentran referencias a tratamientos para la locura, incluso desde épocas antiguas, el tratamiento es rudimentario; los locos internados no eran considerados, en los siglos XVII y XVIII como enfermos solo por su locura; pese a ello, algunos recobraban la razón.

Las reglas que se siguen en el Hospital General son las mismas que en las prisiones. En Francia por ejemplo, es común encontrar locos en las prisiones.

Este esquema de reclusión como medida de control en las ciudades permanecerá por algún tiempo hasta el siglo XVIII con el surgimiento del movimiento filantrópico. Dicho movimiento comienza a preocuparse por las condiciones en las que se encuentran los insanos, es una especie de caridad laica. Alrededor de 1772 comienza una verdadera reforma hospitalaria. De esta manera comienzan a concebirse medidas terapéuticas en el interior de los hospitales.

Foucault (1976), opina que en los siglos XVII y XVIII existen dos experiencias distintas, sin embargo, yuxtapuestas de la locura: por un lado, la reclusión, indistinta entre los insensatos, que surge evidentemente como forma de castigo mas que de tratamiento, por otro, el hecho de que en algunos lugares no se reciben locos salvo que teóricamente sean curables. Desde luego esta segunda experiencia, la de un fin terapéutico, es la que menos prevalece y estos lugares tienen muy pocos internos. La experiencia de la locura como enfermedad, por limitada que sea, no puede negarse.

Estas concepciones marcan una diferencia ya que la edad media, el loco más que un enfermo, un asocial, era un personaje, un individuo que pertenecía a la sociedad, presente en la vida cotidiana de la edad media. En el Renacimiento, el loco es reconocido de otro modo, aislado, sin que se le de propiamente un estatuto médico. Tal parece que en vez de avanzar con el reconocimiento sobre el estatuto del loco, y por ahí hacia el conocimiento científico que de el se puede tener, en ésta época se le ha distinguido con menos claridad, recluyéndolo en una masa poco diferenciada:

“La locura pierde así aquella libertad imaginaria que la hacía desarrollarse todavía en los cielos del Renacimiento. No hacía aún mucho tiempo, se debatía en pleno día: era el *Rey Lear*, era *Don Quijote*. Pero en menos de medio siglo, se encontró recluida, y ya

dentro de la fortaleza del confinamiento, ligada a la razón, a las reglas de la moral y a sus noches monótonas” (Foucault, 1976; p. 125).

Es preciso subrayar que una de las obras literarias más importantes de habla hispana es El Quijote, que aparece publicada en 1605 y que tiene como protagonista a un loco y sus aventuras. Esta novela que permeó en el lenguaje castellano hasta nuestros días, ya que mucho del vocabulario presente ahí, se utiliza en la actualidad, muestra la figura de un loco, y sus andanzas, libre. Figura que ya no está presente en nuestros días.

Para Foucault (1976), la época clásica, reduce la experiencia de la sin razón a una percepción estrictamente moral de la locura, que va a ser el núcleo secreto de todas las concepciones que el siglo XIX hará valer como científicas, positivas y experimentales; es decir, que los avances científicos en torno de la locura tienen como base un planteamiento moral, proveniente de la época clásica y quizá mas allá a través de la tradición judeo-cristiana.

Durante el siglo XVIII, el aspecto jurídico toma un papel bastante importante en cuanto al internamiento del loco, si es solicitado, un juez puede determinar si un apersona está loca o no y si debe estar recluida o no por lo que la medicina aquí funge como determinante, puesto que emite su veredicto al respecto. También durante esta época, cuando la jurisprudencia antecede a los internamientos, es cuando comienza a surgir una psiquiatría que pretende tratar por primera vez al loco, como ser humano (Foucault, 1976).

Por otra parte, el nacimiento del movimiento filantrópico marca la pauta para una serie de reformas en torno a la locura. Es así como se empieza a contemplar y a llevar a cabo, a finales del siglo XVIII, la labor terapéutica para la locura con la circular de 1785 que marca el nacimiento del asilo terapéutico, al loco no basta con recluirle, hay que tratarlo, con lo que se establecen las bases para lo que después sería el “tratamiento moral.”

Durante ésta época tiene lugar el nacimiento de la psiquiatría y aunque hay datos que muestran que el papel de Philippe Pinel ha sido sobreestimado (Postel y Cols., 2000), sin duda, su contribución a la psiquiatría y principalmente a la concepción de la locura y su tratamiento es indiscutible.

Pinel retira las cadenas a los locos de Bicêtre y después a los de la Salpêtrière y propone un trato más amable, devolviendo su rango de sujeto al insano. Su tratamiento moral consiste en dar un trato amable y cortés al paciente obteniendo una respuesta bastante buena donde incluso aquellos locos agresivos, ya no lo parecen tanto después de ese buen trato. Pinel se avino a prestar su escucha en lo concerniente a la historia de los pacientes (García 2001) y así restableció la comunicación del médico con su paciente.

Otros psiquiatras continuarían con sus trabajos, entre ellos su discípulo Esquirol, sin embargo el tratamiento moral fracasará después de unas décadas.

Una vez constituida la psiquiatría científica y después de su tibio comienzo, tienen lugar una serie de estudios en los que el loco comienza a ser concebido como un enfermo. A principios del siglo XIX, con Bayle y su descubrimiento sobre las afecciones en las meníngeas en la parálisis cerebral, comienza el giro hacia la neurología y lo orgánico como causa de la locura, marcando así una tendencia que perdurará durante algún tiempo.

De igual manera, la nosografía comienza a tener un amplio desarrollo. Ya desde Esquirol, la nosografía comienza a tomar importancia. Surgen términos como parálisis general, paranoia, demencia precoz y psicosis maniaco depresiva. Estos dos últimos descritos por primera vez por Emil Krapelin.

Krapelin, alumno de Flechsig quién en un tiempo fue tratante del presidente Schreber, hizo grandes aportaciones a la clasificación dentro de la psiquiatría, es

precursor de lo que hoy conocemos como CIE-10 y DSM IV. Con Krapelin el modelo médico parece imponerse definitivamente en el enfoque de la locura (Postel y cols.2000).

Si bien, el avance clasificatorio, las clasificaciones mundiales que aparecerán en el siglo XX, representan un gran avance y un apoyo en el diagnóstico y tratamiento de la locura, también es cuestionable este esfuerzo clasificatorio, particularmente en cuanto a la forma de realizar las clasificaciones que generalmente son por consenso, algunas obedecen más a criterios sintomáticos, otras a tipos conductuales.

La medicina clasificatoria del siglo XVIII, precedió al método anátomo-clínico. Dejando la medicina clasificatoria se pasó del síntoma a la lesión y de la lesión a la etiopatogenia para constituir la medicina de nuestro tiempo, *“El siglo XIX es el momento en que los locos pasan a ser patrimonio y problema de la medicina”* (Braunstein, 2005; p. 15). La psicología aún no se consolidaba como científica hasta finales del siglo.

Parece que Pinel, devuelve al loco su rango de sujeto, pero con éste hecho también se coloca a la locura en la vía de la medicina y de la organicidad como su causa.

A finales del siglo XIX, en 1879 con Wundt, hace su aparición la psicología científica que en su comienzo poco aporta al conocimiento sobre la locura pero que subsecuentes desarrollos la llevarán a ocupar un lugar relevante en relación a los padecimientos psicóticos.

Ya a finales del siglo XIX, uno de los sucesos que cuestionarán las causas orgánicas de algunos padecimientos es el trabajo de Jean Martín Charcot. Charcot, médico de la Salpêtrière, descubre mediante la hipnosis, que en el caso de las histéricas, los síntomas desaparecían o incluso podrían cambiar de lugar bajo los

efectos de la hipnosis, lo que comprobaba el que la causa de las parálisis y demás síntomas histéricos no eran de tipo orgánico como hasta ese entonces se creía. Este hecho sin duda capta la atención del joven Sigmund Freud, cuyas aportaciones posteriores serán de gran importancia para la concepción y un posible tratamiento de la locura que va en otra dirección que las causas orgánicas.

Pierre Janet, quién estuvo a cargo del departamento de psicología clínica de la Salpêtrière, pugró por incluir a la psicología dentro del ámbito de los trastornos mentales, de igual manera trató de mantener a la filosofía dentro de éste campo (Postel y Cols, 2000).

2.6. La locura como enfermedad mental en el siglo XX:

Los avances científicos en prácticamente todos los campos del saber y desde luego en la medicina durante éste siglo así como la aparición de la farmacología le dan a la locura el semblante con que la conocemos actualmente.

La aparición del psicoanálisis con las aportaciones de Freud dan un vuelco a la concepción organicista prevaleciente. La principal aportación del psicoanálisis a la locura es quizá, el hecho de plantear que el delirio tiene una lógica y un sentido, que es descifrable:

“Freud volvía a tomar a la locura a nivel de su lenguaje, y reconstruía uno de los elementos esenciales de una experiencia acallada por el positivismo; no agrega a la lista de los tratamientos psicológicos nada importante; restituía al pensamiento médico la posibilidad de un dialogo con la sinrazón (Foucault, 1976; p. 529)”.

Sin embargo, es también en este siglo donde surgen métodos como el electroshock en 1939 con los italianos Hugo Carletti y Lucio Bini. Manfred Sakel, en

1952, propone sustituir el electroshock por un choc insulínico. El método conminatorio de Lauret que consiste en someter al paciente a una ducha a presión, la batería a pilas aplicada en las orejas para que la corriente atravesara el cerebro, idea de Hiffelsheim y la lobotomía de los lóbulos frontales utilizada por Antonio de Almeida en 1935, son algunos ejemplos de dichos métodos. No podemos pasar por alto que los episodios de las guerras mundiales hicieron de aquellas épocas, un periodo difícil para la civilización (Garcia, 2001).

Los desarrollos de la psicología, a propósito de las guerras mundiales, y diversos fenómenos sociales fueron de gran importancia para plantear el papel que juegan otro tipo de factores más allá de los fisiológicos u orgánicos en distintas enfermedades. Así mismo la psicología juega un papel importante no solo como método diagnóstico sino también con alternativas de tratamiento.

Surge también la psicopatología moderna con Karl Jasper, quien pasó de la psiquiatría a la filosofía y se convirtió en uno de los grandes exponentes del existencialismo alemán.

El advenimiento de la farmacología aplicada al tratamiento de los trastornos mentales trajo enormes avances a la psiquiatría. Sin embargo este hecho apunta también a la desobjetivación del loco (Garcia, 2001).

Para Foucault (1976), la farmacología ha transformado las salas de los hospitales en enormes acuarios tibios.

Principalmente a partir de la segunda mitad del siglo es cuando la industria farmacéutica tiene un gran despegue y los sucesivos hallazgos de nuevas moléculas con actividad en la esfera del comportamiento humano hacen de ésta un concepto farmacológico de la psiquiatría, atribuyendo el origen de la enfermedad mental o trastorno mental, a cuestiones orgánicas, de neurotransmisores, de bioquímica cerebral.

Algunos íconos de la farmacología del siglo XXI son por ejemplo el haloperidol, considerado también como la primera camisa de fuerza química, las benzodiazepinas o algunos de los modernos y potentes antidepresivos como la fluoxetina, principio activo del prozac.

El enorme desarrollo de la farmacología a consecuencia del avance científico y tecnológico en diferentes áreas como la bioquímica, da como resultado que en menos de medio siglo, se convierta y consolide como un eje fundamental y casi indispensable para el tratamiento de los llamados trastornos mentales y con ello prevalezca la concepción organicista como causa de la enfermedad mental.

Es también durante éste siglo, a finales de la década de 1960 cuando surge el movimiento de la antipsiquiatría, que pese a su fracaso, criticó muchos de los métodos utilizados por la psiquiatría, incluso la practica misma de la psiquiatría y pugnó por devolver al paciente su estatus de ser humano con lo que se lograron, en distintos países y en particular en Italia con la ley 180 que proclama la abolición de los hospitales psiquiátricos, algunos avances en este sentido.

Hoy en día, el DSM IV TR y el CIE10 son las herramientas clasificatorias de base para determinar el diagnóstico, los internamientos son de corta duración y se incluyen terapias alternativas a la farmacoterapia.

Si bien las alternativas de tratamiento siguen siendo principalmente farmacológicas existen otras aproximaciones. Entre ellas se encuentran las aportaciones del psicoanálisis posteriores a Freud, como las de Lacan, Klein o Winnicott, entre otros que incluso han teorizado sobre los mecanismos de las psicosis, de igual manera las terapias cognitivo-conductuales. Incluso en éste sentido, se contemplan diversos aspectos como la terapia ocupacional que apuntan a brindar un tratamiento multidisciplinario de la locura.

Los antecedentes en medio de los cuales surge el estudio científico de la locura, que indudablemente se encuentran permeados por una tradición moral como afirma Foucault (1976), el hecho de que este estudio se le confiera a la medicina que, en medio del positivismo, buscarse conseguir una clasificación adecuada de la enfermedad mental, el nacimiento en este mismo contexto de una psicología cuya urgencia es constituirse científica, lo cual limita su objeto de estudio, y la aparición de la farmacología con un boom impresionante sobre la forma de tratar a la locura, son sin duda los hechos que dan forma al semblante que hoy conocemos de la locura, de las psicosis o de los trastornos mentales.

La noción misma de “trastornos mentales” ha sido criticada, por un lado porque trastorno no es lo mismo que enfermedad y por otro por que “mental” es un término bastante ambiguo y sin duda, no tiene una localización anatómica.

Para Braunstein (2005), de Pinel y Kraepelin al CIE-10 y el DSM, la clasificación psiquiátrica ha perdido coherencia a la vez que ha ganado cobertura.

Quizá una de las críticas más importantes de Foucault (1976) y del psicoanálisis a los tratamientos modernos es que se intenta realizar una normalización de la locura, dejando de lado la vivencia subjetiva.

Sin pretender un estudio exhaustivo de la historia en la que se enmarca la locura, donde se relacionan los fenómenos sociales, la religión, los avances de la medicina y de la ciencia, la aparición de la psicología y del psicoanálisis y más allá de pretender resolver el debate teórico, un análisis histórico de la locura nos permite comprender que el loco ha jugado un papel diferente en distintas épocas, que las concepciones y los manejos de la locura han estado matizados por la evolución misma de la cultura.

La época antigua donde el loco coexiste con y en la sociedad, la edad media donde comienza a emparentarse con posesiones demoniacas y la moral cristiana, el

renacimiento donde es tolerado, donde Rotterdam nos da un elogio de una vicisitud humana que esta mucho más cerca de nosotros de lo que creemos, el nacimiento del Hospital General, el de concebir al loco como enfermo, la apropiación por parte de la medicina, el hospital psiquiátrico, las clasificaciones psiquiátricas, el surgimiento del psicoanálisis y la escucha del sujeto que habla y la aplicación de farmacoterápias, son muestras del cambio que ha tenido lugar en la concepción y manejo de la locura.

Seguir cuestionando lo que parece estar ya establecido, sigue siendo válido y necesario para el desarrollo mismo de la ciencia.

CAPÍTULO 3: CONSIDERACIONES TEORICAS SOBRE LA PSICOSIS.

3.1. La aportación de Sigmund Freud:

Han pasado ya varios años desde el inicio del psicoanálisis. Es sabido que el psicoanálisis es una ciencia en construcción y como tal, se va replanteando y va aumentando su aproximación al conocimiento humano, especialmente en lo que se refiere a su campo: los fenómenos inconscientes.

En éste sentido la revisión de la obra Freudiana en torno a la psicosis sigue siendo de gran importancia, no sólo por ser un antecedente sino por que en ella se encuentran una serie de elementos que siguen siendo d gran validez para el conocimiento y la comprensión de las psicosis.

3.1.1. La psicosis: Enfermedad de la defensa:

Para Freud el estado psicótico es una enfermedad de la defensa. Es un intento fallido por parte del yo por librarse de una representación que le es insoportable (Nasio, 2005). Es decir, existe una representación que el yo no puede soportar y a modo defensivo de éste, esa representación es separada no solo de su afecto, como sucede en el caso de la histeria, las fobias o las obsesiones; sino que dicha separación sucede de un modo más extremo y con un alto grado de éxito de tal manera que el yo desestima la representación insoportable y se comporta como si la represión nunca hubiera comparecido. Sin embargo, el precio de dicha desestimación de la representación es el sacrificio de una parte de la realidad objetiva (Freud, 2005a).

Freud (2005a) trata de explicar los procesos de la paranoia a la luz del momento de desarrollo en que se encuentra la teoría, equiparando los procesos de la paranoia en un símil con lo que sucede en la histeria, las representaciones obsesivas y las fobias. Al igual que en las neurosis, los síntomas serían un acuerdo de

compromiso entre las fuerzas reprimidas y las fuerzas represoras y por tanto, todo síntoma estaría determinado en su forma por el contenido de lo reprimido. Esto se aplica al delirio. Al igual que en las neurosis, en la paranoia habría una serie de pensamientos inconscientes y unos recuerdos reprimidos que, lo mismo que en aquellas, eran susceptibles de ser llevados a la conciencia una vez vencidas ciertas resistencias. De esta manera, los pensamientos delirantes de la paranoia serían producto de contenidos inconscientes originados en la infancia por un trauma de índole sexual, tesis que Freud abandonará posteriormente. En cuanto a las voces (alucinaciones auditivas) eran síntoma de lo reprimido al mismo tiempo que consecuencia de un compromiso, una huella de la desfiguración compromiso. Lo que Freud está planteando aquí es que ciertos contenidos del delirio estarían siendo desfigurados por efecto de la represión.

En la paranoia se utiliza un mecanismo denominado proyección, puesto que plantea el síntoma defensivo en la desconfianza hacia otros, en vez de la desconfianza a uno mismo como en la neurosis obsesiva o en el cuerpo como en la histeria (Freud, 2005b). El psicótico percibe como externos aquellos pensamientos y percepciones que pertenecen a su mundo interno.

3.1.2. El caso del presidente Schreber:

Para muchos autores, este caso paradigmático es el más citado dentro de la bibliografía psiquiátrica y psicoanalítica. Quizás esto se debe a que en la obra escrita por Daniel Paul Schreber (2008) "Memorias de un enfermo nervioso" se aprecia claramente las experiencias que Schreber experimentaba durante el transcurso de su enfermedad. Es precisamente en esta obra donde Freud (2005c) se basa para realizar su trabajo sobre el presidente Schreber.

Para Freud (2005c), el psicótico retrae gran parte de sus montos libidinales del mundo en general, la cual vuelve al yo, esto produce un inminente problema en la relación con los otros y por tanto no es susceptible de acceder al psicoanálisis.

Freud estudia el caso Schreber por tres razones de esencia teórica (Nasio 2005):

- Asentar teóricamente la teoría de las pulsiones
- elaborar la teoría del narcisismo, ya iniciada. El “si mismo” tomado como objeto libidinal
- Construir una teorización sobre la psicosis

Muy posiblemente ésta última razón abrió una nueva línea para la concepción de la psicosis en general y la paranoia en particular. Freud demostraría la legibilidad del delirio en el psicótico a diferencia de la psiquiatría y otras ciencias que han considerado como una producción incoherente y por tanto sin ningún interés.

Daniel Paul Schreber fue un destacado juez alemán nacido en el año de 1842. A los 42 años fue hospitalizado por primera vez, con un diagnóstico de Hipocondría grave, teniendo una aparente recuperación y volviendo a recaer 8 años más tarde. No se sabe con precisión si, en el sentido social ordinario, volvió a estar cuerdo alguna vez (Schatzman, 1977). En el periodo siguiente a dicha recuperación inicial, Schreber desarrolla un gran reconocimiento por el profesor Flechsig, su médico y a quién le atribuye su cura.

El padre de Schreber, Daniel Gottlieb Mortiz Schreber (1808-1861), fue un prestigiado médico y pedagogo alemán, pensaba que la sociedad de su época era blanda y decadente y propuso una forma de combate a esto mediante un complejo sistema de educación infantil cuyo fin era hacer a los niños obedientes y sumisos a los adultos. Tuvo 2 hijos: el mayor Daniel Gustav y el menor por tres años Daniel Paul. El primero, también enloqueció y se quitó la vida de un disparo a la edad de 38 años.

Es poco lo que se sabe acerca de la madre de Schreber y sus otras tres hijas así como de su vida familiar pero hay evidencias de que una de estas hijas, de nombre Sidonie, tenía un diagnóstico de histeria. Su hermana menor, Klara, casada con un juez de distrito se ocuparía años mas tarde de su hermano menor por lo menos hasta mediados de su última internación.

En cuanto a la madre de Schreber, hay indicios de que el padre de Schreber consultaba sus ideas, planes y proyectos con ella. Sin embargo el mismo padre de Schreber afirma que las riendas de la educación de los hijos siempre deben ser tomadas por el padre (Schatzman, 1977).

Es muy probable que el Dr. Schreber utilizara sus métodos de educación con sus propios hijos. Dichos métodos eran bastante rígidos e iban encaminados a hacer del niño una persona física, moral y espiritualmente sana eliminando todo lo malo en el niño y aplastar todo lo que es del orden del deseo. Estos métodos incluían arduas rutinas de ejercicio, diferentes mecanismos e incluso aparatos destinados a corregir las posturas no adecuadas, métodos para mejorar la concentración, baños de agua fría y demás variedad de ideas todas con el fin de garantizar el buen desarrollo del infante. Igualmente era importante la educación de las conductas sexuales que para el Dr. Schreber eran de dos tipos: las naturales y las antinaturales. Estas últimas tenían que ver con todos los excesos y eran de tipo inmoral, todas aquellas conductas que fueran inmorales eran consideradas como antinaturales mientras aquellas de índole moral se consideraban como naturales.

Así mismo, para el Dr. Schreber existía un ser supremo. En la opinión de éste y de todos los miembros de su familia, la presencia de Dios dependía de la presencia del padre. Dadas las ideas del padre del presidente Schreber sobre el papel que desempeñan y deben desempeñar los padres, es probable que él tuviera poderes divinos en su familia. El Dr. Schreber incitaba a los padres a que indujeran y alentaran a sus hijos a consagrarse a Dios (Schatzman, 1977). Pese a la brillantez del Dr. Schreber parecer no haberse librado de ciertos inconvenientes, luego de un

grave accidentes donde una escalera de hierro cae sobre su cabeza, padecía de incontrollables cefaleas y aparecieron síntomas que se diagnosticaron como neurosis obsesiva con impulsos homicidas persistentes hasta su muerte (Sauri, 1979).

Este es el telón de fondo en el que el presidente Schreber nació, vivió y creció en sus primeros años en la baja Sajonia. Su padre moriría en el año de 1861 cuando el tenía 19 años. A la edad de 36 años se casa con Sabina Berh, Hija de un empresario teatral. Después de la muerte de su hermano, Schreber fue el único varón de su familia.

Schreber achacó sus dos primeras enfermedades nerviosas a un exceso de trabajo intelectual, la primera cuando era presidente de un tribunal de primera instancia a consecuencia de la actividad durante un periodo de elecciones al parlamento las cuales perdió, al parecer sus mismos pares fueron quienes no lo eligieron, y seis semanas más tarde ingresó a una clínica en la que permaneció seis meses.

Después de éste periodo regresa a vivir con su esposa. Schatzman (1977) comenta que Schreber refiere que los ocho años posteriores a este internamiento se encontraron llenos de felicidad al lado de su esposa y que fueron ricos en reconocimientos externos a los cuales solo opacó la desilusión por los intentos frustrados de tener hijos. Schreber se consideraba curado.

No obstante, después de este periodo le seguirían 27 años de vida, de los cuales trece pasaría en hospitales psiquiátricos donde finalmente moriría.

En junio de 1893 recibió la noticia de su inminente designación como presidente de la Sala del Tribunal Supremo Provincial de Drese. Y aquí aparece su segundo fracaso. La siguiente internación dura nueve años y en los últimos tiempos de ella escribió su obra.

Es a los 61 años que escribe su libro "Memorias de un enfermo Nervioso", en el que recopiló las notas de sus experiencias y pensamientos mientras padecía dicha enfermedad y con la cuál logra sostener su defensa y le es otorgada la libertad de salir del hospital y regresar a sus actividades normales, todo esto sin contradecir su propio delirio, en su defensa menciona:

"Como he tomado la decisión de solicitar en un futuro próximo mi alta del hospital para vivir otra vez entre personas cultas y en comunidad hogareña con mi mujer, será necesario proporcionar a aquellas personas que entonces formará mi círculo de relaciones una idea por lo menos aproximada de mis concepciones religiosas, para que, aun cuando no comprendan las muchas aparentes singularidades de mi conducta, tengan siquiera un vislumbre de la necesidad que compele a esas singularidades". (Schreber 2008; p. 53)

Schreber escribe su obra estando en una institución psiquiatría sin el afán de publicarla y posteriormente cambió de opinión a medida que ésta progresaba. Schreber creía que sería valiosa para la ciencia y el conocimiento de ciertas verdades religiosas (Schreber 2008).

Posteriormente logra una relativa mejoría y es considerado socialmente apto para continuar con sus actividades, pero esta recuperación parcial en la cual el delirio permanece, dura poco tiempo y a los dos años regresa al hospital donde muere en 1911, mismo año en que Freud publica su artículo sobre Schreber. Su esposa muere un año después. (Sauri, 1979).

3.1.2.1. El contenido del delirio:

Sean cuales sean los contenidos del delirio giran principalmente en torno a las ideas de prejuicio e ideas de sobrevaloración personal, los polos clásicos de la paranoia.

Tenemos por un lado el papel redentor y la mudanza en mujer y por otro la relación con Dios. Es posible pensar que la emasculación, es decir, la transformación en mujer, fuese un medio para lograr el papel de redentor aunque cabe destacar que la emasculación fue el delirio primario percibido como un acto de grave daño y de persecución y secundariamente entró en relación con el papel redentor (Freud, 2005c). El delirio de transformación en mujer estaba destinado a producirse con el fin del abuso sexual y no con propósitos superiores como se aprecia después. En un principio era el doctor Flechsig el que ocupó el papel de perseguidor siendo Dios mismo quien ocuparía ese lugar posteriormente.

