



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



El desdichado: un acercamiento sociológico a Vincent van Gogh.

**Aproximación al problema del genio, la enfermedad mental, el arte y el artista en la
biografía y la historia del arte occidental**

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciado en Sociología

Presenta

Eduardo Luciano Acosta González

Director de Tesis

Ramón Vargas Maseda

México D.F.
Abril, 2010



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.

Agradecimientos

Uno siempre duda mucho frente a las dedicatorias. En lo personal me parece un proceso totalmente al revés de lo que yo querría hacer. No quisiera que mi trabajo tuviera una dirección, es decir: que se viera como que terminé mi trabajo y hago un envío hacia los demás. Prefiero pensar que esas personas en las que pienso al escribir esto han estado acompañándome en cada palabra y línea escrita de este trabajo, me gusta pensar que cierta cara familiar se asoma detrás de cada construcción sintáctica particular, que esa frase que estoy usando la he aprendido de alguien más. Me gusta pensar en esta tesis como un lugar en el cuál encontrarme con las personas que me han acompañado en esta tesis.

Pero proceder de otra manera conlleva un problema importante. Si uno escribe para esconderse a sí mismo en el texto ¿qué ha de pasar con aquellos que me acompañan? No queda más que hacerlo explícito, pero entonces quisiera que esto no fuera visto como un agradecimiento, sino un reconocimiento, reconocimiento de la deuda que he contraído con estas personas, esperando no terminar nunca de pagar esta deuda, y así sea nuestra transacción —una transacción donde compartimos vivencias— prolongada indefinidamente.

Primero agradezco a mi familia todo el cariño y apoyo que me han brindado a lo largo de este tiempo. A mis padres agradezco la disposición y la paciencia para permitir que transitara el camino que he elegido, y si bien este camino implica una distancia física enorme, nunca hemos estado separados. A mi hermana le agradezco su comprensión y cuidados en los momentos más difíciles de este andar. A Josaffat le agradezco la experiencia de una amistad a la cuál ya no le importan los vínculos de sangre que se antojan accesorios cuando se comparte de esa manera con otra persona. A Nino Miguel le agradezco no sólo su cariño sino haber sabido responder de manera positiva a mis intereses intelectuales que me llevaron a estar aquí. A Ezequiel y Mireya, a Loly, a Claudio y a mis primas Claudia y Selene les agradezco todo el apoyo brindado en todo este tiempo desde mi llegada a México.

Mis amigos también estuvieron presentes en todo momento de la escritura de esta tesis. Arual, Ogro y Arturo han sido mis amigos desde hace años, antes de que llegara a México, y me da gusto saber que nuestra amistad sigue tan viva como desde la prepa. Aquí en México ha sido todo un tumulto de personas las que me han acompañado: a Luisa y Gema les agradezco no sólo nuestro fuerte lazo de amistad, sino de complicidad en este tránsito; a Angélica por las películas y los libros que hemos compartido, pero sobre todo por las risas y la confianza; a Ireri le agradezco no sólo la amistad y el tener un perro gordo que ha sido motivo de muchas carcajadas, también por la actitud de “me burlo de ti” que nos tenemos mutuamente que hace que el cariño que le tengo sea especial; a Chío por aguantarme y por sus comentarios sobre esta tesis; a toda la bandota: René, Sol, Gerardo, May-ek, Yadhís, Vero, Yara y Gustavo; A Liliana y a Gama por hacer las tardes tan divertidas; a Erika y a Claudia, a quien tarde pero no demasiado aprendí a querer como amigas.

A Diana, por mostrarme otra cara de la vida.

La deuda que tengo con mis sinodales es muy grande. Les agradezco por sus oportunos comentarios y por el especial cuidado que tuvieron en su lectura, lo cual me permitió no sólo corregir esta tesis, sino también aprender de mis errores.

Finalmente, le agradezco profundamente a mi asesor Ramón Vargas, por acompañarme en este proceso, por ser un valioso guía en el camino de la investigación y por permitirme aprender de su experiencia.

Gracias

Indice

Introducción	6
Capítulo 1 El caso van Gogh	16
El primer problema del caso van Gogh: la verdad psiquiátrica	16
Karl Jaspers: ¿hay relación entre obra y enfermedad?	27
Lubin y las máximas del psicoanálisis	31
Nágera: las fuerzas subterráneas	40
Capítulo 2 El problema del genio	49
El problema de la definición del genio: Shakespeare y el conde de Oxford	49
El romanticismo y el genio: genio y locura	51
El siglo XIX: el genio como enfermedad mental	54
Genio y sociedad: el genio como proceso	62
Capítulo 3 Vincent van Gogh: ciudadano del siglo XIX	70
Europa asolada: el espíritu revolucionario del siglo XIX europeo	70
Las utopías en marcha	73
El arte social del realismo y los prerrafaelistas: el resplandor de 1848	76
Le Salon como institución oficial para la reproducción del arte	81
La crisis del mercado artístico en Francia: la caída de las instituciones oficiales	86
La “ruptura” impresionista	92

Capítulo 4 El drama personal de Vincent van Gogh: nostalgia del siglo XIX	101
La muerte de un pintor, la muerte de un siglo	101
Vincent Van Gogh y los miserables	107
El arte como ministerio social: la síntesis artística de Vincent Van Gogh	111
Conclusiones Van Gogh como síntoma	124
Bibliografía	136

En tres parcelas, madame Magloire cultivaba legumbres; en la cuarta, el obispo había puesto flores; él tenía por ahí y por allá algunos árboles frutales. Una vez madame Magloire le había dicho, con una suerte de malicia dulce: — Monseñor, usted que sabe aprovechar bien todas las cosas, he aquí una parcela inútil. Valdría más tener ensaladas que arreglos florales. —Madame Magloire, respondió el obispo, usted se equivoca. Lo bello es tan útil como lo útil. — Agregó después de un silencio: tal vez más.

Victor Hugo, *Los miserables*

Introducción

Un dibujo al carbón hecho por van Gogh muestra a un hombre sentado, con el torso echado hacia abajo sobre sus propias rodillas y con las manos llevadas a su cara. El dibujo es burdo, pero el gesto que reproduce es claramente de desesperación. Vincent van Gogh tituló este pequeño dibujo con la palabra inglesa “Sorrow”.

Al momento de presentar esta tesis, es necesario hacerse la siguiente pregunta: ¿Por qué nombrar en esta tesis a Vincent van Gogh con el adjetivo desdichado? No es totalmente arbitrario que lo haya decidido así. La razón se explicará en el transcurso de esta introducción, simplemente señálese que ha sido un intento por colocar a Vincent van Gogh en una posición distinta a la que estamos *acostumbrados* a verlo. No se piense que con esto que he querido otorgarle una *nueva* posición a van Gogh, prácticamente no hay nada en esta tesis (que sea mío, es decir mi reflexión o mis conclusiones) que tenga que ver con la lógica del descubrimiento, es decir, con mi investigación no he querido relatar la *verdad* que subyace a Vincent van Gogh ni la verdad que existe en la relación entre van Gogh y el arte occidental, la biografía, el genio o demás elementos que figuran en el largo título de esta tesis, pero, tomando en cuenta lo anterior, no se debe pensar que esta tesis no pretende aportar nada: su aporte es —dicho de manera simple y esquemática— exhibir una posición desde la cual mirar a Vincent van Gogh alejada de la mirada médica y de la simple biografía, una posición donde vale llamarlo “desdichado”.

El interés por escribir una tesis sobre van Gogh provino de la lectura, fundamental para este trabajo, del libro *Mozart: sociología de un genio* de Norbert Elias. En éste, Nor-

bert Elias intenta dar un panorama general de la vida de Mozart y del tiempo en que vivió, pero no se piense que Elias va a hacer una biografía y además un análisis sociológico de las cortes europeas del siglo XVIII, para Elias hacer una biografía de un genio no se puede desligar de un análisis del momento histórico en el cual habita el sujeto de la biografía. Entender el drama de Mozart se hace posible cuando se tiene en cuenta que él intentaba ser un artista independiente en un momento en que todos los artistas estaban a las órdenes de alguna corte europea, esto es: Mozart quería ser un artista individual cuando todo lo que podía existir eran artistas cortesanos. El destino individual de un hombre está marcado por las relaciones sociales existentes en su momento histórico, y este principio aplica a muchos aspectos de la vida de los hombres. Elias dice que aunque las creaciones de Mozart parezcan estar fuera de todo tiempo (Albert Einstein así lo dice) en realidad están limitadas por la ley de los materiales existentes en ese particular momento histórico. Incluso los alucinaciones de un loco llevan dentro de sí, escondida, un principio que es respirable en el ambiente social. Esto es *l'air du temps* que penetra en cualquier manifestación individual.

El interés de una tesis sobre van Gogh no ha de limitarse a la lectura de Norbert Elias; en todo caso, Norbert Elias me proporcionó un camino que consideré podía transitar para llevar a cabo esta investigación. Pero seguir el método de Norbert Elias valdría sólo para explicar la segunda mitad de esta tesis, y ¿qué hay de la primera parte? El lector de esta tesis encontrará que el método desarrollado por Elias sólo se va a encontrar hasta el tercer capítulo de esta tesis; la primera parte trata sobre los diagnósticos psiquiátricos y psicoanalíticos (por lo menos los más importantes) que se han realizado sobre Vincent van Gogh. Tal vez parezca un poco desconcertante iniciar con diagnósticos médicos sobre van Gogh, tal vez lo justo sería iniciar esta tesis describiendo el contexto social de la Europa del último cuarto del siglo XIX y después analizar más a detalle la vida de Vincent van Gogh, de la cual afortunadamente contamos con innumerables cartas donde no temía expresar lo que sentía o pensaba acerca de él, su familia, amigos o de su situación.

Pero esta tesis inicia con un repaso del marco epistemológico de la ciencia psiquiátrica y del psicoanálisis en menor medida ¿por qué? ¿qué es lo que une a estas dos partes de la tesis? Debo explicar que la razón se encuentra en mi interés personal por la historia de la

medicina y de la psiquiatría en particular, pero no me refiero a la historia institucional, más bien mi interés se acerca más a la crítica que en el siglo XX se había desarrollado *contra* la psiquiatría, sus marcos explicativos y sus procedimientos terapéuticos. La lectura del texto de Goffman “La demencia del lugar” abría la posibilidad de hacer una crítica a la psiquiatría con herramientas sociológicas *sin* la carga de tomar una posición política en el asunto. Los libros del Dr. Szasz sobre la psiquiatría son un trabajo concienzudo y responsable, y una fuente importante de información para quien se dedica a la historia de la psiquiatría, pero la posición del Dr. Szasz no sólo es la del académico sino también la del militante, y no quiero decir con esto que esté mal, sólo que no podía compartir su militancia: hacerlo sería tomar una responsabilidad que se me escapaba fácilmente de las manos. Tomar la misma posición que el Dr. Szasz implicaría decir “la enfermedad mental no existe”, y no pretendo caer en este debate porque simplemente está muy lejos de los objetivos de esta tesis acercarse a él, ni siquiera pretendo decir que la enfermedad mental de Vincent van Gogh no existe. A lo largo de esta tesis el lector encontrará conclusiones y reflexiones más que van aparejadas con la explicación anterior, lo cual tampoco quiere decir que me apegue a las explicaciones y conclusiones psiquiátricas. Si tengo que tomar posición, quisiera tomar esa que inauguró Goffman: sin ser militante anti-psiquiátrico, creo que se puede hacer una crítica a la ciencia psiquiátrica desde la sociología y las herramientas que nos aporta.

El interés por el arte, por la crítica a la psiquiatría y la lectura de Elias terminó conjugándose en la presente tesis. La explicación de haber escogido a Vincent van Gogh como el tema de esta tesis es porque Vincent van Gogh ha sido uno de los artistas más estudiados por la ciencia psiquiátrica casi desde la muerte del pintor. Y decimos “tema” y no “sujeto” porque partimos más bien del tratamiento psiquiátrico de van Gogh, es decir: de un caso, y no de un sujeto como tal. Mucho ha escrito la psiquiatría y el psicoanálisis sobre Vincent van Gogh. Su atormentada vida y su triste final —incluyendo haber estado recluido en un hospital psiquiátrico alguna vez— parecían invitar a la psiquiatría, psicología y psicoanálisis a emitir un diagnóstico sobre la vida del pintor holandés, aunado a lo que expone Heinich en su libro: Vincent van Gogh se convierte en el arquetipo de artista para el siglo XX.

El primer capítulo trata entonces de hacer un repaso sobre las fundamentaciones epistemológicas de la ciencia psiquiátrica, de la psicología y el psicoanálisis. Este capítulo es fundamental si queremos entender el posterior desarrollo de la tesis, porque aquí se da cuenta del marco explicativo que ha utilizado la psiquiatría y el psicoanálisis para *crear* una figura de Vincent van Gogh, figura que no sólo pertenece al campo de la psiquiatría y la medicina, sino que también es la figura que el grueso de la sociedad (de cierta sociedad, esto es) comparte: la figura del genio pintor no reconocido que estaba loco. La psiquiatría y sus marcos de referencia están instalados de tal manera que nos parece lo más natural del mundo que sea ella quien se encargue de Vincent van Gogh; es esa la razón de iniciar este trabajo con un repaso general sobre los fundamentos de la psiquiatría, teniendo en cuenta lo que nos dice Foucault sobre la producción de verdad: que ésta es siempre un proceso ritual más que un proceso de descubrimiento de la verdad. Los psiquiatras y psicoanalistas que tratan —en el primer capítulo enunciados— sobre el caso van Gogh, bien pueden pertenecer a *cierto* tipo de psicoanálisis (es decir, no todos los psicoanalistas se sentirían identificados con el análisis de Lubin, muchos probablemente negarían que esa es su forma de hacer análisis) y a *cierta* rama de la psiquiatría (aunque en la psiquiatría existe un consenso más general de aceptación de las hipótesis sobre van Gogh, es decir: hay muchas hipótesis y muchos psiquiatras están en desacuerdo con las hipótesis de otros, pero *ninguno* o muy pocos considerarían inválido someter a van Gogh a un estudio psiquiátrico *post-mortem*), sin embargo el hecho mismo de que sean publicados y existan esos trabajos nos dice que tienen, epistemológicamente hablando, una base constituida y que es externa a ellos, es decir: los trabajos e investigaciones psiquiátricos y psicoanalíticos de van Gogh no existen separados de la ciencia positiva aceptada socialmente, al contrario, si son publicados en revistas médicas y obtienen el visto bueno de otros psiquiatras y psicoanalistas, quiere decir que han cumplido con los normas propias de la ciencia y han reproducido fielmente un modelo de producción de la verdad, bajo la fachada de haber descubierto —una vez más— la enfermedad que subyace a van Gogh y su obra. En la manera en como la psiquiatría y cierto psicoanálisis tratan a Vincent van Gogh, se puede ver claramente que el interés es uno solo, como si de ello dependiera toda la vida de el pintor.

Y esto es algo que hemos visto se ha repetido durante mucho tiempo. Véase el caso de la filología clásica, una de las ciencias máspreciadas para Occidente durante mucho tiempo, por lo menos en Europa. La cultura occidental, más preocupada por sus orígenes “verdaderos” que por su desarrollo, ha hecho de la cuestión homérica uno de los más importantes —sino el más— puntos en la agenda de los estudios clásicos y de la filología, se entiende la clásica. Ni siquiera el poderoso llamado de Nietzsche en “Nosotros, los filólogos” fue suficiente para repensar la filología clásica y el estudio de la cultura occidental. Nietzsche, el historiador de la moral y el filósofo de los valores, pretende que dejemos de buscar en la antigüedad grecorromana una imagen fiel de cómo vivían para así entender nuestra sociedad actual. Es más rico ver el surgimiento y caída de las instituciones que simplemente rastrear el origen, la verdad última, el *étymos* que subyace a las cosas que vemos hoy. Ovidio lo sabía, por eso se dedicó a escribir las transformaciones que sufren los mitos y las leyendas, como diciéndonos: “no hay uno, sino muchos”. La cuestión homérica trata sobre los problemas que se encuentra la filología clásica al momento de atribuirle la autoría a Homero de la Iliada y la Odisea; cada nueva investigación sólo aleja más la posibilidad de atribuir la autoría, sin embargo también no se descarta la posibilidad de que un individuo haya escrito las dos obras, o por lo menos que las haya dictado. Como muchas cosas a la hora de posiciones últimas en la ciencia, todo se reduce a una cuestión de fe.

Tal vez parezca fuera de contexto hablar sobre la cuestión homérica, pero si he iniciado así es porque quiero trasladarme al tema de esta tesis en el mismo tenor con el que he abordado la cuestión homérica. No podría decir si es válido hablar de una “cuestión van Gogh”, aunque estoy por lo menos seguro de que puedo hablar del caso van Gogh, que al igual que con Homero, la ciencia moderna, en este caso la psiquiatría, psicología y psicoanálisis, han intentado llegar a una cuestión última en van Gogh: así como en Homero la cuestión última a saber es si es él o no el autor de las dos primeras obras literarias de occidente, así para la psiquiatría en van Gogh todo intenta reducirse a saber si padecía una enfermedad mental y cuál era ésta.

Quisiera fundamentar un poco más la decisión de empezar así la tesis. Pretendía mostrar el olvido que la psiquiatría hace del entorno social para explicar la vida de una persona. Aunque no sean mostrados de manera explícita en el desarrollo de la tesis, los trabajos de Erwin Goffman, especialmente “La demencia del lugar” e “Internados” contribuyeron en buena medida al desarrollo de la tesis tal como aquí se presenta. No bastaba con mostrar a van Gogh inmerso en su entorno social, porque finalmente el punto de partido era Vincent van Gogh el caso, debería necesariamente partir de una crítica a la visión psiquiátrica, y fue primero “La demencia del lugar” el trabajo que contribuyó a mostrarme que un análisis de la enfermedad mental debe, necesariamente, pasar por el análisis de los lugares que ocupamos como individuos sociales. Posteriormente encontrar a Elias y su biografía de Mozart ayudó a dar cuerpo a la tesis. Es por eso que creo que la primera parte de la tesis, la parte de la crítica psiquiátrica y la revisión del concepto de genio no puede desligarse de la parte de la descripción social del tiempo de van Gogh.

Mucho se ha discutido sobre la parte que ha obviado la psiquiatría en el tratamiento que hace de los individuos, no es tanto mi interés como sociólogo en este trabajo el denunciar los olvidos y abusos de la psiquiatría* sino presentar otra cara del caso van Gogh que la psiquiatría parece no puede mostrar: el de van Gogh como individuo social, es decir, el de van Gogh inmerso totalmente en su tiempo junto con sus contemporáneos, la cara de van Gogh como hombre. El tratamiento que hace la psiquiatría y el psicoanálisis de van Gogh sólo puede producir un diagnóstico.

¿Por qué es importante para la sociología un estudio biográfico? No quiero decir con esto que he intentado hacer una nueva biografía de van Gogh, me queda claro que es imposible tomar por completo una vida, habrá aspectos que son intransmisibles y que jamás podrán ser comprendidos enteramente. Ni siquiera me atrevo a decir que pretendo darle la palabra a Vincent van Gogh por completo en este trabajo; y debo decir que no me atrevo porque hacerlo sería obligar a su discurso ser mi discurso, prefiero que sólo emerja ahí

* Como ya dije más arriba, esto sería tomar una posición de militante.

donde es muy claro su sentido y su intención, prefiero que sean destellos de un discurso mucho más rico y una invitación a que el lector se acerque a ese otro discurso, el de Vincent mismo, que no pretendía exponer nada sino *tocar* al interlocutor.

De manera esquemática, presento aquí el camino seguido en los restantes capítulos de la tesis. En el capítulo dos trato sobre la noción de genio, sobre las principales teorías del genio que se han tenido del Renacimiento hasta llegar al siglo XIX con la conjugación de genio-enfermedad mental, que fue justamente el proceso que permite que concibamos el caso van Gogh como lo hacemos ahora. Es en este capítulo donde podemos ver cómo la noción del genio hacía referencia a un proceso de alienación del individuo de la sociedad, al final del capítulo encontramos expuesta una faceta del genio que fue conocida por los modernistas a principios del siglo XX: la del genio como revolucionario, como la ruptura de lo novedoso, es decir: implicaba una alienación de la sociedad, pero no una alienación total y definitiva del resto de la sociedad; la noción de genio del modernismo implica una dualidad que empieza a remontarse: el genio sólo puede concebirse estando inmerso en la sociedad, al mismo tiempo que alienado de ella. Pero el concepto de genio usado por la psiquiatría coincide más con la visión decimonónica, ésta es: un individuo de gran capacidad para la creación, pero al que subyace una enfermedad mental, y al ser un enfermo, debe ser tratado por la medicina, más específicamente por la psiquiatría. Bajo esta noción de genio se justifica el tratamiento de van Gogh por la psiquiatría, tratamiento que, como ya dijimos, sólo puede producir un diagnóstico, y nada más.

En el capítulo tres se hace un rápido retrato de la sociedad francesa y del arte europeo de finales del siglo XIX, un siglo marcado por las ideas y las primeras revueltas socialistas, por una preocupación por lo *real* que se siente en todos los aspectos de la vida. Pero también me ocupo un poco del arte impresionista y la pretendida ruptura que provocó; como se verá en ese capítulo, tanto la Comuna parisina de 1871 como la “revolución impresionista” tuvieron un papel importantísimo en el destino —si se me permite llamarlo así— sombrío de Vincent van Gogh.

El último capítulo, se centra más en la vida de van Gogh. Teniendo en cuenta lo ya expuesto en el capítulo anterior, expuse los deseos personales que Vincent tenía para su arte, que como veremos, pretendía ser un *arte social*. Como ya lo expresé, tenemos una

muy grande colección de cartas que escribió Vincent, sobre todo a su hermano Theo, así que sin mucho temor a equivocarme, pude citar sus cartas donde expresa sus voliciones y deseos, claro está que sólo donde estos eran muy claros y prácticamente enunciados textualmente. Uno de los vicios que afligen al estudiante de licenciatura que investiga y escribe una tesis —sobre todo una donde ha de tratar de una vida en particular— es la de usar conceptos e ideas vulgarizados sobre cierto saber, y me refiero en este caso al psicoanálisis. Creo que muchas veces nos sentimos tentados a dar una explicación “psicoanalítica” que más bien corresponde a eso llamado “psicoanálisis salvaje”. Incluso al leer las cartas de van Gogh donde expresaba —sobretudo teniendo como interlocutor a su hermano— todo lo que le sucedía, podemos entender que Lubin haya escrito un trabajo como el suyo, lo que no se puede justificar es la poca seriedad y responsabilidad con lo expuesto. Con esto sólo quiero decir que me he abstenido de dar interpretaciones psicológicas o psicoanalíticas de lo expuesto por van Gogh en sus cartas. Finalmente, no siento como mi deber en esta tesis echar por tierra todas las interpretaciones de la psiquiatría y del psicoanálisis. Saber qué enfermedad mental padecía van Gogh —dando por bueno que en verdad había una— sería entrar de nuevo en el procedimiento de la medicina. No es necesario para este trabajo saber la enfermedad mental, ni siquiera es necesario o deseable *negar* esta enfermedad mental, es decir, no estoy aquí para tomar una decisión que, finalmente, caería más en el ámbito de lo político que de la ciencia. Lo único que he pretendido, y espero haber aportado, es mostrar a Vincent van Gogh desde otra perspectiva, con otra luz, usando las herramientas que la sociología me proporciona, sin perder de vista que el punto de partida ha sido la figura de van Gogh que *conocemos* mejor: la del loco atormentado, figura impulsada por la psiquiatría.

Aunque mis aspiraciones son pocas, espero haber podido contribuir por lo menos un poco, en este caso en un pequeño rincón del nicho de la sociología, al traer una luz distinta sobre Vincent van Gogh y al mostrar por qué la psiquiatría, en lugar de mostrarnos la historia de vida de un pintor, nos muestra el desarrollo y diagnóstico de un caso. Cabe señalar que un análisis sociológico sobre Vincent van Gogh sólo se encontró en Heinich, y ella trata más sobre la creación de la figura de Vincent van Gogh como el arquetipo del artista que de la vida de Vincent.

Finalmente es necesario hacer hincapié en mi objetivo, el de mostrar a van Gogh desde otra luz. Esto tiene que ver con el título elegido para esta tesis. Un desdichado es, claramente, un ser sin dicha. Pero la etimología de la palabra dicha es bastante interesante. La dicha, significando felicidad, también tiene que ver con la suerte del individuo, y esto a su vez, tiene que ver con su destino. La palabra latina *dicta* tiene por primer significado “las cosas dichas”, pero fue en el uso de los pueblos que *dicta* se volvió aquello que los espíritus deseaban para el recién nacido, pronunciado las palabras propicias para que el pequeño tuviera felicidad, así que la felicidad tenía que ver mucho con el destino otorgado por los espíritus al momento de nacer.

Vincent van Gogh es un desdichado, pues su destino no apuntaba más que al fracaso de su vida, pues su vida estaba totalmente ligada a su proyecto artístico y a su ética hacia los demás. Y con esto no quiero decir que las fuerzas mágicas del destino llevaron a Vincent por el camino de la desdicha, más bien me refiero a su destino como las fuerzas sociales en las que se apoyaba y contra las que luchaba Vincent; como se verá detalladamente en el último capítulo, el drama de Vincent es un drama histórico. Como dice Elias, el destino social de un individuo está íntimamente ligado a sus contemporáneos y a las instituciones sociales de su tiempo. Invito al lector a que al finalizar la lectura de esta tesis se pregunte “¿Pudo haber triunfado van Gogh?”. No es más que mi opinión personal, pero creo que Vincent van Gogh no podría más que encontrar la desdicha al querer vivir en un mundo que hacía 20 años había muerto.

Es un desdichado, porque su proyecto de vida, sus deseos y su idea de arte en el momento histórico en que vive, no podían sino conducirlo al fracaso. Por supuesto que podría parecer un tanto tramposo decirlo desde este momento histórico donde tenemos la certeza de que así fue, pero justo de eso se trata, de mostrar que la vida de un hombre puede ser enriquecida si se es vista con otra luz y tratada con otras herramientas y no sólo verlo como un caso con un diagnóstico a elaborar.

Es por esto por lo que decidí llamarlo desdichado, y no loco o enfermo, porque podría pensarse que al llamarlo loco o enfermo hago referencia más a su estado mental, y con desdichado quiero marcar este análisis que he hecho sobre su vida y momento histórico, al mismo tiempo que regresarle la tristeza y melancolía que buena parte de su vida le acompañó y de la cual estaba consciente.

Espero que esta exposición sobre los motivos de adjetivar a Vincent van Gogh como “el desdichado” sirva para entender el desarrollo de la tesis. De cualquier manera, el desarrollo del drama personal de van Gogh se encuentra en el último capítulo, ahí es más patente la lucha personal de van Gogh, aquello por lo que me atreví a llamarlo desdichado.

Capítulo 1

El caso Van Gogh

Una amistad clarividente, a la que debo no pocos sobresaltos y angustias, me ha permitido descubrir que el genio no es otra cosa que una energía vital profundamente vinculada a la enfermedad y que en ella encuentra la fuente de sus manifestaciones creadoras.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

El primer problema del caso van Gogh: la verdad psiquiátrica

Si hemos de hacer caso a la historia institucional de la psiquiatría (o “historia oficial”), ésta inició, como muchas otras cosas en Occidente, en la antigüedad Grecorromana. Ningún psiquiatra es tan ingenuo para creer que el estado actual de su ciencia tenía un saber equivalente en la antigüedad, pero es muy claro que se quiere ver ahí el origen de la psiquiatría: todo lo demás ha sido un pararse en los hombros de gigantes, hasta alcanzar su avanzado estado actual.

Sí, nadie cree que en la antigüedad había una institución remotamente parecida a nuestra psiquiatría contemporánea, pero de eso a no creer que todo empezó ahí, es distinto. Algunos autores ven en la medicina antigua ciertos rasgos de saberes “positivos” (esto es:

de conocimiento capaz de comprobarse para demostrar su verdad), por ejemplo en Hipócrates o Galeno, que al describir situaciones que también afectaban al alma y no sólo al cuerpo, creían que se trataba ya de un padecimiento ligado a lo somático. Así, muchos autores confunden el tratamiento de padecimientos en la antigüedad que ahora conocemos con el nombre de enfermedades mentales, con psiquiatría, esto le permite hablar a Halpern Zaoni y a Winnik de psiquiatría entre los hebreos antiguos.¹

Pero como ya varios autores han demostrado, entre ellos Foucault y Castels, la psiquiatría se “avergüenza” de sus orígenes, que por cierto no llegan a la antigüedad grecorromana, sino que tienen su anclaje en las instituciones de encierro para enfermos mentales en la Europa del siglo XVIII. Pero no es menester de este trabajo repetir lo que ya otros con más claridad, bases y elocuencia han dicho, sólo lo voy a retomar con el único propósito de problematizar el punto de partida de este trabajo: la concepción de Vincent van Gogh como enfermo mental.

Hay una distinción importante en el tratamiento biográfico de Vincent van Gogh. Existen, dicho de manera esquemática, dos grandes corrientes: por un lado las que ven la biografía de van Gogh como material fecundo para hacer análisis psiquiátrico, psicológico o psicoanalítico; y por otro lado están los tratamientos que no quieren tener nada que ver con el anterior tipo de tratamiento biográfico-médico: “No es nuestro propósito seguirla en este terreno, como tampoco lo es comentar las numerosas interpretaciones psicoanalíticas que ha suscitado, sobre todo desde hace medio siglo, el caso patológico de Van Gogh. No tenemos por qué felicitarnos de esta abundante literatura, pero hemos de lamentar que sus autores —biógrafos apresurados— sigan propagando errores denunciados desde hace mucho tiempo”² Los biógrafos “puros” como Leprohon, toman al individuo y lo separan de las construcciones en las que fue insertado por algún discurso académico: “no se van a encontrar aquí ni sutiles teorías que intenten insertar a este genio singular en el frágil andamiaje de las escuelas de pintura en el que se intenta construir la

¹ Bianca Halpern-Zaoni y Heinrich Z. Winnik, “La psiquiatría en la civilización hebrea antigua” en: Jacques Postel y Claude Quétel. *Nueva historia de la psiquiatría*, México, FCE, 2000, p. 39

² Pierre Leprohon, *Vincent Van Gogh*, Folio, 2004, p. 16

historia del arte, ni referencias a las sabias deducciones —y a menudo arbitrarias— de los practicantes del psicoanálisis.”³

Pero para los fines de este trabajo sólo hemos de ocuparnos del problema de la biografía con las ciencias psiquiátricas, esto es, del problema de la relación entre biografía y psicología, psicoanálisis y psiquiatría. Se nos objetará que ubiquemos en un mismo lugar a los tres saberes ya mencionados, pero no lo hemos hecho de manera totalmente arbitraria, si bien la psiquiatría y la psicología se basan fundamentalmente en el comportamiento del sujeto para emitir un diagnóstico, y el psicoanálisis se ocupa de la dinámica de la psique del individuo, a las tres subyace un problema fundamental, por lo menos en los estudios biográficos de Van Gogh, es el problema de la prueba del lugar de la verdad.

¿Por qué son estos tres saberes las que se han enfrentado a esta problemática? ¿Por qué la historia del arte, o la biografía por anécdotas no se enfrentan con esta problemática? Imagino que tanto la historia del arte como la biografía “histórica” (es decir, anecdótica) tendrán sus propios problemas referentes a su relación con la verdad, pero éste es otro de los temas que caen fuera del tema de este trabajo. La razón del problema de la prueba de la verdad en la psiquiatría, psicoanálisis y psicología estriba en la historia misma de estos saberes.

Pero tratemos de explicar antes el método que siguen los ya mencionados saberes al respecto del tratamiento de la biografía. Veamos especialmente el caso de la psicobiografía. La psicobiografía como “estilo” de estudio psicoanalítico tuvo su origen en el trabajo de Sigmund Freud sobre Leonardo da Vinci. A pesar de que no todos los trabajos consultados para este primer capítulo encajan en el estilo de la psicobiografía, es importante darle un lugar especial pues es un tipo de investigación que reproduce claramente el esquema de la psiquiatría, el psicoanálisis (un cierto psicoanálisis) y la medicina cuando ambas se enfrentan a una biografía. Observar con más atención los procedimientos de la psicobiografía tiene una ventaja de la cual se puede sacar provecho para este trabajo, y es el hecho de que ha habido una profusa literatura no sólo de casos psicobiográficos, sino de desarrollo metateórico de la psicobiografía misma, es decir artículos que hablan sobre las problemáticas epistemológicas a las que se enfrenta la psicobiografía al momento de

³ *Ibid.*, p. 17

tratar un caso, por ello es perfectamente observable que el proceder de un estudio psicobiográfico tiene mucho con ver con el marco explicativo de la psiquiatría.

Después de la publicación del trabajo de Sigmund Freud sobre Leonardo da Vinci “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” se inauguró un nuevo estilo de investigación psicoanalítica: la psicobiografía. Después del trabajo de Freud, vino una avalancha de nuevas investigaciones sobre muchos personajes, actuales e históricos. El mismo Freud desarrolló un trabajo sobre el presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson. Pero pronto se hizo patente que estas investigaciones necesitaban cierta regulación, ya que muchas de éstas eran realizadas de una manera muy superficial, imputándole a sus sujetos de estudio todo tipo de padecimientos y complejos, basados en interpretaciones a la ligera de símbolos, gestos, sueños o erratas encontradas en las obras o correspondencia de los sujetos de estudio. Pronto este nuevo tipo de investigación cayó en desuso gracias a la ligereza y falta de responsabilidad con que eran escritos, y más que nada, por su increíble capacidad de ser criticados fácil y contundentemente por los detractores del psicoanálisis.

Aun así se siguieron sucediendo estudios psicobiográficos, al punto que en los años 80 del siglo XX empieza a haber una preocupación por darle un contenido más reglamentado a estos estudios.

Schultz, un teórico de la psicobiografía, pone como meta primordial en este campo el entender a las personas. Pero ¿cómo justificarse en un contexto donde la psicología está encerrada en los laboratorios, donde las pruebas controladas que se realizan tienen la finalidad de crear, a partir de ellas, teorías generales que alcancen al grueso de la población? Hay que ir a la vida misma, dice Schultz, ahí donde están los sujetos vivos en su espacio:

Conocer a una persona requiere interpretación, no manipulación de variables. Uno necesita entrar a la vida, sus callejones sin salida, sus desviaciones, su creciente cúmulo de hechos biográficos, con la subjetividad y las presuposiciones (conocimiento del mundo) intacto. Si queremos descubrir por qué alguien hizo lo que hizo, o cómo se convirtió en lo que se convirtió, o qué lo conduce, entonces lo que necesitamos hacer es salirnos del laboratorio y entrar en un contexto existencial. Reunir una historia de vida, leer escritos producidos, analizar

sueños, diarios y cartas, hablar con amigos íntimos, inspeccionar el trabajo creativo —éstas y otras tareas son necesarias. La psicobiografía es una manera de completarlas.⁴

Pero conforme se desarrolla la disciplina, se hacen contradictorios a veces los fines mismos de la psicobiografía, por un lado nos dicen que debemos entender por completo al sujeto de estudio, dar con la base primordial que lo sustenta, y hacerlo aparecer como una unidad: “He encontrado una ruta al mismo centro [de la psicología], al entendimiento de los seres humanos en toda su completa complejidad. Sé que hay muchas rutas a ese lugar, incluidos los varios caminos que abandoné por inconvenientes a mis propias capacidades y mi propia personalidad. Pero busco que un mayor número de psicólogos se me unan en el camino de la psicobiografía, hasta que se convierta en una avenida bien transitada.”⁵ Y al mismo tiempo, Schultz nos dice que las metas de la psicobiografía son mucho menos ambiciosas, como lo hace explícito más adelante en su texto : “Los fines de la psicobiografía tienden a ser más modestos que los de la biografía, iluminar este episodio o evento o acción, para traer claridad a este acontecimiento. La claridad buscada es de naturaleza psicológica.”⁶ Pero no es ésta contradicción lo que quisiera hacer notar en las metas de este tipo de investigación, aunque sí considero que existe una contradicción en la pretensión, ya sea de analizar al sujeto en toda su complejidad o de analizar un episodio de la vida, y el método propuesto: el método psicológico. Si su pretensión es desarrollar el análisis de una unidad en tanto que unidad, entonces podemos argumentar que han dejado de lado todas las demás maneras de acercamiento a esa unidad, y la psicobiografía lo sabe: “Factores históricos, sociológicos, culturales, políticos y económicos, todos juegan algún tipo de rol en determinar quiénes somos y por qué hacemos lo que hacemos. No puede negarse ese simple hecho. Pero no puede negarse que hay hechos psicológicos también. Ahí es donde el psicobiógrafo instala su campamento. Esa es su contribución al todo.”⁷ Pretender explicar todo (o algo) dejando de lado otros métodos de análisis es una

⁴ William Todd Schultz, *Introducing psychobiography*, en: Alan C. Elms, *Handbook of psychobiography*, Oxford University Press, New York, 2005, p. 5

⁵ *Ibid.*, p. 6

⁶ *Ibid.*, p. 9

⁷ *Ibidem.*

práctica común en las interpretaciones biográficas de parte de los tres saberes de los que hablamos, regresaremos más adelante esta idea.

Pero la psicobiografía, junto con la psiquiatría, el psicoanálisis y la psicología, se ha de enfrentar a un problema: el cómo justificar la investigación de la biografía. Para la psicobiografía, el desarrollo de biografías bajo esta óptica debe servir a este fin: no basta con entender al sujeto de estudio, entender una sola vida cuando afuera hay miles de vidas sin conocer sólo puede servir a un propósito, el de conocernos mejor a nosotros mismos: conocerlos a ellos, los sujetos de estudio permite desarrollar teorías más generales que sean aplicables a todos nosotros:

Debemos conocerlos, porque conocerlos a ellos es conocernos a nosotros. Mis respetos a Burt Bacharach, pero lo que el mundo necesita ahora, más que otra cosa, es una ciencia (o arte) de las personas, una manera de salir de nuestras propias cabezas y entrar en la mente de otras, y después, acabada la tarea propia de Hércules, regresar a nosotros mismos, armados con lo que sabemos ahora. Estoy hablando entonces, de dos razones para hacer psicobiografía, cada una argumentando a favor de la otra: conocer convincentemente a una persona, y conocernos a nosotros mismos. ¿Qué puede ser más básico?⁸

Albert J. Lubin, psicoanalista cuyo estudio sobre Vincent van Gogh expondré más adelante, entiende bien esto, sabe que su trabajo no sirve sólo como mero deleite intelectual, para él el estudio de Van Gogh es un avance en la ciencia psiquiátrica: “Siento que tal aproximación a van Gogh, una combinación del siglo XIX de marginado, rebelde, y genio, podría arrojar algo de luz acerca de los marginados, rebeldes y hombres extraordinarios de hoy y de este siglo, como Churchill y Hemingway, cuyos intentos para dominar la depresión parecen haber sido también poderosos estímulos para sus procesos creativos.”⁹

Hay un aspecto de la psicobiografía que llama más la atención. Llevar a cabo un estudio de biografía “psi” requiere de ciertos elementos, el más importante de ellos: la prue-

⁸ *Ibid.*, p. 4

⁹ Albert J. Lubin, *Stranger on the earth: A psychological biography of Vincent van Gogh*, New York, Da Capo Press, 1996, p. xvii

ba. La psicobiografía se nutre del lenguaje jurídico para presentar sus resultados como verdad*. La buena psicobiografía es aquella que convence (persuade, la palabra utilizada por Elms) al lector de la coherencia del discurso: “El lector es convencido. La coherencia es alcanzada.”¹⁰ Y la coherencia se alcanza con pruebas: las más, lo mejor para el discurso: “Las psicobiografías persuaden en otro sentido cuando sus conclusiones descansan en una *convergencia de evidencias*. El mayor número de datos que sustenten una interpretación, y sus fuentes más variadas, es lo mejor. Las mejores interpretaciones son aquellas que parecen casi inevitables, y lo que hace que parezcan inevitables es la manera en que la conjunción de líneas de pensamiento y opiniones conducen inexorablemente de regreso a estas interpretaciones.”¹¹ La prueba conducirá a la verdad, entonces se supone que una multitud de pruebas sólo pueden apuntar con mayor fuerza a esa verdad escondida en las cartas, la obra o cualquier otro tipo de producción del sujeto estudiado. La prueba es la piedra basal sobre la que descansa la validez de la psicobiografía. Falta de ellas, o manipulación de las mismas sólo conducirá al error; la prueba, por sí misma, es un pedazo de la verdad: primero es la prueba y luego es el veredicto parece decir Elms: “Por ejemplo, conclusiones sostenidas antes de presentar evidencias siempre me parece sospechoso.”¹²

Se podrá objetar: “¿Qué hay de malo pues en traer a la luz pruebas que sustenten su discurso? ¿Acaso no es así la mejor manera de probar la verdad?” Sí, pero es la mejor manera en este momento histórico, de lo que trata este poner de relieve la fundamentación de la psicobiografía en la prueba es mostrar que hay un dispositivo institucional de producir la verdad, y que la psiquiatría y sus ciencias hijas se arrogaron la verdad, haciendo a un lado otras posibilidades de explicación, pues si ya poseía la verdad entonces bien podría decir: “¿Qué caso tiene que existan otros esquemas explicativos? La verdad está con nosotros”, haciendo que los análisis de biografías no permitan la entrada de otros saberes para enriquecer la exposición. De ahí esa sensación que se tiene al leer

* El Dr. Szasz ya había mostrado la relación entre los procedimientos de la psiquiatría y la caza de brujas del siglo XVI

¹⁰ Alan C. Elms, “Freud as Leonardo. Why the first psychobiography went wrong” en: Alan C. Elms, *op. cit.*, p. 10

¹¹ William Todd Schultz, *op. cit.*, p. 7

¹² *Ibid.*, p. 7

algún diagnóstico psiquiátrico sobre van Gogh, la sensación de que las conclusiones presentadas son absolutas y no existe la posibilidad de más.

Pero no siempre fue así.

Michel Foucault nos dice que en Occidente ha habido dos esquemas de la verdad que son —históricamente— los más importantes para el desarrollo cultural de Occidente: el esquema del derecho germánico, la ordalía; y el esquema —mucho más cercano al derecho romano— de la *inquisitio* o la indagación de la verdad. Y es gracias a los griegos que podemos rastrear este cambio, o mejor dicho, primer cambio. En el mundo griego arcaico —el mundo de *La Iliada*— para saber quién tenía razón se recurría a una forma ritualizada de conocer la verdad: el que percibía un daño, lo denunciaba y pedía una reposición del mismo, apelando a Zeus, dejándole a él el juicio sobre quién tenía razón. Si el que había dañado negaba haber cometido el daño y realizaba el ritual, Zeus se encargaría de fulminarlo. En *Edipo Rey* de Sófocles se da un cambio, ya no es el Dios el que tiene la última palabra, es un testigo, un simple pastor que con su testimonio condena a Edipo, diciéndole que en verdad él, Edipo, es hijo de Layo, que en verdad ha matado a su padre y cometido incesto con su madre. El testigo tiene la verdad, y la verdad se dice en el juicio: “Este derecho de oponer una verdad sin poder a un poder sin verdad dio lugar a una serie de grandes formas culturales que son características de la sociedad griega. En primer lugar, la elaboración de lo que podríamos llamar formas racionales de la prueba y la demostración: cómo producir la verdad, en qué condiciones, qué formas han de observarse y qué reglas han de aplicarse. Estas formas son la filosofía, los sistemas racionales, los sistemas científicos.”¹³

Ya en la Edad Media europea va a olvidarse nuevamente esta producción de verdad y el derecho germánico se apodera de la economía de la justicia. Aquí no se trata de ver quién dice la verdad, sino quién es más fuerte para sustentar su posición. El dañado, al denunciar al agresor, no pretende recibir una retribución de él, sino reclamar su derecho de venganza. Va a ser nuevamente en el imperio carolingio, más o menos por el siglo XII cuando se instaura de nuevo la *inquisitio* como una manera de controlar los bienes del

¹³ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Buenos Aires, Gedisa, 2008, p. 66

Estado; surge una nueva forma de verdad, no es la misma que la de *Edipo Rey*, es una ruptura, un resurgimiento podría decirse: “La indagación en la Europa medieval es sobre todo un proceso de gobierno, una técnica de administración, una modalidad de gestión; en otras palabras, es una determinada manera de ejercer el poder. Nos engañaríamos si viésemos en la indagación el resultado natural de una razón que actúa sobre sí misma, se elabora, hace sus propios progresos;”¹⁴ En el imperio Carolingio los visitantes tenían que entrevistar a los pobladores para saber cuáles bienes correspondían al estado y cuáles a los pobladores. De la misma manera administraba justicia el procurador, y una nueva figura que aparece en este momento: “El procurador del rey hacía lo mismo que los visitantes eclesiásticos en las parroquias, diócesis y comunidades: procurará establecer por *inquisitio*, por indagación, si hubo crimen, cuál fue y quién lo cometió.”¹⁵ El procurador era el representante del soberano. Desde ese momento en adelante, cualquier delito cometido no sólo importaba a las dos partes involucradas, sino que era un delito primeramente contra el cuerpo del soberano, por eso, mucho tiempo después en Francia, cualquier delito era considerado parricidio, por atentar contra el cuerpo del Rey.

Podría parecer que esta forma de conocer la verdad a través de su búsqueda, presentando pruebas y testigos la hereda la psiquiatría, pero para estas ciencias la verdad ya está con ellas desde un primer momento. Si el procurador del rey intenta establecer, o mejor dicho reconstruir una verdad que *está ahí* pero que necesita ser armada, para la psiquiatría la verdad ya está con ella desde el primer momento, el presentar pruebas es una manera de reafirmarla, no para ella misma, sino para justificar su diagnóstico. Esta manera de arrogarse la verdad la obtiene en el momento en que se constituye como una ciencia.

Mucho y desde diferentes posiciones se ha escrito sobre los orígenes de la psiquiatría, tanto sus orígenes dorados en el mundo clásico como sus oscuros orígenes en los asilos de alienados en la Francia del siglo XVIII y su perfeccionamiento en el XIX; es un debate que no tocaremos aquí, sólo nos interesa mostrar ese momento que marca Foucault como institucionalización de la psiquiatría, que es cuando obtiene el poder de la verdad, y este poder es un poder que va a imponer a la verdad del alienado. Al momento de declararse

¹⁴ *Ibid.*, p. 86

¹⁵ *Ibid.*, p. 85

hija de la ciencia médica, la psiquiatría entra en la dinámica de las ciencias cuyo primer objetivo era encontrar la verdad que se ocultaba en el mundo:

Pero, de todas formas, para la práctica científica en general siempre hay verdad; la verdad está siempre presente en cualquier cosa o debajo de cualquier cosa, y se puede plantear la cuestión de la verdad con referencia a todo. El hecho de que esté enterrada, que sea difícil de alcanzar, no remite sino a nuestros propios límites, a las circunstancias en que nos encontramos. En sí misma, la verdad recorre el mundo entero sin ser jamás interrumpida.¹⁶

La psiquiatría va a tomar su carácter de ciencia derivándola de dos ramas de la medicina: la nosología y la anatomopatología. La primera de ellas trata de clasificar enfermedades. Para la psiquiatría del siglo XIX se trata de saber si el paciente está loco o no, ese es el diagnóstico absoluto, pero también se trata de saber qué tipo de locura es la que lo aqueja. Pero también es necesario buscar pruebas de la locura, por lo que va a recurrir a la anatomopatología buscando los orígenes orgánicos de esa locura presente, sólo así se constituye como ciencia la psiquiatría, pasando la verdad de su lado:

Éstos eran simplemente una especie de garantes de la verdad de una práctica psiquiátrica que quería que la verdad le fuera dada de una vez por todas y nunca volviera a cuestionársela. Detrás de ella, las dos grandes sombras de la nosología y la etiología, de la nosografía médica y la anatomía patológica, estaban presentes para erigirse, antes que cualquier práctica psiquiátrica, en los garantes definitivos de una verdad que, por su parte, jamás se pondría en juego en la práctica de la cura. En líneas generales, el poder psiquiátrico dice esto: entre la locura y yo la cuestión de la verdad nunca se planteará por una razón muy sencilla, a saber: que yo, psiquiatría, ya soy una ciencia.¹⁷

Así, la prueba, el método de la *inquisitio* es una manera de corroborar la verdad que ya tenía en sí la ciencia psiquiátrica: los criterios y mecanismos de verdad y verificación. Así sólo los entrenados en la ciencia psiquiátrica podrán ser capaces de enunciar una verdad que se encuentra ahí pero que sólo es accesible al ojo clínico:

¹⁶ Michel Foucault, *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 268

¹⁷ *Ibid.*, p. 159

Esto significa no sólo que la verdad habita por doquier y en todo instante se puede plantear la cuestión concerniente a ella, sino también que no hay nadie que esté exclusivamente calificado para decir la verdad; tampoco hay nadie que, desde un principio, esté descalificado para decirla, siempre que, por supuesto, tengamos los instrumentos necesarios para descubrirla, las categorías indispensables para pensarla y el lenguaje adecuado para formularla en proposiciones.¹⁸

De esta manera, se cae el mito de la verdad omnipresente y omnipotente para la psiquiatría. La verdad psiquiátrica es una manera de producir la verdad, un ritual va a decir Foucault. Así como era un ritual que en el templo de Delfos accedieras a la verdad, así la producción de la verdad psiquiátrica, basada en que: el sujeto está enfermo, y que hay síntomas que demuestran la veracidad del diagnóstico. La verdad psiquiátrica es una verdad construida ritualmente, no hay una lógica del descubrimiento, mejor dicho: esta lógica es una manera ritual de producir la verdad; y el sujeto de conocimiento (el médico, el biógrafo, el psiquiatra y el psicoanalista) es un sujeto de conocimiento instituido históricamente.

Pero no basta con mostrar que la verdad es un constructo histórico-social también para la psiquiatría, es decir, que la psiquiatría no posee la verdad, sino que la fabrica. Esta tesis terminaría antes de empezar si esa fuera la única pretensión de este trabajo. Lo que queremos hacer aquí es, a grades rasgos, analizar la figura de Vincent van Gogh desde la sociología, partiendo del van Gogh que conocemos, es decir, el van Gogh que la psiquiatría se ha encargado de construir. Por ello es importante que observemos detenidamente algunos de los tratamientos más importantes en la historia del caso van Gogh.

¹⁸ *Ibid.*, p. 269

Karl Jaspers: ¿hay relación entre obra y enfermedad?

En este estudio, la inquietud principal de Karl Jaspers es encontrar la relación (si es que existe) entre la obra y la enfermedad del artista. Para esto, en su libro "Strindberg y van Gogh", hace un recuento de los puntos más importantes de la biografía de estos dos artistas. En el artista del cual nos ocupamos en este trabajo, Jaspers cree ver varios síntomas que delatan la presencia de una enfermedad.

Pero ¿qué enfermedad es esta? El debate, como ya hemos visto, es interminable, pues al sólo tener acceso a la correspondencia de Vincent y no al sujeto mismo, se hace bastante difícil para el psiquiatra emitir un diagnóstico que complazca a la gran mayoría de la comunidad científica, y mientras para algunos esto es más que suficiente, otros reconocen la imposibilidad de llegar a un diagnóstico completo y correcto sobre el padecimiento del sujeto analizado.

Jaspers reconoce estas limitaciones, pero logra sintetizar y discute las tres posibilidades que él observa que han estado presentes en los estudios del caso van Gogh. La primera es la epilepsia; a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, esta enfermedad era la más imputada a artistas reconocidos como enfermos mentales, pero argumenta Jaspers contra esto diciendo que no hay ninguna descripción de crisis epileptiformes. La segunda es la parálisis progresiva; cobra fuerza esta hipótesis al analizar la cronología de la enfermedad de Vincent, observándose un claro deterioro en los últimos años, meses antes de entrar al hospital psiquiátrico, específicamente en el conocido episodio que le daría fama de pintor loco: la mutilación de su oreja. Pero Jaspers nuevamente se muestra en claro desacuerdo, lanzando al ruedo una pregunta: Si este diagnóstico es cierto ¿por qué mantuvo el sentido crítico (referido al arte y a sus relaciones personales) en sus últimos dos años? La hipótesis de la parálisis general, se cae ante esto. Finalmente, esquizofrenia: Jaspers resume la cuestión en un "insólito pero posible", y al no haber mejor opción, decide quedarse con ella.