En 1893, antes de asumir el cargo de presidente del Tribunal de Apelaciones, a los 51 años, sueña varias veces que vuelve a enfermar. Un día en duermevela matinal lo envuelve la idea de que sería muy agradable ser una mujer en el acto del coito. Esta fantasía atestigua la independencia del delirio de emasculación del de redención.

Schreber genera toda una teoría dentro de su delirio en la cual explica el origen del universo: el hombre esta constituido por cuerpo y alma; el alma tiene su sede el los “nervios” y Dios está constituido solo por nervios. Los nervios de Dios se llaman “rayos” y están en el origen de toda creación ya que Dios se desprende de algunos de sus nervios cuando se crea un ser humano, cuando éste muere, sus nervios regresan a Dios, por lo tanto los nervios de Dios están en constante reintegración. Todas las intervenciones de Dios buenas o malas se llaman “milagros”. Sin embargo el orden del universo presenta una falla: en cierto estado ocurre que los “nervios” de un hombre en gran excitación atraen los nervios de Dios con tanta

fuerza que éstos no pueden liberarse de modo que la existencia de Dios se haya en peligro.

Este hombre que pone en peligro a Dios es precisamente Schreber, por tanto Dios lo persigue. Todo lo que suceda en la vida de Schreber será entonces un milagro puesto que las intervenciones de Dios buenas o malas son milagros, esto es lo que sucede en la segunda crisis que comienza con insomnios y con la fantasía de ser una mujer experimentando la cópula. Schreber afirma que esa idea indigna no se hubiera presentado en su espíritu si fuera influenciado por el exterior. De igual manera en esta segunda crisis Flechsig ocupará el lugar del perseguidor siendo un instrumento de Dios para realizar lo que Schreber denomina "Asesinato del Alma".

Schreber comienza a experimentar cosas como la percepción de hablar dentro de su cabeza o hablarle desde los nervios, cosa que nada tiene que ver con la palabra normal sino que son palabras introducidas en uno por la fuerza del espíritu y la voluntad nada puede hacer en contra de ello. Esas voces lo insultan sin cesar o le anuncian el fin del mundo debido al desprendimiento del sol y otros cataclismos. Si Schreber atrae los nervios de Dios, también atrae los nervios de los muertos, los cuales se acumulan en su cabeza y adquieren la forma de pequeños hombrillos que están en millares dentro de su cabeza y hablan al mismo tiempo.

Para sustraerse a toda esta serie de milagros que tienen por fin su aniquilamiento, adquiere la costumbre de poner los pies expuestos, a través de los barrotes de una ventana, a la lluvia fría. De igual manera, no solo el alma sino también el cuerpo de Schreber está amenazado y experimenta toda una serie de invasiones a su cuerpo: han reducido su tamaño y luego han introducido un gusano en sus pulmones, le han extirpado los intestinos, se ha tragado parte de la laringe y le han puesto el estómago de un judío, entre otras cosas.

Otro momento del delirio ocurre cuando, por el bien de la humanidad, Schreber acepta ser la mujer de Dios. Es aquí donde se nota el otro eje crucial del

delirio, a saber, la transformación en mujer, mediante una desvirilización. Esto significa que los órganos masculinos se invaginan en el cuerpo al mismo tiempo que los órganos internos se transforman. En un primer momento la cuestión de la transformación en mujer estaría destinada a humillarlo, a burlarse de él. En este momento está destinada a un fin superior: la salvación del mundo.

Podemos decir que Schreber intenta dar sentido a una experiencia de derrumbe mental que lo aniquila, establecer un vínculo con otros y restablecer una forma de temporalidad (Nasio, 2005).

Las aportaciones Freudianas más importantes entorno a la paranoia son de dos tipos. La primera, al plantear que el delirio tiene una coherencia específica, es legible. La segunda, en la psicosis existe un predominio de la proyección, se ubica como externo aquello que viene del mundo interno (Freud 2005c). De igual manera, Freud intenta sostener el punto de vista de la teoría de la libido.

Todo el delirio de Schreber se reduce a un intento por comprender, una búsqueda constante de sentido. El delirio es un intento de curación, es la idea que guía a Freud en la lectura de las memorias de Schreber. El aniquilamiento de Schreber corresponde al retiro de la libido del interés por los objetos. Lo que caracteriza la paranoia, no es el retiro de la libido de los objetos sino el retorno de la libido sobre si mismo. La construcción delirante será pues una recatexia libidinal

La reconstrucción pasa entonces por el aspecto de Dios. Podemos ver en ello una manera de sustituir al padre, además, un padre como el de Schreber se presta para este tipo de transfiguración divina (Freud, 2005c).

Freud comprueba en Schreber la ausencia o el fracaso de la experiencia de castración y el Edipo. En Schreber la posición femenina no se puede elaborar sobre el modo neurótico de la bisexualidad. La pasividad en torno al padre no adquiere la forma edípica ni si quiera la del Edipo invertido. Donde el esquizofrénico inscribe el

pasaje al acto, Schreber manifiesta un tratamiento progresivo mediante el delirio (Nasio, 2005).

Esta transformación en mujer, en un principio persecutoria, llega a ser la solución: ser la mujer de Dios. Dios ha elegido a Schreber. Schreber acepta esperar seguro como está de la solución salvadora (Freud, 2005c).

Así mismo, Freud (2005c) introduce la cuestión del narcisismo a fin de explicar entre otras cosas, en el paranoico habrá una fijación narcisista. La forma de defensa en la paranoia irá ligada a este tipo de fijación, para explicarlo declinará una proposición pasando por diversas personas verbales:

“Yo lo amo”

“Yo no lo amo, lo odio” porque me persigue

“No lo amo, la amo” porque ella me ama

“No soy yo quien ama al hombre, es ella quien lo ama”

“Yo no amo en absoluto, y no amo a nadie”

Aquí podemos apreciar también como actúa el mecanismo de la proyección al poner una percepción interna el exterior pero deformada, p.ej. “Yo lo amo – Lo odio”.

De igual manera Freud considera que el mecanismo de la represión también actúa en la paranoia. La represión en la paranoia sería un desprendimiento parcial o general de la libido, la cual se repliega sobre el yo, esto sería a consecuencia de una fijación narcisista. Hay que precisar que existe retiro de la libido no suprime el mundo exterior solo lo hace carente de interés.

Es sorprendente la inteligencia de Schreber así como su gran talento. Proveniente de una familia de destacados antecesores, el autor de Memorias de un enfermo nervioso atina al comprender que sus peculiares experiencias pueden ser también un intento de resolver subjetivamente lo insoluble. Detrás de las

afirmaciones delirantes y el enorme cuadro cósmico puesto en marcha, anidado en ese cuerpo que vive como transformado, acecha constantemente la angustia a veces concretada en desesperados intentos de suicidio cuando ya no podía soportar más.

No parece haber existido un diagnóstico unánime. Según la vivencia corporal y la depresión, Flechsig refirió en la primera internación un diagnóstico de hipocondría, durante la segunda intervención lo más notable eran los delirios y su diagnóstico fue demencia paranoides, éste último también admitido por Freud en su estudio, el cual se hizo el paradigma para comprender la paranoia y los delirios desde el psicoanálisis. Sin embargo el progresivo deterioro de la personalidad de Schreber que motivó su tercera y última internación llevó a Lacan a pensar en una esquizofrenia cada vez más desestructurante (Sauri, 1979).

3.2. La aportación de Melanie Klein:

Una aportación importante a la teoría psicoanalítica, especialmente al psicoanálisis de las psicosis, es la de Melanie Klein.

Klein, psicoanalista británica, de origen austriaco (1882-1960), quien comienza el psicoanálisis con niños y quién propone el juego como una forma acceso al inconsciente del niño, mantiene una forma de pensamiento contraria a la concepción del ser humano recién nacido como una tabula rasa, como una hoja en blanco sobre la cual se escriben las diferentes experiencias. Para ella, la angustia y el conflicto están en la base del ser humano y son inherentes al mismo. Para Klein (Cena, 2006) el yo se forja en medio del conflicto, en la batalla entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, por lo que el yo nace en una situación de riesgo.

Así mismo, para Klein, tanto el complejo de Edipo como el súper yo se encuentran en los inicios del desarrollo. Este es precisamente un punto importante en la teoría de Klein, quién a diferencia de Freud que ubica la estructuración del niño

a partir del complejo de Edipo, considera que el inicio y la forma en la que el niño se va estructurando comienza prácticamente desde el nacimiento. De esta manera, los primeros años de vida son de gran importancia para el desarrollo del ser humano. Esta es una de las aportaciones más importantes de Klein al psicoanálisis ya que tiene grandes implicaciones tanto clínicas como teóricas.

Así pues, podemos suponer que “algo pasa” en cuanto a la estructuración del sujeto incluso desde antes de que se curse por el complejo de Edipo, cuestión demás importante para comprender la génesis de la psicosis. A partir de esto, se puede plantear una pregunta: ¿un psicótico atraviesa por el complejo de Edipo? o ni siquiera tiene lugar dicho atravesamiento.

La función de la madre en la teoría kleniana es de gran importancia. La madre se convierte en el primer objeto que así mismo es un primer objeto persecutorio. Es importante que la madre sea capaz de soportar ser el primer objeto persecutorio del niño, soporta su odio y devuelve amor, esto produce un proceso de introyección benigno que le permite al niño acceder a la reparación. Pero si la madre no es capaz de ese soporte, condena al niño a un mundo de objetos malignos tanto externos como internos (Cena, 2006).

De esta forma, la prevalencia del objeto parcial bueno sobre el objeto parcial malo, contribuye a la estructuración del niño y a que este sea capaz de reconocer objetos totales, independientes más allá de esta manipulación proyectiva.

Para Klein, la aparición del conflicto edípico tiene lugar en el transcurso del segundo semestre del primer año de vida y esto conlleva a la aparición del super yo, precoz y feroz, al que Freud consideraba herencia del Edipo (Nasio,2005). Otra diferencia en la teoría kleniana, es la existencia de una fase sádica, en la cual se pone de manifiesto, la agresividad y la crueldad que caracterizan la primera infancia, desde el primer año de vida. En el juego, están presentes las pulsiones destructoras. Así pues el niño es un gran sádico, al menos en el plano de la fantasía.

Este sadismo máximo se desencadena en el momento del destete, con el deseo caníbal de devorar el seno, uno de los primeros objetos del niño, convirtiéndose así las pulsiones orales en pulsiones sádicas orales, caracterizadas por la fantasía de devoración del pecho y posteriormente las pulsiones sádicas anales, caracterizadas por fantasías de tomar, atacar y destruir el pecho de la madre (Nasio, 2005).

Es precisamente el hecho de poner la pulsión de muerte en el seno mismo de la primera angustia, la agresión y la destructividad en el centro de la relación del sujeto con el mundo y consigo mismo y llevar sistemáticamente estos conceptos hasta sus últimas consecuencias, lo que permitió a Klein avanzar enormemente en el problema de la psicosis (Cena, 2006).

3.2.1 El caso Dick

Un caso paradigmático en la clínica de las psicosis en la obra de Klein, es el caso Dick, un niño psicótico de cuatro años que no simboliza. Cabe mencionar que Dick, desde el comienzo de su existencia padeció de algunas vicisitudes bastante relevantes, su madre trataba de amamantarlo sin éxito, al grado de casi morir de hambre. A las 7 semanas queda a cargo de una nodriza que le da el biberón, pero Dick se niega a succionarlo, sufre de problemas digestivos.

El amor está particularmente ausente en su familia (Nasio, 2005), hay poca calidez alrededor de Dick, ni por parte de los padres ni de la nodriza. Posteriormente, con el cambio de nodriza, y el envió por una larga temporada a la casa de su abuela, Dick se ve rodeado de afecto. Estas dos personas nuevas en su vida le brindan ternura y paciencia. Dick parece entonces tener una mejoría, sin embargo, en el fondo, los problemas continúan. Klein recibe a Dick en enero de 1929, cuando tiene 4 años, en ese momento es un niño que se muestra ausente ante

los objetos y las personas, no pide nada, no juega ni expresa ninguna emoción (Nasio, 2005).

Lo único que parece atarlo a la realidad es el interés por los trenes y los picaportes que para Klein representan las entradas y salidas del cuerpo materno. Dick parece incapaz de expresar mediante fantasías la relación sádica con el cuerpo materno, que constituye la primera relación con el exterior. Klein considera que los ataques sádicos contra el cuerpo de la madre no solo despertaban angustia sino también un sentimiento de piedad. A causa de esta identificación empática con el objeto además de una aparición de mecanismos de defensa prematuros, no puede iniciar conductas reparadoras y el camino que queda es el prohibirse el contacto con la madre.

El caso Dick le proporcionó a Klein gran material, le hizo modificar parte de su técnica y la llevó a realizar algunas consideraciones teóricas importantes al respecto de la psicosis, la cuestión del sadismo es una de ellas.

En esta misma etapa, Klein introduce a su teoría el concepto de pulsión precoz, que es la pulsión de saber. Esta pulsión se asocia a las otras pulsiones destructoras y el objeto que esta pulsión le ofrece es un objeto compuesto, es decir, unificado, de la madre y el padre a la vez. Esto sin duda, genera una gran angustia debido a los ataques imaginarios dirigidos no solo al pecho sino a la madre y al padre, no solo por temor a la destrucción del objeto atacado sino también por la represalia destructiva consecuente por parte del objeto atacado.

Ahora bien, la angustia puede funcionar en dos sentidos: como motor estructurante y de contacto con la realidad al impulsar al yo a establecer relaciones de objeto, o bien, como paralizadora, pudiendo provocar graves detenciones en el desarrollo, incluso quizá, siendo la génesis de una psicosis.

Para Klein, el sadismo es de gran importancia en la construcción simbólica y por ende en la construcción de la realidad.

“El simbolismo esta asociado al sadismo, pues el niño que debe crear la realidad, es decir, simbolizarla, primero tiene que destruirla, que atacarla en sus fantasías... La angustia es el motor de este proceso porque es el agente de la identificación y el desencadenante de una abundante formación de símbolos y de fantasías (Nasio, 2005; p. 90)”

Así pues, la primera realidad del niño es fantasmática, un mundo donde todos los objetos son equivalentes y además son objetos de angustia. En esta realidad, los objetos imaginarios del vientre de la madre se convierten en prototipos de todos los objetos externos en tanto que el cuerpo maternal es el prototipo del mundo. Es pues, en esta realidad a la que Klein llama “realidad irreal” en donde se organizará la realidad exterior.

En un momento teórico posterior, Klein plantea la existencia de dos procesos arcaicos y que de los cuales depende en gran medida la forma de organización del sujeto: la posición esquizo- paranoide y la posición depresiva.

Tanto la posición esquizo-paranoide como la posición depresiva son comunes a cualquier sujeto y una dificultad en el atravesamiento de dichas posiciones tiene consecuencias en la estructuración psíquica. Incluso a estas posiciones se les puede considerar subdivisiones de la fase oral. La posición esquizo-paranoide comprendería los primeros 3 o 4 meses siendo seguida por la posición depresiva en la segunda mitad del 1er año. La posición esquizoparanoide se caracteriza por que el bebé no reconoce personas como una totalidad, se relaciona con objetos parciales, además del predominio de la ansiedad de tipo paranoide y de procesos de escisión.

El reconocimiento de la madre como objeto total, inaugura el inicio de la posición depresiva, caracterizada por la relación con objetos totales así como el

predominio de la integración, ambivalencia, ansiedad depresiva y culpa. Cabe mencionar que para Klein, el término posición hace referencia a una configuración de relaciones objetales, de ansiedades y defensas, más que a una fase transitoria, es decir, la posición implica algo que persiste por el resto de la vida. De esta manera, la posición depresiva nunca llega a remplazar por completo a la esquizo-paranoide, sin embargo, la forma de integración de las relaciones objetales en esta etapa queda como base de la estructura de la personalidad (Segal, 2005).

Durante la posición depresiva, el yo quedará suficientemente integrado, estableciendo una relación firme con la realidad, es entonces cuando los mecanismos neuróticos van sustituyendo poco a poco a los psicóticos. Eso no ocurre del todo en la psicosis.

3.3. La aportación de Donald Woods Winnicott:

Winnicott (1896-1971), psicoanalista inglés, trabajó durante un largo tiempo con niños atendiendo un número impresionante de casos, lo que le dio un vasto material de donde extrajo importantes consideraciones para el psicoanálisis de niños, los procesos de desarrollo y de estructuración y por ende, de las psicosis. Oponiéndose a tratamientos como el electroshock, Winnicott se encuentra en el origen de los movimientos antipsiquiátricos que dan lugar posteriormente a la corriente de la antipsiquiatría en la década de 1960 (Chemama, 2004).

Para Winnicott, la psicosis tiene que ver con una falla en el entorno, es decir, suceden cosas externas que tienen un efecto directo en los procesos de estructuración del infante, esta falla del entorno es la que deja el camino abierto para que se instaure una psicosis, a diferencia de M. Klein quien considera que el ser humano nace con un bagaje y no otorga tanta importancia al medio ambiente, mientras que para Winnicott, el infante nace con una tendencia al desarrollo y lo que sucede posteriormente es una consecuencia del medio ambiente.

De esta manera, Winnicott considera que el yo del pequeño lactante, es dependiente de un sostén generalmente proporcionado por la madre o la figura materna. De la manera en como se establezca este sostén y esta relación, dependerá el porvenir de ese sujeto. De aquí se desprende un concepto fundamental en la teoría de Winnicott: la madre suficientemente buena. Es pues la madre o la figura materna quién brinda al infante cuidados y satisface sus necesidades, no sólo alimenticias sino afectivas proporcionando un sostén o *holding*, como lo llama Winnicott.

En esta relación madre-hijo, en la cual se pasa del narcisismo primario a las relaciones de objeto y precisamente en este punto intermedio entre el narcisismo y las relaciones de objeto, es donde Winnicott ubica un fenómeno de gran importancia para la estructuración psíquica del infante y es precisamente los llamados fenómenos transicionales que dan lugar más tarde a los objetos transicionales. Winnicott considera que el estudio de este punto intermedio ha sido incluso dejada de lado.

Los fenómenos transicionales y los objetos transicionales designan precisamente esta zona intermedia de la experiencia entre el cuerpo y los objetos exteriores, entre el pulgar y el osito o la mantita, entre el erotismo anal y la relación de objeto como tal, entre lo que es la actividad creadora primaria y la proyección de lo que ha sido introyectado (Winnicott, 1972), de esta manera son una especie de “puente” que ayuda a transitar desde el autoerotismo hasta el establecimiento de la relación con el objeto que ya no es el cuerpo mismo sino que se ubica en el exterior.

De esta manera, el laleo de un bebe, la forma en la que un niño repite un repertorio de canciones cuando va a dormirse se ubican en la zona intermedia como fenómenos transicionales al igual que el uso que hace el pequeño que no forman parte de su cuerpo, aunque todavía no los reconozca del todo como externos. Winnicott (1972), precisa que su estudio no tiene que ver con el primer objeto de las

relaciones de objeto precisamente, sino con la primera posesión y con la zona intermedia entre lo subjetivo y lo que se forma de manera subjetiva.

En este pasaje de percibir lo externo de lo interno, el bebé entra en relación con diferentes objetos que son creados por éste, a modo de alucinación. En este punto, es de gran importancia el papel que juega la madre o su sustituto puesto que debe posibilitar que el bebe se cree la ilusión de que exactamente ahí donde alucina, hay un objeto. Es decir, cuando la madre está ausente o en momentos de privación, el bebé crea, en su fantasía, un objeto, alucina un objeto para calmar su angustia. Esto pone en marcha la capacidad del bebé para el uso de símbolos, y si el crecimiento continua su marcha, el objeto transicional se establece como el primer símbolo (Winnicott, 1959).

La madre entonces es la que da la posibilidad al bebé de tener la ilusión de que los objetos externos pueden ser reales para él, para que un objeto externo se sienta como real, la relación con él debe ser una relación alucinatoria. Por tanto, los periodos de privación y de ausencias no deben de ser tan prolongados. El bebé alucina el objeto mientras este se encuentra ausente, y cuando se presenta, corrobora su omnipotencia ante el objeto, siendo así la ausencia-presencia la que posibilita que se entable esta relación.

La cuestión oscila entre los periodos de ausencia- presencia puesto que una sobre presencia impide que el bebe pueda alucinar el objeto, y una ausencia excesiva clausura la omnipotencia del infante, necesaria para seguir “creando objetos” y posibilitar el inicio de la simbolización. De este modo, una de las transiciones es la que va del control omnipotente de los objetos del exterior a la renuncia de dicho control y con ello el reconocimiento de que hay fenómenos que están fuera del control omnipotente, así, el objeto transicional que forma parte tanto del bebé como de la mamá, adquiere un nuevo carácter, el de una posesión (Winnicott, 1959).

Entre la gama de objetos transicionales posibles tenemos que la madre misma puede ser tomada como objeto transicional, el uso del pulgar u otros dedos, la “sabanita”, un osito, etc., objetos que de alguna manera tienen como cualidad que guardan algún tipo de relación con la madre, la “frazadita” puede ser para nosotros, un pedazo de tela, pero para el bebé es representativo tanto del pecho de la madre como del pecho internalizado de la madre¹. El objeto transicional es el símbolo del objeto interno, al que la presencia de la madre se encarga de mantener vivo (Winnicott, 1959).

Ahora bien, el objeto transicional no debe ser suprimido o reprimido sino que al paso del tiempo simplemente carece de significación y por lo tanto es abandonado.

Para Winnicott (1959), los fenómenos y los objetos transicionales, aunque están en la base del simbolismo, marcan en la vida del bebé una zona intermedia, una tercera zona de la existencia, que puede ser que esta zona sea la vida cultural del individuo.

Si bien, en Winnicott, no se encuentra como tal una teorización formal en torno a la génesis de las psicosis, sus aportaciones, particularmente la noción de madre suficientemente buena y de fenómenos transicionales y objetos transicionales, son de gran importancia para comprender cómo se establecen los procesos de estructuración y del establecimiento del simbolismo, a partir del proceso de la ausencia-presencia de la madre, cuestión también presente en la teoría freudiana. Ambos aspectos son de gran utilidad a la hora de pensar en lo que sucede a estos niveles en los casos de psicosis.

¹ En este ejemplo podemos apreciar las cualidades del objeto transicional que por una parte es un objeto creado, alucinado en tanto representa el pecho de la madre, un objeto internalizado y un objeto externo, de la realidad objetiva.

3.4. La aportación de Jaques Lacan:

Jaques Lacan, psicoanalista francés (1901-1981) es uno de los psicoanalistas post freudianos de mayor relevancia en la actualidad. Su teorización ha sido de enorme beneficio para la clínica psicoanalítica; Lacan propuso un retorno a la lectura puntual de Freud lo que lo llevó a replantear cuestiones abordadas por el psicoanálisis, así como para abrir nuevas interrogantes e incluso para avanzar en este campo del conocimiento un paso más allá de lo que Freud avanzó.

En sus teorizaciones, se pueden encontrar importantes aportaciones al psicoanálisis en general y a la teoría de las psicosis en particular.

3.4.1. El estadio del Espejo

Una de estas aportaciones es el estadio del espejo. En su escrito “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (2005), Lacan, plantea la existencia de un proceso estructurante en el ser humano, entre los seis y los dieciocho meses, en el cual a través de una imagen, el cuerpo se unifica y se instaura la base del yo, a la vez que este yo se instaura a partir de una identificación y de una imagen especular que lo enajena, un doble.

“En el tiempo pre-especular, por consiguiente, el niño se vive como despedazado; no hace ninguna diferencia entre, por ejemplo, su cuerpo y el de su madre, entre él y su mundo exterior. Pues bien, el niño, sostenido por su madre, reconocerá luego su imagen (Chemama, 2004; p. 211).”

Es precisamente este reconocimiento de la madre a partir de un “eres tu” el que dará como resultado un “soy yo”. De esta manera el proceso de identificación no sólo se reduce a un plano especular, “...pues el niño no se ve nunca con sus ojos,

sino siempre con los ojos de la persona que lo ama o lo detesta” (Chemama, 2004; p. 212). Lo que posibilita que el niño se apropie de esa imagen es que tenga un lugar en el gran Otro, siendo la madre en este caso la que ocupa el lugar del Otro. Es por ello que también el ciego se hace sujeto a partir de saberse objeto de la mirada. Paralelamente se puede observar durante esta etapa que el niño en presencia de un homólogo, de otro niño de su misma edad, se comporta de una manera particular, lo observa, lo toca, lo seduce o lo agrede. Aquí podemos observar la instancia de lo imaginario, de la relación dual, donde el sujeto se confunde con su imagen.

De esta manera la identificación se da a partir de otro, lo que establece una encrucijada ya que a la vez que en el niño se forja un yo, se sumerge en la dialéctica de la identificación a partir de otros, lo que significa que a la vez lo aliena, es decir, sin otro, no hay yo.

En el tránsito por el estadio del espejo podríamos ubicar, en su caso, parte de la génesis de una psicosis.

Ahora bien, al respecto sobre la génesis de la psicosis, partiendo de las aportaciones de Freud, Lacan (2006) retomará el narcisismo de 1914 en la construcción de su teoría. El narcisismo no es sólo la libido dirigida hacia el propio cuerpo, sino también una relación imaginaria, de enorme importancia en las relaciones humanas.