Si bien ha decidido quedarse con la esquizofrenia, es bastante cauto al sugerir esta enfermedad como el padecimiento psíquico de van Gogh, al decirnos:

El concepto de “esquizofrenia” no es unívoco, sino que encierra una variedad casi infinita de acepciones, según el sentido en que se tome. Unas veces designa todos los procesos irreversibles que no constituyen lesiones cerebrales de tipo orgánico o trastornos epilépticos; otros aluden a determinadas vivencias que sólo podremos tratar de interpretar desde el punto de vista psicofenomenológico, y que constituyen un mundo aparte de experiencias espirituales extrañísimas. Estas experiencias han sido denominadas individualmente con cierta precisión, pero sin que se haya llegado a una caracterización satisfactoria de todas ellas en conjunto.¹⁹

Pero como ya se dijo, acepta la hipótesis de esquizofrenia a falta de *pruebas* que demuestren la verdadera enfermedad, pues para Jaspers es indudable que Vincent sufre un proceso psico-patológico. Pero veamos más de cerca el análisis de Jaspers, los fundamentos de su diagnóstico.

Para Jaspers hay una relación entre enfermedad (esquizofrenia), carácter y obra del artista, haciendo la aclaración de que hay una constitución psíquica originaria, a la cual posteriormente se sumará la enfermedad; el problema radica en saber cuándo empieza ésta. Jaspers nos hace ver que sólo el ojo entrenado clínicamente es capaz de ver los síntomas: "estos [los síntomas] tampoco demuestran nada por sí solos, sino únicamente en su conjunto; y están tan asentados en fenómenos similares, inofensivos y psicológicamente normales, que el lego siempre preguntará primero asombrado cómo se relaciona tal hecho con la enfermedad mental."²⁰ Donde otros ven extravagancia, el psiquiatra es capaz de observar la enfermedad, apareciéndose una vez aquí, otra vez allá:

Durante muchos años, la persona puede estar sana en términos generales, y sólo de vez en cuando se observa algo así como el destello de un relámpago, que luego afecta a toda la personalidad. Incluso en ese caso, los nexos y contenidos de este tipo de enfermedad siguen teniendo cierta lógica, de tal modo que la existencia de la enfermedad se demuestra no tanto mediante la descripción de estos contenidos y del comportamiento, sino

¹⁹ Karl Jaspers, *Genio artístico y locura : Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001, p. 248.

²⁰ *Ibid.*, p. 52

más bien mostrando el complejo formado por síntomas del todo independientes el uno del otro, los cuales configuran conjuntamente el cuadro de la patología.²¹

En Vincent van Gogh, estos síntomas son la soledad, el ensimismamiento, los problemas de adaptación y la falta de tacto en el trato con los demás, todos problemas relacionales como se puede ver, entonces ¿por qué no imputarlos al carácter? Porque finalmente no son comportamientos de una persona sana para el ojo clínico, representan problemas conductuales que, desde el esquema de la psiquiatría, son fácilmente explicables desde la enfermedad mental. Jaspers entonces procede a hacer la cronología del padecimiento de van Gogh: en 1885 se da el comienzo de los malestares físicos. Esto, nos dice Jaspers, es achacable a los malos cuidados en su salud y alimentación. Para febrero de 1888 mejora físicamente, pero se opera un cambio psíquico.

Sobre este cambio psíquico Jaspers hace notar que coincide con el cambio de actitud de Vincent hacia el impresionismo, no indicando si hay mayor relación o no entre estos dos fenómenos; lo que sí es claro para Jaspers es que el estilo de van Gogh cambia: ahora tiene trazos circulares, líneas onduladas y espirales en sus pinturas: "Ya de por sí, esta particular estructura de las pinceladas proporciona una extraña animación a los cuadros. En los paisajes, la tierra parece viva, elevándose y hundiéndose por todas partes, como un oleaje geológico; los árboles flamean como antorchas, todo se retuerce atormentado, el cielo palpita."²²

Para 1888, en diciembre, le sobreviene una aguda crisis donde se da el episodio de la oreja, de ahí en adelante tendrá varias crisis seguidas de periodos de relativa calma. Jaspers ve que en 1889 el proceso psicopatológico es innegable, pues incluso Vincent va a dar a un psiquiatra en Arles. Posteriormente, en mayo de 1889 se trasladará a otra estancia psiquiátrica en Saint-Rémy. Entra y sale de muchas crisis hasta que finalmente se suicida en julio de 1890.

En esta cronología realizada por Jaspers, hace notar que uno de los síntomas son los cambios bruscos en la intensidad de trabajo, pues mientras está en Arles, junio de 1888 es uno de los periodos más productivos de Vincent, donde —según Jaspers— se observa

²¹ *Ibid.*, p. 51

²² *Ibid.*, p. 228

una simpleza de la técnica junto con otro de lo que Jaspers cree es un síntoma de su enfermedad: la poca satisfacción que le proporciona su trabajo, es decir, el no estar contento consigo mismo y con su trabajo: "A pesar de esta exaltación que experimenta van Gogh en el recrudecimiento de su actividad, jamás se muestra totalmente satisfecho de lo que pinta."²³ Si bien no podemos argumentar nada contra esta afirmación, cabría preguntarse si un carácter como el de van Gogh hubiese estado dispuesto a aceptar sus trabajos como obras totalmente realizadas, más adelante expondré las razones por las cuales creo que van Gogh no podría considerar la obra como completa sólo siendo pintada, sino que debía llegar a su destino final: el espectador.

A pesar de que Jaspers enuncia los síntomas para él visibles en la obra de van Gogh y de Strindberg, se declara incapaz de establecer una fuerte relación entre la obra y la enfermedad, pues si bien los momentos de crisis en los artistas analizados por él repercuten en su obra, Jaspers va a admitir que los artistas terminan integrando las crisis a su estilo; así, es fácil distinguir un van Gogh por los trazos curvos y espirales, los límites borrados de la pintura. Nos dice Jaspers que este integrar las vivencias fuertes al estilo propio puede ser el *modus operandi* del genio artístico, pero de ninguna manera es fruto de la esquizofrenia. Es más, Jaspers llega más lejos, al negarle a la esquizofrenia el lugar principal en el origen de los impulsos artísticos, o del genio incluso. Para él, es un elemento central, pero no el único ni el más importante en el desarrollo de la obra:

La esquizofrenia, de por sí, no es creadora, pues son pocos los esquizofrénicos de esta índole que hay. La personalidad o las facultades creadoras del individuo existen ya en él antes de la enfermedad, aunque mucho más atenuadas que al adquirir ésta. En este tipo de enfermos, la dolencia es, desde un punto de vista causal, la condición previa sin la cual no se les revelarían las profundidades que su intuición alcanza.²⁴

Si bien pareciera que Jaspers no logra establecer una fuerte relación entre la enfermedad y la obra, sí deja ver, de manera sincera, una cuestión que anida en la psiquiatría y su

²³ *Ibid.*, p. 221

²⁴ *Ibid.*, p. 231

relación con las artes: la no superación de la distinción artista – persona, con esto me refiero a la imposibilidad de la psiquiatría de admitir la genialidad y la enfermedad conviviendo en el mismo sujeto: lo que hace la psiquiatría es hacer depender una de la otra, sin terminar nunca de decidirse por cuál precede a cuál, cuál es condición de cuál. Pero Jaspers resuelve esta dualidad de una manera poética, inclinándose más por su lado humanista que por su lado de psiquiatra. Al decirnos que "El espíritu se halla por encima de la antinomia salud-enfermedad"²⁵ defiende a la obra de arte al quitarle la categoría de "morbosa", pero frente al artista enmudece, pues sabe que no le puede descolgar la etiqueta de enfermo, pero sí advierte que estamos cerrando nuestros horizontes de comprensión del arte si no tomamos en cuenta la óptica del enfermo. Aun así, la separación artista - persona continúa, el proceso de síntesis que se pretendía lograr a través de la relación obra-enfermedad-carácter de Jaspers se queda corto, pues no encuentra ninguna base para establecer una relación fuerte, con lo cual terminará diciendo que la obra de arte está por encima de la enfermedad y que poco, sólo poco, le debe la obra a la enfermedad, pero esto no debe limitar nuestro aprecio por la obra de arte:

Así como un molusco enfermo forma perlas, los procesos esquizofrénicos pueden permitir la creación de singulares obras del espíritu. Y así como quien se regocija en la perla no piensa en la enfermedad del molusco, quien experimenta la energía vital de las obras de arte tampoco piensa en la esquizofrenia, posible requisito de su creación.²⁶

Lubin y las máximas del psicoanálisis

Existe una pintura de Vincent van Gogh que ha despertado la admiración y curiosidad de muchos. La pintura es poderosa, una de las primeras obras en las que Vincent se va concientizando sobre el poder increíble del color. Hay campesinos y una prostituta, una mesa de billar y un personaje vestido de blanco mira de frente al cuadro.

²⁵ *Ibid.*, p. 248

²⁶ *Ibid.*, p. 180

"Pero qué diría Monsieur Tersteeg acerca de esta pintura, cuando, estando enfrente de un Sisley —Sisley, el más discreto y gentil de los impresionistas— dijo «No puedo evitar pensar que el artista que pintó eso estaba un poco ebrio», si él viera mi pintura, diría que era *delirium tremens* en todo su poder"²⁷ Sí, tal vez es *delirium tremens* lo que nos sacude al ver el cuadro, tal vez Vincent tiene razón, y ha logrado expresar las más bajas pasiones humanas, las más desbordantes, con rojo y con verde. En verdad *Le café de nuit* puede ser un espacio de locura.

O no, tal vez es el reflejo fiel del inconciente de van Gogh, tal vez la pintura es el espacio donde podemos observar los síntomas de esa elusiva enfermedad que aqueja a van Gogh; tal vez podamos conocer más a van Gogh a partir de esta pintura que de todas sus cartas, si hacemos las preguntas correctas.

¿Qué es entonces esa pintura? Simple, *Le café de nuit* es un conjunto de símbolos y signos que reflejan los aspectos determinantes de la personalidad de van Gogh, aspectos que por cierto fueron configurados desde niño. O eso nos dice Lubin al hacer la interpretación psicoanalítica de este cuadro, nos dice "miren, observen: ¿Acaso el hombre que está a la derecha, el que se agarra la cabeza con las manos, no es van Gogh mismo? recordemos que Vincent tenía el cabello rojo, y, según lo que sabemos, le gustaba utilizar una chaqueta azul". ¡Pero esperen! ¿por qué se agarra la oreja? Es simple, dado que ya había predicho que tendría un ataque la navidad próxima (el cuadro es pintado en septiembre de 1888) Vincent nos está diciendo aquí que planea (inconscientemente, debemos de creer) cortarse la oreja la próxima navidad, pues incluso el fondo es una prueba de ello: el rojo y el verde son colores que generalmente se asocian con la navidad. Por supuesto, el autor asume que en 1888, en la Provenza, ya se asociaban estos colores con la navidad.

Claro que la interpretación no queda ahí, no tiene ningún mérito encontrar personajes ocultos en cuadros. A pesar de que son anécdotas divertidas saber que los artistas se pintaban a sí mismos en varios de sus cuadros, no tiene mucha relevancia para el análisis que pretende hacer Lubin; la verdadera importancia radica en utilizar el cuadro como si fuese

²⁷ Vincent van Gogh, *The complete letters of Vincent van Gogh*, vol. III, Estados Unidos de América, Bulfinch Press, 2008, p. 31.

un sueño, y dentro del psicoanálisis esto quiere decir que es material fértil para la interpretación de los elementos y descubrir lo que "verdaderamente" quiere decir el artista; incluso cuando él no lo sabe, su inconsciente sí, y está ahí en el cuadro.

Según Lubin, la atmósfera del cuadro es diabólica, cargada de sucesos que sólo pasan de noche, "terribles pasiones" como el mismo Vincent dice. Esto, para Lubin, es indicación de que el pequeño Vincent se despierta de noche para ser testigo de un acto atemorizante. El hombre vestido de blanco, el patrón del lugar, es para Lubin un disfraz del padre, el taco de billar y las bolas, están agrupadas en la misma dirección que la región pública del patrón, y la punta del taco apunta hacia el mostrador, detrás del cual está la entrada, cuya forma da la apariencia de una vagina.

Es bastante claro hacia donde se dirige Lubin: el pequeño Vincent alguna vez despertó en la noche y oyó y vio a media luz a sus padres teniendo relaciones sexuales, tal como apunta Lubin: "Esta concepción de las relaciones sexuales como un atemorizante y brutal ataque es especialmente vívido en niños que, como Vincent, habían desarrollado ya con sus madres una relación depresiva y de miedo"²⁸.

Pero aún hay más. Ya que Vincent le indicó a su hermano Theo que este cuadro era el contraste de otro (*El cuarto de Vincent*, pintado en septiembre de 1889, pero el dibujo que utilizó como esquema para el cuadro corresponde a Octubre de 1888), Lubin continúa su interpretación argumentando que la cama vacía que podemos observar no es más que un intento de eludirse de la visión de sus padres teniendo relaciones, la cual por cierto, nos lo dice Lubin, no necesariamente tuvo que haberla visto Vincent, basta con que se la haya imaginado. La cama vacía del otro cuadro quiere decir: aquí no pasa nada: "Esto sugiere que la escena del cuarto intenta negar los atemorizantes aspectos de la percepción de las relaciones sexuales de sus padres, como muestra *El café de noche*"²⁹

La relación no termina ahí, sino que Lubin lo lleva ahora a otro de los cuadros más famosos de van Gogh. Haciendo del episodio de ver a sus padres mantener relaciones sexuales una fórmula infalible, pretende explicar los cuadros de van Gogh que, como el café de noche, impactan al espectador con un sentimiento arrebatador. El halo que aparece tanto en las luces del *café de noche* como en el cuadro *Noche estrellada sobre el Rhin*

²⁸ *Ibid.*, p. 144.

²⁹ *Ibid.*, p. 144

(pintado en septiembre de 1888) es explicado por Lubin como reminiscencia del shock causado por la visión terrible de la noche en que despierta a ver a sus padres teniendo relaciones sexuales, y se apoya en otro psicoanalista que escribe sobre la experiencia de niños expuestos a visiones terribles que los confunden y los desconcierta: "Hay por lo general la sensación de luces, destellos de luz, colores brillantes o una especie de aura. Esto parece ocultar al objeto, u objetos vistos, o es como si hubiesen ocurrido en la propia cabeza del sujeto experimentado literalmente como haber visto luces o ver en rojo. Esto es mostrado en las caricaturas como ver estrellitas."³⁰ Dado que podemos observar el mismo halo de luz en el cuadro del Rhin, Lubin concluye que los dos personajes, el hombre y la mujer representados en el cuadro, son los participantes de la visión aterradora disfrazados, y para negar que haya alguna vez ocurrido semejante acto, Vincent los pinta no teniendo relaciones sexuales, sino agarrados del brazo apaciblemente.

Ésta es la interpretación que ofrece Lubin de esta serie de cuadros, y he decidido presentarla aquí para iniciar este apartado con un ejemplo que clarifica muy bien cuál es el procedimiento de Lubin a seguir en su estudio de van Gogh.

Albert J. Lubin, psiquiatra y psicoanalista, emprende el estudio de la personalidad de van Gogh, y al igual que Jaspers, se basa en la idea de que podemos encontrar una relación entre las pinturas, el pintor y la enfermedad. Sólo que a diferencia de Jaspers, Lubin no hablará de una "atmósfera esquizofrénica" en los cuadros sino, como ya se ha visto, de símbolos y signos que hablan claro en las pinturas. No se decanta por una enfermedad congénita sino que, haciendo uso de la máxima psicoanalítica "infancia es destino", se propone demostrar cómo los sucesos de la infancia de van Gogh son la clave para entender su depresión (porque asume que Vincent sufre depresión), pero no sólo la clave, sino que parece conferirles el status de ser la fuente de su enfermedad, su arte, y su personalidad. Si hemos de hablar de intento de síntesis y explicación de Vincent como un todo, estamos frente a uno de los más ambiciosos.

³⁰ Phyllis Greenacre, citado en: Albert J. Lubin, *op. cit.*, p. 145

Lubin empieza su libro preguntándose por qué hay tan pocos estudios sobre la relación entre el arte —es decir la obra del artista— y el desarrollo psicológico de éste. Como ya dijimos, para Lubin está muy claro que la depresión permea toda la vida de van Gogh, incluida su obra artística. Tomando como método la libre asociación psicoanalítica, y como material las propias cartas del autor: “Sus numerosas cartas muchas veces se asemejan a las asociaciones libres del psicoanálisis, y las pinturas y los pensamientos que en ese momento hizo, pueden ser usadas en lugar de los sueños y las asociaciones de los sueños.”³¹ Lubin se da a la tarea de llevar a cabo una biografía psicoanalítica, misma que presentará las fallas y objeciones que se le hacen a este género de estudio psicoanalítico desde la primera biografía publicada por Freud sobre Da Vinci. Tal vez por eso advierte, al final de su libro, que su estudio no se ha escapado de los vicios de la biografía psicoanalítica, y nos previene: “No puedo hablar por el novelista, pero el psiquiatra y el psicoanalista son prisioneros de sus tiempos y tienden a explicar los fenómenos de acuerdo a las fórmulas que prevalecen, este intento no es la excepción. Por esta razón los actos sintomáticos y patrones de conducta algunas veces están explicados en términos arbitrarios y estereotipados.”³² Sin embargo lo advierte al final del libro, cuando ya ha llevado a cabo todo el análisis; y aunque haga esta advertencia/aclaración, tenemos el análisis para mostrar el esquema explicativo propio de la biografía psicoanalítica.

Como ya dijimos, bajo la máxima “infancia es destino” Lubin reduce buena parte de los problemas psíquicos de van Gogh a un hecho acontecido en su infancia, de hecho, un acontecimiento que estuvo presente desde el día de su nacimiento, esto es: que su hermano mayor del mismo nombre, había nacido justo un año antes en el mismo día y muere a los pocos días. Justo un año después, nace nuestro pintor, pero para la madre este nuevo niño sólo es un sustituto del muerto, por lo que Vincent crecerá pensando que la muerte significa cariño, puesto que su madre le sigue profesando un devoto cariño a su hermano muerto de mismo nombre, mientras que a él, el hijo vivo, sólo tiene una suerte de cariño accesorio: el principal está en la tumba del pequeño Vincent. El niño muerto le enseña a

³¹ Albert J. Lubin, *op. cit.*, p. 83

³² *Ibid.*, p. 159

Vincent que estar muerto es ser querido y amado, mientras que estar vivo es ser igual a ser rechazado.

En realidad Lubin no ofrece ninguna *prueba* que sustente su análisis frente al psicoanálisis de que así haya sido, en lo único en que se basa es que los padres bautizan a nuestro pintor con el mismo nombre que el niño nacido un año atrás. Si concediéramos un tanto de veracidad a esto, cabría preguntarse por qué si Vincent sabía esto desde su primera infancia, tardó 37 años en suicidarse y por fin llegar a ser amado.

En resumen, Lubin cree y muestra que la pintura de van Gogh es un reflejo fiel de la depresión que lo aqueja. La biografía psicoanalítica encuentra su límite al interpretar la obra de arte, pues si bien nos podrán mostrar qué impulsó al artista a pintar tal o cual símbolo o figura, no nos podrá decir nada más del artista: su límite está dado por los marcos de la pintura, y hace tiempo que la pintura misma dejó de estar limitada por su marco.

Hemos visto el método en el que se apoya Lubin para mostrarnos la enfermedad en los cuadros de van Gogh, algo que Jaspers no se atrevió a hacer. Pero el análisis biográfico de un genio atormentado por lo general lleva tres elementos a analizar: el carácter del artista, su obra y su enfermedad. Lubin ya nos ha mostrado la relación entre las dos últimas, y pretende establecer más relaciones, esta vez también con el carácter, por eso decimos que el estudio de Lubin es uno de los más ambiciosos.

Pero también uno de los más débiles, pues si bien intenta crear una red de relaciones entre carácter, obra y enfermedad, lo que en realidad logra es hacer depender el carácter y la obra de su enfermedad, esto ya lo mostramos con su pintura, toca el turno al carácter.

Lubin identifica varios elementos de la depresión de Vincent van Gogh ligados a su carácter, en lo que podría considerarse como una identificación de síntomas. Uno de ellos es la necesidad de afecto, de cercanía. El punto es que en van Gogh esta necesidad alcanza niveles muy desesperantes, lo reflejan sus cartas, lo que lo convierte en síntoma para Lubin: “Pero la cercanía significaba para él una fusión tanto mental como física, y su feroz, casi mística determinación para alcanzar esta meta era tan poderosa que amenazaba

a su compañero candidato. Esto asustaba a sus padres, parientes, mujeres, artistas, e incluso a su hermano Theo, contribuyendo al fracaso de cada intento de intimar."³³ Según Lubin, es por esta razón por la que Gauguin abandona el estudio del sur, dado la imperante necesidad de cercanía de van Gogh. ¿Qué es pues lo patológico en el carácter de Vincent para Lubin? No sólo la apremiante necesidad de estar con alguien (ya sea mujer, otro artista o su madre) sino también que esta necesidad enfermiza de compañía se contrapusiera con el aislamiento al que se sometía van Gogh; eso es lo patológico para este autor, la contradicción en los deseos de Vincent.

Cuando Johanna van Gogh, esposa de su hermano Theo, escribe la memoria de Vincent van Gogh nos relata que uno de los rasgos más llamativos de su carácter, era su aislamiento. Decían que solía dar largos paseos solo, o a veces acompañado de sus hermanos, pero exceptuando Theo su hermano más cercano, todos los demás lo recuerdan como un joven taciturno y alejado. Esto para Lubin es ya un síntoma, pues nos dice: "Su tormentosa soledad y la sensación de ser un marginado eran reflejos de una omnipresente, aunque a veces escondida, depresión. Ésta erigía una barrera que lo alejaba de la compañía humana. Estar en una multitud y darse cuenta de la cercanía de gente más feliz en ella, intensificaba la soledad y lo conducía más a retraerse a sí mismo."³⁴

Es decir, era su depresión la que no lo dejaba pertenecer a ningún grupo. Lo mismo va a decir este autor sobre su estilo: en cierto momento Vincent escribe en una carta que el impresionismo no profesa ninguna doctrina y por eso le gusta y se adhiere a él: "Es cierto que en el impresionismo veo 'La resurrección' de Eugène Delacroix, pero las interpretaciones de esta son tan divergentes y de cierta manera tan irreconciliable que no será el impresionismo quien nos dará la doctrina final. Esa es la razón de por qué me cuento entre los impresionistas, porque no profesa nada, y te ata a nada, y como uno de los camaradas no tengo necesidad de declarar mis principios."³⁵ Lubin ve esto como otro síntoma de su depresión, pues nos va a decir que es algo común en él actuar de esa manera, no "entregarse" completamente a algo:

³³ *Ibid.*, p. 7

³⁴ *Ibid.*, p. 2

³⁵ Vincent van Gogh, *The complete letters of Vincent van Gogh*, vol. III, Estados Unidos de América, Bulfinch Press, 2008, p. 45.

El deseo apasionado de Vincent de reconstruirse a sí mismo y a sus relaciones en su arte lo hizo buscar nuevas técnicas y nuevas figuras con la que pudiera indentificarse. Esto lo motivó a asimilar y utilizar las ideas de un amplio espectro de personas creativas en las artes y la literatura. Pero su incapacidad para ser parte de un grupo estrecho, así como su miedo a la intimidad en general, no le permitía adherirse a ninguna escuela de arte como tampoco podía comprometerse a una iglesia o a una mujer; esto también facilitaba su lucha contra las ortodoxias autosatisfactorias.³⁶

Para Lubin esta sensación de soledad es causada por sentimientos *interiores* y no por circunstancias *objetivas*: “a pesar de que se quejaba amargamente de su aislamiento, a Vincent no le faltaban compañeros en Arles, lo que sugiere que su miseria era provocada más por sentimientos interiores de desolación y abandono que por las circunstancias reales de su vida.”³⁷ ¿Y cuáles son las circunstancias de su vida? El estudio del sur, la comunidad para pintores que Vincent creó para compartir y crear arte para los pobres, estaba vacío, Gauguin llegaría meses más tarde, mientras tanto, Vincent pintaba solo pues no encontraba alguien con quien compartir su proyecto.

Otro de los elementos de la depresión de Vincent que Lubin destaca era el deseo de estar casado, calificándolo Lubin como el deseo más apremiante de la vida adulta de van Gogh³⁸. Otro elemento más era la fallida creación de una comunidad de artistas. Como veremos más adelante, este elemento será central para mi análisis, pero en el caso de Lubin, es algo accesorio. Uno más es su masoquismo en el trabajo: si bien Lubin reconoce que es su herencia calvinista holandesa la que le hace a Vincent poner un gran énfasis en el trabajo, es la enfermedad de van Gogh lo que le hace pasar mucho tiempo trabajando, es decir su propio masoquismo: “Además del valor que la tradición holandesa otorgaba al trabajo duro, su masoquismo lo forzaba a pasar incontables horas aprendiendo y practicando su arte.”³⁹

³⁶ Albert J. Lubin, *op. cit.*, p. 149

³⁷ *Ibid.*, p. 135

³⁸ *Ibid.*, p. 7

³⁹ *Ibid.*, p. 29

Uno de los elementos más importantes que encontramos en el estudio de Lubin es la fascinación que sentía nuestro pintor con lo feo, es decir: para Lubin Vincent se identifica con lo feo por su baja autoestima. Sobre el episodio donde Vincent se une a una prostituta y se hace responsable de ella y de su familia, Lubin interpreta: “Al percibir a Sien como hermosa, él se sentía mejor sobre su propia fealdad; al cuidar de ella, él indicaba que esperaba que los otros hicieran lo mismo por él. Humillado por Ursula y Kee, él había dicho: ‘Sé que lo que tengo que hacer es retirarme de la esfera de mi propia clase.’ Una pecadora como Sien, sin embargo, humillada y despreciada por la sociedad, no estaba en posición de despreciarlo.”⁴⁰ Y además, al identificarse con lo feo y ver la belleza en esos desdichados seres, Vincent ayudaba a su propia autoestima: “Tal vez era en tales personas que él empezó a ver belleza donde otros sólo veían fealdad, una percepción que influyó el estilo y el contenido de su arte. Él se identificaba con estos rudos, infelices alienados, y al verlos a ellos como bellos, él se sentía más aceptable y digno de elogios.”⁴¹ Pero como mostraré más adelante, esta fascinación por lo “feo” será algo muy característico de ciertas manifestaciones artísticas del siglo XIX.

Como ya hemos visto, el esquema de Lubin consiste en hacer depender toda la vida de van Gogh de su depresión, pudiéndolo resumir en dos citas: “Desde el inicio hasta el final, la depresión que permea la vida de Vincent deja una imborrable estampa en su arte.”⁴² Y también: “Vincent tenía un carácter excéntrico, mental y físicamente deformado por sufrimientos internos.”⁴³ Es decir, Lubin corta toda posible relación entre, no solo la enfermedad, sino el carácter y la obra de Vincent van Gogh y su entorno social, incluso en cuestiones de sentido común, como decir que sus fracasos le hacían deprimirse, para Lubin es al revés: “Atribuyendo su «profunda depresión» al fracaso constante, Vincent no veía que era su depresión escondida la que lo hacía fallar.”⁴⁴

⁴⁰ *Ibid.*, p. 58

⁴¹ *Ibid.*, p. 34

⁴² *Ibid.*, p. 3

⁴³ *Ibid.*, p. 70

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37

Nágera: las fuerzas subterráneas

Cuando Vincent van Gogh se suicida en Arles, en julio de 1890, es porque ha fallado en adaptarse y porque ha perdido la lucha contra sus fuerzas interiores. La suya era una vida marcada por la constante lucha contra las fuerzas interiores que muchas veces lo dominaron, la suya es una derrota a manos de las convulsiones internas de las que era presa su mente. Es claro que la vida de Vincent es una vida donde podemos observar una marcada línea evolutiva de la enfermedad mental. Por lo menos es claro para Humberto Nágera, un biógrafo que decidió encontrar el hilo conductor secreto que llevó a un hombre de nacer entre relativa comodidad de la familia de un pastor calvinista de Holanda en cuya ascendencia familiar encontramos lo mismo que artistas consagrados que militares reconocidos, a morir en un pueblito de Francia bajo los cuidados de un oftalmólogo con pretensiones de artista y ningún conocimiento de psiquiatría.

Humberto Nágera va a encontrar en la vida de Vincent varios aspectos mórbidos que finalmente le van a permitir decir “es esto lo que condujo a Vincent toda su vida”. No su motivación, pues a ratos parecía no tener ninguna, sino aquello que parecía gobernarlo. Y no era un ideal, era una lucha, una lucha interior para decirlo de mejor manera: si se ha de analizar la vida de Van Gogh debe de tomarse en cuenta lo siguiente, toda su vida es un proceso de adaptación.

¿Adaptación a qué? Nágera no lo va a ver tanto como hallar un lugar dentro de las relaciones que lo rodean, esto tendría que tener necesariamente en cuenta las relaciones que Vincent tiene con las demás personas con quienes convive. Si bien sabe que una persona no es un producto de su propia mente, cree que lo que ha determinado la vida de Vincent van Gogh ha sido la lucha contra sus impulsos y fuerzas interiores. Pongamos por ejemplo el suicidio, Nágera lo explica de esta manera:

Ahora, al igual que antes, Vincent es incapaz de dominar su agresividad y sus deseos de ver muertos a Théo y al niño (de la misma manera que no había sido capaz de dominar su agresividad contra Gauguin y, simbólicamente, contra Théo y su padre) y se siente forzado a volver sus sentimientos agresivos contra sí mismo. Debe pagar por sus crímenes de acuerdo con la "Ley del Talión" de su inconsciente. En sus fantasmas había matado al padre, al herma-

no, al sobrino y al amigo. Esta vez una oreja no era suficiente. El 27 de julio se dispara una bala de revolver.⁴⁵

Dominar, dominarse, las fuerzas de su inconsciente le habían jugado la última mala broma. Si hemos de hacer caso a lo que explica Nágera, Vincent, al ver que un nuevo competidor (el hijo recién nacido de su hermano Théo, a quien llamaron Vincent) entraba en escena y temeroso de ser desplazado por él, siente el deseo inconsciente de verlo muerto, pues así él sería el único y Théo podría seguirle brindando su apoyo. Todo esto lo concluye Nágera de las últimas cartas, donde Vincent declara que se siente feliz porque le han avisado que el pequeño acababa de salir de una enfermedad que había preocupado mucho a los padres. Pero en el plano del inconsciente, señala Nágera, es bastante claro que se frustran sus deseos de verle muerto.

Nágera, apegándose a las reglas de la psiquiatría, tiene que deslindar responsabilidades. En este caso, él nos advierte que no pretende hacer un diagnóstico de van Gogh, incluso cree que la enfermedad mental del pintor sólo está presente en las últimas crisis de Vincent, no durante toda su vida (ya mencioné lo que para Nágera *sí* está presente durante toda la vida de Van Gogh) como otros psiquiatras nos hacen creer:

Desde mi punto de vista personal, la cuestión de la clasificación diagnóstica de la enfermedad en sí misma carece de interés. Sabemos bien que, por el momento, los diagnósticos en psiquiatría son insuficientes, por no decir que a veces son, de hecho, completamente irrelevantes e inútiles. Tienden a estar basados en descripciones clínicas y agrupaciones de casos y, en consecuencia, la relación con los factores causales y etiológicos se establece sobre bases más bien vagas e insuficientes. Los conceptos de salud y enfermedad en el campo de la salud mental son confusos y difíciles de definir; con frecuencia los límites entre ellos son imprecisos. Freud afirmó, como es bien sabido, que muchas veces pasamos de la salud a la enfermedad, y viceversa, de manera imperceptible.⁴⁶

⁴⁵ Humberto Nágera, *Vincent van Gogh - Un estudio psicológico*, Barcelona, Editorial Blume, 1980, p. 202

⁴⁶ *Ibid.*, p. 123

Al no creer en el diagnóstico psiquiátrico, Nágera, que es psicoanalista, debe explicar ese proceso de adaptación (o dicho de otra manera, esa constante lucha contra las fuerzas del interior) encontrando circunstancias que fueron moldeando a van Gogh. Nágera no hace depender toda una vida de una sola enfermedad, para él es todo un proceso que tuvo un desenlace trágico, pero lógico. Y no hallará mejor aliado que las *Cartas completas de Vincent van Gogh* para demostrar su hipótesis, es decir, para aportar sus pruebas y justificar su estudio. Nuevamente, no se trata de descubrir la verdad, sino de aportar pruebas que digan lo que ya la ciencia sabía, por esto Nágera habla de reconstrucción, no de descubrimiento:

La naturaleza de las fuentes de información plantea una dificultad adicional a la reconstrucción. El material que se recoge, por ejemplo, en el análisis de pacientes es por lo general más concluyente, más definido y esclarecedor que cualquier carta. De todas maneras, esta carencia puede ser en parte compensada por el hecho de que en este tipo de estudio tenemos a nuestra disposición la totalidad de la vida de una persona, su evolución desde el comienzo hasta el final y, por lo tanto, es posible hacer un análisis retrospectivo longitudinal. En mi opinión, esta sola ventaja justifica nuestro intento. Por otra parte, el estudio de algunas de sus pinturas puede revelar datos significativos, como intento demostrar más adelante.⁴⁷

Para empezar, al igual que Albert J. Lubin, Nágera le concede una gran importancia a la muerte del hermano mayor de Vincent, llamado de la misma manera. Citando un estudio psicoanalítico sobre la situación del segundo niño en casos donde el primero había muerto siendo pequeño, Nágera nos habla de cómo pudo haberse sentido el pequeño Vincent “El niño adquiere de esta manera un sentimiento de imperfección y vulnerabilidad en un mundo lleno de imprevisibles peligros.”⁴⁸ No pretendo negar validez alguna a las hipótesis de Nágera, más bien, pretendo ejemplificar cómo funcionan los esquemas explicativos, en este caso de la biografía psicoanalítica, para hacer patente el olvido que se hace de otras herramientas que permitirían mayor riqueza en el análisis. Este punto no sería criticable si Nágera no estuviera intentando emitir una hipótesis tratando a Vincent van Gogh como unidad.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 124

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11

Nágera vuelve a utilizar la palabra clave de su estudio: como si dirigiera una excavación arqueológica, pretende encontrar la verdad, cuando lo que hace es presentar pruebas del juicio ya emitido. Así, ahora nuevamente pretende reconstruir los sentimientos de la madre de nuestro pintor, los cuáles van a determinar su relación con ella por toda su vida:

A la luz de estudios realizados sobre casos análogos, se puede intentar reconstruir el estado psicológico de Anna Van Gogh durante su segundo embarazo. Debía sentirse presa de sentimientos contradictorios, experimentar un fuerte deseo de permanecer fiel al hijo muerto. El niño que iba a nacer le debió parecer sin duda, a veces, un usurpador. ¿Podía este nuevo niño reemplazar tan rápidamente en su corazón al desaparecido? ¿Satisfaría los mismos deseos y respondería a las mismas esperanzas y expectativas que los suscitados en el corazón materno por el primer hijo? Pero ¿de qué manera podría hacerlo, cómo podría convertirse en alguien que estaba ya muerto?, en alguien que en realidad no estaba destinado a ser? ¿No era esto una intrusión en el dolor de una madre en duelo, en sus sentimientos más íntimos, en sus esperanzas, planes y anhelos cristalizados en torno a su primer hijo? Y ¿cómo podía ella pensar, desear y planificar algo diferente para su segundo hijo, tan poco tiempo después de la muerte del primero, sin sentir que ultrajaba la memoria de éste? Al menos de manera inconsciente, el padre debió sentirse obsesionado por fantasmas similares.⁴⁹

Y esta relación con el fantasma de su hermano muerto va a marcar la personalidad de Vincent para siempre: “El niño adquiere de esta manera un sentimiento de imperfección y vulnerabilidad en un mundo lleno de imprevisibles peligros.”⁵⁰ Incluso el autor hará depender los fracasos de Vincent como pintor de su hermano muerto: “De manera inconsciente, quizás sintió que su éxito era una agresión al recuerdo del hermano muerto, un intento de ocupar su lugar en el afecto de los padres.”⁵¹ Y también los aciertos de Vincent como pintor: al no nacer con identidad propia (su identidad era la de su hermano) Vincent, al pintar, buscará su propio estilo, como si buscara una personalidad única, no dada por ningún fantasma. No sabremos nunca los sentimientos que embargaron a la madre de Vincent sobre su hijo muerto ni lo que sentía en relación al nuevo hijo que llamaron

⁴⁹ *Ibid.*, p. 42

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11

⁵¹ *Ibid.*, p. 181

igual, tal vez Nágera tiene razón y es así como se sentía con respecto a su nuevo hijo en esa temprana etapa. Pero no lo sabemos, y por lo mismo no podemos hacer depender buena parte de una vida de ello, así como tampoco podemos negarlo tajante y totalmente. Lo que es claro es que Vincent van Gogh decepcionó a su madre y a su padre en innumerables ocasiones, muchas veces por su comportamiento tan fuera de la norma con las personas, otras tantas porque nunca pudo seguir una carrera, incluso cuando finalmente se decidió a ser pintor, pocas veces gustaron a la mamá de Vincent sus cuadros.

Entre las muchas fuerzas internas con las que debió contender Vincent, Nágera señala una homosexualidad pasiva, a veces hacia su padre, a veces hacia Théo, a veces hacia Gauguin, en realidad la figura es la misma: siempre es la figura del padre. Los anteriores mencionados toman la posición del padre y Vincent siente un deseo homosexual inconsciente hacia ellos. De ahí que la vocación religiosa de Vincent fuera tan efímera:

La admiración consciente y manifiesta que profesa a su padre es la expresión de una sumisión homosexual pasiva, inconsciente y de carácter conflictivo, al personaje todopoderoso que éste encarna. Esta pasividad, dice Vincent a Gladwell, sólo puede ser aceptable si se manifiesta en relación a Dios, pero no en relación al padre. Vincent evoluciona rápidamente en esta dirección y su obsesión religiosa aumenta hasta el punto de convertirse en una manía. Ello le condujo finalmente a intentar convertirse en pastor para seguir el ejemplo de su padre. De este modo, habrá de someterse por entero al ser supremo, a Dios (el padre). Es éste un intento de sublimar el marcado conflicto bisexual y las tendencias homosexuales hacia su padre.⁵²

Para probar los impulsos homosexuales de Vincent hacia Théo, Nágera nos da dos ejemplos: cuando los dos hermanos hacen planes para vivir juntos en París, Vincent sugiere que ambos contraigan matrimonio lo más rápido posible, lo cual para Nágera significa que es una medida hecha a fin de no tener que lidiar con los fantasmas de su homosexualidad.

Como ya se ha mencionado, Nágera no cree que haya una enfermedad subyacente en el actuar de Vincent, sin embargo lo encuentra patológico, y rastrea el momento en el que su actitud cambia y tiene una regresión a la fase sádico-anal; este momento es su partida a

⁵² *Ibid.*, p. 26

Londres, cuando deja el hogar paterno para ir a trabajar, en ese momento tiene 20 años, y su vida se verá afectada para siempre:

Debo señalar que en términos psicoanalíticos, la personalidad de Vincent había sufrido en ese periodo una importante regresión al estado sádico anal que había afectado de manera negativa su capacidad para relacionarse con los demás. Esta regresión se irá acentuando y se pondrá de manifiesto más tarde, entre otras cosas, en la forma descuidada de vestir; pero, sean cuales fueren las consecuencias en el presente y en el futuro de dicha regresión, ya ha dañado gravemente su capacidad para las relaciones-objeto.⁵³

De la misma manera, para Nágera la regresión a la fase sádico-anal explica un aspecto de su obra: el que en ocasiones a Vincent le gustara pintar con las manos: “Pero, como otras veces, esta idealización [se refiere a la admiración que Vincent sintió un tiempo por el pintor Mauve, casado con una tía de él] se revela efímera. Vincent acaba por exasperar al pintor tanto por su carácter pendenciero como por su manera de tocar las telas con los dedos, lo que corresponde a una regresión al estado anal.”⁵⁴ Es bastante curioso: Nágera va a terminar citando a van Gogh sobre este tema, y lo mismo que Vincent le dijo a Mauve cuando fue reprendido por su técnica, se le podría bien contestar a Nágera con respecto a esto: “¿Qué diablos importa si lo he hecho con los talones, desde el momento que es bueno?”⁵⁵

En realidad, lo que subyace al análisis de Nágera son dos cosas: el imperio de las fuerzas interiores que predomina en la psiquiatría y psicoanálisis, es decir la importancia fundamental, y en algunos casos única, que estos saberes le conceden a las dinámicas de la psique, y vuelvo a repetir: no es que esté en contra de ello, sólo que estas interpretaciones se quedan cortas al momento de analizar a Vincent como hombre y como artista. Nágera no sólo nos está diciendo que Vincent era dominado por las fuerzas interiores de su inconsciente, de las cuales acabamos de leer las más significativas, sino que toma la vida

⁵³ *Ibid.*, p. 27

⁵⁴ *Ibid.*, p. 70

⁵⁵ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol II, p. 448

interior del pintor como la única que importa para la biografía, para la explicación de la vida y muerte de nuestro pintor.

Lo segundo sí tiene que ver con las relaciones que tenía van Gogh con su familia, amigos y contemporáneos. Si bien Nágera señala en algún punto que un ser humano es hijo también de sus condiciones, sólo puede ver en las relaciones de Vincent nuevos síntomas de su sufrir. Nágera habla sobre un proceso de adaptación de Vincent que fue fallido. Y este proceso de adaptación debemos entenderlo como adaptación para encontrar el lugar social que le correspondía a Vincent sin que molestase a los demás, lo anterior cobra sentido si pensamos en “La demencia del lugar” de Goffman: la etiqueta de enfermo mental le es colgada al individuo por no respetar los límites y las reglas que le corresponden como individuo, es decir: la locura es más un lugar social que un padecimiento interno y sólo interno. Entonces cuando Nágera intenta hablar de las relaciones fallidas de Vincent, de la demencia de su lugar, lo que hace es precisamente lo que hace la psiquiatría: los lugares sociales están dados y cualquiera que caiga fuera de ellos es un loco, sólo que reemplaza la palabra lugar social y llama a esta configuración social *realidad*, y contra la realidad no se puede nada, porque la realidad existe independientemente de nosotros, lo que termina haciendo intocable a esta realidad, por lo tanto, es Vincent quién está mal al ir en contra de lo que es objetivo, y este ir en contra no es algo premeditado, Vincent ha fallado a adaptarse a la *realidad*, lo cual no es más que un síntoma más de su proceso patológico:

Su ilusión más ansiada había sido la de convertirse en pastor y, en el momento en que lo ha conseguido, tras muchos fracasos y dificultades iniciales, no deja de ser sorprendente que se obtiene en destruir la oportunidad que se le ha brindado. A pesar de las advertencias de que su comportamiento era inaceptable, rehúsa hacer un esfuerzo real para adaptarse a ciertas directrices y tener en cuenta la realidad o es claramente incapaz de canalizar las fuerzas de su inconsciente que le impulsan poco a poco hacia el suicidio.⁵⁶

No hay mejor prueba que ello: Vincent no puede adaptarse a la realidad que lo rodea, pero a la realidad a la que se refiere Nágera es más a la de buenas costumbres y expecta-

⁵⁶ Humberto Nágera, *op. cit.*, p. 49

tivas sociales. Su comportamiento cae fuera de lugar, molesta a sus padres, a sus hermanos, incluso a Théo que buena parte de su vida lo apoyo económicamente. Su comportamiento rebelde no es más que un fallo de la percepción de la realidad, y no hay nada más patológico que eso: “Es evidente que su adaptación a la realidad y quizás incluso su juicio acerca de la realidad se han deteriorado hasta niveles que corresponden más a perturbaciones psicóticas límite que a regresiones neuróticas extremadamente severas.”⁵⁷

Sin embargo, a pesar del imperio de las fuerzas internas, Nágera concede que el genio artístico de van Gogh no es suficiente para liberarlo de la pesada carga que debe haber sido vivir su vida. Anna Freud, en el prefacio al libro, dice que *tal vez* el genio creativo no sea suficiente para dar salida a los conflictos internos. Y entonces aparece en escena un concepto, uno que se repite a lo largo de las biografías de Vincent van Gogh: el genio. Apenas una mirada a toda los estudios y trabajos sobre el genio nos informan que el concepto es en sí mismo problemático. Pero llama la atención algo, que tanto psiquiatras como autores que rechazan la psiquiatría para analizar a van Gogh, utilizan el concepto de “genio”. ¿Qué es el genio? El autor que nos guía en este trabajo, Norbert Elias, pone de relieve la importancia del análisis del genio, pues para él representa una deshumanización profundamente enraizada en el pensamiento occidental;

Entonces, en el siguiente capítulo me ocuparé de la noción de genio, pues vuelve a ponerse en escena al revisar los anteriores trabajos biográficos de van Gogh. Pareciera como si un genio no pudiera vivir de manera “normal” y con esto quiero decir: como si el genio trajera aparejada la idea de morbosidad necesariamente “Si Vincent hubiese logrado superar estos conflictos, es posible que nunca hubiera sido el gran artista que conocemos. Los criterios del éxito en términos de equilibrio psíquico y de salud mental no son, en efecto, siempre los mismos que los aplicados al éxito en el plano social, artístico y científico.”⁵⁸

Adelantándome un poco, puedo decir que el concepto de genio justifica el manejo que hace la psiquiatría de la biografía de artistas o, valga la redundancia, “hombres de genio”, pero esta utilización es un tanto tramposa, pues la psiquiatría no problematiza el concep-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 27

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51

to, lo que hace es darlo por sentado e intenta ubicar la raíz de la genialidad en la enfermedad, sin preguntarse cómo es que se le llamó genio a un individuo con tales o cuales características, o al revés: la raíz de la enfermedad en la genialidad, sin jamás problematizar el concepto de genio.

Capítulo 2

El problema del genio

El gran problema, para un hombre genialmente dotado, consiste precisamente en evitar que, a fuerza de acostumbrarse mal, acabe por perder contacto con el mundo de lo factible.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

El problema de la definición del genio: Shakespeare y el conde de Oxford

Shakespeare es un genio. Pocos podrán negar esta afirmación, y a quien lo haga, podremos tachar de ignorante y tendremos toda una tradición de crítica literaria que nos respalda. Ciertamente es que muchos escritores altamente apreciados han hecho público su desagrado, mejor dicho: repulsión hacia Shakespeare. Bukowski lo va a mencionar varias veces, pero incluso esa actitud de desprecio a lo que representa Shakespeare es otra cara de lo mismo: que Shakespeare sea reconocido como un gran escritor, un hombre que creó obras a partir de las cuales pensamos ahora nuestra realidad, Shakespeare es más que un autor consagrado, es un lugar sin el cual no pensaríamos lo que pensamos, es un parteaguas, un innovador. Shakespeare es sin duda un genio.

Pero si pensamos sobre Shakespeare el hombre, nos asaltan dudas ¿acaso fue como lo pintan las películas? Un ser apasionado que escribe desde su propia experiencia. ¿Cómo podría ser diferente? ¿Cómo podría haber escrito las tragedias más emotivas sin tener una vida igual de exaltada? Y la confusión nos aborda, pues si leemos un poco sobre su vida, nos damos cuenta que su vida fue tranquila, sin grandes sobresaltos ni encumbrados romances. Se casó, tuvo hijos, escribió sus obras, y habiendo adquirido fama y riqueza gracias a ellas, se dedicó a sus negocios. Tal vez esta situación que nos confunde es lo que llevó a algunos a creer que Shakespeare no escribió sus obras: “Cada argumento que apoya a Bacon o a (el conde de) Oxford tarde o temprano sugiere que William Shakespeare, la persona histórica, no pudo haber escrito las obras porque no tenía el entrenamiento, la educación universitaria, la *experiencia*, y ciertamente ni la imaginación o los conocimientos que el autor supuestamente debería de tener”¹ Tal es la sorpresa que nos causa el enterarnos de la normalidad de la vida del genio. Para nosotros un genio debe ser un ser pasional, atormentado, casi o totalmente loco. Pudiera pensarse que en nuestra concepción el genio va ligado a la experiencia, pero esta concepción está sesgada, pues nunca se toma en cuenta la experiencia *social* del genio, parece que sólo tomamos en cuenta la existencia interior del genio, y sólo acudimos a su existencia exterior cuando queremos recalcar la incomprensión sufrida por el genio de parte de sus contemporáneos. El genio entonces, parece ser un concepto que remite a una visión sesgada de la existencia de un individuo, a la pura experiencia interior.

¿Qué es el genio? Fundamentalmente, una aporía, una paradoja sin aparente salida. La mejor definición de genio, o por lo menos la más acotada, es esta: el genio es lo que no se puede definir, aquello que invariablemente escapa al análisis “La peculiar dificultad es que la palabra «genio» es en sí misma muchas veces una especie de aporía. Se refiere al «qué» que escapa a las categorías de comprensión y del lenguaje.”² Un genio, es aquel cuyas creaciones han trascendido el tiempo y se han integrado a la cultura humana, ingresando en las grandes avenidas de las obras maestras, aquellas por las cuales podemos hablar de Humanidad. Esa es la aporía, el genio se define por el genio mismo:

¹ Stephen Orgel, A. R. Braunmuller, “The Theatrical world” en: William Shakespeare, *The Tempest*, Penguin Books, EUA, 1999, p. xx. Las itálicas son nuestras.

² Drummond Bone, “The emptiness of Genius: Aspects of Romanticism”, en: Penelope Murray, *Genius: the history of an idea*, Oxford, B. Blackwell, 1989, p. 113

Ni siquiera una gran cantidad de análisis ha podido explicar las capacidades de esos raros y dotados individuos que pueden producir trabajos creativos de calidad y valor permanente. Si nos preguntamos cómo es que Mozart fue capaz de componer música de tal pureza y perfección (de hecho se dice que Einstein mismo afirmó que la música de Mozart era tan pura que “parecía que siempre había estado presente en el universo, esperando ser descubierta por el maestro”), sólo podremos contestarnos: “porque era un genio”, lo cual es lo mismo a decir que no lo sabemos.³

Pero cabe aclarar que existen muchas nociones de genio, la que importa para este trabajo es la que se liga con la enfermedad mental. Esta idea de genio no nos viene desde la antigüedad greco-latina como podría pensarse, o mejor dicho, como quiere hacernos ver la psiquiatría. Ciertamente el problema de la definición del genio ha sido motivo de especulación desde la antigüedad, pero es en el siglo XIX cuando esta se configura un concepto de genio que permite a la psiquiatría tratar médicamente a estos hombres de genio, es decir: tratar el genio mismo como condición médica.

La idea de genio tal como la conocemos nos viene como herencia del Romanticismo, pero una herencia pasada por el tamiz del siglo XIX, una tradición reformulada a los preceptos de esa época, pero evitemos adelantarnos.

El romanticismo y el genio: genio y locura

Fue a finales del siglo XVIII cuando la idea del genio vino a remplazar los tipos ideales del hombre de razón, del santo o del héroe. Hay un cambio de paradigma, es el hombre creativo, el hombre que crea de la nada del Renacimiento Italiano el modelo más perfecto de lo que un ser humano debe ser: “Los siglos XVII y XVIII estaban llamados a destronar la ‘noble y soberana razón’ de su lugar como el mayor atributo de los grandes hombres, e iban a remplazarla con la originalidad y la imaginación. El artista vino a re-

³ Penelope Murray, *Genius: the history of an idea*, Oxford, B. Blackwell, 1989, p. 1

emplazar al sabio como el ser más exaltado, y con este cambio la idea moderna de genio nació.”⁴

En el Romanticismo, la metáfora preferida para dar a conocer lo que es el genio es ésta: el genio es un sol. El genio es universal, una cualidad propia de la humanidad, posiblemente el genio sea el mejor representante del espíritu humano “Los románticos entendían el ‘genio’ tanto como una capacidad universal como una figura excepcional y discreta, como la quintaesencia del sujeto y como el sujeto humanista encarnado —el individuo inefable cuyas capacidades eran más profundas y grandes que las de aquellos mortales ordinarios.”⁵ El Sol del genio alumbraba todas las creaciones del hombre genial. El genio de Shakespeare, por ejemplo, podía ser reconocido tanto en Hamlet, Othelo u otra de sus más aclamadas obras, como también en “Pericles”, una de sus obras menores y poco valoradas. Decían en aquellos tiempos que el sol del genio alumbraba tanto y de igual manera a un gran obelisco como un pequeño alfiler. El mismo carácter universal del genio lo hacía un ser excepcional, no todos los hombres podían aspirar a ser genios: no importaba qué tanto se esforzasen por destacar, qué tanta habilidad, técnicas y artes hubiesen aprendido a lo largo de su vida, eran tan simple como: se es un hombre de genio o no, “Para Kant, el genio es un talento para producir aquello para lo cual no puede ser dada una regla definida. Las producciones del genio, tienen esto como su marca característica: que no importa que tanto aprendizaje, habilidad o talento tengamos, no es suficiente para poder igualar la creación del genio.”⁶ Para Kant el genio es aquel que puede utilizar sus capacidades cognitivas libremente, es decir: el genio es un hombre libre. Es decir, es el arquetipo de hombre ilustrado que vio la luz en el siglo XVIII. La noción de individualidad universal hace referencia a que el espíritu del genio es el espíritu del hombre, si la humanidad se mira en el espejo del genio se verá reflejada fielmente; entonces la individualidad universal se refiere a que todos los hombres están representados por el genio, todos tienen un *algo* en común. Uno de los gestos más llamativos de esta idea de universalidad humana es la declaración universal de los derechos del hombre.