Lacan (2006), retoma la cuestión del narcisismo y de la Verwerfung en el sentido de forclusión más que de negación, para explicar los procesos psicóticos dónde lo forcluido retorna en lo real. Así, el narcisismo conlleva una relación imaginaria de enorme importancia en las relaciones humanas, uno se ama en el otro siendo ahí donde se juega la identificación erótica y la tensión agresiva. De esta manera, la constitución del sujeto humano es inherente a la relación con su propia imagen, de ahí la importancia del estadio del espejo en la estructuración del sujeto.

En el estadio del espejo, el pequeño se identifica con su propia imagen:

“Esta imagen es su yo (moi) con tal de que un tercero la reconozca como tal. Así, por un lado le permite diferenciar su propia imagen de la de otro, y le evita, por otro lado, la lucha erótica o agresiva que provoca la colusión no mediatizada de otro con otro, donde el único camino <<es él o yo>>” (Chemama, 2004; p.549).

En esta ambigüedad esencial, la función de un tercer elemento es regular la inestabilidad fundamental de todo equilibrio imaginario con el otro; ese tercero es lo que Lacan llama el Nombre-del-Padre

3.4.2. La cuestión de las psicosis

Para Freud, la psicosis tendría que ver con el regreso a un punto de fijación primitivo, el cual debe buscarse en el trayecto narcisismo- autoerotismo- homosexualidad. La paranoia sería una defensa ante la homosexualidad, sin embargo, la homosexualidad misma parece una mejor vía que la paranoia, además la homosexualidad da cuenta de la castración, que en el caso de la estructura perversa queda denegada, sin embargo, aconteció. Para Lacan, la paranoia sería una defensa ante la no castración, es decir, el paranoico no llegaría siquiera al proceso de castración y ante la terrible completud que eso produce, la paranoia aparecería como defensa.

El deliro entonces es un intento de reconstrucción, donde lo cancelado adentro, regresa desde afuera. Este es el mecanismo de la proyección. Sin embargo Lacan propondrá como mecanismo de todo proceso psicótico, la forclusión.

Así mismo y siguiendo a Freud, Lacan se vale del falo como pivote que le ayudará teorizar la cuestión de la psicosis. El falo en la teoría psicoanalítica tiene una acepción diferente a la de pene; el falo es una representación. Es la representación

de completud, de la cual todo niño debe ser castrado (García, 2001). De esta manera, el falo es el que da cuenta de que se puede representar.

Esta claro que uno de los problemas en la psicosis, es precisamente el problema de la simbolización. En el psicótico, el lenguaje tiene ciertas peculiaridades que no se presentan en la neurosis. En el lenguaje del psicótico predomina lo que Freud (2006; p.197) llama la referencia a la representación cosa, mas que a la representación palabra.

Y es que precisamente la castración es proceso mediante el cual se obtiene aquél elemento que permite representar, a saber, el falo; así, “la psicosis no alcanza la posibilidad de sustitución que el falo, una vez asimilado -castrado- confiere al acervo simbólico del sujeto (García, 2001; p. 63)”. Ley y lenguaje se encuentran ligados.

Es así como Lacan propone la forclusión como mecanismo que opera en todo proceso psicótico. La forclusión tiene dos aspectos importantes: por un lado da cuenta de algo que no ha operado o que no se ha establecido y por otro, da cuenta de la imposibilidad de que esta operación llegue a producirse. Lo que se puede observar en los fenómenos que se desarrollan en la psicosis es que de lo que se trata es del acceso como tal del sujeto a un significante y de la imposibilidad de dicho acceso (Lacan, 2006).

De esta manera, el psicótico queda fuera del campo simbólico. Ahora bien, ¿qué es lo que queda forcluido en la psicosis? Podemos plantear en este momento que en la teoría de Lacan sobre las psicosis, la castración como tal no ocurrió, lo que trae como consecuencia que la internalización del falo, no se produzca y por lo tanto no se puede representar.

Lo que queda forcluido en la psicosis es el significante Nombre del Padre, y la metáfora paterna no tiene lugar.

García (2001) propone una articulación entre los tres tiempos del Edipo que Lacan formula en el seminario “Las formaciones del inconsciente (1957-1958)” y lo que elaboró un año antes en el seminario de “La relación de objeto (1956-1957), distinguiendo cinco momentos en el proceso de castración:

1.- El niño se encuentra alienado a la madre. En esta dialéctica de las relaciones humanas, tenemos que el niño al nacer se inserta en una relación con la madre. Relación que va desde el proveer de necesidades físicas hasta el abasto de cariño y afecto, en este momento el niño no distingue un yo del no yo. La madre debe mostrar al hijo que hay algo más allá de ella, convirtiéndose así en agente de la frustración.

2.- Interviene la función del Padre Imaginario, privando a la madre de un goce inadmisibles, a saber, de que su hijo no puede serlo todo para ella ni ella puede serlo todo para su hijo. Si el niño no acepta esta privación de la madre, efectuada por la posición del padre, quedará identificado al objeto de la madre, a saber, el falo. En este nivel de la castración lo que se plantea es ser o no ser el falo de la madre. Cabe mencionar que estamos hablando de funciones, no de personas específicas, por lo tanto, dicha función puede ser ejercida por un pariente cercano, una institución, etcétera.

3.- Interviene la función del Padre Real, agente de la castración. Es aquí donde la metáfora paterna ocupará el lugar del deseo de la madre. La metáfora paterna es la sustitución del deseo de la madre por el significante del Nombre del Padre, un nombre que está en el lugar del significante fálico; se sustituyen los significantes ligados al deseo de ser el falo de la madre por los significantes de la Ley y el orden simbólico (el Otro), lo que asegura la perpetuación del deseo (Chemama, 2004). El padre genera un objeto diferente, individual. El juego del deseo consistirá en la aceptación por parte del niño de lo simbólico.

4.- El padre simbólico garantiza la inscripción de la castración en lo que resta de la etapa fálica. En este momento García (2001) hace una distinción entre el padre simbólico y el Nombre del Padre, aclarando que Lacan, establece esta diferencia hasta los años de 1974 y 1975 en sus seminarios “RSI” y “El síntoma. En este sentido, aclara que el Nombre del Padre queda establecido en el momento anterior. Así el Padre simbólico queda como garante de la castración y El nombre del Padre como garante del nudo que articula los tres registros.

5.- En este último momento, el padre imaginario vuelve a intervenir ahora en su función privadora respecto al niño, lo que genera el súper yo.

Es necesario distinguir que se proponen tres funciones diferentes del padre. Tanto el padre simbólico como el padre real no pertenecen a la realidad objetiva, que sin embargo, operan. El padre real es ese padre mítico, el padre de “tótem y tabú” ese padre completo. El padre simbólico es la representación de lo que de real murió en el padre de “tótem y tabú”, el padre muerto (García, 2001).

Para Piera Aulagnier (en Garcia 2001), la forclusión del Nombre del Padre se gesta desde antes del nacimiento. La mujer, embarazada, establece una “relación imaginada” con el producto, que es imaginario no como feto, sino como un bebé en cualquier momento de su infancia posterior. Ahora bien, hay evidencia de que en algunas madres de psicóticos la representación imaginaria del niño parece imposible y de este mismo modo, la representación simbólica queda vetada para sus hijos.

Con estas aportaciones a la teoría y clínica de las psicosis, se puede comprender mejor los fenómenos que tienen lugar en los procesos psicóticos. Poder dar cuenta de que en la relación madre e hijo se establece un “más allá”, una relación con el falo, más allá del padre imaginario y que éste elemento es lo que abre la dinámica del deseo en los neuróticos, cuestiones forcluidas, no establecidas, ausentes en los psicóticos, sirve no solo para entender las psicosis sino también, para aproximarse de diferente manera a la clínica de estas.

CAPITULO 4: EL ARTE Y SU RELEVANCIA EN CLINICA.

El arte es una actividad humana presente desde las sociedades primitivas. Arte (del latín *ars* y del griego *tekne*) según el Diccionario de la Real Academia Española (2001), tiene que ver por un lado, con la habilidad para hacer algo, quizá en esta acepción se puede emparentar el arte con la artesanía y al artista con el artesano, el cual transforma un producto cualquiera en “otra cosa”, acaso más útil o más bella. Sin embargo, se hace también referencia al arte en el sentido de una manifestación humana a modo de expresión, de visión personal, de una interpretación de la realidad o de la imaginación. Esta expresión estaría emparentada con la belleza y con la capacidad en cuanto a técnica y creatividad del autor que la produce. Cabe mencionar también que el arte tiene la característica de ser universal, en todas partes del mundo y en las distintas épocas de la humanidad el arte ha estado presente

Para Lozano (1999), el arte puede concebirse de tres maneras: como actividad estética; como actividad estética plasticográfica y como actividad técnica u oficio. La primera concepción está conformada por los estudios de la filosofía, ya que la estética es una rama de ésta, cuya finalidad es producir lo bello. En el sentido filosófico, comprende la totalidad del hecho artístico. En cuanto a la segunda concepción, el arte es concebido de forma mas restringida, implica las artes gráficas y las plásticas. El tercer sentido, se refiere a la técnica u oficio que es llevada a la especialidad de ejecutar un trabajo.

Según Lozano (1999), los griegos situaban la cuestión de la belleza dentro de la metafísica y el estudio del arte se encontraba dentro de la poética, para Platón, el problema de la belleza tenía relación con la teoría de las ideas, Aristóteles, alumno de Platón, concebía el arte como una realidad ideal. Para el mismo Aristóteles, el arte tenía un efecto catártico, incluso decía que en el teatro, por ejemplo, se podía encontrar un oficio terapéutico puesto que el espectador experimentaba emociones que lo libraban de sufrirlas en la vida real.

Siglos más tarde, Kant diferencia a la estética de la ética y del estudio de la razón. En el siglo XVI, el arte y la belleza eran considerados como una invención libre de la imaginación.

En el barroco, la belleza era considerada como un “no se qué”, como el ingenio. Hume considera la belleza de forma utilitaria en directa relación con la utilidad. Rousseau fue crítico con las teorías clásicas del arte pues consideraba que ahogaban los sentimientos naturales del hombre y opinaba que el arte es un desbordamiento de emociones humanas, teoría que tiempo después fue apoyada por Goethe.

Con el paso del tiempo, los artistas obtienen una diferenciación clara de los artesanos. Es en el siglo XII d.C. cuando se empiezan a diferenciar las diversas artes. Hoy en día sigue habiendo polémica sobre el término arte pero en general engloba estos dos aspectos: la estética y la técnica (Lozano, 1999), aunque parece haber controversia el sentido de que si todo arte es bello.

Como se puede apreciar, la concepción del arte, incluso de la estética se ha transformado con el paso del tiempo a partir de los diferentes contextos y características de la época, sin que necesariamente una concepción posterior supla a una anterior.

Resulta de suma importancia la acepción que delimita y especifica el estatuto del arte más allá de la simple transformación de la materia y de la realización de un trabajo a modo del artesano, ya que sitúa el arte en el terreno de la subjetividad humana. Una de las diferencias entre una obra de arte y una artesanía es que en la primera, la utilidad queda en segundo plano y subyace lo que la obra expresa o significa tanto para el autor como para el espectador, mientras que en la artesanía, lo que cuenta principalmente en su elaboración es la utilidad que puede tener en la vida humana. Incluso pese a que las definiciones de arte pueden variar según la época histórica o la cultura, las preferencias estéticas o sobre los diferentes estilos, esta

acepción de arte que se resalta parece ser común a todas ellas.

La cuestión de si todo arte es bello, es actualmente de gran relevancia sin embargo más allá de las conclusiones que pudiéramos esbozar, el interés de este trabajo recae en el aspecto de la subjetividad. Es decir, el arte como manifestación de la subjetividad del autor y como interpretación de la realidad, externa o interna de éste. En esta línea, más allá de la crítica artística, de la calidad misma que se le puede atribuir a la obra, de su originalidad, incluso de su belleza, la cualidad que llama la atención es la que emparenta el arte, la obra, con la subjetividad de quien la crea y quien la aprecia.

De igual manera, es importante tomar en cuenta el contexto social en el que se desarrolla una obra artística ya que algunos autores (Honour,1986; Hauser,1998) consideran este aspecto de gran importancia puesto que el contexto histórico en el que se desarrolla el artista influye en el mundo subjetivo de éste y sin duda en su obra o en el tipo de manifestación artística que se elige. Las rupturas paradigmáticas en el arte están ampliamente relacionadas con cambios paradigmáticos en el ámbito político, económico o social, incluso en el cambio de época histórica.

4.1. El arte de la pintura

La pintura es una de las expresiones artísticas más antiguas. La pintura consiste en el plasmar imágenes producto de la realidad, de la imaginación y del mundo interno así como imágenes abstractas. Los dos elementos esenciales de toda obra pictórica son la línea y el color (Lozano, 1999).

Existe una gran variedad de estilos y técnicas que han sido utilizados a lo largo del tiempo, las cuales sin duda, han estado influidas por el momento histórico en el que han sido desarrolladas y muchos pintores han trascendido en la historia precisamente por romper con las formas tradicionales, por crear nuevas técnicas o estilos dentro de la pintura.

4.2. La pintura en la época de van Gogh

El desarrollo del arte en general y el desarrollo de la pintura sin duda también, tienen una relación directa con el momento histórico y social en el cual se desarrollan (Hausser, 1998), y es que no podemos dejar de lado las actitudes del artista y la forma de concebir el mundo que lo rodea, lo cual influye en el arte que produce.

En este sentido, la obra de van Gogh se desarrolla en la Europa del siglo XIX momento de un gran auge artístico y de desarrollo de muchos artistas, muchos de ellos fueron grandes innovadores, creadores de lo que se considera el arte moderno. Así pues, van Gogh tiene contemporáneos como Manet, Degas, Pissarro, Renoir, y Cezanne, representantes del movimiento impresionista con el que van Gogh tuvo contacto, sin embargo algunos de ellos, como Cezanne, tuvieron que ver pasar algunos años para ser reconocidos.

La obra de van Gogh, pese a trascender a lo que hoy se considera como impresionismo, (Dieter, 2005) se desarrolla durante el periodo considerado como impresionista. Este movimiento recibe su nombre por el cuadro de Monet llamado "impresión, sol naciente" expuesto en 1874 (Lozano, 1999).

Los colores oscuros son sustituidos por tonalidades claras ya que los impresionistas solían pintar al aire libre. El impresionismo resultó una innovación técnica. Paulatinamente el grupo de impresionistas fue creciendo añadiéndose pintores como Renoir, Manet, quien en principio fue realista y Pissarro. Los impresionistas tenían ideas diversas sobre la estética pero entre sus principios fundamentales destacan el uso de los colores, el uso de la luz (que depende de la hora del día), las mezclas de colores para crear colores más sucios, y el aspecto superfluo del tema a pintar ya que consideraban que un mismo paisaje u objeto puede generar diferentes obras de arte según la hora del día o lo subjetivo del artista (Lozano, 1999).

El impresionismo traslada la pintura del campo a la ciudad, es un arte ciudadano, describe la versatilidad y vertiginosidad de la vida citadina que acompañan el creciente avance tecnológico de la época (Hausser, 1998). El impresionismo guarda también una contradicción: busca, por un lado, plasmar la realidad tal como la percibe el ojo humano, especialmente en lo correspondiente a la captación de la luz en el cuadro, tendiendo así a una especie de pretensión de objetividad en la pintura y por el otro lado, plantea que cada artista imprime en su cuadro su sello particular, sus emociones, de tal manera que un mismo lugar, evento u objeto puede ser pintado por dos artistas y ser completamente diferente una impresión de la otra, esto debido al aspecto subjetivo del autor (Honour, 1986)

En este contexto, durante la segunda mitad del siglo XIX, la pintura se convierte en el arte que marca la pauta de la tendencia artística en general y en ésta por ejemplo, el movimiento impresionista se convierte en algo autónomo mientras que en la literatura se lucha todavía entorno al naturalismo, movimiento artístico anterior al impresionismo. El movimiento impresionista abarca desde 1950 hasta finales de la década de 1880 aunque la primera exposición colectiva se realizó en 1974 unos 20 años después de que comenzara la historia del impresionismo. A partir de 1886 comienza un nuevo periodo posimpresionista (Hausser, 1998).

Para los impresionistas fue difícil hacer que la gente siguiera sus ideales artísticos. No eran bien acogidos por los pintores académicos. Honour (1986) comenta que para Renoir, uno de los aspectos más importantes de los impresionistas es precisamente el haber logrado liberar a la pintura de la preponderancia del tema, sin tener que pintar temas predeterminados ya que por ejemplo, en el reinado de Luis XV hubiera tenido que pintar motivos prefijados. Los impresionistas tienen la libertad de pintar flores y titularlas simplemente *flores*, sin necesidad de que cuenten una historia. Esta diferencia con el arte clásico parece no haberle gustado a muchos. Hausser (1998; p. 430) incluso exclama al respecto: “¡Pero cual debió ser la comprensión para el arte de un público que dejó casi morir de hambre a artistas tan grandes, tan honrados y tan pacíficos como Monet, Renoir y

Pissarro!". Y es que en este momento histórico, el impresionismo se opone al arte académico predominante de la época.

Esta época del impresionismo produce dos tipos de artista: el nuevo "Bohemio" y los que se refugian lejos de la civilización occidental en países exóticos; ambos tipos buscan apartarse de la sociedad, uno dirigiéndose adentro de sí mismo y otro con la retirada real a otro país. En este momento, la bohemia no solo tiene que ver con la crítica a la sociedad burguesa, se ha convertido en una cuestión de vagabundos y forajidos, en una clase donde se mantiene la amoralidad, la anarquía y la miseria, aunque varios de sus representantes pertenecen, sin embargo, a la aristocracia de la época, un grupo de desesperados que además de romper con la sociedad burguesa, rompe con la civilización europea:

Baudelaire, Verlaine y Toulouse-Lautrec son tristes borrachos; Rimbaud, Gauguin y van Gogh, aventureros y desarraigados vagabundos; Verlaine y Rimbaud mueren en el hospital; van Gogh y Toulouse-Lautrec están algún tiempo en un asilo para lunático, y la mayoría de ellos pasa su vida en los cafés, en los cabarets, en los burdeles, en los hospitales o en la calle (Hausser, 1998, p. 446).

Si bien van Gogh tenía una clara preferencia hacia la clase marginada, parece ser que la llegada a París y la entrada en el mundo bohemio producto de la época impresionista, fue un campo fértil para que van Gogh se convirtiera en el gran bohemio que fue.

Otra de las influencias de algunos de los impresionistas fueron los grabados japoneses, que ayudaron a los pintores a sacudirse lo que era la tradición clásica de la pintura (Honour, 1986), y que sin duda tuvieron particular influencia en van Gogh.

Van Gogh tenía una marcada predilección por los paisajes rurales, principalmente durante la época de su estancia en Nuenen. Campesinos, gente del

campo, mineros y personas pobres, casi marginales están constantemente presentes como temas de sus pinturas. Para Beaujean (2005), esta es una de las innovaciones de van Gogh a la pintura puesto que hasta entonces los retratos eran obras realizadas a pedido, para dar prestigio o ensalzar a los modelos, muchas veces pertenecientes a la burguesía, en posturas nobles y vestidos de la mejor manera posible. Los modelos de van Gogh en cambio, son gente muy sencilla, haciendo muchas veces sus labores cotidianas y sin ningún atuendo especial o adorno.

A finales del siglo XIX devino una crisis en el impresionismo cuando los artistas jóvenes se propusieron apartarse de él y trascenderlo. A partir de 1886, comienza a llamársele neoimpresionistas a este movimiento teniendo entonces a Paul Signac como portavoz de los neoimpresionistas. Su filiación política era incierta, sin embargo algunos de sus integrantes, incluyendo a Signac eran miembros del movimiento francés socialista-anarquista aunque Signac negaba pretensiones propagandistas, incluso afirmaba que sería un error exigir una tendencia socialista en las obras de arte (Honour, 1986).

Van Gogh comienza su carrera pictórica en 1881, momento en el que se da la transición del impresionismo al postimpresionismo. Dedicando escasos diez años a la pintura, pintó sin embargo, alrededor de 800 cuadros hasta 1890, año de su muerte y escribió una voluminosa correspondencia con su hermano Theo. Durante los últimos setenta días de su existencia, pintó setenta cuadros, aunque durante su vida sólo vendió una de sus telas. Su acercamiento a la pintura fue un llamado casi vocacional después de dedicar algún tiempo de su vida a la religión. (Honour, 1986).

Hoy en día su obra se considera como precursora del expresionismo (Lozano, 1999).

Honour (1986), comenta que para van Gogh, el arte es como la religión y el artista debe entregarse a éste plenamente como forma de vida, idea que comparte con Gauguin. Para ambos artistas era necesario recuperar la sinceridad y pureza de

las gentes simples e incorruptas no arruinadas por la sociedad moderna y urbanizada. En la obra de van Gogh, en sus pinceladas agitadas se aprecia la constante ansiedad en la que vivía, y la sensación de inestabilidad que finalmente terminó devorándolo. Eso se refleja incluso en algunas de sus cartas, donde llega a relatar la sensación de lucidez terrible que llega a experimentar o la sensación de pérdida de conciencia de sí mismo y la aparición del cuadro como un sueño.

El contexto en el que se desarrolla la pintura de van Gogh contribuye a explicar el sentido de algunos aspectos de su obra. La preferencia por las personas humildes, pintar en espacios abiertos, la vida bohemia casi vagabunda parece ser común a algunos artistas de su época. Sin embargo, el arte académico o clásico también estaba presente en su época y nunca parece haber llamado su atención de manera importante. La búsqueda por plasmar y expresar emociones, angustias y parte de su mundo interno pudo haber sido uno de las principales razones por las que van Gogh incursionó en el impresionismo e incluso acaso ¿encontró una vía para hacerlo en el contexto impresionista en el que vivió? Es precisamente esa necesidad lo que llevó a van Gogh a innovar, a buscar nuevas formas para poder expresar sus angustias y en última instancia es, quizá también esa necesidad e innovación las que lo convirtieron en uno de los pintores más importantes del arte moderno.

4.3. Hacia una Psicología del Arte

El arte puede ser estudiado desde muchos puntos de vista. Se puede considerar que el arte tiene diferentes funciones, entre las que destacan según Manzaneeq (2009) la función mágico-religiosa, la política, la conmemorativa, la educativa y la función estética y entre los factores que influyen en el autor y en la obra de arte se encuentran la personalidad y el genio del artista, la sociedad en la que se desarrolla la obra incluyendo las ideas y los gustos de la época así como los acontecimientos históricos y, por último, los conocimientos técnicos que se poseen en la época.

En el caso específico del estudio psicológico del arte, uno de los problemas de la psicología en general y del desarrollo de una psicología del arte en particular ha sido el hecho de la dificultad para definir un objeto de estudio. En especial, cuando ese objeto se aleja de ser susceptible de estudios puramente objetivos. En momentos parece que se busca adaptar el objeto de estudio al método, en lugar de adaptar el método de estudio para que este se adecue al objeto que se desea estudiar.

Para Vigotsky (2005), la psicología debe tener la capacidad de explicar lo que ocurre en el fenómeno artístico: "...la psicología, al tener que explicar la conducta humana en su totalidad no puede dejar de sentirse atraída por los complejos problemas de la reacción estética (p. 17)"

En su libro "psicología del arte" (Vigotsky, 2005), plantea el estudio de un campo que parecerá abandonado cuando menos por algún tiempo posteriormente por los estudios psicológicos, a saber, el de la psicología del arte. Así mismo, plantea la necesidad del estudio de los aspectos subjetivos inherentes a todo proceso artístico y no solo de los aspectos puramente objetivos:

"...Vigotsky delimita y traspone los límites de lo que constituirá el paradigma cognitivo, señalando con acierto que el arte nunca podrá ser entendido como producto de un procesamiento puramente cognitivo, racional, objetivo." (Ortiz, 1997, p.2).

Según Ortiz (1997), Vigotsky, considera el aspecto objetivo del arte como "forma" que es el conjunto organizado de signos contraponiendo, por otro lado, lo que considera como la "materia" que es el aspecto subjetivo, emocional del significado. La psicología cognitiva, como la prefiguraba Vigotsky, podría dar cuenta del aspecto formal, estructural o semiótico de la obra artística ya que las ciencias cognitivas renuncian a lo que corresponde a la subjetividad.

Bajo la influencia de un primo suyo, David, Vigotsky entra en contacto con la lingüística. El arte literario, aunque también el teatro y el cine, serian sus primeros objetos de interés y al mismo tiempo un buen campo de prueba para cualquier teoría lingüística, como la estructuralista, que pretendiera dar una explicación sobre el arte. Así mismo, utiliza el concepto de estructuralista de signo (Ortiz, 1997). El significado es concebido en la obra artística como “contenido” cuya naturaleza es básicamente emocional, mientras que, considerado como opuesto al significado, el significante o significantes, aportaría la estructura que dota a ese significado de una “forma” particular. De esta manera, a causa del carácter social y objetivo del sistema de significantes, por oposición al carácter individual y subjetivo del significado, la práctica artística se muestra como una manera de expresión socializada de la subjetividad individual.

De igual manera, se opone al materialismo dialéctico que plantea la cuestión del arte en el sentido de una ideología, de igual manera a los intentos de una explicación sociológica del arte, rescatando así la necesidad de enfrentar el problema desde la psicología (Ortiz, 1997).

Para subsanar esta carencia, recurrirá al psicoanálisis, ya que considera que si el estudio del arte se limita únicamente a los procesos que tienen lugar a nivel consiente, difícilmente se puede dar respuesta a las cuestiones fundamentales de la psicología del arte:

“No es precisa una gran perspicacia para observar que las causas más inmediatas del efecto artístico subyacen en el inconsciente y que únicamente después de que consigamos penetrar en este dominio, lograremos acercarnos de lleno a los problemas del arte” (Vigotsky, 2005, p.99)

De esta manera recurre a la teoría freudiana del inconsciente, afirmando que el arte

es uno de los lugares, al igual que los sueños, los síntomas, el juego o las fantasías diurnas, donde el inconsciente se revela con mayor nitidez (Vigotsky, 2005).

En este sentido, el aspecto esencial del arte reside precisamente en que los procesos de su creación y su utilización resultan incomprensibles e inaccesibles a la conciencia, como el mismo Platón (Citado en Vigotsky, 2005) afirmaba diciendo que los propios poetas son los que menos saben acerca de la forma en la que crean.

No obstante, Vigotsky toma con reservas las teorías psicoanalistas difundidas por Otto Rank y Sachs, para quienes la función del arte es equiparable a la de los sueños o de los síntomas neuróticos, lo que sitúa al arte en un punto intermedio entre el sueño y la neurosis. Parece más de acuerdo con la propuesta freudiana de que más que los sueños y los síntomas, las formas de manifestación del inconsciente son el juego y las fantasías diurnas (Vigotsky, 2005).

Sin embargo al parecer no terminará de explicar muy bien como se articula el aspecto subjetivo con el cognitivo

“Vigotsky buscará en el psicoanálisis la teoría que necesita para remediar esta carencia, intentando articular el aspecto cognitivo con el subjetivo, sin conseguir terminar de explicar muy bien cómo los signos se encarnan en los sujetos, o cómo éstos consiguen sobrevivir al peso de los signos” (Ortiz, 1997, p.2).

Quizás, los elementos con que Vigotsky cuenta en ese tiempo, no son suficientes para articular una respuesta clara sobre lo que sucede en la creación artística: “aún cuando Vigotsky posee ya una noción estructuralista, semiótica, del lenguaje, no consigue articular suficientemente la “forma” con el “contenido” en el arte...” (Ortiz, 1997, p.7). También es posible que sus investigaciones sobre el arte lo llevaran a concluir la necesidad de un estudio más profundo acerca de la naturaleza del lenguaje.

Las aportaciones de Vigotsky a la psicología tienen un valor científico muy importante, sin embargo, hoy en día, la psicología del arte ha enfocado sus estudios a diferentes aspectos la cuestión artística, entre ellos, desde luego los que se enfocan a los procesos cognitivos presentes en la creación artística, los aspectos del arte que lo relacionan con el lenguaje, los procesos perceptuales en el artista y en el espectador, los mecanismos neurofisiológicos, biológicos e incluso genéticos que intervienen, entre otros, sin embargo, la cuestión de la subjetividad no ocupa un lugar importante en las aproximaciones del fenómeno artístico. En este sentido, resulta muy útil recurrir a las aportaciones de la teoría psicoanalítica.

4.4. Psicoanálisis y Arte

Algunos autores dentro del psicoanálisis han hecho aportaciones importantes al conocimiento sobre el fenómeno artístico, el mismo Freud recurrió en varias ocasiones al estudio de obras artísticas o de biografías de artistas para dar cuenta de distintos fenómenos.

Con respecto a algunos personajes psicopáticos que se presentan en escena, Freud (2005d) plantea que el papel del escenario teatral no es otra cosa que un medio de identificaciones e ilusiones para el heroísmo y como en el, el espectador puede entregarse, sin correr ningún riesgo, a mociones sofocadas, como los deseos de libertad religiosa, social, política y sexual. De hecho, estas serían las características comunes a diferentes formas de creación literaria, provocar en los espectadores dichas ilusiones e identificaciones. Es pues mediante la identificación con el héroe que el espectador puede liberar ciertas mociones inconscientes.

Así pues, a condición de que el espectador sea neurótico, puede haber un placer en la admisión en cierto modo consiente de las mociones reprimidas. La tarea

del autor dramático sería entonces de alguna manera, ponernos en el lugar de la enfermedad misma siguiendo el curso con quien enferma en la obra (Freud, 2005d).

En el texto sobre la “Gradiva” de W. Jensen que Freud (2006), se narra la historia de Norbet Hanold, un arqueólogo solitario cuya vida esta consagrada a su labor, hasta que cierto día descubre una estatuilla en bajo relieve de una figura femenina, en singular posición, como a punto de dar un paso hacia delante. Esta mujer llama su atención enormemente a grado tal que se ve impulsado a buscar entre las calles una figura similar, una mujer similar. Después de diversas travesías, por “casualidad” llega a la ciudad de Pompeya donde se supone que habría vivido Gradiva, la mujer del bajo relieve. En este momento la situación de Hanold ha llegado a extremo tal que parece presa de un delirio, al descubrir ahí a la chica del bajo relieve que hubiera vivido 1800 años antes.

Después de la confusión que envuelve a Hanold, la sorpresa se hace presente para él y para el espectador mismo, al descubrir que su Gradiva es ni más ni menos que Zoe, una vieja conocida quién desde hace tiempo había puesto los ojos en Hanold, y quién vivía muy cerca de su apartamento. Hanold, por la dedicación a su trabajo, no se había percatado de ella (Freud, 2006).

En esta historia, Freud hace todo un análisis acerca de algunos sueños y el delirio de Hanold y como las cuestiones inconscientes son las que van determinando el enamoramiento del protagonista, por la mujer del bajo relieve que en la realidad resultó ser Zoe así como los motivos inconscientes que le harían emprender el viaje, aparentemente azaroso, a Pompeya.

Cabe mencionar que Strachey (2006) comenta en su nota introductoria a esa edición, que Jensen recibió la publicación de Freud acerca de su obra, al parecer con cierto halago y con buena aceptación de las interpretaciones que Freud hace.

Así mismo, al principio del posfacio a la segunda edición escrito en 1912, Freud hace una especificación sobre las pretensiones psicoanalíticas del abordaje de las creaciones poéticas:

“Ya no busca en ellas meras confirmaciones de sus descubrimientos obtenidos en hombres no poéticos, neuróticos, sino que pide saber, además, con qué material de impresiones y recuerdos ha plasmado el poeta su obra, y por qué caminos y procesos ese material fue llevado hasta la creación poética.” (Freud, 2006; p. 78)

Esto sin duda sugiere hacia dónde puede apuntar la investigación psicoanalítica respecto de la creación literaria, acaso también aplicable a otros tipos de creación artística que, más allá de la confirmación de fenómenos descubiertos en la clínica, también se plantea el problema sobre el material, quizá de tipo inconsciente, que está en la base del proceso creador, que tiene que ver directamente con la subjetividad del artista, así como la indagación sobre los procesos mediante los cuales dicho material se convierte en una creación literaria o artística.

Otro texto de Freud (2006) donde se pone atención a la cuestión del artista es el texto acerca Leonardo Da Vinci. En este análisis, a propósito de un recuerdo de la infancia que tiene Leonardo, en el que un pájaro de gran tamaño visita su habitación e introduce su cola en la boca del artista, Freud va aplicando el método psicoanalítico a la obra y a los datos biográficos de Da Vinci.

Así, se pone de manifiesto la cuestión de la estructura psíquica de Leonardo, su incesante deseo por conocer, la característica de dejar sus obras inconclusas y la pulsión de investigar así como la manera en que los objetos primordiales dejan su huella en la historia libidinal del sujeto.

En el transcurso del análisis, se plantea también la cuestión de la cautivación del artista renacentista por esa sonrisa, la de la mona lisa, que despertó en su interior algo que dormía en su alma, un recuerdo antiguo que una vez despierto, no lo soltó mas forzando al artista a buscar nuevas formas de expresión (Freud, 2006).

De ésta forma observamos que en estos estudios Freud también delimita de alguna manera, lo que competería al campo del psicoanálisis en su incursión dentro del arte. En este sentido, lo que es de interés para el psicoanálisis no corre por el lado de la estética, entendida esta como una cuestión de belleza o calidad artística como para cualquier crítico de arte, sino precisamente entorno a la vida anímica del artista y a su obra en cuanto representación.

Pichon-Riviere (2005), psicoanalista argentino, resalta en cambio, la concepción social en la cuestión del arte, sin embargo, no deja de lado la cuestión del mundo interno del artista. El objeto de arte seria una especie de revelador y anticipador de un cambio social. Así mismo, considera que el artista es un agente de cambio, que se anticipa a un cambio social y a su vez, es objeto de los desplazamientos de la sociedad, convirtiéndose así en una especie de chivo expiatorio o portavoz de todo lo subyacente aún no emergido, otorgando gran importancia a la función social del artista y de la obra.

Para este autor, la base del sentimiento estético estaría ubicada en la experiencia de lo siniestro y tendría relación directa con la pulsión de muerte:

“...siguiendo con los estudios de Freud, pude relacionar en la base del sentimiento estético una cosa fundamental, el sentimiento de lo maravilloso, ligado a la experiencia de lo siniestro. Es decir, que lo maravilloso es la elaboración, por medio de procesos mentales complejos, de la vivencia de destrucción, de muerte y de lo siniestro.” (Pichon-Rivieré, 2005, p. 18).

En este sentido comenta que Picasso, es el pintor que pudo realizar lo que el denomina “la prueba mas arriesgada” al enfrentarse con lo siniestro, logrando dar cuenta de lo maravilloso a pesar de lo siniestro de sus pinturas y considera que es el que más se ha atrevido a frecuentar la muerte en la creación artística. Incluso, siendo Picasso un pintor bastante activo y productivo, comenta que la cantidad de obra realizada por el, es el precio que tenia que pagar para conservar su estabilidad psíquica.

Esta relación entre lo siniestro y la creación artística, esta experiencia de muerte como base del proceso creador de la que habla Pichon-Rivière ¿a caso puede ponerse de manifiesto en la creación artística en la locura? Precisamente donde la estabilidad psíquica y la experiencia de muerte pueden estar en juego. Parece lícito entonces el estudio de la obra de arte como representación así como un referente para el estudio de la vida anímica del artista.

Pichon-Rivière (2005) plantea una especie de diferenciación entre la creación artística del esquizofrénico y del artista normal, donde las producciones del primero carecerían la mayoría de las veces de valor estético. En el caso del creador normal, el proceso de creación aparece de forma controlada, mientras que en el alienado es forma más automática, como una forma de controlar el mundo exterior de manera delirante, sin buscar un público ni tratar de comunicarse. Considera que en el caso de los esquizofrénicos, existe una vacuidad en la pintura, especialmente en la pintura de rostros humanos.

Así mismo plantea que las actividades creativas de los enfermos mentales se pueden utilizar de las siguientes maneras:

- 1). Como forma de entretenimiento para proporcionar un hobby útil y placentero.
- 2). Para propiciar una mayor libertad emocional.
- 3). Utilizar el material proporcionado para obtener informes sobre los cambios del paciente durante los tratamientos.

4).- Como elementos utilizados en la psicoterapia ya que a algunos pacientes se les facilita más una forma de expresión con estos medios, además de ser como los sueños, el punto de partida de algunas interpretaciones.

No obstante la importancia de las aportaciones de Pichon-Riviere, parece que es conveniente tomar con más prudencia cualquier tendencia a la normalización del arte, puesto que la historia del arte misma y la historia de diferentes artistas dan cuenta de la diversidad de facetas en cuanto a la producción artística se refiere.

En cuanto a la utilidad de las producciones artísticas de los enfermos mentales, hoy en día la terapia ocupacional ha incorporado talleres de pintura, escultura y otras formas de creación artística como un método terapéutico. Sin embargo, en México, la dirección de estos talleres parece apuntar a los dos primeros puntos que Pichon-Rivier comenta, como una forma de hobby y para proporcionar mayor tranquilidad emocional. Quizá, en países como Francia y Argentina, la cuestión de la producción artística del loco es tomada de manera más profunda considerando el aspecto subjetivo y a la producción artística como una vía o manifestación de la subjetividad.

Respecto a lo que Jaques Lacan plantea sobre el arte, Regnault (1995) comenta que el arte no solo adorna, sino que organiza, se sitúa entre lo real y el significante: organiza el agujero. Es decir, el arte tiene relación con lo real como registro de la experiencia, y no sólo eso sino que en ese "agujero" en torno a ese real, organiza o circunscribe algo, usa lo imaginario para organizar simbólicamente lo real. Chemama (2004, p. 103) en relación con la Cosa comenta: "El arte tiene la función de reproducir la aparición ex-nihilo del significante y, en consecuencia, de la Cosa como perdida, y por eso, es creación". En este sentido, el arte logra bordear el real a través de la aparición del significante. ¿Acaso es posible entonces pensar la obra de arte, no sólo como representación, sino como significante?

En el seminario el Sinthome, Lacan (2008), trabaja la cuestión respecto del escritor irlandés James Joyce planteando la pregunta de si ¿Joyce estaña loco? Y cómo, por medio de la escritura particular que realiza, logra una vía diferente al intentar librar la forclusión.

Como Freud (2005) plantea a propósito del delirio como intento de cura, ¿podemos pensar las expresiones de la locura de forma similar al delirio?, ¿acaso también como un intento de cura?; en este sentido Pujó (2001) comenta que Joyce mediante su escritura, su arte, se fabrica un padre, logrando suplementar su anudamiento psíquico mediante un cuarto anudamiento que garantiza que simbólico, real e imaginario permanezcan unidos. El síntoma, significativo en lo real deviene entonces como Sinthome. Esto plantea entonces la posibilidad de que al igual que el delirio, otras expresiones del loco puedan tener un interés clínico importante haciendo posible pensar entonces, que la producción artística en la psicosis tiene, de cierta manera, algún sentido para quien la realiza, sentido que, al igual que en el delirio, puede ser descifrable. Ahora bien, allí donde precisamente se construye ese sentido parece abrirse una posibilidad, la posibilidad de encontrar un sujeto:

“...que la perfección de la “solución joyceana”, tal como la formula Lacan, tuvo el efecto de reavivar el interés de los psicoanalistas por el estudio de la psicosis, dándole una orientación precisa que llevó a alentar la espontánea relación del psicótico con la escritura, el arte, la artesanía, las actividades de taller. Estas actividades, tan antiguas como el asilo psiquiátrico mismo, adquieren, en la perspectiva instaurada por Lacan, un alcance que supera el mero efecto apaciguante de la labor, ordenando sus coordenadas en torno de la pregunta por los elementos de que el psicótico puede disponer en su delirio, pero también en el arte, la pintura, la obra, para lo que se ha dado en llamar su “trabajo”; es decir, las vías que se le abren como posibles al tratamiento de lo real de un goce que, bajo la forma de

voces, luces, sensaciones cenestésicas, puede atormentarlo hasta el martirio” (Pujó, 2001).

CAPITULO 5: LA PSICOSIS Y LA PRODUCCION ARTISTICA EN VAN GOGH

5.1. Genealogía de los van Gogh:

Vincent Willem van Gogh es un personaje que ha llamado la atención en varios campos del conocimiento. Su carácter difícil, explosivo, sus constantes fracasos, su pobreza, su locura y sin duda la genialidad en su pintura, que pese a no poder vender sus cuadros en vida, ahora se cotizan entre las obras pictóricas más caras del arte moderno, son algunos de los aspectos que hacen de Vincent Willem van Gogh el personaje en el que se ha convertido.

Pero ¿quién es realmente Vincent?, quizá es muy difícil saberlo, quizá hay elementos para pensar que esa misma pregunta acompañó al pintor toda su vida. La extensa correspondencia con su hermano Theo, considerada de gran riqueza literaria ya que Vincent era aficionado a la literatura y a la lectura cosa que se refleja en su correspondencia, así como la información que aportan sus biógrafos y sus pinturas mismas sirven de medios para aproximarse a la comprensión de la singular personalidad del pintor y arrojar luces sobre su locura.

Los orígenes de la familia van Gogh se remontan al siglo XVI. El nombre de la familia proviene de la región de Goch, una pequeña ciudad alemana, a muy pocos kilómetros de Noord-Brabante, lugar de nacimiento de Vincent. Al parecer debió de pertenecer a la nobleza y los motivos del escudo de la familia que muestra una viga adornada con tres rosas hace suponer que los van Gogh fueron en un principio constructores.

En el siglo XVII hay datos acerca de algunos de los van Gogh que ocupaban ciertos puestos como altos funcionarios dentro del reino. Ya incluso entre estos altos funcionarios se puede encontrar un pastor de nombre Cornelis, y uno de sus hijos llamado Matthias fue médico y también pastor (Leprohon, 2004). Después de la

decadencia del país, los van Gogh, se dedican a la industria y el arte. Otro de sus hijos de nombre David, nacido en 1697, tejedor, tuvo dos hijos, Jan y Vincent.

A partir de este primer Vincent se puede establecer la filiación directa del pintor. El primero contrajo matrimonio y tuvo un hijo que heredó la fortuna de su tío Vincent. Johannes, hijo de Jan retomó el oficio del abuelo David y posteriormente enseñó teología y tuvo un hijo llamado Vincent, el abuelo del pintor, que era pastor. El abuelo del pintor, ejerció su oficio alternándolo entre Benschop, en Ochten y a partir de 1822 en Breda, donde nació su hijo Théodorus, el padre de Vincent el 8 de febrero de 1822 (Leprohon, 2004). Así mismo, hubo en la familia un Vincent, hermano del padre del pintor.

La repetición de nombres y la fidelidad a ciertas profesiones indica el carácter tradicionalista de la familia, pero también sugiere una especie de herencia, de transmisión y de deseo preestablecido sobre los nombres y sobre los hijos.

El abuelo de Vincent, tuvo once hijos, muchos de los cuales ocuparon puestos importantes, el mayor, Johannes se dedicó a la marina, tres fueron marchantes de arte: Cornelis Marinus, en Amsterdam, Hendrik en Rotterdam y Vincent en La Haya, el sexto era preceptor y en cuanto a las hijas, dos de ellas se casaron con altos mandos militares.

En especial, cuatro de los tíos del pintor tuvieron cierta relevancia en algún momento de la vida de Vincent, Hendrik, Vincent, Johannes, Cornelis y Vincent. Este último era marchante de arte con enorme éxito en su carrea, incluso su tienda de la Haya llegó a formar parte de la famosa cadena francesa de arte Goupil & Cie. Donde mas tarde ingresaría a trabajar Vincent.

Théodorus, el pastor y padre de Vincent, jamás llegó al nivel social de sus hermanos. La vocación de muchos de sus antecesores encontró en él tierra fértil, por un lado dulce y humilde y a la vez, riguroso y formalista; esta situación se encontrará

presente en el hogar de Vincent, especialmente durante la primera parte de su vida (Leprohon, 2004). Entre las características de este padre, destacan la rigidez en momentos extrema, tan rígido como un papa protestante (Beaujean, 2005).

En mayo de 1851, Théodorus van Gogh contrae matrimonio con Anna-Cornelia Carbentus, hija de un maestro encuadernador y nacida en La Haya el 10 de septiembre de 1819, es decir, tres años mayor que su esposo. Anna Cornelia es hermana de la esposa Vincent van Gogh, el director de la galería de La Haya, es probable que este Vincent tuviera algo que ver en el matrimonio de su hermano, es decir, los dos hermanos van Gogh contrajeron matrimonio con las hermanas Carbentus. No obstante, el matrimonio de Theodorus y Anna-Cornelia fue más o menos feliz. Este hecho contribuyó a fortalecer los lazos afectivos y de dependencia entre Théodorus y su hermano Vincent lo que se repetirá con una mayor fuerza entre los hijos de Théodorus, Vincent y Theo (Leprohon, 2004; Beaujean, 2005).

La diferencia de nivel social entre Théodorus y sus hermanos, la cual fue especialmente significativa para el primero, parece ser un factor que influyó en el carácter del pintor.

Aunque Theodorus era bien visto por los fieles de su parroquia, carecía de talento, especialmente en lo que corresponde a la calidad de sus sermones lo que pudo ser un motivo para que predicara en parroquias pequeñas y de baja importancia. De igual manera aunque era querido por su entorno, en el ambiente familiar se caracterizará por su autoridad y el apego a los principios religiosos, dejando descubrir con frecuencia un carácter firme, colérico, especialmente en su relación con Vincent. Esta característica es opuesta al carácter humanitario de Vincent y Theo (Leprohon, 2004; Beaujean, 2005).

En cuanto a Anna-Cornelia, son pocos los datos de los que se dispone. Al parecer fue una mujer con algunos rasgos de carácter similares a los de Vincent como el amor por la naturaleza, la afición a escribir sus diversas impresiones, un

sentido artístico, incluso llegó a realizar algunos dibujos y acuarelas, así como un carácter enérgico. También hay datos que suponen antecedentes de afecciones mentales en la familia materna (Vives, 1993; Leprohon, 2004).

En 1855 nació su hermana Ana, después, el 1º de mayo de 1857 nace Theo cuatro años menor que Vincent, más tarde nacen otras dos hermanas Elisabeth-Huberta y Wilhelmina o Wil y otro hermano de nombre Cornelis o Cor (Leprohon, 2004). Wilhelmina al parecer murió esquizofrénica (Vives, 1993) y Cornelis se suicidó a la edad de 34 años (Hawksley, 2004), datos de enorme relevancia que plantean varias interrogantes entorno a lo que sucedía en la familia de los van Gogh y en especial en las funciones parentales que determinarían la presencia de estas patologías en la familia, sin embargo la información al respecto no es muy precisa.

5.2. Vincent en el lugar de un muerto:

La historia de Vincent comienza bastante tiempo antes de su nacimiento. Se ha planteado ya la importancia que tienen los nombres que circulan en la familia así como los deseos de los padres que parecen estar relacionados con dichos nombres en una especie de “herencia familiar”.

Vincent Willem van Gogh nace el 30 de marzo de 1853, en Groot-Zundert, en aquel tiempo un pueblo pobre del Brabante, en la frontera de Holanda y Bélgica (Vives, 1993; Leprohon, 2004; Beaujean, 2005).

Sin embargo, un acontecimiento siniestro de enorme relevancia que sin duda derivó sus efectos a lo largo de toda la vida del pintor es el hecho de que exactamente un año antes del nacimiento del pintor, el 30 de marzo de 1852 nace un hermano, de salud precaria y débil que pronto enfermaría y moriría a las seis semanas de nacido (Vives, 1993). Otros autores, incluso consideran que este hijo murió al nacer (1996, Leprohon, 2004, Walther, 2008). A este hijo, que finalmente

muere, sus padres lo nombran *Vincent Willem van Gogh*, nombre que estaría destinado posteriormente al pintor.

Un año después, exactamente, nace otro hijo al cual nombran Vincent Willem. Sin duda es necesario considerar que este hecho marcará un designio en la historia de este Vincent que viene a ocupar el lugar de un hijo muerto ¿acaso se convierte en un sustituto, un suplente ante el deseo de los padres? Muy probablemente la dificultad de constituirse sujeto en el lugar de un muerto estará en la base de la locura posterior de Vincent.

Al leer la biografía de van Gogh, es difícil pasar por alto el hecho del nacimiento del pintor justo el mismo día que el Vincent muerto. Leprohon (2004) comenta al respecto: “Parece que durante toda su vida Vincent hubiera llevado el peso de una vida de algún modo usurpada. No era tan solo él, sino el <<otro>> que había <<reemplazado>>...” (p.26)

Esto supone también que para ambos padres pero para la madre en particular la fecha está cargada de fuertes significaciones; se puede argumentar que el nacimiento justo en ese día no es un hecho producto del azar sino producto de lo que esa fecha significaba y el nacimiento de un hijo también. El mismo día que muere uno, nace otro, como una forma de sustitución, de reemplazo.

Vincent, el pintor, nace pues en rodeado de todo un contexto trastocado por la muerte del hermano que le antecede como destinado a ocupar, prácticamente a modo de suplencia, de sustitución o incluso destinado a ser para sus padres, ese que murió. Algunos autores afirman (Callan, 1997) que la madre no logró reponerse de la pérdida de su primer hijo y por lo tanto era incapaz de querer a Vincent.

Que experiencia tan ominosa el observar desde muy pequeño, en el panteón vecino de “la pastorie” la tumba de su hermano con un nombre idéntico y una fecha

exactamente igual a la de su nacimiento salvo por una cifra, como si su otro yo estuviera enterrado ahí. Parece que la historia de Vincent queda entonces más cerca de la muerte que de la vida, en una posición cuyo destino marcado es la muerte subjetiva, la locura e incluso la muerte real. ¿Quién es realmente Vincent? Quizá uno de los retos para van Gogh fue precisamente construirse, o apropiarse un nombre propio, hacer de su nombre un nombre propio y no solo ser portador del nombre de un muerto.

Cabe mencionar la importancia, como hecho clínico, del lugar que los hijos ocupan ante los deseos de los padres, hecho que se puede apreciar por ejemplo en la significación del nombre que se otorga, en el caso de Vincent con el nombre de un muerto. Es el caso por ejemplo, del escritor James Joyce, el pintor Salvador Dalí y la escultora Camille Claudel; en estos tres artistas es común la historia de nacer después de un hijo muerto, más aún, en los tres casos hay datos que ponen en evidencia los efectos clínicos que este hecho produjo.

El nacimiento de Salvador Dalí, ocurrió exactamente nueve meses y diez días después del fallecimiento de un hermano mayor que murió antes de cumplir los dos años. Este hermano que murió también se llamaba Salvador. Es claro que la gestación de este segundo hijo ocurrió en medio del dolor de la pérdida el primer hijo. El mismo Dalí comenta:

Todas las excentricidades que acostumbro perpetuar, esas exhibiciones incoherentes, constituyen la constante trágica de mi vida. Quiero probarme que no soy el hermano muerto, soy el hermano viviente. Excentricidades, bigotes, todo lo hacia para probar que era yo, y no mi hermano muerto. (En Vives, 1993 p. 61).

En el caso de la escultora, sus padres, después de un año de matrimonio procrean un hijo de nombre Charles-Henri Claudel, quien nace el 1º de agosto de 1863. El primogénito de la familia Claudel, muere el 16 de agosto del mismo año con

apenas 15 días de edad. El 08 de diciembre de 1864, a un año y cuatro meses de la muerte de Charles- Henri, nace Camille Claudel.