⁴ Neil Kessel, “Genius and mental disorder: a history of ideas concerning their conjunction” en: Penelope Murray, *op. cit.*, p. 197

⁵ Barbara Will, *Gertrude Stein, Modernism, and the problem of "Genius"*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, p. 2

⁶ Christopher Norris, “Deconstructing Genius: Paul de Man and the critique of Romantic ideology” en: Penelope Murray, *op. cit.*, p. 153

Orator fit, poeta nascitur era el estandarte del genio. Goethe, Schiller, Beethoven, entre otros, eran hijos de la *Geniezeit*, la época de los Genios, pues poseían una individualidad que destacaba sobre los demás, y destacaba justamente por ser universal. Pocos años antes de estos genios, Mozart, otro genio moderno, se desesperaba por poder destacar en las cortes europeas. No le fue permitido, como lo explica Norbert Elias, su tiempo no era el correcto para que un compositor de la corte destacara individualmente y tuviera éxito, reconocimiento y solvencia económica independientemente de la corte donde trabajaba.

Pero es justo esta individualidad universal lo que finalmente va a llevar al genio a verse alienado de todos los demás. Sólo que en el Romanticismo esto es algo deseable: muchos de los autoproclamados genios en el Romanticismo alemán del siglo XVIII se autotiquetaban como maniáticos pues les concedía un aura mística, algo que los separaba del común de los hombres, incluso de los hombres con talento: el concepto de genio en el romanticismo *necesariamente* lleva aparejada consigo una idea de alienación y separación del resto: “La creencia en la alienación y otredad del individuo creativo era un aspecto esencial del culto romántico al genio, en el cual el sufrimiento era el inevitable precio que el genio tenía que pagar, no por sus habilidades de súper hombre, sino por la libertad total que era su privilegio y su deber explotar.”⁷

Y es este concepto de genio es el que la ciencia del siglo XIX tomó como base para su propio desarrollo y estudio “En el uso que se le daba en el siglo XVIII, [el genio] es, en palabras de Jonathan Bate, una ‘excusa’ para la inconmensurable excepción que representaba, y todavía puede, en el siglo XX, ser un término usado para sugerir marginalidad o desplazamiento.”⁸ Es aquí donde se empiezan a dar los primeros pasos en la vinculación de genio con la enfermedad mental: “‘Esta enfermedad que llamamos genio’ nos explica: ‘lleva en sí un principio de destrucción, de muerte, de locura, así como el fruto lleva en sí el gusano.’”⁹ Y con esta concepción del genio loco se abrirá un debate del cual, de una manera u otra, somos herederos. ¿Existe en verdad esta relación entre locura y genio? Para los románticos sí existe. Pero si esta idea era generalmente compartida por

⁷ Penelope Murray, *op. cit.*, p. 6

⁸ Drummod Bone, *op. cit.*, p. 113

⁹ Neil Kessel, *op. cit.*, p. 97

los románticos, había voces que se oponían a ver en la genialidad algo morboso. Para Esquirol, la sola idea de que la genialidad predisponga a la locura, o la locura a la genialidad, es totalmente absurda. ¿Cómo hemos de pensar en un Shakespeare loco? Para Esquirol son los excesos cometidos en vida de los genios los que terminan llevándolo a la locura, no el exceso de estudio, por ejemplo nos señala el ejemplo de Newton. Ciertamente que terminó loco... ¿fue a causa de ser un hombre de genio? Y se adelanta la primera explicación racional de la locura en un genio: fueron los excesos cometidos en la vida de Newton lo que lo llevaron a la crisis al final de su vida. Como alumno se dedicó de lleno al estudio, esto es: se olvidó de comer diario y tres veces al día, se olvidó de hacer amigos entre sus compañeros y más tarde entre sus colegas, se olvidó de que el sueño es indispensable para el descanso de la mente y el cuerpo. Para Esquirol, la locura de los genios es explicable si nos atenemos a su biografía.

Pero esta explicación de la relación genio-locura en base a las circunstancias y abusos cometidos por los genios, será dejada de lado, se abrirá paso una nueva explicación racional durante el siglo XIX, una explicación apoyada en la verdad de la ciencia médica.

El siglo XIX: el genio como enfermedad mental.

Con el romanticismo se inaugura la concepción del genio como individualidad universal: un individuo único que a la vez tiene un espíritu universal y que además está sumergido en la melancolía. Llegado el siglo XIX y su imperiosa necesidad de catalogar, razonar y clasificar, el genio será visto en relación con la enfermedad mental. Podrá preguntarse ¿Pero es que acaso el genio no era ya visto en relación a una enfermedad mental? ¿El problema XXX de Aristóteles no trata de eso? ¿Acaso la edad media y el Renacimiento no basó ciertas partes de sus concepciones sobre el arte en este tratado? ¿Cómo explicar la *Melancholia I* de Durero? Afirmar que desde los tiempos de Aristóteles la enfermedad mental es vista en relación con el genio, implicaría que diésemos por verdadero el mito fundacional de la psiquiatría: de que nace en la antigüedad griega y su historia como ciencia sólo ha sido un desarrollo positivo, un pararse en los hombros de gigan-

tes a través de los siglos hasta llegar a su avanzado estado actual. Si decimos que es en el siglo XIX cuando aparece esta relación es porque aparece la psiquiatría como una ciencia institucionalizada, la que permitirá considerar al genio como un síntoma más de enfermedad mental. El genio, el hombre universal (aunque pocos individuos lo eran) es visto como una desviación, puesto junto a los locos, los idiotas, los ladrones, las prostitutas y los pobres

Después de la publicación de “El origen de las especies” de Charles Darwin, comenzaron a surgir en Europa explicaciones de desviación social basadas en concepciones evolucionistas: la enfermedad mental era vista como un proceso de degeneración mental, y el genio no escapa a esto, se le concede el primer lugar, la más abyecta de todas las degeneraciones mentales posibles, esto es: se creía que el genio podía ser hereditario, no necesariamente que si hubo un padre que se considerara genio, el hijo tendrá que serlo, un padre loco podría engendrar a cualquier tipo de alienado mental: “Cada vez que escucho que existe un genio en tal o cual familia, rápidamente pregunto si acaso no hay un idiota también en la familia.”¹⁰

Se crean técnicas y saberes especializados para distinguir a estos hombres, excepcionales pero profundamente enfermos: “En parte, este desarrollo tiene que ver con un cambio en la percepción del ‘genio’ a través del siglo XIX, de una capacidad universal a un tipo personificado, visible y distinguible a través de mediciones de los no genios gracias a la evidencia de características discretas físicas y mentales: frentes altas, irregularidades hormonales, grandes poderes de concentración, tendencia a la depresión.”¹¹

La enfermedad mental podía tomar muchas formas, todas decadentes, todas una pálida sombra de lo que una mente humana —es decir, europea e ilustrada— debía ser, una mente racional:

El genio era considerado como uno de los posibles resultados. La epilepsia estaba particularmente relacionada con el genio. Moreau de Tours construyó un esquema de árbol evolucionario llamado: “Estados nerviosos hereditarios”. Sus ramas incluían aflicciones de los órganos de sentido, enfermedades alucinatorias, afecciones del ánimo, dolor de nervios,

¹⁰ W. Griesinger citado en Kessel Murray, *op. cit.*, p. 199

¹¹ Barbara Will, *op. cit.*, p. 3

neurosis, enfermedades infecciosas del cerebro y la médula espinal, imbecilidad, alcoholismo, prostitución y, casi en la punta, inteligencia excepcional en ciencia, música y las artes.¹²

Será hasta principios del siglo XX, una vez bien entendidos los principios hereditarios, que se desechará la idea de la enfermedad mental como un padecimiento capaz de transmitirse por los genes, pero esto no implica que dejará de verse en relación con la enfermedad mental.

Y el debate nuevamente será retomado ¿Cuál es la relación entre el genio y la enfermedad mental? Uno de los saberes que rápidamente tomará entre sus manos el asunto es el psicoanálisis. Inaugurado con “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” de Sigmund Freud, pronto nuevas biografías de grandes personalidades aparecieron y se sucedieron rápidamente, Rousseau fue uno de los genios favoritos de los psicoanalistas pues su cartas y obras ponían de relieve sucesos y vivencias del genio relacionadas con su sexualidad. Así, pronto cayeron sobre Rousseau y otros genios una miríada de diagnósticos.

Existe un punto en contra de los estudios psicoanalíticos sobre el genio, y quedó muy patente desde el trabajo de Freud: “Las teorías de Freud, sin embargo, y las de sus colaboradores, reflejan exclusivamente un deseo de explicar el contenido de la obra de arte y su simbolismo implícito. Las teorías psicoanalíticas, por lo tanto, han sido presa de las burlas de críticos de arte y críticos literarios, incluso cuando los psicoanalistas sólo han querido mostrarse bien dispuestos.”¹³ Como ya vimos en el primer capítulo, el psicoanálisis no ofrece nada en especial al estudio de la principal característica del genio: sus habilidades sobrehumanas; lo más que puede llegar a explicar son las motivaciones del genio para crear tal o cual obra, y aun así su visión no es completa, sino un aporte al estudio general de la obra, pues el psicoanálisis explicará tal o cual símbolo, como un motivo surgido de la dinámica de su psique: “Esto significa que el psicoanálisis no está preocupado por estudiar o explicar lo que mucha gente considera el más importante gesto del genio: la posesión de dones y habilidades especiales, como el don para las matemáti-

¹² Neil Kessel, *op. cit.*, p. 200

¹³ *Ibid.*, p. 206

cas, o la capacidad para la composición musical. Lo que estudia principalmente el psicoanálisis es la motivación: esto, los factores que conducen a los hombres y las mujeres de genio a lograr lo que hacen.”¹⁴

Para Freud el genio es un hombre como cualquier otro, que fantasea con llegar a tener poder, reconocimiento, dinero, mujeres, pero como sus capacidades sociales no se lo permiten, recurre al arte como una manera de sublimación, la obra de arte es una manera de llevar a la realidad aquello que está en el principio de fantasía. Esto quiere decir que en el psicoanálisis freudiano, el artista es aquel que crea desde su propia vivencia, más específicos aun, desde los recuerdos de su niñez, esto significa que el artista tiene una capacidad de represión más flexible que el común de los hombres y una sorprendente capacidad de sublimación.¹⁵

En Jung el genio es explicado de otra manera. El verdadero genio es capaz de creaciones visionarias, totalmente fuera de lo familiar, y no derivado de la biografía del artista, totalmente contrario a lo que pensaba Freud. Ciertamente es que Jung reconocía la creación desde la biografía, la llamaba creación psicológica: era el arte que encontraba sus motivos en la esfera de la experiencia humana consciente, gran parte del arte deriva de aquí. Pero los genios, los visionarios, son personas que han podido acceder a un nivel mental muy profundo: el inconsciente colectivo, “Sin embargo, era difícil para una persona promedio, atrapado en el pantano de lo mundano y la existencia consciente, tocar este nivel de la mente excepto, tal vez, durante el sueño, cuando él ocasionalmente tuviera sueños de un tipo visionario, particularmente impresionantes. Aquellos que estaban mentalmente enfermos, o en el punto de quiebre, probablemente pudieran haber sido asaltados con visiones perturbadoras que no podían ser derivadas de la experiencia personal.”

¹⁶ Este concepto del inconsciente colectivo nos hace pensar un poco en la idea romántica del Sol del genio, el hombre universal que lleva en sí el espíritu creador que reúne todas las virtudes del alma humana. Para Jung son estos hombres, los que alcanzan ese estrato mental, los genios, los llamados a reformar la sociedad, pues para Jung la sociedad, al igual que el individuo, sufre de neurosis si existe un desequilibrio. Occidente se volcó a

¹⁴ Anthony Storr, “Genius and psychoanalysis: Freud, Jung and the concept of personality” en: Penelope Murray, *op. cit.*, p. 213

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ *Ibid.*, p. 216

intentar satisfacer los bienes materiales y, olvidados los bienes espirituales, sólo se podía llegar a un malestar cultural; pero el artista se da cuenta de esto, lo puede ver, lo vislumbra (gracias a su acceso al inconsciente colectivo), en pocas palabras: el artista está adelantado a su tiempo, y por lo mismo, desterrado de la normalidad, puesto dentro de las patologías:

Jung pensaba que los artistas del tipo visionario eran profetas: como estar en contacto con factores inconscientes que todavía no eran apreciados por las personas ordinarias, pero que eran cambios anunciados en las actitudes colectivas. Él se refería a los artistas de este tipo como si estuvieran más adelantados a su tiempo. Uno puede tomar como ejemplo la revolución en nuestra percepción del mundo que fue iniciada por los primeros pintores impresionistas, quienes fueron al principio vilipendiados por sus innovaciones perturbadores. En la visión de Jung, ser un artista de este tipo era comúnmente un destino difícil.¹⁷

No existe un consenso general sobre la relación genio-enfermedad; ya revisamos algunos estudios biográficos de Van Gogh donde se trata el tema, pero son tomas de posición y nada más. Storr en su artículo nos dice que es imposible pensar en un genio cuya genialidad le venga de la locura, y cita un estudio realizado en un taller de creación literaria donde a los asistentes se les aplicó un cuestionario para conocer sus padecimientos mentales. Todos ellos presentaron un cierto grado de desorden maniaco-depresivo, pero esto no es suficiente para establecer una relación sobre bases confiables. Storr sugiere que tal vez las personas creativas son incapaces de lidiar con la depresión, así que se vuelcan a la creación para luchar contra la depresión:

Me atrevo a sugerir que los hombres y mujeres de genio son frecuentemente conducidos por conflictos que están dentro de sus propias personalidades: conflictos que usualmente los hacen infelices, insatisfechos e inquietos, pero que al mismo tiempo los hacen imaginativos, los hacen buscar con determinación, deseosos de encontrar y experimentar las delicias de la unidad y la síntesis. Mientras puedan seguir su búsqueda mediante su esfuerzo, estarán protegidos de un colapso nervioso, pero si su capacidad de trabajo les falla, o si son rechazados y

¹⁷ *Ibid.*, p. 217

son particularmente sensibles al rechazo, puede surgir la melancolía o cualquier otra forma de enfermedad mental.¹⁸

Storr nos indica que al genio —inclinado a la creatividad y, por lo mismo, a la melancolía— le hace falta *algo* en su vida cotidiana en lo que apoyarse, por eso cuando la desesperanza ataca son muy susceptibles a dejarse caer totalmente:

Baste decir que, por alguna u otra razón, las personalidades depresivas parece que les falta algún sentido integrado de autoestima. Cuando las cosas van mal en nuestras vidas, la mayoría de nosotros tenemos algún tipo de recursos interiores en los cuales podemos replegarnos para reafirmarnos. Tenemos una convicción interna de nuestro propio valor, desde que somos niños, y la cual nos sostiene incluso si el fracaso, el rechazo o la pérdida nos asalta. Las personalidades depresivas no tienen esa convicción. Son vulnerables porque su sentido de su propio valor está enteramente tomado de fuentes externas. Esta es la razón de por qué mucho del trabajo valioso para el mundo es hecho por depresivos. Así como un drogadicto necesita "pasones" recurrentes, así el depresivo necesita empujones recurrentes para su autoestima. Esto lo hace trabajar más arduo para conseguir los éxitos sin los cuáles no puede vivir.¹⁹

Y Storr pone como ejemplo a Balzac: su gran producción es realizada debido a que trabajaba compulsivamente para lograr obtener reconocimiento periódicamente, lo cual para Storr es una característica del temperamento maniaco-depresivo.²⁰

La creación es vista como una manera de repeler la enfermedad. Una gran capacidad para concentrarse (una capacidad que se ha ligado al genio regularmente) deriva del hecho de que le es difícil lidiar con la depresión:

Tal vez las personas talentosas se vuelcan al arte por la locura, o por una locura incapacitante. Pero ellos logran sus grandeza a pesar de ella, no por ella. A los mentalmente enfermos no se les conceden poderes extra que la gente normal no tiene; no tienen visiones

¹⁸ *Ibid.*, p. 223

¹⁹ *Ibid.*, p. 225

²⁰ *Ibid.*, p. 226

proféticas; ellos no son, a pesar de que así puedan pensarlo, más inspirados; ellos no realizan ninguna síntesis apocalíptica de ideas. Ellos no manifiestan ninguna fuerza creativa consumada, entusiasmo o pasión. Ellos son, al contrario, personas impedidas. Y los trabajos creativos proceden de la fuerza, no de la debilidad.²¹

De esta manera, el genio se desprende de la parte “sana”, la parte que intenta luchar contra la enfermedad: “El trabajo creativo se hace a partir de elementos vigorosos y saludables de la enfermedad. Rasgos psicopáticos pueden darle algún seso al trabajo; fijaciones neuróticas pueden conducir a una selección de materiales de algún particular tipo de elaboración. Las penas y el dolor pueden obligar al artista a encontrar una forma creativa de catarsis. Pero el trabajo creativo como tal procede de la fuerza y no de la debilidad.”²²

¿Cómo podríamos pensar en un Shakespeare loco? Un Shakespeare débil y no uno fuerte. Parece ser una gran sorpresa hoy en día que nos enteremos que la vida de Shakespeare fue tan tranquila como la de cualquier otra persona, nada más lejano de la verdad histórica están las películas que nos hablan de Shakespeare como un genio romántico que escribe universalmente y que lo hace desde sus propias pasiones: él es capaz de crear personajes que hablan como si tuvieran vida propia, como si en verdad tuvieran una biografía que les sustentara sus diálogos apasionados. Pero Shakespeare no es un romántico, esta idea del genio de Shakespeare es un constructo hollywoodense basado en la concepción romántica del genio. Nuestra idea del genio no siempre fue la misma. Shakespeare es un verdadero genio, y lo era antes del Romanticismo, cuando el genio consistía en ese espíritu universal capaz de crear cualquier cosa de la nada (Renacimiento Italiano) y sobre todo, no derivándolo de su biografía, justamente Coleridge califica a Shakespeare como “dotado de mil mentes” (*myriad minded*), y al poeta que toma los temas de su poesía de lo más cercado de su vida, no le niega valor artístico, pero sí le niega un futuro promisorio como artista, pues su biografía es incapaz de sostener creaciones universales como las de Shakespeare o Milton. Pero éste concepto de genio caerá en el

²¹ Neil Kessel, *op. cit.*, p. 209

²² *Ibid.*, p. 208

olvido, fue mucho más poderosa la concepción del genio atormentado creando desde su experiencia del romanticismo que del genio como hombre universal creando desde esa misma universalidad que no tiene nada de morbosa del Renacimiento.

Como ya vimos, la concepción del genio ligado a la enfermedad mental nos viene del Romanticismo, reformulada por la psiquiatría del siglo XIX y llegada hasta nuestros días con el mismo debate: ¿Existe tal relación? Considero que no está dentro de los fines de esta tesis entrar a ese debate, porque esa pregunta se ubica en un campo de saber que no es el mío y no me corresponde entrar para responder desde ahí, al contrario, lo que me corresponde es hacer patente el contexto de esa pregunta y los juicios que lleva consigo el hablar de genio. Pero al hablar de genialidad creativa necesariamente se habla de reconocimiento social de la obra. Si bien todos conocemos alguna historia de un genio incomprendido, es porque ahora lo comprendemos y en su momento no fue comprendido. Y entonces, a pesar de que hablamos de genio como enfermedad mental y como alienación, y al hacerlo concedemos preponderancia a la vida interior del genio, el hecho de que sea un genio ya lo pone en una relación con la sociedad que es un tanto diferente de la de otros enfermos mentales, porque entre el genio como enfermo mental y la sociedad que juzga existe la obra como mediadora. Finalmente reconocer a alguien como un genio es reconocer su obra como un producto de suma calidad y un producto innovador que se gana su lugar entre las obras maestras de la humanidad, lo cual nos lleva a estudiar otra de las virtudes del genio vislumbrada desde el romanticismo y mantenida a lo largo de los siglos XIX y XX: la capacidad transformadora del genio. Esta capacidad revolucionaria del genio sólo puede observarse en relación a su contexto social.

Y parece ser que el genio dentro de la sociedad siempre causa un tanto de malestar, por lo menos en la sociedad del siglo XIX que se ocupó de tacharlo de alienado: “Si el genio perturba a la sociedad, si no encaja, entonces es otra característica que comparte con el enfermo mental [...] Considerar a los perturbadores y alienados como locos ha sido una triste preocupación de los siglos XIX y XX.”²³ Pero esta capacidad revolucionaria del genio es ignorada por la psiquiatría, pero no me adelantaré y revisemos una tradición que sí toma en cuenta al genio como un revolucionario: el modernismo del siglo XX.

²³ *Ibid.*, p. 203

Genio y sociedad: el genio como proceso.

La manera de concebir la relación genio-sociedad, desde el romanticismo, es siempre conflictiva. Hubo muchas manifestaciones de esto desde el siglo XIX, y no sólo me refiero a su catalogación como enfermedad mental, sino que parece que después del romanticismo el genio ya no puede convivir en sana paz con la sociedad, es decir ya no hay Shakespeares ni Miltons que vivan su vida en paz al mismo tiempo que crean obras geniales; otras teorías hacían notar la vulgaridad del genio: sí, una persona enferma y excepcional, capaz de traer consigo grandes cambios, pero en todo lo demás, era una persona común y corriente, sólo capaz de alcanzar grandes logros en un campo: “También esto es válido para el hombre de genio, el ser, excepto en el campo donde obtienen grandes logros, es decir en tiempos y circunstancias especiales, un hombre bastante ordinario. ‘Es lo que me gusta del hombre de genio’ dice el sobrino de Rameau, el antihéroe de Diderot, ‘son buenos sólo para una cosa, y para nada más’”²⁴ El genio no termina de encajar en la sociedad. Kessel llega a decir, en una clara apología al genio, que si se la ha calificado como loco, es para sentirnos mejor con nosotros mismos por ser ordinarios: “Llamando loco al genio, por decir algo, agregando a su posición exaltada un estigma, de alguna manera los reducimos para que así la gente común como nosotros pueda aceptar más confortablemente su existencia.”²⁵

A pesar de esto, nadie le va a negar al genio su increíble capacidad transformadora. La psiquiatría, el psicoanálisis y la psicología intentan explicar al genio desde la enfermedad... o la enfermedad desde el genio, y sus esfuerzos siempre se quedan cortos porque no pueden salir de ese círculo vicioso, lo más que pueden decir del genio es atribuirle una enfermedad mental o meramente explicar ciertos aspectos simbólicos en tal o cual obra que nos hablaban mucho o poco (y muchas veces eran construcciones totalmente fantásticas salidas de malas interpretaciones, véase el caso de Freud con Leonardo da Vinci) de la personalidad y la historia del artista, pero ninguna de estas explicaciones están refe-

²⁴ *Ibid.*, p. 199

²⁵ *Ibid.*, p. 203

ridas a un aspecto esencial del genio donde, según Elias, podría estar la clave del genio: la capacidad transformadora.

Proust nos dice del genio “El genio del artista trabaja como esas grandes temperaturas que tienen el poder de disociar combinaciones de átomos y agruparlos en una manera totalmente distinta para que correspondan a otro tipo.”²⁶ El genio disuelve todo lo familiar y lo reacomoda de otra manera. No queda clara la relación entre la capacidad revolucionaria del genio y su alienación, es decir: ningún autor del siglo XIX pudo decir si la capacidad creadora derivaba de la alienación social del genio o era al contrario, si debido a la capacidad transformadora el hombre de genio era excluido y etiquetado como enfermo mental. Lo que es claro es que estos dos aspectos de alguna manera están relacionados y esta relación se ha resuelto de distintas maneras, por ejemplo Samuel Butler diría que todo cambio es inmoral, pues ataca las tradiciones de nuestros padres, tradiciones en las que hemos fundado nuestro hacer cotidiano, por lo tanto el genio es una persona inmoral pues apunta hacia el cambio, altera el orden establecido. Otro ejemplo es Jung. Como ya vimos, para él el genio era aquel que había alcanzado los grandes secretos del inconsciente colectivo, podía observar la neurosis cultural y adelantarse a su tiempo, y justo por eso le habría de tocar un destino difícil. Pero Jung, al hacer acceder al genio a la visión de la neurosis cultural y entonces ser un adelantado a su tiempo, pone al genio en una posición de sanador de la sociedad, pues él puede observar de qué adolece la sociedad y así procurar dárselo, algo parecido a lo que pasaba en su terapia: Jung ponía a sus pacientes a que realizaran un “viaje de exploración” para recuperar lo perdido. Muchos de los pacientes de Jung eran hombres de mediana edad que llegaban quejándose de haber perdido el sentido de la vida, entonces el viaje de exploración les permitiría recobrar el equilibrio hallando lo que alguna vez dejaron de lado, a este proceso se le llamaba individuación. De la misma manera para Jung y para Storr el genio es aquel que hace avanzar la sociedad en un proceso de individuación donde el genio viaja al inconsciente colectivo para recuperar lo perdido y restaurar el equilibrio. Sólo que este viaje lo sepa-

²⁶ Marcel Proust, citado en: Neil Kessel, *op. cit* p. 202

rará del resto de la sociedad, aunque finalmente, y pasado el tiempo, la obra del genio, la obra visionaria, será el nuevo lugar desde el cual pensemos.