En la historia de la madre de Camille se encuentra la temprana muerte de su madre, poco después de dar a luz a su hermano menor, así como la muerte de este hermano, ya adulto, donde existe la sospecha de un suicidio. Camille enloquecería años después. Sobre la escultora francesa, Arnoux (2001) plantea el cómo su obra artística fue una analogía de lo que pasaba en el mundo interno de Camille, anunciando la debacle, la locura y el cese de su producción artística.

Para el caso de Vincent van Gogh, Vives (1993), plantea los efectos sobre la muerte de este primer hijo, que pudieron influir en la vida y personalidad del pintor, por la línea materna:

“Paradójicamente, el hermano menor llegaría a ser una suerte de padre para Vincent, aunque nosotros pensamos que, desde un punto de vista simbólico, en realidad fungió como un sustituto de la madre, de esa madre deprimida que no pudo ofrecer a Vincent la estructura adecuada para vivir con ella, plenamente, la simbiosis normal y fundante de una personalidad fuerte y diferenciada” (p. 20).

Es decir, que tras la muerte del primogénito, se puede suponer una depresión en la madre, la cual tras el nacimiento de un nuevo hijo, no fue capaz de sostener ciertos elementos necesarios para la constitución adecuada de la personalidad de Vincent. De igual manera Vives (1993) considera que, por las características de la relación con el hermano menor, Theo, se establece como una forma de sustitución:

“Ante tal carencia, la personalidad de Van Gogh quedó detenida en su desarrollo, sin incorporar un pecho nutricional que le permitiera edificar su propia autosuficiencia. De ahí la necesidad de una presencia nutriente y la función de Theo; de ahí la doble invalidez de Vincent: invalidez para

mantenerse así mismo e invalidez para –fuera de tiempo– incorporar ese, tan necesitado, pecho nutricional” (p.20).

Ese pecho nutricional es el que se plantea en la teoría kleiniana, la cual se menciona en el capítulo 2 y que aporta elementos para comprender ciertas posiciones psíquicas como son la esquizo-paranoide y la depresiva, posiciones por las que transita todo sujeto.

Así mismo, a partir de las aportaciones de Winnicott comentadas de igual manera en el capítulo 2, se puede plantear la ausencia de una madre suficientemente buena como posible causa de la locura de van Gogh.

Sin embargo, aunque no se descartan la posibilidad de una depresión materna ni otros planteamientos mencionados anteriormente, existen otros elementos importantes a considerar por la línea del padre. Dichos elementos parecen ofrecer datos más firmes en relación al linaje paterno.

Así pues, resulta muy evidente, el hecho de la repetición de los nombres de Vincent en la genealogía de los van Gogh, así como la estrecha relación y dependencia afectiva que existía entre el padre del pintor y su hermano de nombre Vincent. Ya desde la lingüística de Saussure se rompe con la concepción del lenguaje como simple nomenclatura (Chemama, 2004), es decir, el lenguaje entendido como unívoco sin la diferenciación entre el significante y el significado.

Existen datos entonces, para afirmar que de antemano el nombre de *Vincent*, como significante, desde este primer hijo, está cargado de una significación bastante singular en esta genealogía familiar y en el deseo de este padre que nombra, precisamente con el nombre del hermano al que tanto afecto le tiene, quien se casó con su cuñada, el que ha logrado el éxito y el estatus económico mayor de la familia y que Theodorus no pudo alcanzar y con el nombre que también llevaba su padre, el abuelo del pintor, dedicado, como él al ejercicio religioso.

Si observamos estas características de los Vincents más cercanos de la familia, se puede suponer la presencia de al menos dos expectativas, la de la tradición religiosa común entre el abuelo y el padre del pintor, así como el éxito y el estatus económico del marchante de arte, deseado por el padre del pintor, pero a la vez inalcanzado por él. Vincent es el nombre de dos personas muy importantes en la vida del padre del pintor, su hermano más cercano y su padre y condensa por un lado lo relacionado a su vocación religiosa (la de Theodorus y la de su padre) y la obtención del éxito donde él fracasó (el status de su hermano Vincent) y por otro, el amor que los une. Como si Theodorus de alguna manera intentara reflejarse, tanto en lo que es como en lo que quiso ser, en ese Vincent que ahora tiene por hijo.

En el nombre de Vincent existe una especie de mezcla de expectativas de éxito, y a la vez de interés religioso y cierto fracaso, como en el mismo Theodorus. Cabe mencionar que el pintor, antes de consagrarse a la pintura se dedicaría precisamente a estos dos oficios de los otros dos Vincents: sería marchante de arte y con cierto éxito inicial, y pastor en la región del Borinage con un fracaso rotundo. Así mismo, al igual que en la historia de Theodorus padre y su hermano Vincent, habrá una aún más estrecha relación entre Vincent y Theodorus hijos.

Sin embargo, pese a que en un principio el pintor parece cursar por la vía de estas expectativas, fracasa constantemente en casi todo, fracasa como marchante de arte y como pastor. ¿Este fracaso constante tendrá alguna relación con el fracaso de la vida, es decir, con la muerte, del primer Vincent?

Este primer hijo, este primer Vincent, muere. ¿Qué es lo que de ese deseo de los padres muere con la muerte de este primogénito Vincent? Y en todo caso, ¿qué de este deseo –y de lo que de muerto conlleva– se trasmite en el nombre de ese hijo que naciera el mismo día del año siguiente? No lo podemos saber con exactitud, sin embargo, en la vida, la locura y la obra de Vincent van Gogh, podemos encontrar algunos efectos de este hecho.

Se puede afirmar que Vincent intentaba hacerse un nombre, apropiárselo, muestra de ello es el hecho de que es el único pintor, hasta donde se sabe, que firmaba sus cuadros con su nombre de pila: *Vincent* (Vives, 1993, Walther, 2008). Un intento de afirmación que sin embargo parece que no logró consolidarse, como si nadie reconociera ese nombre hasta después de la muerte del pintor. Solo vendió un cuadro durante su vida.

Incluso en una de sus primeras cartas a Theo le hace énfasis de que no olvide escribir V. W van Gogh, para evitar que ese correo sea confundido con el de otro Vincent, su tío (Vives, 1993).

Pareciera que a través del nombre intenta hacer una diferencia respecto de su origen, en la carta a Theo no. 345a, durante una temporada que pasó en la casa paterna, escribe: “Te pregunto con toda sinceridad...¿Cuál es nuestra postura, el uno frente al otro: tú también eres un van Gogh? Para mí siempre has sido Theo. En cuanto al carácter difiero bastante de los distintos miembros de la familia y, de hecho, no soy un van Gogh...” (En Walther, 2004 p. 10). Vincent intenta apropiarse de un nombre, de su nombre, más allá de su genealogía, y de hacer de ese nombre algo personal, un intento constante de hacerse una identidad. El pintor firma sus cartas al igual que sus cuadros, con el nombre de pila *Vincent*².

De igual manera, al hacer una distinción entre él y los miembros de su familia, así mismo, parece encontrar una diferencia en Theo, acaso la diferencia que precisamente abrió la posibilidad de entablar una relación tan estrecha. Sin embargo, no parece que hubiera un reconocimiento suficiente de ese nombre. Su misma familia no reconocía lo que hacía, mas por el contrario lo criticaba constantemente.

Quizá Theo es el único que no abandona a Vincent, se convierte incluso en el público de su obra, en el destinatario de más de tres cuartas partes de su correspondencia.

² Ver anexo I

Con estos elementos se puede plantear una dificultad en el atravesamiento por el estadio del espejo. ¿Cómo establecer un yo cuando la imagen especular de Vincent está cargada para ese Otro, a saber los padres, de la sombra de un Vincent muerto? ¿Cómo puede Vincent construir una imagen yoica cuando son los padres los que posibilitan la identificación dicha imagen?

La identificación imaginaria con el nombre de Vincent forzosamente conlleva la identificación con el Vincent muerto. La problemática imaginaria parece no terminar de resolverse.

5.3. La infancia y la adolescencia de Vincent van Gogh:

La infancia de Vincent, aunque austera y común fue una infancia tranquila. A excepción de Theodorus, a quién Vincent se dirige generalmente con el nombre corto de Theo, los otros hermanos y hermanas no tuvieron mayor relevancia en su vida, aunque en algunas de sus cartas se llega a mencionar a Ana (Vives, 1993, Leprohon, 2004, Walther, 2008).

La casa de Vincent mantiene una vida monótona en la que los días transcurren en el pensamiento y respeto por Dios. No obstante, ya desde su niñez se le atribuye un carácter solitario con dificultades para entablar relaciones personales, mostrándose huraño, y tosco en sus relaciones sociales (Vives, 1993). Siendo el mayor de sus hermanos, prefería la soledad, se aislaba siendo para ellos una especie de extranjero. Le gustaba salir al campo, pero sus hermanos no se atrevían a pedirle que si lo podían acompañar, en ocasiones se mostraba taciturno y colérico, aunque lo consideraban como un sabio y todos se dirigían a él con respeto (Leprohon, 2004).

A muy temprana, Vincent realizó algunos dibujos alrededor de los nueve o diez años, sin embargo todavía no demuestran nada extraordinario ni se vislumbra en absoluto la genialidad futura del pintor.

Durante su niñez en su Brabante natal, adquiere un gusto y amor por el campo, el cual perdurará prácticamente durante toda su vida, y que dará lugar a muchos temas de sus pinturas. Entre sus hermanos, Vincent era el único de compleción robusta, tenía la tez clara de sus padres, el pelo de tono rojizo y una mirada penetrante.

Vincent fue enviado a la escuela pública, pero a causa de que el maestro frecuentemente iba borracho, su padre lo sacó de la escuela y contrató a una gobernanta para que se ocupara de la educación de sus hijos.

Es posible que a la edad de doce años, la educación de los padres se viera impotente para guiar a Vincent por lo que fue enviado a una pensión a un pueblo situado a unos kilómetros de Zundert. Fue un alumno con buena voluntad pero poco dotado para el estudio. Se mostraba dócil y aplicado, lo que le valdría felicitaciones al final del curso. Posteriormente regresa a la casa paterna. Alrededor de los catorce años, continúa sus paseos por el campo y al igual que en el pasado, prefería la soledad a la compañía de sus hermanas, sin embargo, por esa época adquirió la costumbre de llevarse al pequeño Theo a sus paseos y hacerle partícipe de sus alegrías (Leprohon, 2004). Esta relación que se entabla entre los hermanos se hará cada vez más estrecha y continuará por el resto de la vida de Vincent. Ambos hermanos comparten el amor por la naturaleza.

Después de dos años de estudios en Tilburg, Vincent regresa a Zundert, ya cerca de los dieciséis años. Ya en esa época, Vincent leía mucho, tomaba de la biblioteca paterna algunas de sus lecturas entre las que se encontraba la biblia, que también se leía en familia, a lo que se añadía la educación rigurosa del pastor.

El momento de comenzar a trabajar se acerca para Vincent, sin que él muestre ninguna tendencia hacia alguna actividad en especial.

Para esa época, el tío Vincent había cedido su casa de arte a la famosa compañía Goupil de la cual había sido socio anteriormente. Dueño de una gran fortuna, el tío Vincent era algo así como el pariente rico de los niños y siempre sus visitas eran recibidas con gran alegría ya que iban acompañadas de dulces y regalos (Leprohon, 2004).

Cuando Vincent tenía dieciséis años, se reunió una especie de consejo familiar donde se opta por que el tío Vincent lo coloque como aprendiz en la Galería Goupil en La Haya, su antiguo negocio. Vincent, no muestra interés por alguna vocación, como dejándose llevar por el destino y la tradición familiar. Vincent se muestra dócil ante las decisiones que se toman sobre él lo que contrasta un poco con el carácter difícil que ya entonces se le atribuía. Pareciera que hay una ausencia de deseo respecto a la vocación.

Su llegada a La Haya, ciudad natal de su madre, le coloca ante la posibilidad de un camino brillante como el de sus tíos.

Vincent llega a vivir a la casa de los Roos, una familia que posiblemente eran conocidos de su tío. Varios miembros de la familia de Vincent viven en La Haya: los Haanebeck y la tía Fie Carbentus, hermana de su madre quien vive con sus tres hijas una de las cuales se casará con el pintor Anton Mauve. El joven Vincent suele frecuentar a estos familiares durante su estancia en la Haya.

Sin duda, su trabajo en la compañía Goupil, comercializadora de arte lo conduce también al conocimiento de la pintura, donde no siempre los mejores cuadros son los más vendidos. Es ahí donde adquiere el interés sobre algunos pintores como Barbizon y especialmente Millet, por quien sentirá una admiración verdadera. Es poco probable que en esta primera estancia tuviera contacto directo

con algunos pintores jóvenes de la escuela de La Haya, pero seguramente tuvo oportunidad de ver sus cuadros en la galería.

En 1872, Theo va a ver a su hermano a La Haya. A su regreso le escribe. Es la primera carta de una extensa correspondencia que no terminará hasta la muerte del pintor. Más que un hermano, Theo se convertirá en un buen amigo y un sostén cuando lleguen los días difíciles. Vincent lleva ya tres años en la galería de La Haya y tiene 19 años. En vacaciones de Navidad, aprovecha para visitar los museos de Ámsterdam, donde conoce las obras de grandes maestros de la pintura. Por la misma época, Theo se coloca en la sucursal de la misma compañía Goupil de Bruselas. Los dos hermanos encuentran un oficio en común, un nuevo entendimiento, pero por un largo tiempo estarán destinados a vivir lejos el uno del otro.

En marzo de 1873 comienza a hablarse de enviar a Vincent a la sucursal de Londres como ascenso en premio a su buen desempeño. El joven Vincent se alegra por ir a Londres pero siente también pena por dejar a los suyos y a sus amigos de La Haya (Leprohon, 2004).

Vincent llega a Londres recién cumplidos los veinte años. La tutela de sus padres prácticamente ha desaparecido y comienza a disfrutar de su nueva libertad. Gana un sueldo muy respetable y Tersteg, fundador de la escuela de pintura de La Haya y el más importante comerciante de arte en Holanda, al firmarle su certificado le da a entender que tiene un gran futuro ante él. Nada exalta al joven Vincent. En esta época, sus cartas a Theo y a sus amigos muestran su satisfacción y hasta una cierta jovialidad. Habla de sus lecturas y en especial de los cuadros de los que ve numerosas reproducciones en la galería (van Gogh, 2003).

Su primera pensión está a cargo de dos damas y es frecuentada por dos jóvenes alemanes con los que Vincent pronto entabló amistad.

Todos los días va a la galería, incluso escribe a sus padres comentándoles que quiere comprar un atuendo diferente al que usa comúnmente, más cercano a la vestimenta inglesa, el cual considera indispensable para tratar asuntos en Londres (Leprohon, 2004). Vincent intenta convertirse en un hombre de negocios. De igual manera, trata de ahorrar algo de dinero para enviar a sus padres, dejando en segundo lugar la cuestión de los placeres y el confort.

Vincent abandona la primera pensión, quizá porque sus amigos alemanes gastan mucho, y se traslada a vivir a la casa de la señora Loyer, viuda de un pastor protestante originaria del sur de Francia y que tiene con su hija una especie de guardería infantil.

Este periodo de la vida de Vincent fue muy probablemente el más estable. En esos momentos, el futuro parecía muy prometedor y exitoso, similar al de sus tíos. No se vislumbra ni un poco el porvenir de la locura, es una etapa asintomática, Vincent se muestra sociable, se desempeña bien en su trabajo y mantiene buenas relaciones con los que lo rodean, incluso en esta época sus biógrafos no comentan prácticamente nada sobre su carácter difícil, ermitaño y colérico como si estas características se hubieran atenuado durante esta etapa.

5.4. La cuestión del amor:

La vida amorosa de Vincent es también de enorme importancia. Plasmada de amores imposibles y consecuentes rechazos y en general de constantes conflictos, las elecciones amorosas del pintor parecen marcar etapas de tristezas profundas y de importantes decisiones en la vida de Vincent.

Durante la etapa en Londres, en la segunda casa donde llega a vivir, conoce a Úrsula Loyer, hija de la señora Loyer y quien se encarga del cuidado de los niños de la guardería. Las Loyer tienen limitantes económicas y albergan un huésped para

tener una entrada de dinero extra. Vincent se encuentra en esta etapa un tanto solo y no tarda en sentirse en familia en este nuevo hogar. Durante los domingos, va a remar al Támesis y visita exposiciones en museos y busca conocer las pinturas de los autores que le gustan (Leprohon, 2004).

En la intimidad de esta casa pronto resaltará la presencia de la joven Úrsula, quien llamará la atención de Vincent. Esta mezcla de juventud, en una mujer que a la vez muestra sus dotes maternas con los niños que cuida, pronto seducirán al joven Vincent. Vincent llama a Úrsula “el ángel de los niños” (Leprohon, 2004), conjugando la ternura y lo divino en esa denominación.

Poco a poco, se despierta en Vincent un gran afecto por Ursula Loyer. Los efectos de este enamoramiento pronto se pondrán de manifiesto.

Al parecer, Úrsula se deja cortejar de manera discreta. No debe sorprenderle demasiado esta atención puesto que ha tenido otro huésped enamorado con el que se comprometerá tiempo después. Este enamorado es un joven que vivió en la casa de las Loyer antes que Vincent. La discreción de Vincent o su timidez no deja ver la magnitud de sus sentimientos hacia Úrsula. Durante todo ese año, Vincent se encuentra en un estado de alegría y felicidad, lo que se refleja en sus cartas; se lo comenta a su hermana Anna y también a sus padres. En la correspondencia a Theo no figura ninguna alusión al amor de Úrsula, quizá no porque el afecto a Theo se haya debilitado sino porque cuenta con apenas dieciséis años y Vincent lo considera demasiado joven para hacerle ese tipo de confidencias (Leprohon, 2004).

El triste invierno de Londres no empaña la felicidad de Vincent y pasa la Navidad en casa de las Loyer. En enero se le otorga otro aumento de sueldo en la galería Goupil. Vincent imagina una vida feliz y sencilla al lado de su amada y a comienzos del verano le declara su amor a Úrsula y pide casarse con ella.

Muy probablemente este es el primer momento en el que Vincent se ve confrontado con la cuestión del deseo, cuestión que ni los estudios ni el oficio de vendedor de arte parece haber confrontado.

Sin embargo Vincent es rechazado por Úrsula. No se saben los detalles acerca de la acogida de esta petición pero Vincent fue desengañado sin miramientos y no se le dio ninguna esperanza.

Úrsula Loyer viste de luto por la muerte relativamente reciente de su padre. Vincent repetirá este interés por otra mujer que está de luto cuando se enamora de su prima Kee Vos Stricker, quien acaba de perder a su marido y por consiguiente rechaza a Vincent (Callan, 1997). Esta tendencia a enamorarse de mujeres que están de luto, ¿acaso evoca el estado de su madre cuando él era pequeño? Más aún, cuando se enamora de su prima Kee, Vincent intenta colocarse como sustituto del marido muerto. Esta cuestión de ocupar el segundo lugar, o de ser el sustituto de un muerto, está presente en su vida amorosa. Vincent llega en segundo lugar a la vida de su amada Úrsula, puesto que posteriormente se casa con el huésped que estuvo ocupando la habitación de Vincent antes de que éste llegara.

Más tarde conocerá en un bar de la Haya a una prostituta de nombre Cristina. La soledad de Vincent y la soledad de Cristina servirán para que ambos se vayan a vivir juntos. Cristina tenía cinco hijos y estaba embarazada del sexto. El sufrimiento de Cristina conmovió a Vincent quien se colocará como una especie de mesías, como salvador de esa prostituta a la que él llama Sien (Stone, 1953; Callan, 1997). Sin embargo esta relación no fructificará. Sien, quien está enferma de sífilis y gonorrea, sirve de modelo a van Gogh, Vincent a su vez se contagia de sífilis y gonorrea. La miseria de Vincent hace que Sien vuelva a trabajar en la calle como prostituta. Para ese entonces las discusiones eran frecuentes, bebían a menudo y discutían fuertemente. Todos estos factores más las críticas familiares, incluso las de Theo, hicieron que Vincent abandonara a Sien y dejara La Haya. Sin embargo esta

separación no parece haber afectado tanto al pintor como el desprecio de Úrsula Loyer o de Kee Vos.

Cuando es despreciado por Úrsula, su felicidad, su estabilidad y en general su carácter dan un giro radical. Se vuelve más taciturno y no desea socializar.

Deja Londres y regresa a Holanda para pasar unas vacaciones con los suyos, lo que repetirá instintivamente cada vez que su amargura sea demasiado grande. Posteriormente regresa a Londres junto con su hermana Anna quién se va a trabajar a esa ciudad. No obstante, la decepción amorosa pone en juego sentimientos que Vincent no conocía. Parece no comprender el rechazo de Úrsula. La contradicción es un aspecto que jamás le será posible comprender en su vida (Leprohon, 2004).

El cambio de temperamento en Vincent pronto tiene repercusiones en su trabajo. Muy frecuentemente entabla discusiones con los clientes debido a que pretende que compren un tipo de arte, a su criterio, de mejor calidad en contra de uno mediocre. Su tío Vincent es puesto al tanto de éste comportamiento de su sobrino y hace lo necesario para que sea trasladado a la sucursal de París, ahí pese a su desinterés por el mundo, visita los museos y conoce a los grandes maestros en Louvre.

Por esta época retoma el dibujo, el cual hasta ahora solo es un pasatiempo en sus ratos de descanso. Así mismo, en este periodo ese amor por Úrsula se va transformando en amor por Dios. Poco a poco se convence de que su verdadera vocación esta en el camino de predicar, como su padre y como muchos miembros más de sus ancestros. Este contacto con su deseo que significó su enamoramiento, moviliza diferentes mecanismos en Vincent. Sin embargo la cuestión de la religión, más que un cuestionamiento vocacional parece ser un refugio a su sufrimiento.

Pero también este hecho se puede plantear como un llamado al padre, en el sentido de que la vocación que elije después de este fracaso amoroso del rechazo,

en particular el rechazo por otro que estuvo antes que él, convoca al simbólico para circunscribir un real que aparece ante ese rechazo. Sin embargo este llamado parece fracasar también dejando una grieta en lo simbólico.

Evidentemente la búsqueda de ese refugio apunta en la dirección del padre. Vincent querrá, por un tiempo, ser pastor como su padre. Ya en París su mundo se reduce a leer la biblia y visitar museos y templos en sus descansos dominicales.

No obstante, Vincent encuentra un amigo. Se trata del hijo de un empleado de la galería en Londres. Su nombre es Harry Gladwell, al que Vincent le ofrece compartir su habitación. Antes de dormir, dedican su tiempo a leer la biblia juntos y comentarla, Harry se ha convertido en esta presencia amiga que Theo no ha podido continuar por la lejanía.

Cerca de la Navidad, sin permiso de sus patrones viaja a casa de su familia. Por tercera vez, el pastor ha sido trasladado, ahora a Etten. Vincent reencuentra a Theo en esta visita. Su familia se da cuenta los cambios en Vincent y su obsesión religiosa les preocupa. Sus padres saben que regresa porque sufre y los necesita.

El cambio a París no impide que Vincent sea despedido de su empleo, y a su regreso de Etten es despedido, lo que pone fin a su carrera como marchante de arte. Vincent no se ve afectado en absoluto. Harry tampoco vive ya con él, no se saben con certeza las razones por las que Harry decide no vivir más con Vincent pero no es difícil suponer que es debido a su carácter, a su intransigencia y el deseo de imponer lo que él ama cuestión que va a alejar sus mejores simpatías. No obstante, Harry lo visita todos los viernes y no rompe con él (Leprohon, 2004).

Vincent decide regresar. A finales de 1876 es acompañado a la estación por su amigo Harry y regresa a Etten. Vincent tiene ya veintitrés años.

Theo envía parte de su salario a sus padres para ayudar a Vincent y les recomienda que no lo abandonen. A partir de ahora, Vincent tendrá serias dificultades para sostenerse económicamente hasta llegar a depender por completo de Theo.

5.5. La religión.

Después del desencanto amoroso Vincent busca refugio en la religión. El enamorado se convierte en místico.

El día antes de su partida a Etten, ha recibido una respuesta a su petición de trabajo en Inglaterra. Consigue un empleo sin goce de sueldo para dar clases de francés bajo las instrucciones de un vicario anglicano en el condado de Kent, solo le ofrece casa y comida y la promesa de un sueldo después de un mes de prueba. De esta manera, Vincent se traslada a Inglaterra.

Su nuevo trabajo parece arrancarlo de la soledad en la que estaba y las cartas a su hermano parecen dar cuenta de la nueva calma, aunque Vincent no se fía del todo de dicha felicidad lograda. Dos meses después aún no recibe ningún salario y su patrón le dice que no le es posible pagarle ningún sueldo. A pesar de la felicidad lograda, busca otro empleo más lucrativo. Vincent quiere ser predicador o misionero pero se entera de que no puede ser misionero hasta los veinticuatro años. En julio de 1876 entra al servicio con un pastor metodista. Vincent enseña a los alumnos del pastor Jones historia sagrada y los hace rezar y cantar. A partir de octubre se dedica a salir a recolectar dinero. Habla con la gente, con los obreros y visita enfermos. Por las tardes nunca falta al sermón del pastor metodista.

Vincent por fin comienza a predicar pero aparecen las primeras complicaciones. Su inglés no es tan bueno y no le permite transmitir adecuadamente su pensamiento, se pone nervioso y cuando quiere hablar con rapidez tartamudea.

Comienza a pensar en ir a predicar con los más pobres que para él, son los que más necesitan de Dios.

Un día, coloca su reloj de oro y sus guantes en la bolsa del misionero durante el oficio religioso confirmando con este acto sus intenciones de despojarse de los bienes inútiles (Leprohon, 2004).