Entonces el genio no es sólo un enfermo mental, sino que también es un innovador. Y no es que se vaya a olvidar la carga peyorativa que conlleva hablar de genio, pero ya a principios de siglo XX el genio empieza a verse como algo deseable —otra vez, recuérdese el Romanticismo— por algunos artistas, pues el paradigma ha cambiado y ahora la modernidad exige un constante progreso, un desarrollo positivo sostenido. Así, Otto Weiniger, el autor de “Sexo y carácter” dirá que el genio es la más alta moral, el deber de todo ser humano, un esfuerzo increíble de la voluntad.²⁷ Los escritores modernistas de igual manera ven en el genio al liberador del arte, aquel que rompe con las viejas tradiciones de la estética occidental; pero no sólo eso, sino que es el hombre separado de todo, el solitario, el hombre de genio es el que se separa de las masas y de lo viejo, en pocas palabras, de lo común: “Esta conceptualización del genio como una personalidad rara y única va a resonar profundamente en la visión estética del mundo del modernismo, con su énfasis en la abstracción más que en la mimesis, distanciamiento más que compromiso.”²⁸

William James también ve en el genio la capacidad para romper nuestras estructuras mentales habituales y reordenarlas de distintas maneras. El genio es aquel que rompe lo cotidiano: “El hábito engrasa la rueda de la vida cotidiana, produciendo eficiencia y minimizando los trastornos. [...] Al mismo tiempo, sin embargo, el hábito es lo que «fija» nuestras mentes en «concepciones almacenadas»²⁹ Así como Proust, James ve el poder disolvente del genio, algo que llega a irrumpir nuestro lenguaje normal y cambia las cosas para siempre, el actuar del genio termina convertido en el nuevo paradigma:

Usualmente la vaga percepción de que todas las palabras que oímos pertenecen al mismo lenguaje y al mismo vocabulario en ese lenguaje, y que la construcción gramatical es familiar, es prácticamente equivalente a aceptar que lo que oímos tiene sentido. Pero si una palabra extranjera inusual se introduce, si la gramática tropieza, o si un término de un vocabulario no familiar de repente se nos presenta, como por ejemplo «trampa para ratas» o «la factu-

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Barbara Will, *op. cit.*, p. 3

²⁹ William James, *Principles of psychology*, vol. II, Henry Holt and Co., Nueva York, 1890, p. 110

ra del plomero» en un discurso filosófico, la oración explota, y recibimos una sacudida desde la incongruencia..³⁰

Y también:

Si "clase" o "tipo" representan una "concepción congelada" del saber que permite al científico completar un sistema de intenciones epistemológicas, entonces el "genio" es lo que descongela estas concepciones aproximándose al mundo como un entidad en proceso, infinitamente variable, irregular, e iluminadora, siempre repitiéndose a sí misma de maneras contradictorias. En relación al lenguaje, conocimiento, memoria, ipseidad, el "genio" trabaja para negar la continuidad y revelar lo que no tiene substancia, lo inhabitual, lo que creemos que no existe.³¹

Esto dentro de los saberes humanos en general, pero en las artes se presenta un problema que ya hemos venido anunciando. Es fácil en la modernidad poder hablar de progreso positivo de las ciencias, incluso cuando la idea de pararse sobre hombros de gigantes no sea ya aceptada como válida por la gran mayoría de los científicos y filósofos de la ciencia, podemos inferir, desde la concepción del avance de la ciencia como una serie de rupturas y reformulaciones de conceptos tradicionales, que existe un desarrollo científico. Incluso el genio parece ser el prototipo de hombre, pues con su gran poder revolucionario es capaz de ver los fallos de las teorías tradicionales y su inadecuación y limitantes en una realidad dada. Pero en las artes esto representa un problema, porque en artes no podemos hablar de un avance positivo, de una línea continua de evolución hacia algo con más validez, que usualmente tiene que ver con la verdad:

La diferencia básica entre el arte y cualquier otra forma de actividad cognitiva es esta: que en el arte no se puede hablar de *progreso* intelectual, de avance colectivo a través de la aplicación de las verdades descubiertas por pensadores anteriores. El suyo [de los artistas] es un don incommunicable que no puede ser enseñado, reducido a preceptos, o simplemente

³⁰ William James, "On Some Omissions of Introspective Psychology" en: William James, *Writings 1878 – 1899*, The Library of America, Nueva York, 1992, p 1006

³¹ William James, citado en: Barbara Will, *op. cit.*, p 66

pasado de mano en mano. Tales genios producen creaciones individuales en las que (por decirlo de alguna manera) siempre se rompe el molde con cada nueva creación y no permite una construcción progresiva basada en los logros anteriores.³²

Así, el genio en arte es definido por algo que, de una u otra manera, parece ajeno a él: su obra. El carácter de la obra de un genio tiene que tener una cualidad esencial, y es la de ser eterna: “Lo que es esencial al concepto de genio en cualquier campo es que el trabajo en sí mismo debe ser de calidad y valor durable, y ésta es claramente la razón de por qué la noción de genio nunca ha sido aplicada de manera significativa en las artes escénicas.”³³

Y es justo aquí donde creo que existe el problema del genio como es usado por la psiquiatría. Creo que el problema central del genio en la psiquiatría es que ésta hace depender la característica central del genio —la capacidad de transformación— de la enfermedad misma, o viceversa. Basta con ver los ejemplos que revisamos en el capítulo 1, Lubin ve en *Le café de nuit* y *Nuit étoilée sur le Rhône* una emanación de los miedos de Vincent a la visión de sus padres teniendo relaciones sexuales; Jaspers cree que tal vez la esquizofrenia de van Gogh haya ayudado a la creación del estilo de pintar de Vincent. Y con esto el problema del genio se centra más en la *relación del genio consigo mismo*, es decir con su estado anímico y/o mental, que en la relación entre genio, obra y tiempo histórico; esto se puede ver no sólo en el manejo que hacen la psiquiatría y el psicoanálisis, sino también parece ser el problema central del genio en la historia del arte: “El problema central que el genio presenta a las artes creativas fue remarcado muy claramente en la discusión que siguió a la ponencia dada por Raymond Klibansky en la conferencia sobre el genio del cual surgió este libro. Cuando surgió la pregunta de por qué no hay una tradición de genio feliz en la cultura occidental, el Profesor Klibansky replicó, con su característica franqueza: ‘¿Podría un hombre feliz haber escrito Hamlet?’”³⁴

³² Christopher Norris, *op. cit.*, p. 154

³³ Penelope Murray, *op. cit.*, p. 7

³⁴ *Ibidem*

Si hemos de hacer caso a la afirmación de Norris “La verdadera marca del genio es el poder de crear momentos fuera del tiempo.”³⁵ entonces creo que el problema central del genio, siguiendo a Elias, debería ser ¿Por qué las obras de éste artista se han integrado al canon, por qué no las de otros? La explicación del genio según la psiquiatría sólo ha producido diagnósticos. Cuando la psiquiatría produce el caso van Gogh y recurre al concepto de “genio” pone en marcha una serie de dispositivos de exclusión/inclusión, de instituciones, ideologías y filiaciones discursivas que históricamente contiene el concepto de genio, y precisamente éste concepto, tal como fue utilizado después del siglo XIX, va a olvidar que el genio está inscrito en un momento histórico-social determinado, bajo el cobijo de la alienación del genio tanto en la ciencia como en las artes creativas, se afirmó que el genio estaba fuera del tiempo (adelantado a su tiempo), olvidando que el genio se produce y vive dentro de una sociedad en un momento histórico determinado: “Pero precisamente debido a la asociación con la originalidad humana fuera de todo tiempo y la trascendencia, la noción de ‘genio’ ha funcionado de manera que oculta las contingencias históricas y sociales.”³⁶ Recordemos una cita arriba expuesta:

Ni siquiera una gran cantidad de análisis ha podido explicar las capacidades de esos raros y dotados individuos que pueden producir trabajos creativos de calidad y valor permanente. Si nos preguntamos cómo es que Mozart fue capaz de componer música de tal pureza y perfección (de hecho se dice que Einstein mismo afirmó que la música de Mozart era tan pura que ‘parecía que siempre había estado presente en el universo, esperando ser descubierta por el maestro’), sólo podremos contestarnos: «porque era un genio», lo cual es lo mismo a decir que no lo sabemos.³⁷

Hay que hacer una aclaración. Este capítulo tiene la intención de problematizar el concepto de genio utilizado por la psiquiatría en el caso van Gogh. Si bien por lo que pude leer sobre otros casos el tratamiento de genio es el mismo, no podría decir que la psiquiatría y el psicoanálisis han actuado igual con todos los casos. En van Gogh es más claro cómo utilizar el concepto de genio sirve a la psiquiatría y al psicoanálisis para ocu-

³⁵ Christopher Norris, *op. cit.*, p. 141

³⁶ Barbara Will, *op. cit.*, p. 2

³⁷ Penelope Murray, *op. cit.*, p. 1

parse no sólo del hombre sino de la obra y aplicar el mismo marco explicativo para los dos.

Pero ahora nos enfrentamos a un problema ¿debemos desechar la idea de genio sólo porque es utilizada por la psiquiatría? Definitivamente no. Si se recuerda, lo que he intentado hacer en estos dos primeros capítulos es problematizar la concepción de Vincent van Gogh que tenemos, la cual viene de la construcción que hizo la psiquiatría del “caso van Gogh” y que incluye la utilización del concepto de genio, pero también recuérdese que es mi pretensión arrojar otra luz sobre Vincent van Gogh, una visión armada con herramientas sociológicas.

Es innegable que la figura y la obra de van Gogh marcaron un parteaguas en la historia del arte; van Gogh es el héroe del arte subjetivo, el arte que es pintado para que se sienta, en palabras de Schama: el arte de dentro de la cabeza. Por esto, por su importancia, no es tan fácil desechar la idea de genio y cortar con ella de tajo, más bien, quisiera ahora por el camino de Elias, el camino que se abre cuando la pregunta no es ya sobre el genio y su salud mental, sino la del genio y por qué su obra ha entrado al canon.

Un análisis que tenga en cuenta las estructuras sociales del momento en que vivió el genio, es decir: el genio en relación con su sociedad, no debería remitirse a justificar el genio por el genio mismo. Esto es característico de los esquemas explicativos de la psiquiatría, el cual corta a la persona de sus relaciones sociales y pretende explicar su comportamiento en base a padecimientos que, según la propia psiquiatría, no tienen otra fuente más que la persona misma. Explicar el genio artístico de esta manera simplemente no puede dar resultado:

La idea de que el «genio artístico» se pueda desplegar igualmente en un vacío social, por decirlo de alguna manera, y por tanto independientemente de cómo le fuera al genio como persona entre personas, puede parecer convincente mientras las explicaciones se realicen a un nivel máximo de abstracción. Pero cuando uno recuerda casos prototípicos con sus correspondientes detalles, la concepción de un desarrollo autónomo del artista en el ser humano pierde casi toda plausibilidad.³⁸

³⁸ *Ibid.*, p. 139

Así pues, desde el próximo capítulo se encontrará una aproximación a Vincent van Gogh, no desde la psiquiatría sino con las herramientas que la sociología proporciona. El capítulo 3 trata sobre todo del contexto de la Europa de Vincent, para posteriormente pasar a la vida de Vincent, una vez que se haya estudiado su tiempo histórico y las fuerzas e instituciones que jugaban un papel en el mundo de Vincent.

Capítulo 3

Vincent van Gogh: ciudadano del siglo XIX

Esa abarcadora y confesa vulgaridad de un alma,
es cosa que conforta.

Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*

Europa assolada: el espíritu revolucionario del siglo XIX europeo

Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo. No hay mejor descripción para el siglo XIX europeo que el inicio del Manifiesto Comunista de Marx. Todo el mundo lo sentía, una presencia espectral que aparecía y reaparecía aquí y allá. Los hombres de Estado temían su acecho en cualquier lugar, ya fuera en un poblado rural lejano (muchos brotes de violencia social se dieron en el campo europeo) o en la capital del mundo y la civilización europea (París vio como aparecían en sus propias calles dos comunas, una en 1848 y otra en 1871). Incluso temían al fantasma del comunismo en sus más pequeñas y menos llamativas apariciones. El pueblo no tenía que quemar una ciudad o fusi-

lar a dos altos mandos del ejército, bastaba que un pintor mostrara a un campesino y su mujer orando en el campo para que la sociedad francesa viera en las luces del horizonte que ahí se mostraba, el resplandor de las hogueras de la Comuna.

Y es que la pintura francesa del siglo XIX estuvo bajo la influencia del espíritu revolucionario que finalmente llevó a la revolución del 48. Después de la Comuna de París toda imagen que tuviera que ver con la gente común era tachada de comunista o socialista. Este nuevo movimiento artístico tenía un fin político muy claro: si los impresionistas eran relacionados con movimientos insurgentes y revolucionarios a pesar de su negativa a adherirse a fines políticos explícitos, el movimiento artístico anterior al impresionismo —y fuerte influencia para él— no tenía temor en adherirse a una causa: la de la gente común. Este movimiento fue conocido como “realismo”.

El realismo tiene un fuerte compromiso con la *Realidad*, las pinturas académicas francesas pintaban hasta los más ínfimos detalles, pero pertenecían a escenas y evocaban episodios anclados en la literatura e historia universal o en la Biblia, y eso simplemente no podía ser real, lo real era lo cotidiano, un encuentro a media campiña, un entierro, un campesino sembrando. Y esta preocupación por lo “común” y “cotidiano” era un efecto de la revolución de 1848 “Lo que vemos en la aurora de la modernidad —y en la era de las revoluciones— es la lucha de las formas imaginativas y estilos para emerger y hacer mayor justicia al lenguaje de los hombres ordinarios (en los términos de William Wordsworth) y al significado de la ordinaria experiencia humana.”¹

Courbet, una de las figuras más importantes de este nuevo movimiento, tenía un compromiso político firme y claro: él estaba con las masas, así que su arte sólo podía ser un arte para las masas, un arte que estuviera vivo: “Lo que él realmente quería hacer es pintar las ‘maneras, ideas y las apariencias de mi tiempo como las veo, en una palabra, hacer un arte viviente.’”² En el contexto industrial del siglo XIX el realismo es una manera de encarar los nuevos problemas que plantea la realidad social “Es el tiempo de la revolución industrial, social y política, y una de las características definitorias de cualquier escrito realista es, creo yo, la voluntad de confrontar estos problemas. Inglaterra desarrolla

¹ Peter Brooks, *Realist vision*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 7

² *Ibid.* p. 72

una reconocible «novela industrial», una que se ocupaba de los problemas de la miseria social y los conflictos de clase, y Francia tiene su ‘roman social’, incluyendo algunas de corte socialista.”³ El arte vivía un proceso de democratización donde lo vulgar y lo común iban haciéndose un nicho dentro de lo que se podía llamar arte. Era 1844 cuando Courbet expone por primera vez en el Salon, para 1849 ya había ganado una medalla con su programa de arte realista: era el Salon de la Segunda República, un momento en que el arte francés disfruta un periodo de liberalismo político, faltan unos años para Meissonier y su tiranía artística que concordaba con el lineamiento político del Segundo Imperio.

Pero a pesar de este liberalismo político, una pintura de Courbet “entierro en Orneans” ocasiona una fuerte controversia en el Salon de 1850. Un simple entierro al que acuden campesinos y burgueses provoca enfurecidas declaraciones por parte de los críticos de arte. Y es que Courbet había ido demasiado lejos: utilizando un tamaño de lienzo que sólo estaba reservado a la más alta forma de pintura (escenas de batallas, pasajes bíblicos etc.) pinta un tema sumamente humilde, vulgar y hasta bajo: un montón de campesinos que asisten a un funeral. Lo peor es que estos campesinos ni siquiera están vestidos con las indumentarias tradicionales que utilizaban los pintores al hacer escenas rurales, estos campesinos están vestidos con sus mejores ropas, las que usan para la misa del domingo. Muchos vieron atrás de este cuadro un cierto guiño a ideas socialistas. Y por supuesto el cuadro era considerado bajo moralmente pues apenas habían pasado 3 años desde la insurrección general, cualquier motivo que mostrara gente común, la misma gente que había hecho la revolución del 48, era visto como moralmente reprobable frente a los sagrados valores de la civilización francesa. Pero la crítica no se limitaba al motivo del cuadro, también a la técnica; para los críticos, tanto motivo como técnica iban de la mano, parecía que no se podía hacer un cuadro que mostrara campesinos en sus verdaderas condiciones materiales de existencia (la realidad) sin mostrar una vulgaridad en la técnica: “La manera de pintar era vista como fea: esa estructura linear mal enfocada con su desordenada línea de figuras, su horizontalidad enfatizada por la línea del acantilado de yeso, la ‘Cause’, en el fondo. El espacio de la pintura parece a la vez repleto y desorganizado. Al punto de que cualquier punto focal al que el ojo sea conducido, parece ser la tumba misma, el

³ *Ibid.* p. 13

hoyo inmenso que es puesto en el centro.”⁴ Las críticas por parte de grandes figuras no se hicieron esperar, Alejandro Dumas hijo se burla de Courbet diciendo que él, Courbet, no era sino el resultado de la síntesis de flatulencias, moco corrosivo, vino y cerveza, que daba como resultado un Yo impotente e imbécil. Otros pedían que el pintor fuese encerrado en una jaula de hierro, otros lo condenaban al silencio público (paradójicamente, pedían el silencio público en los periódicos y en gacetas de arte). Meissonier, pintor académico que odiaba a los impresionistas y especialmente a Manet quien estuvo bajo su mando en el ejército, incluso llegó a decir que lo que se necesitaba era que Courbet estuviera muerto.

Justo un año después, otro cuadro levantaría las mismas voces y los mismos reclamos. Esta vez el cuadro sería de un joven llamado Jean-François Millet, quien había pintado un sembrador trabajando en el campo. Hubo dos posiciones frente a este cuadro: para unos, los conservadores, el cuadro era fuerte, pero querían minimizar su efecto al restarle credibilidad: “No hay duda por qué los críticos conservadores retrocedieron con horror ante esta representación evangelizadora de un vigoroso e incontrolable trabajador rural. Intentaron neutralizar su efecto comparándolo poco favorablemente a su propio ideal feudal. Un crítico, que alegaba haber sido testigo del ritual de la siembra, declaró que no había nada ‘violento o lúgubre’ en el ritual, y se lamentaba de ver al artista calumniando al campesino de esta manera.”⁵ Y por otro lado, para los fourieristas era una clara evidencia del gran trabajo que la sociedad hace cargar sobre los hombres de los campesinos: “El crítico fourierista François Sabatier-Ungher escribió en ‘La Démocratie Pacifique’ que este poderoso aunque doliente trabajador encarna la maldición del trabajo que la sociedad le ha impuesto a sus miembros.”⁶

Las utopías en marcha

⁴ *Ibid.* p. 75

⁵ Albert Boime, *Art in an age of civil struggle, 1848-1871*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 112

⁶ *Ibid.* p. 112

Pero ¿Quiénes eran estos así llamados socialistas? Ya a mediados del siglo XIX el adjetivo socialista era de uso muy común. Aparecida en 1832 en un periódico francés, la palabra socialismo se usó en principio para caracterizar la doctrina saintsimoniana, pero pronto su uso se hizo más general: “La palabra ‘socialista’ denotaba a quienes defendían alguno de los muchos ‘sistemas sociales’ que luchaban entre sí y que coincidían en la hostilidad contra el orden individualista que prevalecía en lo económico, y contra el predominio concedido a las cuestiones políticas sobre las sociales y económicas en las opiniones y actitudes contemporáneas acerca de las relaciones humanas y de la ordenación justa de los asuntos públicos.”⁷ Se usó la palabra “social” en contraposición al creciente uso corriente de la palabra “individual” en lo concerniente a las relaciones humanas, para estos socialistas primigenios lo importante dentro de las relaciones humanas eran las relaciones sociales y no el individuo tomado solo; este debate entre socialismo e individualismo surgió después de la Revolución francesa y después de la revolución económica-industrial, estos dos grandes eventos marcarían y transformarían para siempre —y de manera drástica— las relaciones sociales-económicas entre los hombres. Los tres principales socialistas primeros, o utópicos como Engels los llamaría años más tarde: Owen, Saint-Simon y Fourier, desechaban la idea de competencia entre los hombres para ganarse los medios de vida; es decir, reconocían esta lucha, pero para ellos no era una lucha de clases proletariado versus burguesía, sino de capital contra trabajo. No hay referencias claras a una lucha de clases, creían que la desigualdad radicaba en las exigencias patronales y no en la explotación de una clase por la otra, sin contar que la nueva clase de trabajadores industriales era débil e incipiente, mientras que los campesinos eran numerosos y sumamente empobrecidos. Desconfiaban de la política, pues había probado fallar en numerosas ocasiones, los tres socialistas utópicos pensaban que una dirección en manos de productores (que no de trabajadores) sería mucho más redituable materialmente y enriquecedora moralmente: “Esta desconfianza hacia la ‘política’ y esta creencia en que el orden político estaba destinado a ser reemplazado pronto por una dirección mejor de los

⁷ Georges Douglas Howard Cole, *Historia del pensamiento socialista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 10

asuntos humanos las compartían, desde luego, muchos pensadores de principios del siglo XIX que no eran socialistas en sentido estricto, como Victor Hugo, por ejemplo”⁸

En realidad la gran preocupación de estos pensadores no era tanto sobre la distribución de la riqueza. Éste era un punto importantísimo en su programa, y veían ahí uno de los aspectos más problemáticos de las relaciones sociales de su momento histórico: “Vio [Robert Owen] a su alrededor los primeros frutos de la revolución industrial en la industria textil, admiró las posibilidades técnicas y adquirió un dominio completo de ellas; pero estaba profundamente en contra por las consecuencias sociales y por la lucha para hacerse ricos de hombres que parecían no darse cuenta de éstas o que eran insensibles hasta llegar a ser completamente inhumanos.”⁹ Pero era todavía más importante el principio rector de la educación moral. Claude-Henry de Rouvroy, Conde de Saint-Simon, decía que tenía que existir una ciencia de la moral que tratase de los fines, y otra ciencia natural que tratase de los medios. Ésta última se encargaría de buscar la manera de que los medios materiales de las personas estuvieran satisfechos, mientras que la primera debía ser una ciencia moral que otorgase a la sociedad una base común de valores y se viera cristalizado un código de educación moral. François- Marie Charles Fourier (1772-1837) creía que había que establecer un medio social adecuado a la naturaleza humana, y no intentar cambiarla: una organización social adecuada no tendría por qué ir en contra de los deseos humanos. Robert Owen por su parte creía que el carácter del hombre era producto del medio donde vivía. Así, la transformación humana era algo posible, transformación para bien. Incluso los pobres, la clase más vilipendiada por los moralistas, era capaz de transformarse, lo que hacía falta era transformar el medio social en el que se desarrollaban: “No veía la necesidad de ser tan inhumano: conocía el modo de producir muy buenos resultados sin molestar a los pobres. Poco a poco llegó a convencerse de que la raíz del mal estaba en atribuir falsamente a los hombres la capacidad de formar su propio carácter; porque esto permitía a los que tenían éxito, disculparse a sí mismos, culpando a los pobres de su pobreza, de sus malos hábitos y de su incapacidad, en lugar de comprender que estas cosas no eran sino consecuencias del medio deficiente y de un sis-

⁸ *Ibid.* p. 11

⁹ *Ibid.* p. 95

tema social construido sobre bases falsas.”¹⁰ El “carácter” para Owen era la estructura de ideas y valores morales de un individuo y la conducta relacionada con estas estructuras, por lo tanto era indispensable que hubiese valores morales comunes para toda la sociedad a fin de que ésta marchase correctamente.

Éste era el espíritu que se vivía en la primera mitad del siglo XIX. Frente a las nuevas relaciones entre hombres que la sociedad industrial presentaba, muchos pensadores y artistas contrapusieron proyectos a esta nueva sociedad donde cada quién velaba por sus propios intereses (bajo la doctrina del *laissez faire*) y la competencia entre los hombres era más encarnizada y al mismo tiempo se convertía en una lucha más desigual. Como vimos, algunos pensadores llamados socialistas por sus contemporáneos intentaron poner en marcha proyectos contrarios a la organización de la sociedad industrial. Owen puso en marcha varias comunas pero fallaron; Fourier propuso hacer unidades comunales de no más de 1,800 personas, llamados falansterios (*phalanstères*) donde no habría dirección en manos de políticos, sino de comuneros productivos que conocían sus verdaderas necesidades. En varios momentos del siglo XIX estos proyectos se intentaron llevar a cabo por los seguidores de estos pensadores, sobre todo en Francia los fourieristas incluso después de la muerte de su maestro continuaron su proyecto. Este espíritu alcanzó a muchos rubros de la creación humana, incluida la pintura. Los realistas, aunque no abiertamente, compartían este estado de ánimo acerca de la realidad social. Es probable incluso que Courbet y Millet no hayan leído nunca a estos pensadores, pero los puntos de contacto en la conducción de las creaciones de estos hombres son muy claros. Era el mismo fantasma revolucionario que acechaba los sueños burgueses y clericales el que se encarnaba en las creaciones y las mentes de estos artistas y pensadores.

El arte social del realismo y los prerrafaelistas: el resplandor de 1848

Alguien más ya había notado esta relación entre las pinturas de Courbet y las ideas socialistas. Los conservadores habían notado la relación pero la habían condenado, de una u

¹⁰ *Ibidem*

otra manera intentando minimizarla. Pero del otro lado del espectro ideológico, Proudhon veía en Courbet a un visionario, pues para Proudhon Courbet había pintado una Francia idílica donde las ideas de Fourier se habían llevado a cabo:

La narrativa de Proudhon manifiesta los ideales asociados al antiguo mundo rural como la fuente de la renovación física y moral. Proudhon imagina una nueva, brillante Francia donde todas las maravillas predichas por Fourier se han realizado. Pero primero las personas tienen que ser instruidas en ciencia, historia y en el culto a la justicia, y en las verdaderas alegrías del trabajo y de la asociación. Intelectuales responsables deben dejar sus hábitos bohemios, dedicarse al estudio prolongado, sumergirse ellos mismos por diez o quince años en trabajos mecánicos y en proyectos de negocios antes de dirigirse al público; certificar sus razones con sus trabajos, producir ya entrados en años, y no permitirse la literatura, la filosofía y las artes hasta que cuarenta o cincuenta hayan transcurrido. Bajo estas condiciones, la larga transición trazada por el Renacimiento, la Reforma, y la Revolución francesa terminaría y la regeneración estaría completa.¹¹

1851 es el mismo año de “Los rompepiedra” de Courbet, donde de igual manera podemos ver a trabajadores pintados sin ningún espíritu de exaltación del trabajo del hombre. Estos son hombres cansados, golpeados por el hambre y Courbet no intenta nunca ocultar este hecho: “Lo que sentimos más son los gestos de su trabajo, el descendente oscilar del martillo, la tensión de levantar la canasta llena de piedras. Y observamos estos movimientos a través de los pliegues, las arrugas y las costuras de su ropa harapienta, no en la desnuda musculatura de estatuas griegas.”¹²

De hecho el realismo es un proceso de de-simbolización de la pintura misma: ya no hay un sentimentalismo patético ni una transformación de una realidad fea. Es esta fealdad lo que se intenta reproducir, sin maquillajes, sin embellecerla. Si Baudelaire afirmaría que también lo hermoso puede ser fundamentalmente malvado, el realismo proclamaría que lo feo también puede ser sublime, ese es el estandarte de batalla personal de Millet: “Millet creía que es posible empezar desde cualquier punto para ‘llegar a lo sublime,’ y que lo que el artista ama con la más grande pasión y poder asume una belleza es-

¹¹ Albert Boime, 2007, *op. cit.*, p. 187

¹² Peter Brooks, *op. cit.*, p. 78

pecial propia, la cual él o ella podrían finalmente imponer en otros.”¹³ La realidad, fuera bella o fea, era más que nada un compromiso. Y en el caso de Courbet el arte y la técnica eran también un compromiso político. Cansado de las representaciones heroicas de los hombres que intentaban imitar el estilo renacentista italiano, cuyo máximo exponente era Rafael, integró a su arte un programa político que no sólo consistía en una pintura social, también incluía una ruptura de las viejas tradiciones:

“Nunca tuve otros maestros en pintura mas que la naturaleza y la tradición, mas que el público y el trabajo mismo.” Si bien acepta la noción de "tradición" —y claramente conoce muy bien la tradición en pintura— su rechazo a la idea de que él debió haber estudiado en el taller de un maestro —como muchos de los pintores franceses, incluso los más innovadores del siglo XIX lo hicieron— tipifica la actitud de Courbet, su determinación, pública y polémica, de ser visto como nuevo y no tradicional, de representar un momento potencialmente revolucionario tanto en las artes como en la política.¹⁴

El arte y la política estaban unidos de la mano.