A fin de año, vuelve a Etten para pasar las fiestas de Navidad. Su éxtasis religioso sorprende a sus padres los cuales lo persuaden para no regresar a Londres. Vincent acepta. Le consiguen un empleo en una librería, sin embargo sigue atormentado por su deseo de apostolado. De este modo piensa en la misión de su padre y en seguir con la dinastía de predicadores de la familia. Pronto comunica a su padre sus deseos de ser predicador como él.

Se traslada entonces a Ámsterdam para hacer estudios en teología. Vive con el tío Jan y permanece en Ámsterdam alrededor de un año, pero los estudios se tornan muy difíciles y no le parecen necesarios para llevar a cabo su vocación de predicador. Especialmente el estudio del latín le resulta inútil y complicado (Callan, 1997).

Ante la dificultad de los estudios, y la negativa de aprender latín, le es negada la entrada a la escuela de teología. Vincent decide entonces probar en la iglesia evangélica belga, donde una vez más se le niega el ingreso debido a su aptitud intransigente. Decidido a predicar decide ir a la región carbonera del sur de Bélgica en el invierno de 1878, donde generalmente van los predicadores en señal de penitencia, es una zona muy pobre (Callan, 1997).

Algunos autores han denominado a este periodo como “locura religiosa” (Leprohon, 2004, Walther, 2008).

Con una devoción franciscana, se descuida a él mismo para lograr penetrar en los valores interiores. San Pablo se convierte en su ideal y adopta la frase de la carta a los Corintios: “como tristes pero siempre alegres” (Walther, 2008) la que aparece muy a menudo en las cartas de esta época. Se había tomado demasiado al pie de la letra el evangelio.

En la región minera del Borinage se percata de la pobreza extrema en la que viven los mineros. Como san Martín, reparte sus ropas entre los más necesitados y como san Francisco se va a instalar en una cabaña casi en ruinas, después de ceder su vivienda a una anciana enferma, y llega a vivir de la misma forma que los mineros. Literalmente se alimenta de pan y agua (Walther, 2008). Incluso lo llaman el Jesucristo de los mineros (Callan, 1997). Esta mortificación del cuerpo hace referencia a un más allá del principio del placer, de un castigo necesario para sentirse adscrito a una ley, ante la falta de la ley fundamental.

Este periodo de fanatismo religioso fue de alguna manera un catalizador de su creatividad. Es precisamente en esta región carbonera donde comienza a dibujar de manera permanente, aunque en este tiempo parece todavía pasatiempo (Leprohon, 2004). La desolación y pobreza que vivía lo llevan a retratar la realidad de esa región. Pronto su habitación se empieza a llenar de bocetos y retratos de los mineros.

Por otro lado, Vincent comienza a llamar la atención por su extremo apego a su misión. Su padre es avisado de esto y llega a verlo. Lo encuentra enflaquecido con fiebre y enfermo.

La conducta de Vincent es motivo para que sea relevado de sus actividades religiosas ya que la iglesia belga considera que un predicador debe llevar el mensaje de Dios con dignidad (Callan, 1997). El mismo Vincent se desilusiona de los pastores y cree que puede aprender más de un obrero que de las clases de latín. Desilusionado de los pastores incluso sin creer mucho en la misión de su padre,

encuentra en el arte una especie de expresión mística. Considera que en las pinturas de los grandes maestros se encuentra la palabra de Dios, lo que lo lleva a pensar en la pintura como un medio para transmitir la palabra de Dios (Leprohon, 2004, Walther, 2008). Es así como Vincent se orienta hacia la actividad artística, no obstante podemos considerar que existen otros motivos para comenzar a pintar. Vincent nunca pintará motivos religiosos.

Si bien, Vincent desde temprana edad estuvo en contacto con la pintura, su madre era aficionada a las acuarelas, sus tíos marchantes de arte. Él mismo en la galería Goupil tuvo contacto con las obras de los grandes maestros, su pasaje de la religión a la pintura es bastante extraño. Aparentemente no existe una relación directa entre una actividad y otra. Sin embargo, Vincent pondrá la misma tenacidad, la misma dedicación en la pintura que la que puso con los mineros del Borinage.

5.6. La pintura:

La elección de la pintura significa también la oportunidad de tener un oficio aprobado por su familia. La crisis religiosa como la llama Leprohon (2004), parece haber provocado que las relaciones con su familia se hicieran más lejanas ante la incompreensión de los actos de Vincent, que incluso antes de su éxtasis religioso ya causaban desacuerdo entre su familia para quienes se ha convertido en una especie de extranjero, incluyendo para Theo. En 1880 escribe a Theo: "...te has convertido para mi en un extranjero, y yo mismo lo soy para ti tal vez más de lo que piensas..." (Van Gogh, 2003 p.36). En esta misma carta intenta reencontrar la relación que llevaba con Theo, relación que se vio bastante distante durante su estancia en el Borinage.

La familia ve con buenos ojos las aspiraciones de Vincent hacia la pintura y él cree que podrán reconocer su oficio. A partir de ahora, Theo envía mes con mes un giro a Vincent para su manutención. De esta manera se puede suponer que la

elección de la pintura conlleva también una necesidad de reconocimiento y de aceptación por parte de su familia, especialmente por parte de Theo. Incluso manda a su padre algunos de sus primeros trabajos en el afán de que éste compruebe que está haciendo algo de provecho (Walther, 2008).

El paso hacia la pintura está marcado por serias reflexiones sobre si mismo y su lugar respecto a su familia:

“Involuntariamente me he convertido en una especie de personaje imposible y sospechosos, o sea lo que fuere, alguien que no merece confianza. ¿A quién podría ser útil yo de alguna manera?

Eso justifica que ante todo, estoy llevado a creerlo, sea ventajoso y lo más conveniente y lo más razonable que me valla y viva a distancia, que sea como si no existiese³” (van Gogh, 2003 p.36-37).

Vincent se da cuenta perfectamente del lugar o mejor dicho, del sin-lugar que más allá de su voluntad y de sus esfuerzos tiene en su familia, al grado de que considera mejor que fuera como *si no existiese*, de hecho, durante mucho tiempo no tendrá contacto prácticamente con nadie de su familia más que con Theo.

Es preciso subrayar que Vincent acaba de salir de ese delirio religioso en que se encontraba e inmediatamente después surge su elección de dedicarse a la pintura. Pero ¿Qué sucede sobre la cuestión del éxtasis religioso? ¿Acaso se puede plantear que el éxtasis religioso que antecede a este pasaje a la pintura es un intento de efectuación de un duelo? Este duelo por el desprecio de Úrsula, una mujer en luto por su propio padre, cuyo rechazo parece estar asociado a uno de los puntos cruciales en la vida psíquica de Vincent, a saber, la cuestión de ocupar un lugar que otro ya había ocupado.

³ Las cursivas son mías.

Cabe puntualizar que el prometido de Úrsula Loyer había estado antes en el lugar de Vincent, tanto de manera literal ocupando la habitación que después alquiló Vincent, como metafóricamente, cortejando a Úrsula y conquistándola antes de la aparición de Van Gogh. Vincent aparece de nuevo en segundo lugar (Vives, 1993).

Yendo un paso más lejos, el éxtasis religioso, lo coloca en la línea paterna por un lado, ya que su padre y parte de su linaje han tenido el oficio de pastor, y por otro lado, lo enajena a un Otro, Dios, y su goce, entonces resulta lícito plantear este éxtasis religioso como un intento de efectuar un duelo, más allá de Úrsula Loyer, un duelo por lo que este rechazo represente para Vincent, que es quizá un duelo de mucho tiempo atrás, a saber, el duelo por ocupar en el deseo del Otro, el lugar de un Vincent muerto, de ser nombrado con un nombre que en principio no es el suyo y que trata de apropiarse. El amor de los padres hacia Vincent, en el momento de su nacimiento, se torna imposible por estar comprometido al amor por el Vincent muerto y se torna imposible con Úrsula por estar comprometido con el que estuvo antes que él.

Ahora bien, este pasaje hacia la pintura, sin relación aparente con la idea de Vincent de ser pastor, ¿se inscribe en la línea de un intento de construcción de algo forcluido? De esta manera, el hecho de que Vincent firme sus cuadros con su nombre de pila, acto inédito entre los pintores, toma mayor sentido. Vincent fracasa en todo lo que intenta, fracasa como marchante de arte, fracasa en el amor, fracasa como pastor y, en vida, también fracasa como pintor, sin embargo este intento de reconocimiento, de apropiarse de su nombre, de anudamiento por medio de la pintura dará resultados quizá tardíamente, después de su muerte. El nombre de Vincent pasa a la historia por sus cuadros, irónicamente cotizados en la actualidad, entre los más caros del arte moderno.

Este pasaje hacia la pintura también tiene la connotación de un intento de construir algo diferente al sacrificio por los demás y poner un límite al goce que hay

en el éxtasis religioso. En la misma carta de julio 1880, todavía desde la región del Borinage escribe:

“En vez de dejarme llevar por la desesperación he tomado el partido por la melancolía activa mientras sintiera necesidad de actuar, o en otros términos, he preferido la melancolía que espera y que aspira y que busca, a la que, abatida y estancada, desespera”. (Van Gogh, 2003 p.38).

El pasaje del éxtasis religioso a la pintura representa pasar de esa melancolía que desespera a la “melancolía activa”, momento en el que aparece la obra artística. Vincent reconoce su abatimiento anímico, pero a su vez lo toma como el resorte que lo impulsa ahora a buscar por el camino de la pintura. Parece incluso que la pintura marca la posibilidad de parar de la desesperación a lo que él llama melancolía activa. La obra se instala en el lugar que ocupaba el éxtasis religioso.

De igual manera, la relación con Theo se instaura como algo que apuntala este intento de apropiarse de un nombre, es Theo el en muchos momentos es el único que reconoce a Vincent. Theo se instaura como un otro imaginario, un sostén no solo en el sentido económico, sino también un sostén imaginario, relación que no alcanza para hacer el anudamiento faltante, pero que tiene una función vital, quizá hasta el momento en que Theo nombra a otro “Vincent”, a su hijo.

En octubre de 1880 Vincent se inscribe a la academia de arte de Bruselas para tomar el camino prescrito para la formación del artista. A medida que se consolida su voluntad de pintar, los problemas van a ser más angustiosos y la carga de trabajo más pesada, lo que será posible de sobrellevar gracias al afecto de Theo.

Después de que Vincent le hace a Theo todas estas confesiones en sus cartas, se establece entre ellos una relación de confianza. Hasta entonces, Vincent

no había confiado a Theo nada respecto a sus amores, a sus angustias, más bien le escribía para guiarlo. Desde ahora Theo se convierte en el confidente de Vincent.

Durante esta época Vincent trabaja también con el pintor Antonio van Rappard con quién entabla amistad. Vincent se dedicará a aprender la técnica del dibujo y a estudiar arduamente la cuestión pictórica. Incluso su alimentación será cosa que quedará en segundo plano, lo primero es el trabajo, la pintura (Leprohon, 2004).

Aunque Vincent abandona la academia de arte en Bruselas, trabaja firmemente por su cuenta. Sin embargo, Rappard enferma, por lo que tiene que dejar Bruselas. Vincent regresa entonces a Nuenen a la casa paterna donde continuará con su trabajo. En esta época el periodo de aprendizaje de Vincent se torna para él como una carga. Al igual que durante la etapa religiosa, Vincent esta lleno de impaciencia y del mismo modo que se resistía al estudio de lenguas muertas, ahora el dibujo de esqueletos y anatomías se convierten en algo tan insoportable como las lenguas muertas, Leprohon (2004), comenta en su biografía sobre Vincent: “Lo que quiere es experimentar la vida, agarrarse a la realidad. ¿El oficio de pintor? Ya lo aprenderá pintando. Para él no existe más escuela que la vida” p. 105.

En este retorno a la casa paterna, durante su estancia en Nuenen, retoma sus paseos por el campo ahora buscando motivos para seguir trabajando.

Durante el verano, llega como huésped su prima Kee Vos, hija de su tío Striker pastor con quien Vincent paso un tiempo en Ámsterdam durante sus estudios de teología, así como su pequeño hijo. Kee ha quedado viuda y aún está de luto por su esposo. Vincent ve en ella una mezcla de dolor y ternura. Vincent no tardará en enamorarse de ella y a pesar de que Kee explícitamente lo rechaza, Vincent no se da por vencido. Esta actitud de Vincent, pronto enfadará a su padre, quien tomo la situación como una afrenta a su condición de pastor al grado de que llega a pedirle a Vincent que se vaya. Es probable que además de enojado, el padre de Vincent se encuentre decepcionado al ver que su hijo constantemente hace caso omiso de los

consejos de sus tíos además de pensar que se ha dejado arrastrar por una falsa vocación por lo que solo tiene el deseo de alejar a esa vergüenza de hijo de su hogar (Leprohon, 2004).

Con la justificación de ir a ver a su primo y maestro, el pintor Mauve, Vincent viaja a Ámsterdam para buscar a Kee. Cuando llega a la casa de Kee, le niegan la posibilidad de verla, Vincent pone la mano sobre una vela amenazando con no quitarla de la flama hasta que le dejen ver a Kee. En una de sus cartas, Vincetn (2003) comenta como un vago recuerdo que al parecer apagaron la vela.

Ante la negativa de ella para verle, Vincent desiste de sus intentos, incluso reniega de Dios y de la religión y se enfrasca más en su trabajo. El rechazo de un amor desató en él la cuestión del misticismo y este nuevo rechazo hace que incluso reniegue de Dios y desata con mas fuerza la ya existente vocación por la pintura.

En Navidad, fecha que siempre ha sido muy representativa en la historia de Vincent y que tiene que ver evidentemente con la cuestión del nacimiento, surge otra disputa con su padre. Ese mismo día Vincent deja el hogar paterno con la sensación de que nunca más regresará (Leprohon, 2004).

Vincent viaja a La Haya donde con la ayuda de su primo político, el pintor Mauve, se establece en esta ciudad. En esta estancia en La Haya, inicia una relación amorosa con Clasina María Hoornik a quién Vincent llama Christine o Sien. Ella tiene ya 32 años, es madre de una hija y está embarazada de otro hijo más, y para mantenerse a ella y a su hija se dedica a la prostitución (Leprohon, 2004).

No se sabe con exactitud si el comienzo de esta relación tiene que ver con el rechazo sufrido por parte de su prima Kee, pero Vincent encuentra en Sien una persona sufriente igual que él, y se conmueve por ella como lo hiciera por los pobres. Esta relación pronto escandaliza a los que lo rodean, incluyendo al mismo Theo a quien Vincent le confiesa su relación. Incluso se inquieta por que le llegan rumores

de que su familia a considerado ingresarlo en Geel, el manicomio (Leprohon, 2004). Aunque el pintor trata de justificarse diciendo en un primer momento que Sien es solo su modelo, no tarada en confesarle a Theo sus intenciones de contraer matrimonio con Sien, aunque esta decisión es más por compromiso que por amor.

Vincent confiesa que en esta relación no hay el amor ni la pasión que despertaba por ejemplo su amor por Kee, sin embargo, encuentra en Sien una compañera que no pide más de lo que se le da y con quien su propio sufrimiento se hace más llevadero.

En junio de 1882, Vincent ingresa al hospital debido a una enfermedad venerea que le contagio Sien. Tiene que permanecer por veintitrés días y esta ansioso por regresar a su trabajo además de que le preocupa el hijo de Sien que está por nacer. Vincent sale del hospital a pesar de las recomendaciones del doctor y recibe al hijo de Sien como si fuera el suyo, compra para él una cuna y una silla. Para Vincent esto significa haber encontrado un hogar, tiene una casa y una mujer. Sin embargo la ilusión pronto se disipará. Después de cierto tiempo, comienzan las discusiones con Sien, particularmente por los problemas económicos y las carencias por lo que considera la idea de volver a trabajar en la calle, idea nada grata para Vincent. Pronto, Vincent decide partir (Leprohon, 2004).

Vincent llega a vivir a Drenthe, aunque su estancia ahí será corta ya que muy pronto la soledad llegará a ser abrumadora. A principios de diciembre de 1883 regresa a buscar refugio en la casa paterna, en Nuenen. La pasión amorosa de una vecina, Margot Begemann por Vincent que conduce a una tentativa de suicidio por parte de la joven aumentan la hostilidad de la gente de Nuenen hacia Vincent, lo que provoca nuevas discusiones con su familia.

En marzo de 1885, muere el padre de Vincent a consecuencia de una afección cardiaca. La muerte del pastor reúne a toda la familia en Nuenen. Entre el y su hermana menor surge un problema por cuestiones materiales. Vincent decide

romper con la familia y renunciar a su parte de herencia, ya que, según se lo comenta en una carta a su amigo Rappard, no quiere sacar provecho de lo que perteneció a su padre, principalmente debido que en los últimos años habían tenido enormes diferencias con él (Leprohon, 2004). Vincent renuncia a la herencia de su padre. Pese a todo esto, su relación con Theo se acerca más con la muerte del padre, quien le sigue enviando dinero para su sustento y para comprar material para sus pinturas.

Previamente, Vincent acuerda con Theo enviarle todo lo que él vaya pintando y que el dinero enviado por Theo sea una especie de pago por las pinturas realizadas, cediéndole a Theo el derecho sobre sus pinturas. Cabe mencionar que Theo aún no logra vender nada de Vincent, lo que causa la suspicacia del pintor que piensa que ni si quiera ha hecho el esfuerzo por vender algo.

Hay un tema constante en la obra de van Gogh al menos durante la época inicial y de consolidación artística. Ese tema es el de los marginados, de los pobres, de los hombres en pena, que sin duda, le concierne a él también, no solo se trata de denunciar o atestiguar (Walther, 2008), con un sentido de crítica social, sino también se trata de expresar en estas personas sufrientes, su propia lucha. Él, al igual que los obreros que pinta, también tiene que ganarse el pan, nada le será dado. Al menos es lo que Vincent pretende durante los diez años que dedicará a la pintura. Resultado de estos temas es la pintura de “Comedores de papas” realizada en 1885 y considerada su primera obra maestra durante esta época.

Pronto tendrá que mudarse de Nuenen. Después de la ruptura con su familia, Vincent es objeto de las críticas ahora de un sacerdote católico quien prohíbe a sus feligreses posar para Vincent. Incluso se le adjudica la paternidad de un hijo que espera la hija de una familia campesina, los De Groot, precisamente los que posaron para su obra de “comedores de papas”. La tensión en Nuenen se agudiza cada vez más y la gente del pueblo quiere que Vincent se vaya.

No obstante, el trabajo de Vincent es constante y su más fuerte preocupación continua siendo la de convertirse en un buen pintor.

Vincent parte a Amberes en noviembre de 1885, donde instala su estudio e ingresa a la academia de bellas artes. Durante esta época se preocupa por la luz y el color en sus pinturas.

Sin embargo el pintor no soporta los métodos de la academia. Además su régimen alimenticio tan deficiente lo enferman a grado tal, que le resulta ya difícil seguir trabajando. Ya desde su estancia en Nuenen su alimentación era precaria. Ahora en Amberes, prefiere comprar material para pintar o pagar modelos para sus obras que comprar comida. Ante tal estado de salud, Theo le sugiere que regrese a Nuenen con su familia, pero esta idea no entusiasma a Vincent en absoluto. No tiene la menor intención de reanudar la relación con su familia. Su madre y sus hermanas son para Vincent como extrañas (Leprohon, 2004). En lugar de esto, Vincent piensa que sería bueno ir a París con Theo a la cuna del arte. Aunque Theo esta de acuerdo, le pide que espere en lo que consigue una casa más grande. Vincent no espera más y en febrero de 1886 parte hacia París sin avisarle a Theo (Callan, 1997; Leprohon, 2004; Walther, 2008).

Su estancia en París es sin duda la de mayor producción artística, Vincent pintó 230 cuadros en París más que en ningún otro periodo de su vida (Walther, 2008). Esta época es también de enorme importancia para el desarrollo de su obra. Es en París donde conoce a los impresionistas como Toluse-Lautrec, Paul Gauguin, Signac, entre otros. Experimenta con el impresionismo, con el puntillismo y consolida su propio estilo pictórico, donde la cuestión del color y la luz toman su mayor importancia. Y es también, una época donde la relación con Theo se estrecha aún más, aunque por el hecho de estar juntos, sus cartas se interrumpen, por lo que no hay un registro tan fiel como en otras etapas del pintor, de lo que pasa durante este periodo (Leprohon, 2004).

Estos dos años que pasa viviendo con Theo, son una tregua ante la miseria que había sufrido desde hace varios años.

Pronto, Vincent comienza a frecuentar los círculos de los artistas. Pasa su tiempo pintando en su estudio y en los cafés de París, sitios típicos de reunión de los artistas de la época. Entre los artistas con quien convive se encuentra Gauguin con el que entabla una buena amistad. Frecuentemente pintan juntos al aire libre, visitan los cafés y beben alcohol y absenta, aunque también suelen discutir de vez en vez.

Vincent adquirió un gusto especial por el arte japonés que era popular en la época. Le llamaba la atención los colores y la luz de dicho arte, por lo que después de cierto tiempo surgió en él el deseo de ir a Japón en busca de dicha luz. Sin embargo, sus posibilidades se lo impedían. Toulouse-Lautrec le habló de la ciudad de Arles al sur de Francia, donde según Toulouse-Lautrec, la luz era muy similar a la del Japón.

Su estancia en París fue bastante buena. Sin embargo, su carácter provocó diferencias con los artistas que lo rodeaban y también con Theo. Leprohon (2004), comenta que probablemente su ritmo de vida, beber frecuentemente, el consumo de absenta y la excitación que le causaba el convivir con otros artistas acrecentaba su mal carácter, lo que también fue un motivo más para trasladarse a Arles buscando que su partida trajera a Theo y a el mismo alivio y calma.

Desde Arles, su dialogo epistolar se reactiva con un tono más ferviente y esta vez sin encontronazos.

Vincent tenía la idea, ya desde París, de formar una comunidad de artistas y aún creía en la posibilidad de llevarla a cabo. En mayo, Gauguin escribe a Theo sobre sus problemas económicos y le pide ayuda. Al enterarse de esto, Vincent convence a Theo para que proponga a Gauguin el irse a vivir con él en Arles y así

subsanan sus problemas económicos. Gauguin accede, aunque tiene en mente otros planes (Leprohon, 2004; Walther, 2008).

En octubre de 1888 llega Gauguin a Arles a trabajar y vivir con Vincent. Sin embargo, los diferentes planes que tiene en mente Gauguin y el temperamento de Vincent harán que Gauguin, en cuanto pueda, deje Arles.

5.7. La oreja:

La amistad con Gauguin tiene un valor muy importante para Vincent. Gauguin se ha convertido en una especie de maestro para él además de ser alguien que lo respeta y lo reconoce como pintor. Su llegada a Arles ha sido muy esperada para Vincent quien incluso decora la casa que habitarán con cuadros de girasoles pintados por van Gogh que a Gauguin tanto le gustan. Para Vincent, el que Gauguin haya accedido a vivir en Arles representa el principio de la realización de un sueño: Vincent había pensado desde algún tiempo atrás en formar una comunidad de artistas donde compartirían opiniones y se ayudarían mutuamente. Vincent tenía muchas esperanzas en esa comunidad de artistas. No obstante, las diferencias de carácter además de los planes de Gauguin hace que esta relación en Arles se torne tormentosa.

Esta relación se convierte en una especie de dependencia por parte de Vincent donde Gauguin ocupa una posición de autoridad hacia él. Muestra de ello son las obras de “El sillón de Gauguin” que se muestra en su pintura ancho y amplio, contorneado y la “Silla y la pipa” que son las de Vincent: una modesta silla de madera sobre un piso de baldosas rojas (Leprohon, 2004). Sin embargo este poder persuasivo que ejerce Gauguin sobre Vincent poco a poco va enfadando al pintor cuyas prioridades artísticas e ideas difieren cada vez más de las de Gauguin.

Hasta este momento, sin embargo, Vincent se comporta dócil, accede a pintar de memoria a petición de Gauguin, cosa que no lo tiene satisfecho ya que Vincent

pinta generalmente en vivo, desde la realidad tangible y se muestra accesible con su compañero. No obstante poco a poco comienzan a discutir cada vez con mayor frecuencia. Gauguin, que previamente tenía otros planes, comienza a anunciar su partida. En noviembre de 1888, Vincent (2003) escribe a Theo respecto de Gauguin: “La discusión es de una electricidad excesiva; salimos a veces con la cabeza fatigada como batería eléctrica después de la descarga” (p.304).

Y el 23 de diciembre, en vísperas de Navidad, que como se ha señalado, es una fecha representativa para Vincent, escribe: “Creo que Gauguin está un poco decepcionado de la buena ciudad de Arles, de la casita amarilla donde trabajamos y sobre todo de mí” (Vincent, 2003, p.305). El pintor se encuentra desmoralizado, el estudio de Arles se convierte en el representante de todos sus fracasos (Leprohon, 2004).

Vincent sabe que Gauguin va a partir. Un evento que parece premonitorio y que antecede al incidente de la oreja de Vincent sucede una noche cuando de repente Gauguin despierta y ve a Vincent de pie venir hacia su cama. Gauguin le pregunta qué es lo que ocurre y éste, sin decir nada, da media vuelta y vuelve a su cama donde se queda dormido.

En esta época, Gauguin realiza un retrato de Vincent pintando un cuadro de girasoles. Van Gogh opina que el se ve como aplastado sobre la tela y expresa “soy yo, pero yo vuelto loco” (Leprohon, 2004).

Ocurre entre ellos otro incidente: durante una charla en un café donde Vincent consume un poco de absenta, de pronto, le echa el contenido del vaso en la cara a Gauguin, este lo esquiva. Poco después regresan a casa y Vincent se duerme. Al día siguiente, el pintor no recuerda muy bien lo ocurrido. Este evento parece precipitar la partida de Gauguin, quien escribe a Theo que le envíe dinero de sus cuadros vendidos y que debido a la incompatibilidad de caracteres con su hermano, ha decidido volver a París.

Claro está que la partida de Gauguin representa para Vincent otro fracaso más; la relación con Gauguin se basa en el reconocimiento que Gauguin tiene hacia Vincent, Gauguin es en cierta forma un admirador de Vincent, reencarna la posibilidad de ser reconocido por otros mediante su arte, de ser algo para alguien, de hacer lazo social, es también un sostén imaginario que a diferencia de Theo a quien lo une un amor fraterno, Gauguin lo reconoce simplemente por lo que hace y la calidad en sus pinturas, una especie de espejo que devuelve la mirada. Gauguin cree en él. Sin embargo en esta relación también está implícita cierta dependencia de parte de Vincent hacia Gauguin quizá por la necesidad de Vincent de ese sostén lo que hace que en la relación se establezca cierto grado de control por parte de Gauguin que terminará por aumentar la tensión en esta relación.

Su comunidad de artistas jamás se podrá realizar. Sin embargo, su partida tiene mayores implicaciones, que no tuvieron tiempo atrás otros rompimientos como el pintor Mauve, o el de su padre mismo por ejemplo.

Por esta misma época Vincent se entera de que su hermano Theo se ha comprometido en matrimonio con Johanna Bonger, lo que sin duda pone en duda el futuro económico y fraterno del pintor con Theo. Theo va a acceder a la *verdadera vida* como Vincent llama al matrimonio y al formar una familia, vida en la que él fracasó con Sien y a la que no puede acceder, lo que angustia al pintor ante la inminente pregunta de si Theo estará dispuesto a seguir pagando su sustento y seguir sosteniendo su arte, a lo que Vincent se ha consagrado. No solo eso, surge también la pregunta de si Theo, teniendo una esposa, seguirá teniendo el mismo amor y el mismo interés por su hermano. El fantasma del amor a otro que amenaza con sustituirlo parece reaparecer. Theo es el único que no ha abandonado a Vincent y la presencia de Gauguin mantiene vivo la esperanza de un éxito en su vida, su comunidad de artistas.

Ambos, el éxito de su vida y la relación con Theo parecen derrumbarse al mismo tiempo, esos sostenes imaginarios parecen fallar en este momento.

El 24 de diciembre de 1888, Gauguin sale de la casa amarilla, algunos autores sostienen que salió a caminar para tomar aire (Leprohon, 2004), otros que aprovechando que Vincent dormía, partiría a Paris (Callan, 1997). De repente, escucha que alguien lo sigue y al voltear, ve que se trata de Vincent quien empuña una navaja de afeitar y se precipita hacia Gauguin. Vincent al verse descubierto da media vuelta y con la cabeza agachada, regresa a casa corriendo. Gauguin comenta (citado en Leprohon, 2004) que su mirada debió ser muy poderosa, ya que Vincent al verlo, desistió de su intento de ataque. Gauguin no lo sigue y se hospeda en un hotel donde pasa la noche.

Leprohon (2004), discute la veracidad de este intento de ataque homicida de Vincent hacia Gauguin, ya que no existen testigos de él y en el reporte que Gauguin da al día siguiente a la policía, no figura este incidente, tampoco en la carta que le escribe a su amigo Bernard, y al respecto plantea la posibilidad de que Gauguin argumentara este intento de homicidio como justificación de su precipitada partida.

Lo que es un hecho es que, al volver a la casa, Vincent se corta la oreja. Intenta parar la hemorragia con servilletas, después se venda la cabeza, limpia el pedazo mutilado y lo mete en un sobre. Hecho esto, se coloca un gorro y se dirige a un burdel. Le da el sobre a una jovencita prostituta de nombre Gaby quien se hace llamar en el lugar Rachel y Vincent le dice: "Guarda este objeto como si fuera un tesoro, en recuerdo mío" (citado en Leprohon, 2004), y regresa de inmediato. Ya en casa se acuesta y se queda dormido.

Al día siguiente cuando Gauguin regresa, una multitud de gente rodea la casa y el jefe de policía le dice lo que ha pasado. Creen que Vincent está muerto. Al percatarse de que solo está dormido, aunque débil por haber perdido mucha sangre, es llevado al hospital.

Este evento tiene el estatuto de un pasaje al acto. Para Lacan (Chemama, 2004) un acto para un sujeto es siempre significativo. El acto inaugura un corte estructurante. A diferencia del acting-out, que muestra algo que va dirigido a otro para que éste lo descifre y que está fuera de toda rememoración posible y de todo levantamiento de la represión, el pasaje al acto no se dirige a nadie y no espera ninguna interpretación, es siempre del lado del sujeto cuando se confronta con lo intempestivo del objeto a que es para el Otro:

“el sujeto se identifica en forma absoluta a la causa de su deseo en tanto rechazada. Semejante acción no es regida por intencionalidad alguna: algo se produce con un desconocimiento absoluto de lo que se hace. El sujeto está barrado al máximo, excluido y reducido al desecho. ...En el pasaje al acto, el sujeto no sabe de qué se trata lo que hace; y aquello que hace no lo dice. Todo lo contrario lo aproxima peligrosamente a lo que permanece fuera del discurso, fuera de toda ley.” (Zimmerman).

Hay una especie de contrasentido en el pasaje al acto, en el cual, el sujeto es presa de un desconocimiento de aquello que hace y el acto tampoco dice de que se trata, va contra el sentido.

El pasaje al acto es pues, un actuar impulsivo inconsciente y no un acto, es una demanda de amor, de reconocimiento simbólico sobre un fondo de desesperación, es una demanda hecha por un sujeto que solo puede vivirse como un desecho a evacuar. El pasaje al acto se ubica del lado de lo irrecuperable y de lo irreversible, el triunfo de la pulsión de muerte (Chemama, 2004).

Pero ¿Qué significa este pasaje al acto de Vincent?. Después de este suceso, la vida de Vincent ya no volverá a ser igual, incluso este pasaje al acto anticipa otro posterior, el suicidio. La relación temporal entre este pasaje y lo que ocurre en la vida

del pintor, el fracaso radical en su última apuesta como pintor en formar su comunidad de artistas, el rechazo de Gauguin y la próxima boda de Theo parecen ser los elementos que ocasionan la precipitación de Vincent y el corte de la oreja. Aparece por primera vez la amenaza real y cercana de no ser para Theo, el objeto de su amor. El corte de la oreja es un corte en lo real de algo que no está, de un corte que nunca aconteció en lo simbólico.

El dolor de la herida en la oreja no se establece ya que la oreja no está representada psíquicamente, como una especie de no integración del cuerpo:

“...no hay dolor sin representación psíquica del objeto al cual estamos apegados. El dolor siempre aparece acompañado por una transformación de esta representación mental con un aflujo de energía hacia la representación de un ser querido desaparecido o de una representación del cuerpo herida. En cualesquiera de los dos casos, el dolor corporal o el dolor psíquico, el yo sobreinvierte la representación mental del objeto perdido” (Nasio, 2007; p.52).

Leprohon (2004) ubica la mutilación de la oreja como un sacrificio y se plantea la pregunta de por qué lleva la oreja mutilada a Gaby, la joven prostituta a quien se la obsequia. La respuesta que propone es la versión de un habitante de Arlés quien comenta que Vincent era afecto a la fiesta taurina, donde generalmente el torero triunfante, ofrece la oreja del toro a su dama. Vincent se corta su propia oreja como si fuera a la vez el toro vencido y el matador triunfante. Este autor ubica en Vincent un rechazo ante el dominio de Gauguin, al rechazarlo, tiene que sufrir las consecuencias, Vincent ha sido derrotado y se convierte en una especie de mensajero del triunfador al darle la oreja a la joven prostituta, la única que en ese momento puede homenajear su derrota. El drama de la oreja cortada significa el fin de un combate

No parecen estar muy claros los detalles de lo ocurrido esa noche ni las razones de Vincent para hacerlo, pero durante esta etapa de la vida de Vincent, sus dos sostenes, Theo y Gauguin amenazan con abandonarlo. ¿Por qué mutilarse la oreja? ¿Por qué regalarla a la mujer prostituta? ¿Qué mecanismos inconscientes subyacen a este pasaje al acto? Si bien se pueden establecer algunas aproximaciones como las mencionadas anteriormente, son preguntas que no terminan de esclarecerse. Este corte marca también el advenimiento de la locura como tal.

Una vez en el hospital, Vincent queda al cuidado del doctor Rey, donde poco a poco se va restableciendo y recuperando la cordura. Sin embargo, nunca logrará recuperarse por completo. Después de quince días del evento, el pintor ha reencontrado la lucidez y regresa a casa, aunque teme dormir solo. Por este tiempo comienza a escribir también a su hermana Wil y a su madre, afectos por tanto tiempo olvidados y a los que ahora se encuentra nuevamente ligados. ¿Buscaba Vincent nuevas relaciones con un Otro? Gauguin lo había abandonado, después de la noche en que se mutila, jamás lo vuelve a ver, Theo esta pronto a casarse, el buscar a su hermana y a su madre tienen la connotación de un intento por mantener una relación que evite el sinsentido tan cercano, una demanda de amor, de ser algo para alguien.

Vincent comienza a pintar de nuevo y realiza varios autorretratos donde aparece con los vendajes sobre la cabeza. En estos autorretratos se aprecia un Vincent agotado, descuidado, casi no quedan rasgos de la mirada penetrante y de su figura imponente, más bien es un Vincent derrotado.

Poco tiempo después, los ciudadanos de Arlés, al parecer por temor, envían una solicitud al alcalde para que se encierre a Vincent ya que es un loco que anda suelto. Esta petición procede. Vincent es presa ahora también de la exclusión y el rechazo del pueblo. En Febrero de 1889, Vincent abandona Arlés y se interna en el Hospital principal donde reside por un tiempo. En abril de ese mismo año, Theo contrae nupcias con Johanna. Para Vincent, esta felicidad que le ha sido negada, no

ha podido formar una familia, es la felicidad que ve en su amado Theo. Para Theo, la verdadera vida ya no es la vida del artista, y a pesar de todo el afecto que Johanna pueda brindarle a Vincent, esta boda representa para Vincent un abandono. En este mismo mes de abril, Vincent deja la casa amarilla, la casa-estudio donde había puesto todas sus esperanzas. Solicita su internación voluntaria en el manicomio de Sanint-Rémy-de-Provence donde espera poder seguir pintando.

En el momento en el que Theo entra en “la verdadera vida”, la soledad se afirma en el pintor (Leprohon, 2004). Posteriormente Vincent seguirá padeciendo periodos de crisis con delirios y temores extremos principalmente para estar solo y salir, así como cuadros depresivos con una gran desesperanza.

No ha sido posible rastrear el contenido de sus delirios y alucinaciones y el mismo Vincent después de sus crisis suele tener dificultades para recordar e incluso para pensar coherentemente.

En sus cartas ya no está presente ese idealismo que lo caracterizaba, la esperanza de que en el futuro pudiera ganarse la vida como pintor, por el contrario, puede leerse un Vincent cansado, desilusionado, derrotado.

Ya ni si quiere le entusiasma el hecho de que algunos críticos de arte comienzan a hablar bien de su pintura, incluso es invitado a algunas exposiciones con los independientes (Leproohon, 2004). Theo sigue creyendo en él y tiene la certeza de que vivirá para cosechar lo que ha sembrado con tantas dificultades, pero eso ya no basta para que Vincent este mejor. Los cuadros de alucinaciones y de crisis se presentan de vez en vez y si bien son transitorios y de poca duración, merman sin duda, los ánimos del pintor.

Sin embargo, continúa pintando. Van Gogh va a seguir pintando hasta el día del suicidio, previamente, su producción artística se vuelve bastante abundante, pinta con una gran rapidez y una gran dedicación, incluso cuando deja de pintar, se

muestra bastante aburrido, lo que da cuenta de la importancia de la pintura en su vida (Leprohon, 2004). Muchos autores (Vives, 1993; Callan, 1997; Leprohon, 2004; Walther, 2008), consideran que la pintura para van Gogh era la vida misma y en términos artísticos consideran esta devoción por pintar como un acto de genialidad y dedicación a la pintura.

No obstante, es importante considerar el papel de la pintura en la vida de Vincent más allá de la cuestión puramente artística. La pintura se muestra como un intento de construcción, quizá de invención de algo. Es un medio mediante el cual Vincent intenta apropiarse de un nombre, la pintura aparece justo después del delirio religioso y se instala en lugar de éste. El mismo Vincent la considera como el paso de la desesperación a la melancolía activa, una especie de melancolía creadora, ¿acaso como un síntoma? Y definitivamente como un medio de expresión quizá un intento de circunscripción simbólica de un real abrumador.

La locura no engendra la genialidad. Es incorrecto pensar que la locura de van Gogh esta en la bases de su genialidad pictórica; no obstante, su obra es un correlato del mundo interno de Vincent. Los sentimientos, los tormentos y las frustraciones de Vincent, se leen no solo en sus cartas sino también en sus pinturas. Incluso en momentos, la pintura mantiene en calma a Vincent, sirve para dominar los demonios que lo amenazan (Leprohon, 2004). Pero ¿Hasta cuando va a alcanzar la actividad creadora para mantener la estabilidad de Vincent?

5.8. La psicosis y la producción artística:

En julio de 1889, Jo su cuñada anuncia a Vincent que ella y Theo tendrán un bebé hacia el próximo invierno, por el mes de febrero, el cual llamarán Vincent, si es que él acepta ser su padrino. Vincent se alegra de la felicidad de su hermano a la vez que sufre constantemente por su locura. Las crisis se presentan en intervalos

irregulares, incluso, eso llega a retrasar por momentos su correspondencia con Theo, puesto que durante las crisis no es capaz de escribir. Por este tiempo, la salud de Theo también se muestra bastante débil. Paulatinamente, Vincent ya no se siente del todo cómodo estando en ese hospital, incluso, en un periodo de estabilidad considera la posibilidad de ir a vivir cerca de Pissarro, sin embargo, debido a las dificultades económicas de éste último, Theo sugiere a van Gogh que mejor valla a vivir con el doctor Gachet, amigo de los impresionistas y que a la vez puede brindar sus cuidados a Vincent. En mayo, se traslada a Auvers-sur-Oise, donde el doctor Gachet intentará curarlo. Vincent se hospeda con los Ravoux con quienes entabla relaciones amigables, sin que estos sepan acerca de su locura (Callan, 1997).

A principio de año, en 1890, nace el hijo de Theo, que, según el deseo de él y su esposa, será un nuevo Vincent. Por estas fechas se publica una crítica muy favorable acerca de sus pinturas, pero Vincent no es capaz de aceptarla, de apropiársela, incluso se muestra abiertamente en desacuerdo mencionando que en dicha crítica, sus telas son mejores de lo que en realidad lo son.

En el mes de febrero sobreviene otra crisis por la que tiene que ser trasladado al hospital de Saint-Rémy. Durante la crisis, está ausente toda actividad intelectual de Vincent, ya que no escribe ni pinta. Foucault (1976), menciona que la locura es la ausencia de obra, y esto parece cumplirse en Vincent, durante las crisis es incapaz de pintar y escribir.

Aunque Theo le comunica el éxito de su telas entre los independientes y los del grupo denominado XX de Bruselas, van Gogh, de nuevo rechaza dichos comentarios e incluso escribe a Theo pidiéndole que hable con el responsable del elogio: “Dile con insistencia que se equivoca conmigo por que realmente me siento cargado de tristeza como para poder enfrentarme a la publicidad...” y después agrega: “Pintar cuadros me distrae, pero oír hablar de ellos me produce mucha más pena de la que se pueda imaginar” (citado en Leprohon, 2004; p. 330-331). Tal parece que Vincent ya no quiere oír nada que tenga que ver con un lazo social,

incluso aunque más que nunca parece real la posibilidad del éxito. ¿Acaso el mutilarse la oreja tiene relación con este no querer oír esas voces que tanto tiempo lo criticaron y ahora lo elogian?

¿Qué es lo que ha pasado con Vincent? Una posibilidad de éxito se asoma en estos elogios que recibe, el éxito que desde hace tiempo había esperado y por el cual había luchado. Pero ha llegado demasiado tarde. Vincent no es capaz de apropiarse de ese nombre, de ese ser pintor, la locura se ha instalado y Vincent parece ahora solo un resto, un despojo, lo único que parece atarlo a la realidad es su pintura.

Sin embargo, la muerte esta cada vez más próxima. Vincent pinta en julio de 1980 “campo de trigo con cuervos⁴”, una representación de la muerte:

“Según la opinión casi unánime de la crítica, van Gogh ha expresado en este cuadro sus presentimientos sombríos. Una desgracia amenazante se presiente en presencia de los pájaros que se elevan en el horizonte y se aproximan al primer plano. La imposibilidad de encontrar una salida se traduce en los tres caminos embarrados que se separan delante del observador para conducir a la nada. La atmosfera tormentosa, que hace más drástico el contraste complementario con el amarillo del trigo, se ocupa del resto” (Walther, 2008; p. 242).

Sin duda, la vida de Vincent no se comprende sin su obra y sin sus numerosas cartas. *Campo de trigo con cuervos* parece un intento de simbolizar la angustia que cada vez se hace insoportable. Después viene otro pasaje al acto, el suicidio. Vincent se dispara en el costado izquierdo, el 27 de julio de 1890, mal herido, regresa a pié a su departamento. Los intentos del doctor Gachet no son suficientes para salvarlo, Vincent quiere morir. Theo va a verlo y se queda con él hasta su muerte, el 29 de julio de 1890.

⁴ Ver anexo 2

Hay elementos para suponer cuál es el factor que precipita su muerte: ha nacido un nuevo Vincent. El pintor se ve confrontado a ese nombre del que no pudo apropiarse. Al igual que con su hermano muerto, no existe el elemento que regula la tensión imaginaria del espejo: o él o yo: “Entre el Vincent muerto al nacer del que usurpó la vida y éste Vincent que acaba de nacer y pide vivir, el traspaso tiene que hacerse a través de él, Vincent, cuyo destino ha terminado” (Leprohon, 2004; p.348).

Es importante puntualizar que éste nuevo Vincent es el hijo de Theo, quien lo ha sostenido por mucho tiempo, no solo de manera económica, Theo también ha sostenido a Vincent, ha creído en él, lo ha animado e impulsado, a estado con él como sostén imaginario. Theo ahora tiene a su propio Vincent del que se tiene que hacer cargo.

Esta relación tan fuerte entre los hermanos van Gogh, que evoca a la misma relación de Théodorus padre y su hermano Vincent, es de tal magnitud, que a los seis meses exactamente, el 29 de enero de 1891, Theo muere; si bien su salud estaba mermada, la muerte de su amado hermano esta en la base de la muerte de Theo: “Es enterrado en Utrech el 29 de Enero, seis meses, día por día, después de la muerte de su hermano. Hemiplejia consecuencia de una nefritis crónica, éste es el diagnóstico de ésta muerte, o más exactamente, su pretexto. Theo muere de la muerte de Vincent.

La vida de Vincent van Gogh siempre estuvo trastocada por el hecho siniestro de nacer exactamente un año después de su hermano muerto y sus implicaciones subjetivas, ser depositario del deseo que se erigió sobre aquel que murió y que lleva su nombre.

5.9. La locura:

Hoy en día, la lista de encuadres que se han intentado para enmarcar a Vincent dentro de la psicopatología, resulta extensa. Estas aproximaciones diagnósticas van desde las realizadas por los médicos que lo atendieron hasta por los numerosos estudios que se han realizado de la biografía del pintor desde la psiquiatría y la psicología principalmente. La epilepsia, la paranoia, la esquizofrenia, la depresión maniaco-depresiva figuran entre las patologías que se asocian al pintor.

Entre las explicaciones acerca de la causa de su afección se encuentran la hereditaria, ya que hay antecedentes familiares por la línea materna, las asociadas al consumo de drogas como el alcohol, tabaco, la absenta o ajeno, el daño a causa del envenenamiento por plomo presente en sus pinturas, los periodos de desnutrición a causa de la pobreza y la excesiva actividad, incluso las sociales, debido a la marginalidad en la que vivió (Vives, 1993; Callan, 1997; Leprohon, 2004; Walther, 2008).

Sin embargo, existen datos biográficos que apuntan a la presencia de eventos durante su vida que intervinieron en el engranaje del destino de Vincent. Algunos de los más relevantes son los que han sido objeto de análisis en esta tesis. El nacimiento después del hermano muerto que llevara su mismo nombre así como la “coincidencia” en la fecha del nacimiento hacen suponer que el deseo de sus padres que se deposita en Vincent estará ligado sin duda al del hermano muerto, el nombre Vincent presente en la genealogía familiar y que sin embargo el pintor intentará apropiarse, la cuestión de la religión y el paso de esta a la pintura, como producto de un duelo actual por su primer amor y a su vez de un duelo en medio del cual nació, él fracasó en prácticamente todo, la relación con Theo y su función de sostén, su relación con Gauguin y el corte de la oreja, la soledad y el suicidio, y como telón de fondo, la pintura y su función. Sin excluir otras causas o explicaciones sobre la locura de Vincent, no es lícito sin embargo pasar por alto estos hechos presentes en su vida.

5.10. La forclusión en van Gogh:

El término de forclusión que utiliza Lacan para dar cuenta del mecanismo que opera en la psicosis, proviene del derecho. Este término hace alusión necesariamente a una temporalidad. En el derecho, la forclusión alude al tiempo más allá del cual un derecho o una obligación ya no podrá ser ejercida, es un límite que establece la ley. La forclusión en el psicoanálisis hace referencia a dos cuestiones, por un lado, el hecho de que algo no se llevo a cabo, no se estableció en el tiempo adecuado y por el otro, la imposibilidad de que esto se establezca una vez vencido el plazo. Lo que queda forcluido en la psicosis es el significante nombre del padre, significante esencial ya que sustituye el deseo de la madre sobre el niño (García, 2001).

La forclusión para Lacan (2001), es el defecto que constituye lo esencial en la psicosis y la diferencia estructuralmente de la neurosis. La castración en la neurosis o su denegación en la perversión, da cuenta de que ésta se llevó a cabo. En el caso de la perversión lo que resulta negado es la castración. La forclusión hace referencia a que la castración ni siquiera tuvo lugar, no es que se ignore, es que jamás aconteció.

En la neurosis y en la perversión se establece la metáfora paterna. El padre en su función simbólica instauro el límite, el corte y al mismo tiempo la vectorización de la cadena o de su sentido (fálico) (Chemama,2004). Esto no es otra cosa que el elemento que pone límite a la relación simbiótica del bebe con la madre, la metáfora paterna es pues esa sustitución del Deseo de la madre por el significante Nombre del padre, lo que precisamente abre la posibilidad al deseo por parte del niño. Esto no ocurre en la psicosis, ya que queda forcluido.

El concepto de forclusión es un punto importante debido a que, para el psicoanálisis la psicosis tiene que ver directamente con una estructura, con la manera en la que el sujeto se posiciona ante la ley, su posición subjetiva, más allá de

una sintomatología. Existen delirios y quizás alucinaciones en personas no psicóticas, las cuales a veces pueden pasar como psicóticas, sin embargo, nada está forcluido ahí, el antiguo concepto de locura histérica, por ejemplo, se puede ubicar en este punto (Maleval, 2005).

La forclusión remite a lo que no aconteció, a saber la sustitución del significante Nombre del padre, por el significante Deseo de la madre. Es por ello que en ciertas circunstancias, el sujeto psicótico se encuentra enfrentado a una castración no en lo simbólico sino en lo real, en el caso de Vincent esto parece tomar forma en la mutilación de la oreja.

El sujeto entonces, "...choca con el símbolo cercenado, que por ello no entra en lo imaginario" (Chemama, 2004; p. 269). Ahora bien, Freud considera la relación del sujeto con el padre, mientras que Lacan, en el caso Schreber, aborda la cuestión de la relación del sujeto con el significante.

En este sentido, ¿se puede hablar de forclusión en Vincent? Se a hecho hincapié, en la cuestión del nacimiento de Vincent justo un año después de su hermano muerto así como la cuestión del nombre propio y la implicaciones que de ello se pueden suponer en el lugar del deseo de sus padres y por tanto la subjetividad del pintor. De igual manera, se puede plantear la cuestión problemática de identificación con la imagen, incluso resulta lícito plantear una no entrada en lo imaginario.

En cuanto a la relación entre Vincent y su padre, si bien fue en muchos momentos problemática, parece también haber sido una relación estable en ocasiones. Se puede suponer que la cuestión del nombre propio tiene sus raíces en los deseos del padre puestos sobre Vincent, quizá una transmisión generacional puesto que es en el linaje paterno donde se encuentran diferentes ancestros con ese mismo nombre.

Si bien no hay elementos suficientes para establecer las peculiaridades de la relación entre Vincent y su padre, un hecho que resulta relevante, es que cuando Vincent en su juventud se encuentra confrontado con el rechazo de Úrsula Loyer, y con el deseo que ocupa ante otro, recurre a lo religioso, como una especie de llamado al Padre, a Dios, a lo divino, con un goce radical, una especie de “locura religiosa”. Hay que resaltar que precisamente su padre, es pastor religioso.

Otro hecho importante, es cuando, confrontado con otro rechazo, a saber el abandono de Gauguin y el fracaso de su sueño de la comunidad de artistas, Vincent se corta la oreja. Una castración no simbólica, sino real, lo que es forcluido en lo simbólico, aparece en lo real.

En este sentido, resulta lícito argumentar la forclusión en van Gogh, más allá, de la relación con el padre, la forclusión del significante.

5.11. El arte y la locura en Vincent Willem van Gogh:

La obra de Vincent, es en cierto sentido, una expresión de la locura. Al igual que el delirio, como Freud (2005c) afirmó que es descifrable, la obra de Vincent también lo es. En este sentido, es posible que en la psicosis, la obra también pueda ser descifrable y tener el valor de un discurso, de un lenguaje y no solamente de una actividad que ayude a tranquilizar al sujeto, un hobby que es el valor que le otorga la terapia ocupacional.