No sólo en Francia se daban estos gestos del espíritu revolucionario. En Inglaterra, país que no sufrió las convulsiones continentales de 1848, se había gestado un movimiento en contra de todo arte que imitara al renacimiento italiano. Rafael, y todo el Renacimiento italiano del siglo XVI habían sido un parteaguas en la historia del arte europeo posterior al siglo XVI. Parecía en ese momento que imitar a Rafael era el mayor ejercicio de la imaginación.

Pero para un grupo de pintores ingleses este arte les parecía poco sincero y rebuscado. El arte anterior a Rafael había sido sobrio y espiritual, bajo la mirada protectora de la fe; a esta conclusión habían llegado un grupo de pintores alemanes radicados en Italia, y a esa etapa querían volver. Hunt, Dante Rossetti y otros ingleses retomaron la doctrina de estos pintores alemanes y se otorgaron un nombre que denotara su programa artístico: los prerrafaelistas “Por tanto, se alejaron del lujoso y magnifico periodo del Renacimiento Italiano, cuya producción en general se intentaba imitar por aquella época, siendo consi-

¹³ Albert Boime, 2007, *op. cit.*, p. 115

¹⁴ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 77

derada obra maestra de la humanidad. [...] Antes de Rafael el arte había sido puro y austero, sometido a los designios de la fe. Después de Rafael se hizo florido, poco sincero y autogratificante.”¹⁵ El arte de los prerrafaelistas tenía un fin no mundano. Pero incluso este arte cuya motivación era la fe —y más aún: fe católica en un país protestante— tenía su motivación en la nueva situación social de Inglaterra, el país más industrializado de la época, “la miseria de una población mal alimentada, explotada y en expansión, que vivía en un hacinamiento increíble de callejuelas oscuras bajo los humos venenosos de las chimeneas de las fábricas, constituía el telón de fondo del elemento experimental reformista de los prerrafaelistas.”¹⁶ Y con este contexto las motivaciones de los prerrafaelistas no sólo se encontraban en el ámbito de la técnica y de la fe católica, sus motivos tenían profundas raíces sociales, pugnaban por un arte que llegara a los hombres:

El movimiento se hizo popular porque era bienintencionado y social. La idea de que ésta era, en cierto sentido, una hermandad monástica con una misión en favor de la raza humana siguió siendo fuerte. Los prerrafaelistas, y en esto fueron muy estimulados por Dante Gabriel Rossetti, se interesaron vivamente por cualquiera que tratara de hacer algo valioso: pintar o escribir o trabajar en la artesanía. Escribieron muchísimas cartas, hicieron un sinnúmero de amigos, no reconocieron distinciones de clase, ni siquiera de habilidad técnica que pudiera considerarse como prueba de un esfuerzo sincero. Sólo se necesita pensar en la actitud exclusivista de grupos de artistas más recientes para darse cuenta de cuán únicos eran los prerrafaelistas a este respecto. Estimularon y apoyaron con generosa prodigalidad y así, a medida que pasaba el tiempo, se convirtieron en una especie de enorme clan, una sociedad dentro de la sociedad y un bastión contra la indiferencia victoriana a los valores humanos resumida en la frase *laissez faire*.¹⁷

El máximo exponente de este compromiso con la humanidad era William Morris. Ya era 1870 en Inglaterra cuando Morris entra en escena como un artista reformador, socialista incluso. A los restantes prerrafaelistas les preocupaba su arte y hacerlo llegar a la humanidad, pensaban que una hermandad de tipo monástica ayudaría a la creación y di-

¹⁵ William Gaunt, *El sueño prerrafaelista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 11

¹⁶ *Ibid.*, p. 17

¹⁷ *Ibid.*, p. 21

fusión de su arte, una comunidad de artistas con un fin en común. Pero William Morris tenía inclinaciones políticas más definidas, justamente se había acercado al prerrafaelismo por el espíritu revolucionario que veía ahí, afín a su propio espíritu rebelde: “La cualidad que había atraído a Morris de los cuadros del primer momento prerrafaelista era que tenían un espíritu militante y agresivo. Sin ello, o cuando el espíritu había perdido su capacidad de asombro y sobresalto, no eran nada, ni una actividad artesanal honrada ni una manera honorable de mejorar la humanidad.”¹⁸ Para él la pintura era un proceso histórico, y la consideraba una actividad social. El arte de los pintores anteriores a su época lo consideraba una actividad social prostituta de los gustos de la clase adinerada, pensaba que el pintor como mero decorador de superficies o pintor de cuadros cargados de sentimentalismo patético no servía absolutamente para nada: “Las emociones enfermizas, es decir, infelices o trágicas, constituían síntomas de un orden social enfermo”¹⁹ Se empezó a preguntar sobre la razón de ser de la pintura y llegó a la conclusión de que la pintura debía ser una actividad social que tuviera como fin mejorar las condiciones de vida de los hombres. Incluso intentó leer a Karl Marx, pero con mucha dificultad, prefería las utopías al puro estilo de Tomás Moro, y era un ferviente admirador de la causa fourierista.²⁰ Morris era un rebelde, que al igual que Van Gogh, vivía con un espíritu de 1848 a finales del siglo XIX: “Ningún socialista fue jamás tan intransigente como Morris, nadie condenó más que él las condiciones prevaletientes ni fue más preciso en su objetivo de instigar a la rebelión”²¹

Era este espíritu de preocupación por la humanidad la que impregnaba el arte en la primera mitad del siglo XIX y parte de la segunda. Es el hombre quien ocupa el espacio central en la estética del siglo XIX “Para los realistas el hombre era el eje en torno al cual todas estas circunstancias se reagrupaban. Por tanto, regla fundamental del realismo era el vínculo directo con todos los aspectos de la vida, incluidos los aspectos más inmediatos y cotidianos: fuera la mitología, fuera el cuadro de re-evocación histórica, fuera la belleza convencional de los cánones clásicos.”²² En todos lados estaba este precepto. Hegel decía

¹⁸ *Ibid.*, p. 285

¹⁹ *Ibid.*, p. 283

²⁰ *Ibid.*, p. 299

²¹ *Ibid.*, p. 296

²² Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2006, p. 24

en Alemania que lo importante era el contenido. La realidad era la preocupación principal de los artistas. Poco antes de la revolución de 1848, en París, Jules Michelet no dejaba de decir que la participación del pueblo en la cultura era importantísima.²³

También en Francia Millet se preocupaba por el lado humano del arte, y aunque no tan comprometido políticamente como Courbet o Morris, aceptaba firmemente que su arte debía poder tocar al hombre común, y no ser un mero lienzo adornado: “Debo confesar, aun cuando corro el riesgo de ser visto como socialista, que es el lado humano del arte lo que me mueve más, y si solo pudiera hacer lo que me gusta, o, al menos, intentarlo, no haría nada que no fuera una impresión de algún aspecto de la naturaleza, ya fueran paisajes o figuras [humanas, se entiende]. El lado alegre de la naturaleza nunca se me presenta. No sé dónde está. Nunca lo he visto.”²⁴

Es con estos antecedentes que va a surgir el impresionismo en la segunda mitad del siglo XIX, movimiento que rompió con la tradición de la pintura académica en Francia y es considerado un movimiento de suma importancia dentro de la historia del arte moderno por la revolución visual que produjo. Pero aparece en un momento en que el espíritu revolucionario se ve nublado por la sombra del Segundo Imperio Francés y su arte oficial, aunque como veremos, el impresionismo también tenía un programa político, pero éste era sumamente ambivalente.

Con todos estos antecedentes entrará Van Gogh a escena en 1880, pero antes revisemos la situación francesa en el periodo inmediatamente anterior a la llegada de Van Gogh al mundo del arte.

Le Salon como institución oficial para la reproducción del arte

En 1880, el año en que Van Gogh decide dedicarse a la pintura, fueron éstos los resultados de la competición artística del *Salon* en París: La medalla del Salon en pintura le fue dada a M. Morot por su cuadro *El buen samaritano*. El principal competidor de Mo-

²³ *Ibid.*, p. 19

²⁴ Albert Boime, 2007, *op. cit.*, p. 112

rot era Cormon: “En la tercera vuelta del escrutinio, la mayoría relativa decidió a favor de M. Morot con 28 votos, contra M. Cormon que obtuvo 16. Por lo tanto, la medalla de honor de la pintura fue otorgada a M. Morot, autor del Buen Samaritano.”²⁵

En el siglo XVII, la Academie des Beaux-Arts en Francia decide abrir un espacio público para que sus recién graduados estudiantes pudieran exponer sus obras, fruto de un arduo estudio en la misma escuela. Después de la Revolución Francesa, la exposición, mejor conocida simplemente como *Le Salon*, instaura un premio para las mejores obras de arte presentadas ese año, y al mismo tiempo abre sus puertas a postulantes extranjeros, es decir ya no pueden competir sólo estudiantes de la Academia, sino pintores y escultores en general. Los jueces son maestros de la escuela, y los cuadros ganadores son reconocidos como lo más bello realizado en Francia ese año. Esto es, dentro de los cánones de belleza de los jueces. Así, *Le Salon* podría parecer la institución estatal que ha de decidir sobre qué es bello y qué no. Un aparato estatal de juicio estético que impulsaba un cierto arte para elevarlo al nivel de arte de conciencia nacional. Lo que es el arte francés está expuesto en el Salon. Y el arte francés, no puede ser otro que el arte académico.

El arte académico nació en clara contraposición al romanticismo, quien daba especial peso al artista y exaltaba su punto de vista, recuérdese que un concepto crucial en la estética del romanticismo es el genio y su increíble capacidad creadora emanada de su individualidad universal. Este arte nace verdaderamente emanado del Estado posrevolucionario que intentaba fundamentar su legitimidad con creaciones artísticas que correspondieran a sus necesidades, la cual era restaurar la civilización francesa a su esplendor pre-revolucionario:

Además, es bastante claro que la valorización del arte académico está inscrita en la restauración cultural llevada a cabo después de las crisis de la Revolución y el Imperio, a través de la cual los regímenes políticos, buscando legitimación, intentaron recrear un consenso alrededor de una cultura ecléctica en un entorno justo. Pero uno puede además, sin negar el ya mencionado argumento, llevar a cabo una explicación estructural de este arte relacionándolo

²⁵ Albert Wolff, *Le salon, journal de l' exposition annuelle des Beaux-Arts*, [en línea] p. 66, Dirección URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5550869b> [Consulta: 18 agosto 2009]

a las condiciones institucionales de su producción: su estética está inscrita (al punto de que uno prácticamente lo puede deducir) en la lógica de funcionamiento de una institución académica bastante rígida.²⁶

El alumno que entraba a la Academia era entrenado para reproducir una estructura mental que le permitiera crear obras de arte bajo los preceptos del Arte Académico. En realidad la palabra más adecuada no sería creación, sino re-creación de una obra de arte, pues copiar una obra de arte del pasado o de algún maestro academicista era considerado un gran logro, dado que lo importante no era la creatividad desplegada, sino la maestría en la técnica y ejecución del pintar, claro está que estas técnicas eran las aceptadas por la *École des Beaux-Arts*: “Entrenados a través de la imitación de sus maestros y ocupados en entrenar maestros a su propia imagen, [los artistas] nunca escapaban del yugo de la École, ellos [los artistas] internalizaban profundamente la necesidad de imitación y entrenamiento, a través de motivos que en apariencia eran puramente técnicos o estéticos pero que tienen como principio subyacente, el someterse a la institución académica.”²⁷

Esta institución (*Le Salon*) no estaba encargada solamente de entrenar artistas para la reproducción del arte, esto de poco hubiera servido si en la sociedad hubiera un libre mercado de obras con distintos valores artísticos, El Salon funcionaba como un banco, que salvaguardaba el valor artístico de las obras académicas, rechazando todo las demás expresiones de arte como “sin valor”, creando un monopolio de mercado artístico donde la única moneda de cambio existente son los valores artísticos ligados al Salon, y por lo tanto, al Estado: “El pintor es entrenado a través de todo su aprendizaje a experimentar la ‘aprobación’ en estos términos, y él percibe la admisión al Salón, los premios, la elección para la Academia y las comisiones oficiales no tanto como simples medios para ‘hacerse un nombre’, sino como un testimonio de su valor, certificado genuino de su calidad artística.”²⁸

Pero no basta con dominar la técnica, las pinturas debían tener un trasfondo literario: el pintor debía ser un humanista, versado sobre todo en historia y religión, la intenciona-

²⁶ Pierre Bourdieu, “Manet and the institutionalization of Anomie” en: *The field of cultural production*, Columbia University Press, 1993, p. 240

²⁷ *Ibid.*, p. 242

²⁸ *Ibid.*, p. 243

lidad de la pintura era reproducir ese contexto de exaltación por el espíritu francés, Bourdieu lo expresa como una pintura que debía ser más leída que vista “Simplemente, esta pintura es más para ser leída que para ser vista. Se necesita una decodificación escolar basada en la cultura literaria, precisamente la que era enseñada antes de la revolución francesa en las escuelas jesuitas y después en los liceos, la cual era dominada por las lenguas clásicas y las literaturas clásicas.”²⁹ Existía pues una lista de motivos aceptables en pintura, las escenas bíblicas e históricas siempre se repetían: “En Mayo, el Salón Oficial presentaba a un público bien dispuesto y a críticos complacientes su acopio anual de retratos académicos, de agradables desnudos, de escenas históricas y de cuadros costumbristas.”³⁰

Y todo esta industria artística está inscrita dentro de la lógica de la competencia, tal vez en este momento histórico sí podemos hablar de un arte positivo: la decisión del jurado finalmente estaba supeditada a que los cuadros cumplieran con ciertas normas, quien no las cumplía, perdía la competencia, o simplemente no se le permitía el paso. El juicio de los maestros era una manera de salvaguardar el valor de las obras de arte, cuidar la moneda de un proceso de devaluación, la lógica de la competencia era capaz de incrementar el valor, tanto artístico como monetario, de una obra de arte en el mercado. Y entonces no se puede hablar de genio, ni de creatividad, la capacidad para crear obras de arte bellas sólo llega tras muchos años de estudio y escalando posiciones, los pintores “no tienen una ‘vida’ célebre, como tal, más bien tienen una carrera, una bien definida sucesión de honores: de la Ecole des Beaux-Arts al Instituto, y esto gracias a la jerarquía que se establecía por los premios otorgados en la exhibición del Salon.”³¹ Así, era muy común que un pintor que hubiera obtenido una mención honorífica en el Salon al año siguiente obtuviera la medalla del jurado; la creatividad artística estaba expresada en un escalafón. La creatividad artística —en todo momento, no sólo en este— es una estructura mental que reproduce la estructura social de la época, en este caso, reproduce la estructura de la restauración francesa que continuó en el Segundo Imperio e incluso en la Tercera República como

²⁹ *Ibid.*, p. 245

³⁰ John Rewald, *El postimpresionismo: De van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza, 1982, p. 16

³¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 242

veremos más adelante. Bajo la lógica de la competencia también estuvieron las Grandes Escuelas francesas, la normal superior y la politécnica, incluso los liceos y las escuelas preparatorias, todas inscritas en la dinámica del “concour”, competir para obtener un destacado lugar, pero ese primer lugar sólo podía obtenerse por medios de acumulación de honores.

Pero este esquema va a entrar en crisis y posteriormente serán ridiculizados sus orígenes. Zola imagina la génesis de los premios del Salón, diciendo que un buen día, mientras un príncipe (se refiere a Napoleón III) se ponía sus pantuflas, pensó que a su reino le hacía falta legitimidad, un hombre de genio del cual pudiera ser mecenas sería lo adecuado, pero sería aún mejor si fuesen varios artistas destacados. “Pongamos un premio” y si no se presentó nadie digno de ser llamado artista, entonces subamos la cantidad del premio. Doscientos mil francos no son suficientes, sólo lograrán enriquecer a un cantor mediocre, ningún artista genial: “Le es necesario [al príncipe] un hombre de genio a cualquier precio, y él no puede encontrar ni suficiente oro ni suficientes honores para pagar una inteligencia.”³² Como veremos en el próximo apartado, la crisis del valor artístico de las obras académicas tiene su comienzo en la sobrepoblación de rechazados, pero también en un giro de las políticas culturales del Segundo Imperio y el deterioro de las estructuras mentales y sociales emanadas del Estado Imperial. La ruptura impresionista llegó en un momento en que la crisis política también se agudizó. Al caer el Segundo Imperio y tras el traumático proceso de la Comuna, caen también instituciones y se abren paso otras nuevas, pero no es un simple proceso de quita-pon; los gobiernos pueden caer con celeridad pero las estructuras mentales que crean y re-crean tardarán más tiempo en ser desplazadas por nuevas en el cuerpo del ciudadano: la memoria del cuerpo tiene un mayor alcance que la memoria de las instituciones. En realidad, los constantes ataques al Salon y a su arte académico y lógica de competencia, están en el más puro espíritu revolucionario y de renovación social que se vivía en aquel tiempo. Zola lo expresa así:

Esto [otorgar medallas] estaba bien para el Imperio, pero no es necesario que la República continúe esta tradición de distribución solemne de premios a los artistas. Eso es pueril. Esos

³² Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 262

hombres, con sus grandes barbas*, que se hacen abrazar por un ministro, son todos ciertamente grotescos. Y, además, este sistema mata la gran ambición de lo verdadero, y cambia nuestra escuela por una pensión donde la mejor versión recibe diez buenos puntos. [...]

Para que el arte moderno se engrandezca, el gobierno debe comenzar a no ocuparse de él; la influencia de la administración es desastrosa: los artistas no tienen necesidad de un ministro a la cabeza, como los prefectos, para seguir una orden y marchar derecho. Eso que mata al arte, es en parte los comandos oficiales, las intrigas de antecámara, la reglamentación de lo bello. ¡Que los hombres produzcan como los árboles, a la buena luz del sol!

No otorguen premios, otorguen admiración y mucha simpatía. Los artistas son como las mujeres que el amor hace bellas. Ámenlos simplemente, si ustedes quieren hacer divinas sus sonrisas.³³

La crisis del mercado artístico en Francia: la caída de las instituciones oficiales

Al esfuerzo controlador del *Salon* y la pintura académica se va a oponer, en la segunda mitad del siglo XIX, el movimiento impresionista. Como ya vimos, anteriormente Courbet, Millet y Delacroix habían atacado los valores académicos de la pintura francesa, de los cuales su figura máxima era David quien predicó los valores académicos que debían ser encontrados en una pintura, los enuncia mientras observa una pintura que no tiene “precisión de contornos ni desnudos modelados esmeradamente por degradación de luz y sombra, ni forzado equilibrio en la composición, ni siquiera se trata de un tema edificante o patriótico.”³⁴ Y no sólo en la técnica habían sido criticadas las posiciones académicas, también en los motivos de la pintura. Si la Academia dictaba que fueran representados motivos históricos o bíblicos, es decir, episodios que engrandecían el espíritu humano, los pintores revolucionarios (en muchos sentidos, pues deciden pintar diferente en una asamblea durante la revolución de 1848) deciden que es hora de ir a la realidad, ¿dónde

* Sin duda se refiere a Meissonier, quien tenía una prominente barba y era una especie de tirano del Salon. Aparte Zola tenía razones personales para sentir animadversión contra él, pues Meissonier fue uno de los críticos más ácidos de Manet, amigo personal de Zola.

³³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 263

³⁴ Ernest H. Gombrich, *La historia del arte*, China, Phaidon, 2008, p. 506

se ha visto un samaritano ayudando a un hombre? Es un hermoso pasaje bíblico, pero no reflejaba la realidad vivida. La revolución del 48 había puesto de manifiesto las increíbles brechas que existían entre la clase trabajadora y los dueños del capital. Lo real eran los trabajadores, los campesinos: “Es curioso advertir que esto haya podido considerarse revolucionario, pero en el arte del pasado los campesinos eran considerados paletos jocosos tal como Bruegel los había pintado.”³⁵ Millet, uno de los pintores más admirados por Van Gogh, se adhiere a esta premisa, pintando segadores y campesinas en plena faena. Las escenas bucólicas de Arcadia parecen ya estar muy lejanas.

Al igual que los realistas, los impresionistas habían tomado como suyo el programa *artístico* del Realismo de Courbet, tacharon a la pintura académica de ser artificial y engañosa. Así, los impresionistas iniciaron su revolución pictórica e intentaron plasmar la verdad de las cosas, esto es: las cosas tal y como se nos presentan. Olvidémonos de que en los cuadros cada objeto tienen un color particular e indisoluble del objeto, mucho menos podríamos pensar desde la academia que estos colores se combinan. Para los impresionistas lo que verdaderamente sucede es que vemos colores contraponiéndose, manchas y formas perdiéndose en las sombras o en la luz del sol, y esto es lo que intentan plasmar en sus cuadros. Si el mote de “impresionistas” fue acuñado a partir de una pintura de Monet para poder mofarse de ellos, los impresionistas adoptarán de buena gana el nombre, pues es justamente lo que intentaban plasmar, la realidad tal y como se presenta a nuestros ojos; esto representaba una ruptura de la tradición muy importante, pues la gente se había acostumbrado a ver en los cuadros cada ínfimo detalle de los objetos más alejados en la perspectiva del cuadro, estaban acostumbrados a Meissonier, de quien se decía se podían encontrar nuevos detalles en cada cuadro si eran examinados cuidadosamente con una lupa.³⁶ Y es que el siglo XIX fue el siglo del progreso rápido, del avance implacable de la industria, y mientras unos lo celebraban, no se podía evitar sentir cierta nostalgia, de ahí el éxito particular de Meissonier en la pintura y de Dumas en la literatura: “Ambos hombres eran los mejores en brindar imágenes de caballerosidad y aventuras masculinas en un escenario pre-revolucionario y preindustrial en Francia —el periodo

³⁵ Ernest H. Gombrich, *op. cit.*, p 508

³⁶ Ross W. A. King, *The judgement of Paris: the revolutionary decade that gave the world impressionism*, Toronto, Bond Street Books, 2006, p. 28

anterior a que el Rey Louis XVI marchara a los escalones de la guillotina y las viejas relaciones sociales fueran destruidas, en las décadas subsiguientes, por las nuevas fuerzas económicas de los asuntos financieros y la industria.”³⁷ Evidentemente la primera reacción del público es la mofa. Cuando en 1864 se crea el Salón de los rechazados la gente acude en masa pero sólo a burlarse de ellos “Las gentes que visitaron la primera exposición impresionista evidentemente hundieron sus narices en los cuadros y no vieron más que una mescolanza de pinceladas fortuitas, siendo éste el motivo de que creyeran que aquellos pintores debían estar locos.”³⁸

Pero las batallas del impresionismo no se libran solamente a nivel de crítica del arte y tampoco es tan simple como decir que el proceso de canonización del impresionismo se reduce a una batalla entre arte académico e impresionistas; en realidad sería fácil decir que el impresionismo tiene su antecedente en el realismo y se termina contraponiendo al arte académico para salir triunfante. Tal sería una visión lineal y positiva de un proceso que, finalmente, vino a configurar la manera en que juzgamos estéticamente algo hoy en día. Como se verá más adelante, el impresionismo, si bien fue tachado de arte moralmente bajo y ligado a movimientos políticos rebeldes, en realidad estuvo más cercano a la política de restauración del Segundo Imperio que a las revoluciones políticas. El campo de batalla es nuestro ojo y de ahí salió una nueva óptica, la familiaridad y cotidianeidad de esta óptica nos ciega al proceso que tuvo lugar en Francia en el siglo XIX:

De esta revolución en la manera en la que vemos el mundo emergieron nuestras propias categorías de percepción y juicio que ahora usamos comúnmente para producir y comprender representaciones. La ilusión de obviedad que causa la representación del mundo nacida de esta revolución simbólica —tan obvia que hay ahora un revés sorpresivo: es el escándalo causado por los trabajos de Manet lo que es objeto de sorpresa, de escándalo ciertamente— no nos permite ver y comprender el trabajo de conversión colectiva que fue necesario para crear un nuevo mundo del cual nuestros ojos mismos son el producto.³⁹

³⁷ *Ibid.*, p. 6

³⁸ Ernest H. Gombrich, *op. cit.*, p. 522

³⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 239

En realidad la entrada en escena del impresionismo fue debido en parte a que los valores artísticos de la pintura académica entraron en crisis un poco antes de la aparición del impresionismo. Nos dice Bourdieu que una de las causas de la crisis la podemos encontrar en el gran número de artistas rechazados del Salon cada año. El Salon había sido una institución estatal que intentó controlar la vida artística bajo cánones rigurosos y entrenamiento de personal para guardar el valor artístico de las obras en el mercado. Su tipo ideal de hombre era el *homo academicus*:

El arte académico es un arte escolástico, que indudablemente representa la quintaesencia histórica de las producciones del 'homo academicus'. Éste es el arte del maestro, y son sus funciones como maestro lo que le otorga una autoridad legal garantizada por la institución (más o menos como el sacerdocio en el orden religioso); es sobre todo un arte de ejecución el cual, mientras implemente un modelo ya establecido de realización basado en el análisis de antiguas obras maestras, puede y debe mostrar su virtuosismo sólo en términos de la técnica y la cultura histórica que puede desplegar.⁴⁰

Pero a mediados del siglo XIX fue incapaz de controlar a la masa de artistas que se habían quedado fuera, muchos por haber sido rechazados, otros porque no querían integrarse a la *École* por representar valores caducos. A finales de 1863 el gobierno imperial abrió el *Salón des refusés* para que los artistas rechazados pudieran exhibir, y si bien ya dijimos que la reacción del público fue la burla, para los académicos (no todos) era una cuestión de moral, según Bourdieu.