La producción artística en van Gogh es también un intento de invención. El término de invención se opone al de creación, la creación se refiere a algo ex -nihilo, en este sentido, la invención es a partir de materiales ya existentes (Miller, J.). Siguiendo la conferencia de Jaques-Alain Miller “La invención psicótica” se puede plantear que en Vincent hay un intento de invención, la producción artística ese intento en la medida en la que Vincent trata de inventar una relación con el Otro, intenta inventar un sentido, un nombre “el pintor”, sin embargo este intento parece

desquebrajarse cuando nace otro Vincent, “un nuevo Vincent” como lo denomina Theo.

Los hechos biográficos, la extensa correspondencia de Vincent y su obra pictórica también numerosa, son una evidencia invaluable que permiten plantear algunos elementos que explican la psicosis de Vincent van Gogh: nacer en el lugar del hijo muerto, la cuestión del nombre que se presenta también en la firma inusual de sus pinturas⁵, la función de la pintura como invención, el pasaje al acto de cortar la oreja, un corte en lo real y el suicidio como lo que pone fin a esa tensión imaginaria imposible de mediar. La invención fracasa.

⁵ *Ver Anexo 1*

CONCLUSIONES:

A diferencia de la medicina, dónde un caso es representativo de una enfermedad y hace referencia a un sujeto anónimo, en esta tesis un caso expresa la singularidad de un ser que sufre así como la palabra que nos dirige.

Un caso siempre apunta a ser leído y discutido. Sin duda, un caso es también una construcción donde el responsable de su desarrollo pone en él sus motivaciones, consientes o inconscientes, y no puede dar cuenta fiel del sujeto en cuestión, por lo que conlleva un tanto de ficción.

De igual manera, en esta construcción se establece una secuencia de eventos que no está en la realidad del sujeto con la finalidad de dar coherencia a los hechos que se estudian en el caso. De esta manera, la construcción de un caso continua siendo un método científicamente válido para dar cuenta de cuestiones teóricas y clínicas, en ocasiones es generador de nuevos conceptos que están en juego en dicho caso.

En este sentido, la vida y obra de Vincent van Gogh ha sido estudiada desde muchos y múltiples campos del conocimiento. Existe una gran cantidad de biografías, basadas principalmente en la basta correspondencia que estableció durante su vida, especialmente con su hermano Theo.

Es precisamente a partir de su basta obra así como del estudio realizado por algunos biógrafos y de su correspondencia, desde donde esta tesis da cuenta de algunos aspectos que muestran el desencadenamiento de su locura, el surgimiento de su obra y el grado de relación entre ambas variables.

Las conclusiones que a continuación se presentan se centrarán en las siguientes categorías: El deseo de los padres y el lugar de Vincent, La religión como intento de adscripción en la ley, La pintura un anudamiento fallido, La producción artística en la psicosis tiene el estatuto de un lenguaje.

Se eligen éstos por considerarse episodios clave en la historia de vida del artista que revelan la génesis o bien el desvelamiento de su psicosis, pudiendo de este modo aislar estos eventos y vincularnos con conceptos de la teoría psicoanalítica.

✚ El deseo de los padres y el lugar de Vincent:

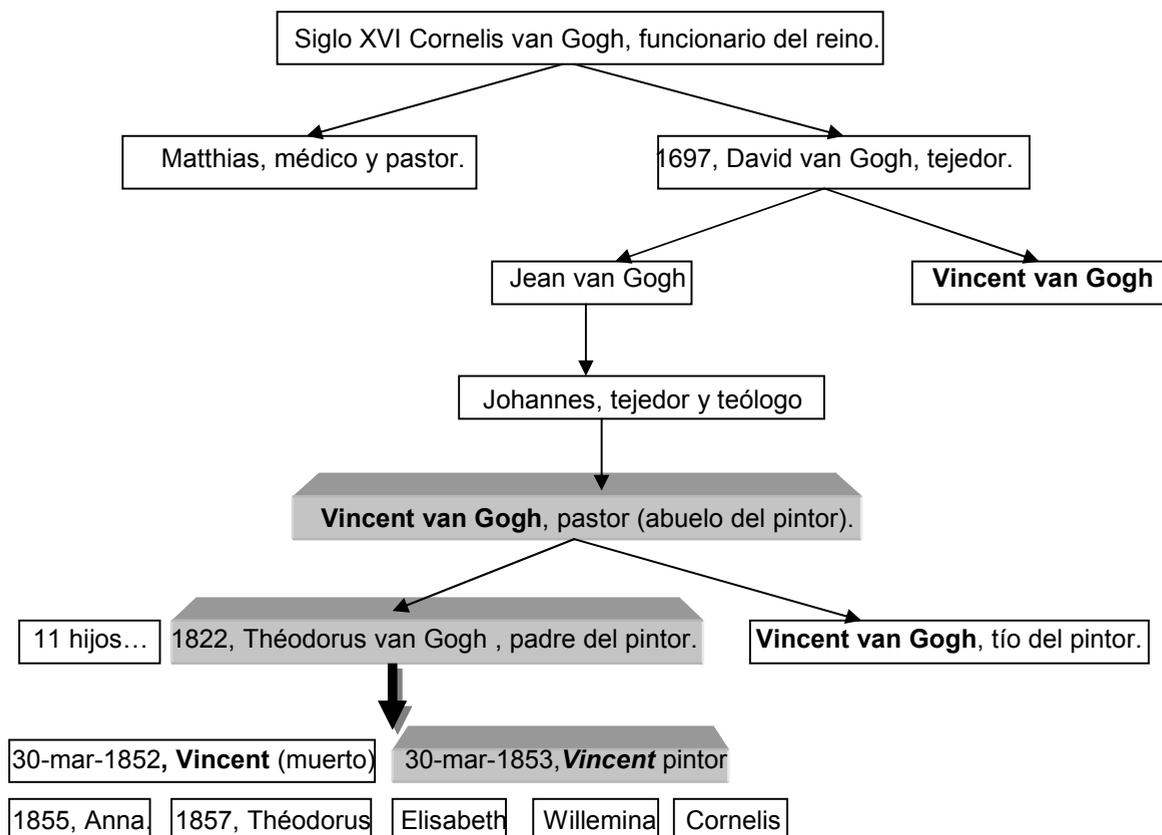
En la historia de Vincent hay una serie de cuestiones que giran en torno al nombre que le es dado. Este nombre ya estaba presente en la genealogía de los van Gogh, no solo eso, sino que existen una serie de nombres que circulan en la familia y que, a modo de herencia, conllevan también ciertos deseos de los padres hacia los hijos que se transmite generacionalmente.

En la historia de Vincent se encuentra un evento que trastoca y marca su vida. Vincent, nace justo un año después de la muerte de su hermano, quién llevaba el mismo nombre.

En este sentido una de las conclusiones de esta tesis es que la etiología de la psicosis de Vincent podría explicarse a partir de una ausencia de deseo por parte de los padres, este hijo no es deseado por él sino como objeto de la sustitución, él es pensado como el que revivirá al anterior Vincent. Está colocado en el lugar del que no será.

Sobre el Vincent muerto, el primogénito, muy probablemente se habían depositado ciertos deseos por parte de los padres, quizá la preservación del apellido, la consolidación del matrimonio, lo que el pintor llamará como “la verdadera vida”, el lograr el status de los tíos que Théodorus, su padre, no alcanzó y a la vez, seguir con la vocación del abuelo y del padre como pastor. El nombre, presente en la genealogía de los van Gogh, da cuenta de esto:

El origen de los van Gogh se remonta al siglo XVI. El nombre de la familia proviene de la región de Goch, Probablemente de actividad relacionada a la construcción.



El nombre de Vincent no es escogido al azar, sino que está cargado de expectativas. Esto es un acto y tiene el carácter sintomático de la repetición. No es escogido el nombre es impuesto, heredado.. La muerte del primer Vincent así como la significación de este hecho en los padres, plantea para ello la dificultad de otorgarle un nombre a su nuevo hijo. En cualquier sujeto, el nombre hace referencia a los deseos de los padres, sobre los hijos.

Vincent, como significativo familiar entonces, se vuelve un nombre extraño. El pintor tratará de apropiarse de este nombre durante toda la vida. Un hecho que apoya este argumento es el de que firmaba todos sus cuadros con su nombre de pila: Vincent, caso inédito entre los pintores que siempre firmaban sus cuadros con su apellido. Esta firma aparece también en sus cartas.

✚ La religión como intento de adscripción en la ley.

Un punto que marca una ruptura en la vida de Vincent es cuando Úrsula Loyer, su primer amor lo rechaza. Este rechazo reactiva una serie de mecanismos que tienen que ver con esta cuestión imaginaria de ser un suplente, de no ser el querido, el objeto de deseo.

A partir de ahí, se instala una especie de delirio religioso y mesiánico donde Vincent entra en un ascetismo. Este éxtasis religioso se muestra como un llamado al padre, un intento de inscribirse a una ley ante la ausencia de la ley fundamental, forcluida.

Este periodo religioso de Vincent es un intento también de ser reconocido, Vincent el pastor, al igual que su abuelo del mismo nombre y su padre.

✚ La pintura un anudamiento fallido:

Entre las diferentes manifestaciones del arte, la pintura guarda una relación directa con la mirada. La obra pictórica conlleva plasmar imágenes para que otros las miren.

La mirada, a partir de otro, es una cuestión indispensable en la constitución del yo en una etapa preedipica, por lo que la elección de este arte no es al azar sino premisamente con algo del orden de la mirada.

El paso del éxtasis religioso a la pintura, representa para Vincent el paso de la desesperación a lo que él denomina melancolía activa, la cual es para él también el resorte para la producción artística.

La pintura se instala en lugar del éxtasis religioso como un intento de anudamiento simbólico.

La pintura es, en van Gogh, un síntoma. Al igual que cualquier síntoma, la pintura sostiene algo. Es una especie de prótesis que mantiene unidos los tres

registros, el simbólico, el real y el imaginario. Vincent encuentra en la pintura un elemento que circunscribe ese real al que se ve confrontado precisamente cuando es rechazado por Úrsula Loyer y la etapa del misticismo religioso. La pintura pone también, un límite al goce que está presente en el éxtasis religioso.

No se puede establecer una relación entre el valor estético de su pintura y su psicosis, es decir, el hecho de que fuera psicótico no es condición para que lograra la grandeza en la pintura, que muchos críticos de arte le atribuyen actualmente. Es el espectador, el que ve la pintura quién significa eso que ve, le da un sentido.

La relación entre la psicosis y la producción artística en van Gogh es también un intento de apropiarse de un nombre, de una construcción simbólica imposibilitada por la forclusión.

En este sentido, la relación con Theo se instaura como agente que posibilita este intento de apropiarse de un nombre. En muchos momentos es Theo el único que reconoce a Vincent. Theo se instaura como un sostén imaginario, que aunque no alcanza para hacer el anudamiento faltante, se convierte en una relación vital.

Con Theo se establece un vínculo simbiótico. Cuando Theo nombra a otro Vincent, su hijo, como un nuevo Vincent, la pintura ya no alcanza a fungir como prótesis. De alguna manera aparece la amenaza de que Vincent el pintor deje de ser objeto de deseo para Theo, puesto que el nuevo Vincent viene a ocupar un lugar para Theo, Vincent es ahora una carga.

❏ La producción artística en la psicosis tiene el estatuto de un lenguaje:

Al ser la pintura un síntoma en van Gogh, puede ser leída como un lenguaje, por lo que adquiere enorme relevancia clínica. Esta es también la relación existente entre la psicosis y la producción artística en van Gogh.

Los cuadros de Vincent dan cuenta de sus emociones, de sus ansiedades y de sus sufrimientos.

Al igual que el valor clínico del delirio, la producción artística en la psicosis y su estatuto de lenguaje, puede generalizarse. Por lo tanto, se concluye también que dichas producciones operan de igual manera en todos los psicóticos.

De este modo, más allá de los talleres de arte o terapia ocupacional que son parte del tratamiento de las psicosis y que están destinados a que el paciente disminuya su ansiedad o recobre habilidades motoras, la producción artística independientemente de su valor estético, es de gran valor clínico y al igual que el delirio, muestran mecanismos que dan cuenta de lo que le pasa a un sujeto psicótico. Es lícito tomar cualquier producción artística en la psicosis como un lenguaje, la obra, muchas veces es correlato de la vida misma del autor. En este sentido, es también muy importante lo que el sujeto diga de su propia obra. Incluso el contexto en el que se producen, el momento en el que tiene lugar así como la relación entre obras y temas que aparecen muestran una articulación que va dirigida a otro.

SUGERENCIAS:

Al igual que en muchas investigaciones, durante el desarrollo de esta tesis surgieron nuevas preguntas, se replantearon otras, se descartaron y se incluyeron algunas más.

En el transcurso de la investigación, aparecieron diversas y posibles líneas susceptibles de investigación y de gran interés también. Sin embargo, conservar la línea principal de investigación, en torno a la cuestión de si existe alguna relación entre la psicosis y la producción artística en el caso de Vincent van Gogh, ha sido de gran importancia, de lo contrario el trabajo se hubiera extendido a dimensiones que sobrepasan los objetivos de la tesis.

En este sentido es necesario reconocer también que una investigación tiene limitantes. El tiempo con el que se cuenta para su desarrollo, los elementos teóricos que posee el investigador, los recursos materiales, incluso los elementos bibliográficos, entre otros, son algunos aspectos que intervienen en el desarrollo de la investigación y que también enmarcan un límite e incluso determina los alcances de la investigación.

Las limitaciones naturales que esta investigación tiene, abren también la posibilidad de que nuevas investigaciones respecto al tema, se puedan realizar en el futuro. Por tanto, resulta de enorme importancia plantear, a manera de sugerencias, algunas de las interrogantes que surgieron y que se eligió no responder debido principalmente a que se desviaban de la línea de partida de la investigación o que emprender dicha tarea implicaban diversos esfuerzos, materiales y humanos, que exceden los objetivos de esta tesis. Estas interrogantes pueden servir como referentes para futuras investigaciones.

De esta manera se sugiere lo siguiente:

- Indagar en el caso de Vincent van Gogh, la posibilidad de que la pintura tenga una función de Sinthome. Para Lacan, el Sinthome es un cuarto nudo

que en el caso de la psicosis, logra mantener unidos los tres registros de la experiencia, Real, Simbólico e Imaginario, estabilizando de cierta manera la estructura del sujeto. En el seminario “El Sinthome” de 1975-1976, Lacan elabora esta cuestión a partir del caso del escritor irlandés James Joyce. Esto es gran importancia para esclarecer más la articulación que se presenta entre la locura y la producción artística del pintor.

- ✚ Realizar una construcción del caso de Vincent Willem van Gogh, con mayor profundidad con los elementos que se tienen de sus biógrafos, sus cartas dirigidas a diferentes personas y en su mayoría a Theo así como las obras que realizó tomando en cuenta cada momento de su vida y de su obra. Esto a fin de establecer con más a detalle, y en un planteamiento diferente al biográfico, los diferentes hechos que en algún momento pudieron contribuir a la locura del pintor así como de su elección y pasión por la pintura.

- ✚ Hacer un estudio basado en hechos clínicos acerca de la producción artística como expresión en la locura, con un status igual al del delirio cuyo contenido guarda un sentido para el sujeto. Esto con la finalidad de “leer” las producciones artísticas que se presentan en la locura, de una forma equiparable al delirio y con ello derivar intervenciones clínicas.

- ✚ Desarrollar alguna propuesta de tratamiento que permita la incorporación de espacios, dentro de los hospitales, donde se privilegie la producción artística en pacientes psicóticos, no solamente en términos como los que plantea la terapia ocupacional, donde los talleres de arte solo son un medio para que el paciente se mantenga ocupado o para que se disminuya su ansiedad sino más bien donde se permita la expresión (artística) de los pacientes y ésta tenga un estatuto de material de trabajo, al igual que un discurso. Cabe mencionar que en países como Argentina y Francia existen ya

algunas propuestas de tratamiento que apuntan precisamente a considerar este tipo de producciones como un material útil y de gran importancia para el trabajo con psicóticos.

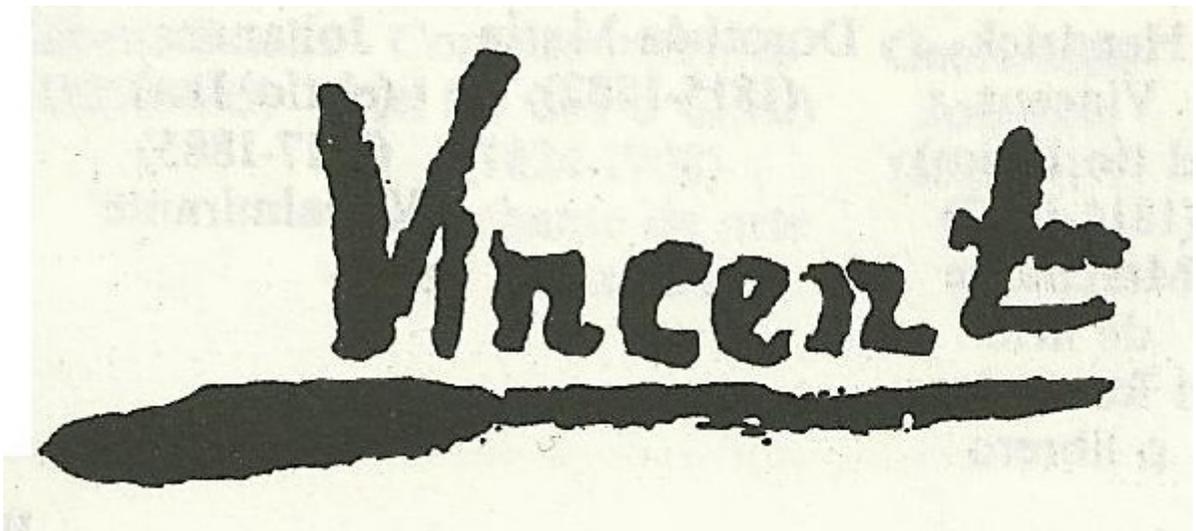
ANEXOS

ANEXO A:



Campo de trigo con cuervos. Van Gogh, 1890.

ANEXO B:



Firma de Vincent van Gogh.

BIBLIOGRAFIA:

BIBLIA latinoamericana (1989). Ediciones paulinas

BRAUNSTEIN, Néstor A. (2005). Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan). 12º Edición. Siglo XXI.

CALLAN, K. (Poductor), & LINGNER, YUN (Director). (1997). "Vincet van Gogh. La pincelada de un genio". The History Chanel Biography.

CHEMAMA, Roland & VANDERMERSCH, Bernard. (2004). "Diccionario de Psicoanálisis". Buenos Aires. 2ª Edición. Ed. Amorrortu.

DE ROTTERDAM, Erasmo. (1999). Elogio de la locura. Ed. Milenium

DIETER, Beaujean. (2005). Vincent van Gogh. Ed. Konemann

FOUCAULT, Michel. (1976). Historia de la locura en la época Clásica. Tomo I. 2º Edición. Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel. (1976). Historia de la locura en la época Clásica. Tomo 2. 2º Edición. Fondo de Cultura Económica.

FREUD, Sigmund. (2005a). Las neuropsicosis de defensa (Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias). Obras Completas Tomo III. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

FREUD, Sigmund. (2005b). Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa. Obras Completas Tomo III. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

FREUD, Sigmund. (2005c). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente. 1911-1913. Obras Completas

Tomo XII. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

FREUD, Sigmund. (2005d). "Personajes psicopáticos en el escenario". Obras Completas 1901-1905. Tomo VII 1ª edición. 13ª reimpresión. Buenos Aires. Ed. Amorrortu.

FREUD, Sigmund. (2006). Lo inconsciente. Obras Completas. Tomo XIV. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (2006). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. Obras completas 1910. Tomo XI. 2ª Edición. 8ª Reimpresión. Buenos Aires. Ed. Amorrortu.

FREUD, Sigmund (2006). El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen. Obras completas 1906-1908. Tomo IX. 2ª Edición. 7ª Reimpresión. Buenos Aires. Ed. Amorrortu.

GARCIA, Aurelio. (2001). Psicoanálisis y psicosis. 2001. Editorial Síntesis.

GOMBRICH, Ernst Hans. (1997). La historia del arte. Madrid: Editorial Debate.

HAUSER, Arnold. (1998). "Historia Social de la literatura y el arte". Ed. Debate

HAWKSLEY, Lucinda. (2004). "Van Gogh" Introducción. En: CUTTS, Josephine & SMITH, James. Ed. Parragon.

HONOUR, Fleming y Cols. (1986). "Historia del arte" Ed. Reverté

LACAN, Jaques (2001). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. Escritos tomo 2. Ed. Siglo XXI.

LACAN, Jaques (2005). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Escritos tomo 1. Ed. Siglo XXI.

LACAN, Jaques (2006). Las psicosis. El seminario. Tomo 3. Ed. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jaques (2008). El Sinthome. El seminario. Tomo 23. Ed. Paidós. Buenos Aires.

LEPROHON, Pierre.(2004). "Vincent van Gogh". Ediciones Folio S. A.

LOZANO, José M. (1999). "Historia del Arte". Ed. Continental.

MALEVAL, Jean C. (2005) "Locuras histéricas y psicosis disociativas". Ed. Paidós 1ª Edición. Buenos Aires.

MILLER, Jaques-Alain. "La invención psicótica".

NASIO, Juan D. (2005). "Los casos más famosos de psicosis" Ed. Paidós.

NASIO, Juan D. (2007). "El dolor físico" Ed. Gedisa. Argentina

PICHON-RIVIERE, Enrique. (2005). El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III). 1ª Edición. Ed. Nueva Visión.

POSTEL, Jaques y Cols. (1987). Historia de la psiquiatría.. Fondo de Cultura Económica

POSTEL, Jaques y Cols. (2000). Nueva historia de la psiquiatría. 2º Edición. Fondo de Cultura Económica

SAURI, Jorge. (1979). Estudio Preliminar. En: Memorias de un enfermo nervioso. Ed. Carlos Lohlé. Pags. I-XXVII. Buenos Aires.

SEGAL, Hana. (2005). Introducción a la obra de Melanie Klein. Ed. Paidós

SCHREBER, Daniel P. (2008). Memorias de un enfermo Nervioso. Ed. Sexto Piso. España.

SCHATZMAN, M.(1977). El asesinato del alma. Ed. Siglo XXI.

STONE, Irving. (1953). "El anhelo de vivir. La vida de Vincent van Gogh". 1ª Edición. Ed. Diana. México.

STRACHEY, James. (2006). "Nota Introductoria". En Obras completas: El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras: 1906-1908. Tomo IX. 2ª Edición. 7ª Reimpresión. Buenos Aires. Ed. Amorrortu

VAN GOGH, Vincent. (2003). "Cartas a Theo" Ed. Diana. 2ª Edición. México.

VIVES, Juan R. (1993). Pintura y Psicoanálisis. Guadalajara. Asociación Psicoanalítica Jalisciense.

VIGOTSKY, Lev S. (2005). "Psicología del arte". 1ª Edición. México. Ed. Fontamara

WALTHER, Ingo F. (2008). "Vincent van Gogh". Ed. Taschen.

WINNICOTT, D. W. (1972) "Realidad y juego". Editorial: Granica Editor

WINNICOTT, D. W. (1959) "Exploraciones psicoanalíticas I." Ed. Paidós.

CENA, María T. (2006). El niño del psicoanálisis: distintos modelos teóricos y sus consecuencias en la clínica. Revista psicoanálisis: ayer y hoy. Consultado el 08 de noviembre de 2008 en: <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/numero1/cena1.htm>

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 22ª edición. 2001. Consultado el 24 de julio de 2009. En: <http://buscon.rae.es>

DICCIONARIO ETIMOLOGICO DE CHILE (2009). Consultado el 23 de febrero de 2009. En <http://etimologias.dechile.net/?loco>.

MANZANEQUEQ, Casero, Jesús A. (2009). "Historia del arte". Consultado el 24 de Julio de 2009.

En: http://almez.pntic.mec.es/~jmac0005/Bach_Arte/diapositivas_pdf/teoria.htm

MARTY, Giselé. (1997). "Hacia una psicología del arte". *Psicothema*, Vol. 9, nº 1. Consultado: 28 de agosto de 2009. En: www.psicothema.com/pdf/75.pdf

ORTIZ, Amaya. (1997) "La psicología del arte de Vigotsky: Los límites de la psicología cognitiva". Trama y Fondo No. 3. Madrid. Consultado el 10 de julio de 2009. En: www.tramayfondo.com/numeros_revista/3/0302amaya.doc

PEREZ, R. Concepción. (2006). La lógica cimbreante: filosofía, literatura, psicosis y creación. Mundo posible. Literatura y comunicación. Enseñanza. Núm. Dos. Junio de 2006. Universidad de Sevilla. Consultado el: 04 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://www.hum550.net/revista>

PUJÓ, MARIO. (2001). "Lo que no cesa del psicoanálisis a su extensión". Colección Filigrana, Buenos Aires, Ed. del Seminario. Consultado el 31 de julio de 2009. En:

<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/psico/01-03/01-03-15/psico01.htm>

REGNAULT, Françoise. (1995). "El arte según Lacan y otras conferencias". Biblioteca del Campo Freudiano Ediciones Eolia. Consultado el 26 de julio de 2009. En:

http://www.zonamoebius.com/lepoca_2003-2007/2003/001/vacio.htm

ZIMMERMAN, Daniel. "Pasaje al acto: ¿qué propone el psicoanálisis?". Consultado el 29 de diciembre de 2009. En:

<http://www.efba.org/efbaonline/zimmerman-05.htm>