Si bien la tesis de Bourdieu es correcta, sostengo que sólo lo es parcialmente. Es cierto que la masa de pintores rechazados va creando poco a poco un nuevo campo artístico, que finalmente irá teniendo reconocimiento oficial hasta llegar al impresionismo donde, dice Bourdieu, la anomia será convertida en el nuevo *nomos*. Pero hay que hacer notar que si el gobierno imperial de Louis Napoleón abre el Salon de los Rechazados, era también porque había relajado sus políticas culturales hacia otros movimientos que no fueran el arte académico, y no era todo debido a presiones de un grupo de afuera, en buena medida obedecía a sus principios internos. En 1855 se organiza en Paris una feria mundial,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 243

en respuesta a la exposición del mismo tipo que habían hecho los ingleses años anteriores. Como nos indica Boime, la finalidad de la Feria Mundial era ésta:

Todos los organizadores de la Feria Mundial de 1855 proclamaban la innovación en la exposición internacional y por lo tanto se adherían al deseo gubernamental de verse a sí mismo glorificado a través de las bellas artes tanto como de los productos industriales. Estaba claro que Napoleon III pretendía demostrar en una competencia internacional que él no sólo había resuelto la crisis económica y social atribuida a la revolución de 1848 sino que también había desatado las energías creativas de toda la nación.⁴¹

Incluso el Segundo Imperio apoyaría las escenas rurales de los realistas, pues se sentía más seguro de la situación política en el campo.⁴² La política cultural del Imperio era buscar crear un arte nacional que sintetizara el esfuerzo restaurador y progresista del espíritu francés, y eso incluía a los artistas y escritores “indigentes”, como los había llamado Sainte-Beuve, quien había sido contratado para dar forma a la política cultural del Imperio. Éste sugirió que se dieran premios y recursos a esos “escritores indigentes”: “El memorandum de Sainte-Beuve apuntaba a un consenso basado en temas nacionales y fundado sobre la realidad, y rechazaba tanto a las academias de corte monárquico como a las fantasías avant-garde.”⁴³

Y va a suceder algo que iba a cambiar la historia del arte de manera radical. El gobierno imperial, a través de su ministro de Bellas Artes, Vaillant, va a afirmar que la *creatividad* y la *invención* (no refiriéndose a las copias académicas) son unas de las más preciadas cualidades del arte. Posteriormente, se abre el Salón de Rechazados. Y llevan más lejos el embate al clasicismo del arte académico: aparece un decreto donde se limitan los poderes que sobre la École des Beaux-Arts tendrían los artistas académicos, en buena medida impulsado por la renuencia de la École a alinearse con las políticas culturales del Imperio:

⁴¹ Albert Boime, 2007, *op. cit.*, p. 580

⁴² *Ibid.*, p. 84

⁴³ *Ibid.*, p. 590

El episodio más dramático en este conflicto fue el decreto oficial del 13 de noviembre de 1863 que reformaba la École des Beaux-Arts. Algunos críticos escandalizados lo compararon a un "coup d'état" cultural, y los partidarios del gobierno proclamaron un nuevo Renacimiento francés. Esencialmente, el decreto representaba una reacción en contra de la influencia de la Academia y el clasicismo que pregona, y los pronunciamientos ideológicos del decreto invocaban el lenguaje de los independientes. Como los realistas, los autores del decreto (principalmente Viollet-le-Duc y Nieuwerkerke) desafiaban la autoridad de la Academia, frente al tribunal de la sinceridad y la originalidad. Al mismo tiempo, las reformas enfatizaban la necesidad de unir arte e industria, e introducía talleres artísticos y técnicas de talleres artesanales en el programa de la École.⁴⁴

Esto inmediatamente desestabilizó el mercado artístico en Francia. Aunque el arte académico siguió gozando de mucho respeto por parte de los críticos y sobre todo de parte del gran público, el germen estaba ahí, y la ruptura impresionista que vendría posteriormente fue permitida por acciones oficiales:

El efecto inmediato de las reformas era desestabilizar momentáneamente el sistema académico y desplazar a la Academia de su posición como juez del arte francés. El crítico Thoré hizo notar en 1863 que existían en pintura dos corrientes opositoras que extendían a nuevos términos la vieja lucha entre clásicos y románticos, o más generalmente, “entre conservadores e innovadores, entre tradición y originalidad.” La administración claramente había tomado partido por el lado de la innovación, un eufemismo para realismo en 1863.⁴⁵

Y así, el realismo que fuera tan condenado otrora (los fantasmas de 1848 —que es otro nombre para referirse al espectro del comunismo— estaban cerca en el tiempo en ese primer momento) ahora era promovido oficialmente. Ernest Chesneau, joven crítico de arte que anteriormente había criticado severamente a Millet y quien ahora apoyaba el decreto de Noviembre, llegó a decir que el Realismo había sido la “marca” de Francia durante siglos, y que si en Francia existían cuadros clasicistas (con clara referencia al arte

⁴⁴ *Ibid.*, p. 597

⁴⁵ *Ibid.*, p. 598

académico) era debido a la influencia abrumante del Renacimiento italiano. El proyecto actual debía ser realista, pues sólo el realismo podría plasmar la historia de Francia:

Los artistas antiguos habían creado una imagen auténtica de sus tiempos, pero el presente también se convertiría en historia algún día: “¿Debemos dejar a la posteridad la tarea de revelarnos a nosotros mismos, en el campo del arte, nuestras costumbres, nuestras convenciones, nuestros sentimientos y nuestras ideas? ¿Cómo harán nuestros descendientes nuestra historia si nosotros no trazamos nuestro propio desarrollo, y por qué habrían de hacerlo ellos si nosotros estamos muy avergonzados de hacerlo nosotros mismos?”⁴⁶

En realidad el proyecto cultural y de nación del Segundo Imperio se basa en dos premisas: restauración e historización. O tal vez en una, haciendo depender a la otra de la restauración. Es en el Segundo Imperio cuando empieza la renovación de la vieja ciudad medieval de París por una nueva de grandes avenidas, más moderna y menos apta para las barricadas*, proceso conocido como *haussmannización*, el cual tenía dos fines: el primero era la restauración y modernización de París, el segundo era preservar la memoria histórica del París antiguo, con cientos de fotografías del viejo París, para que la conciencia nacional estuviera anclada en la historia, pero con miras a la renovación, modernización y progreso, igual que el realismo. Lejanos están los días donde se mofaban del realismo y lo tachaban de peligroso, 1848 estaba lejos ya, aunque Courbet seguía siendo satanizado, pero en menor medida. Tiempo después le daría un nuevo susto a la burguesía francesa.

La “ruptura” impresionista

En 1859 Manet expone en el Salon un cuadro: *El bebedor de ajeno*. Esta pintura escandalizó al jurado, pues se mostraba una persona de la más baja ralea, ni siquiera era un obrero o un campesino. Esto indudablemente indignó a los jurados “El jurado del Salon

⁴⁶ *Ibid.*, p. 599

* Finalmente la historia demostrará el fracaso de Haussmann, pues una de las cosas que vienen a la mente cuando se piensa en París, son las barricadas, por ejemplo las de 1871 y las de 1968.

de 1859 no estaba impresionado, rápidamente rechazó la pintura. Les parecía que no solamente le faltaba fineza, sino que también celebraba la misma vida depravada y baja que los poemas de Baudelaire en *Las flores del mal*.”⁴⁷

Manet, al igual que los realistas, intentaba imbuirse de la realidad que lo rodeaba: “Después del fracaso de sus trabajos en el Salon, estaba determinado a tomar inspiración no de los viejos maestros en el Louvre, sino —como Baudelaire y Couture le habían estado diciendo— de la vida cotidiana que lo rodeaba.”⁴⁸ Así que viaja a la Bretaña, a la costa para tomar inspiración de la vida cotidiana. No era gratuita la *liaison* que encontraban los críticos entre Baudelaire y Manet, pues eran amigos, pero a diferencia de Baudelaire, a quien le encantaba provocar horror a sus conocidos y en las ciudades que visitaba, Manet era muy susceptible a las malas críticas, lo cual no podía entender Baudelaire. En 1865 Manet expone en el Salon uno de sus cuadros más famosos: “Olympia”. Su recibimiento tampoco fue del agrado de Manet:

“Nunca una pintura ha provocado tanta risa, burlas y abucheos como esta Olympia” escribió un crítico en su descripción de la exhibición. Los domingos, cuando la admisión era gratuita, inmensas muchedumbres se colaban al cuarto M, impidiendo que la gente se acercara al cuadro de Manet o incluso que se pudiera caminar por ese cuarto. Una atmósfera de histeria e incluso de miedo predominaba ahí. Algunos visitantes colapsaron en «epidemias de risa alocada» mientras otros, sobre todo mujeres, volteaban la cabeza con terror lejos de la pintura. “Nada puede ocultar el estupor inicial de los visitantes” escribió el corresponsal del periódico *L'Époque*, “mas que su enojo o miedo.”⁴⁹

Incluso tuvieron que poner guardias para defender la pintura pues atraía tumultos. Un cuerpo, un cadáver, una gorila hembra, muchos intentaban descifrar qué era aquella pintura. Para antes de que cerrara el Salon ese año, Manet ya había sido nombrado apóstol de la fealdad. A muchos visitantes ese cuadro debió haberles recordado la pornografía que se vendía en la calle, en verdad muchos veían en el gesto de la mano de la mujer un gesto obsceno, sexualmente ofensivo.

⁴⁷ Ross W. A. King, *op. cit.*, p. 18

⁴⁸ *Ibid.*, p. 133

⁴⁹ *Ibid.*, p. 152

Es que en ese momento para el gran público y para muchos críticos los impresionistas representaban la decadencia de la moral en pintura, los desnudos de Degas eran algo visto por los académicos como tosco y duro. Delécluze, un crítico de arte, va a ser el máximo exponente de la crítica al impresionismo como un juicio de la moral burguesa. Para este crítico el hecho de que el dibujo no represente en la técnica impresionista un papel crucial en la creación del cuadro, es ya síntoma de la decadencia moral, adjetivándola con el calificativo de “fácil”. También se criticaba duramente, en este mismo sentido de la facilidad, la falta de “acabado” en las pinturas impresionistas. Para otros críticos de arte el impresionismo no representaba una revolución artística como algunas personas decían (Zola por ejemplo), y la prueba estaba en que los impresionistas intentaban hacer pasar por una obra *acabada* un manojo de dibujos y esquemas de pintura. La técnica del acabado sintetiza el esquema del arte académico, pues darle acabado a una pintura significa integrarse a los lineamientos de la Academia, una obra con acabado es un trabajo impersonal y universal. Un esquema (*sketch*), como le llamaban a las pinturas impresionistas, no podía ser una obra de arte, pues hay algo de subjetividad ahí.

Los impresionistas, según decían los críticos, habían hecho de la carrera artística una mucho más fácil de seguir, y esta facilidad, nos dice Bourdieu, se asociaba a la moral sexual: “Algunas propiedades puramente estilísticas (el acabado, la limpieza, la primacía del dibujo y la línea) están cargadas con implicaciones éticas, sobre todo con la idea de facilidad, que conduce a la percepción de que ciertas formas pictóricas son inspiradas por la búsqueda de un éxito rápido al menor costo, lo cual tiende a proyectar las connotaciones sexuales que tienen todas las condenas estéticas de lo “fácil” en el objeto pintado.”⁵⁰ El arte académico entonces expresa un juicio moral, no uno artístico-positivo como ellos pretendían hacerlo “El arte académico, producido por maestros que están acostumbrados a asociar su propia dignidad y la de su actividad con la afirmación de su cultura literaria e histórica así como con la manifestación de su virtuosidad técnica, está organizado entonces alrededor de la idea de comunicar un significado moral, es decir, un social, edificante y jerárquico significado.”⁵¹

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 247

⁵¹ *Ibid.*, p. 250

Pero no se trata simplemente, como vimos anteriormente, de una lucha entre arte académico y arte impresionista. La realidad es que la estructura social que mantenía al arte académico se cae en 1864 con la apertura del Salón de los rechazados. El gobierno impulsa que institucionalmente exista otro lugar que se contraponga diametralmente a los preceptos del arte académico. Las figuras sociales que intervienen en este proceso son el Estado que con su apoyo permite la creación de un monopolio del mercado artístico, y este monopolio lo dominaba el Salon como representante del arte académico y la Academia como institución productora de productores para legitimizar el *nomos*: la dupla Salon/Academia se encarga de crear y dar valor a las obras de arte y el Estado se encarga de salvaguardar la lógica y unidad del mercado; Por otro lado, los *críticos* juegan el papel social de ser quienes interpreten las obras de arte al *público*. Los críticos están más cerca de las instituciones oficiales y su discurso se articula de manera que a los ojos del gran público el arte académico es arte verdadero. Por eso no nos extraña que el público se agolpara para burlarse de los cuadros; el público es el actor social más alejado de las batallas que libra el impresionismo y será el más renuente a aceptar los nuevos cánones artísticos, y esto no pasa sólo en este momento histórico, siempre es así. Y como ejemplo veamos a Gauguin: a finales de la década de 1880 las pinturas de Manet alcanzan dos mil francos en sus precios, mientras que Gauguin sigue siendo objeto de burlas y mofas por el gran público, que no por los críticos.

En 1884 el gobierno decide retirarle el apoyo oficial al Salon, además, la Academia ya no se encargará de la educación en la Escuela de Bellas Artes. Bourdieu dice que con los cambios sufridos en el mercado artístico a partir de 1864 caen las instituciones rectoras del arte en Francia, lo cual finalmente abre un nuevo campo, un campo libre para todos los artistas. Ya no hay un aparato que detente el *nomos*, lo que hay es un campo de competencia libre donde de diversas maneras se puede obtener la legitimación artística. Muchos dirán que la gran revolución de los impresionistas no sólo es pictórica, sino que con ellos se termina abriendo un campo legítimo de libre competencia. Para Bourdieu, esto significa la institucionalización de la anomia en el arte francés. Y esto, como ya lo vimos, es en parte cierto, pero también mencioné que fue un esfuerzo del Estado institucionalizar esta anomia. En realidad forma parte del mito impresionista su supuesta gigantomaquia contra los viejos valores tradicionales. Sí, hubo tal batalla, pero el Impresionismo, ni es-

taba solo en su esfuerzo de guerra (tenía al Estado de su lado) ni había surgido espontánea y abruptamente con Manet: había antecedentes muy claros en el realismo.

El impresionismo no estaba solo ni Manet era totalmente incomprendido. Se tiende a hacer notar sólo la parte que lo denostaba, es un vicio que nos ha heredado la idea de genio: el genio incomprendido que está solo contra el mundo, pero que finalmente habrá de triunfar a causa de la fuerza de su espíritu... es decir, a causa de su genialidad. Pero algunos críticos de arte apreciaron la bocanada de aire fresco que trajo consigo la innovación en la técnica de los impresionistas: "Casi todos se quejaron de falta de completitud de los esfuerzos del artista y la falta de definición clara de las formas, a pesar de los elogios por la apariencia de frescura y los 'elementos de renovación y progreso' producidos por la técnica del bosquejo."⁵² Como siempre, las innovaciones en el arte siempre son entendidas y admiradas primero por aquellos que conocen bien las reglas del material, en este caso los artistas: en la École des Beaux-Arts detractores y admiradores de Manet llegaban a los golpes en discusiones acerca del impresionismo.⁵³

Manet gustaba de aplicar grandes capas de pintura en sus cuadros, lo cual muy probablemente aprendió de Velázquez, pues realizó un viaje a España para admirar las obras de los grandes maestros españoles:

Pero él estaba indudablemente inspirado por la técnica española de aplicación de la pintura en gruesas capas la cual un conocedor, Edmond de Goncourt, alguna vez llamó 'el suave lodazal de Velázquez'. Este aplicar grandes cantidades de pintura en el lienzo, como lodo, tan radicalmente diferente de las delgadas y suaves capas de pigmento por las que abogaban los maestros de la École des Beaux-Arts como Gérôme y Cabanel, parece que le dieron autorización a Manet para sus pinceladas sueltas que, en el caso de *Le Déjeuner sur l'herbe*, fueron criticadas por parecer que fueron hechas con un trapeador.⁵⁴

Una de las innovaciones técnicas y pictóricas del impresionismo lo aprende Manet de Velázquez: sacrificar finos detalles en pro del efecto general del cuadro. Sin duda los

⁵² Albert Boime, *Art and the French commune: imagining Paris after war and revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 27

⁵³ Ross W. A. King, *op. cit.*, p. 155

⁵⁴ *Ibid.*, p. 161

españoles serían los grandes maestros de Manet, incluso copia el motivo de “los fusilamientos del 3 de mayo” de Goya para hacer un cuadro que también será una crítica social pública: el cuadro del fusilamiento de Maximiliano, que en su primera versión, tiene pintados al escuadrón de fusilamiento con el uniforme francés, y no el mexicano como correspondería a la realidad, esto para denunciar que la política internacional de Louis Bonaparte era la causante directa de la muerte del Emperador de México.

Pero si el realismo había tenido una filiación política muy comprometida (sobre todo Courbet) con las masas de obreros y campesinos, coqueteando o abiertamente apoyando al socialismo, los impresionistas tendrán una línea política más bien conservadora, republicana pero conservadora. Esto es importante decirlo para poder arrojar luz sobre el drama personal de Van Gogh que analizaremos en el próximo capítulo.

En 1871 la guerra franco-prusiana está llegando a su fin con la derrota francesa y la caída del Segundo Imperio francés. Pronto el ejército prusiano está a las afueras de París y es necesaria la defensa de la ciudad. Pissarro, Monet, Zola y otros intelectuales y pintores impresionistas, huyen. Sólo Manet y Meissonier se alistan para resistir en la Guardia Nacional. Curiosamente Meissonier acoge a Manet, de quien por cierto hasta el momento no había oído hablar, en su regimiento pues Manet estaba en pleno frente lo cual era considerablemente peligroso. Caído el Segundo Imperio, tomada la ciudad e iniciada la Tercer República, en marzo de 1871 empieza una revuelta en el 18vo. *arrondissement*, una región pobre con largo historial de agitación política. Habían fusilado a dos oficiales del ejército francés quienes habían ido a recoger los cañones usados en la defensa de París durante el sitio prusiano. Al alegar que los cañones eran del pueblo, toman a los oficiales como prisioneros y los ejecutan. Estalla la revuelta y el 26 de marzo, París se constituye como un estado independiente. La comuna de 1871 había iniciado: “El 26 de marzo, los parisinos fueron a las casillas en elecciones libres para elegir una asamblea comunal de ochenta y cinco diputados —pronto proclamada como la Comuna de París— que administraría la ciudad en ausencia del gobierno de Thiers. Thiers pronto denunció a estos “comuneros” y los catalogó como un “puñado de criminales”, mientras Karl Marx, quien seguía el desarrollo de los eventos con gran interés desde Londres, los celebraba y decía

que era “un gobierno de las clases trabajadoras.”⁵⁵ Esta vez tanto Manet como Meissonier huyen de París, pues ambos condenaban los actos atroces de los comuneros. El único que se queda es Courbet, quien es nombrado Presidente de las Artes. Durante la comuna es destruida la columna *Vendôme* que celebraba la gloria de Napoleón. El 21 de mayo empieza el ataque de las tropas del gobierno (los “versallistas”) a la comuna. Para Mayo 25 las barricadas ceden y 25,000 comuneros mueren a manos de las tropas de gobierno. Courbet es aprehendido y posteriormente exiliado, obligado a pagar él solo la columna *vendôme*. Huye a Suiza y no regresará nunca más a Francia.

Los impresionistas fundamentalmente eran republicanos moderados, rechazaban la comuna pero condenaban la violenta represión del gobierno “Con pocas excepciones, los pintores, sus patrones y sus apologistas contemporáneos pertenecían a una facción republicana moderada. Esto significa que rechazaban los principios de la Comuna (a pesar de su admiración por Courbet), pero también condenaban la brutal represión y generalmente apoyaban la amnistía para los exiliados y los prisioneros: precisamente ésta era la posición de Manet.”⁵⁶ Lo mismo hacían los intelectuales de centro-izquierda como Victor Hugo y Louis Blanc. Estaban a favor de una reconciliación social, de solidaridad de raza, clase y género.⁵⁷

Esto es importante por la siguiente razón: el impresionismo cobra fuerza en la década de 1870, una década en que la tercera República pone en marcha nuevamente el plan de restauración, de olvido del trauma de la comuna, de igual manera que la segunda república y el segundo imperio habían hecho. El impresionismo rompe con lo académico e introduce innovaciones técnicas sumamente importantes en la historia del arte, se podría decir que la batalla del impresionismo es la batalla de la modernidad: los valores nuevos en constante renovación contra los valores tradicionales: “El mérito del Impresionismo fue haber situado al artista en contacto directo con la realidad y haber liberado de todo residuo académico la potencia del color, favoreciendo así una profunda renovación del lenguaje figurativo.”⁵⁸ Pero también con el impresionismo inició el desplazamiento del

⁵⁵ *Ibid.*, p. 302

⁵⁶ Albert Boime, 1995, *op. cit.*, p. 13

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29

⁵⁸ Mario de Michelli, *op. cit.*, p. 33

espíritu revolucionario fuera del arte del siglo XIX. Los impresionistas se preocuparon de mostrar un París restaurado y floreciente, lejos de los horrores de 1871:

Éste era el mandato de los impresionistas durante un periodo de reacción política de los conservadores. El impresionismo vuelve a trazar los sitios dañados de la Comuna, intersecciones urbanas, parques y calles y los representa como brillantes, florecientes espacios. Lustra las ruinas y minimiza las tensiones de la cultura de posguerra, promoviendo la política ideológica oficial con efectos estéticos no oficiales. Crea en pro de un idilio anterior a la guerra civil y privilegia un exuberancia de "regreso a la normalidad" que extiende la haussmanización al presente.⁵⁹

Para la política de la restauración, el París de la Comuna había sido un infierno en donde los borrachos, las prostitutas y demás personajes del lumpenproletariado habían tomado control de la ciudad y la habían dejado en ruinas, pero eso era del pasado y era tiempo de la restauración: "El repentino episodio de la Comuna dio, en efecto, una excusa a los conservadores para poder ver la degradación como la causa mas que como el resultado de la pobreza y la explotación."⁶⁰ Al igual que la haussmanización de París, los impresionistas se dedicaron a pintar el nuevo París bajo la radiante luz del sol.

Para 1874, el año de la primera exposición de los impresionistas, Manet y Monet ya habían ganado 22,000 y 24,000 francos respectivamente por una de sus pinturas, lo cual indica el nivel de aceptación social de estos pintores impresionistas, aunque otros pintores no corrían la misma suerte:

No había sitio mejor para estudiar a los impresionistas que la galería de Durand-Ruel, marchante que a partir de 1871 había acumulado una cantidad enorme de sus pinturas, quedando al borde de la quiebra, por la apatía general existente hacia los pintores a quienes representaba. Los visitantes auténticamente interesados siempre eran bienvenidos allí, aun cuando no fuesen compradores; se les permitía pasar horas mirando los cuadros no vendidos, que un ayudante extraía penosamente del almacén aparentemente inagotable. En realidad hacía falta todavía un gran coraje para comprar los cuadros de los impresionistas, del mismo

⁵⁹ Albert Boime, 1995, *op. cit.*, p. 45

⁶⁰ Albert Boime, 1995, *op. cit.*, p. 112

modo que se necesitaba valor para ensalzarlos en la prensa o, lo que era igual, hablar del carácter anodino de los maestros oficiales.⁶¹

En ese mismo año se abre la exposición impresionista, con la ausencia de Manet quien en años anteriores ya había logrado un par de reconocimientos en el Salon oficial. Creía que exponer junto con ellos le traería mala fama, y aparte no apreciaba mucho el arte de sus compañeros, especialmente el de Cézanne:

Una razón igualmente poderosa para rechazar exponer en el Salón Realista era su baja opinión de mucho del trabajo producido por los hipotéticos expositores. A pesar de que él gustaba del trabajo de Renoir e incluso poseía una de sus pinturas, no estaba especialmente impresionado por las pinturas del joven pintor [Cézanne]. Un amigo mutuo de los pintores dijo que Manet veía a Cézanne como un ‘tipo decente que se había dedicado a la pintura por error’.⁶²

Cuando la exposición abrió sus puertas, el público iba a burlarse, pero fundamentalmente de la pintura de Cézanne, quien sólo había expuesto por los ruegos de Pissarro.

Así, vemos que el impresionismo también se alineó a la política restauradora de la Tercera República, y no era tanto que el gobierno les hubiera indicado a los impresionistas qué hacer; era más bien el espíritu general de la época en París, muchos querían olvidar el trauma de la comuna, sobre todo las clases medias y altas. El París moderno, y junto con él el impresionismo, se fundó sobre los 30,000 cadáveres de la Comuna de 1871, enterrándolos y a ellos y a sus fantasmas durante muchos años, años en los cuales se revivió el espíritu de progreso y restauración que le había sido tan cercano al Segundo Imperio. 1871 y 1848 eran uno en la memoria de los franceses, y ambos estaban muy lejos, escondidos en las cavernas como algo traumático y que debe ser prontamente removido de la memoria.

Vincent Van Gogh llegará a París en 1886 con otro espíritu distinto al que se vivía en ese momento, que no era el que pensaba encontrar.

⁶¹ John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 21

⁶² Ross W. A. King, *op. cit.*, p. 354

Capítulo 4

El drama personal de Vincent van Gogh: nostalgia del siglo XIX

Como sabía el momento de callarse, conocía también el momento de hablar. ¡Oh admirable consolador! Él no buscaba borrar el dolor con el olvido, sino agrandarlo y dignificarlo con la esperanza.

Victor Hugo, *Los Miserables*

La muerte de un pintor, la muerte de un siglo

El 27 de Julio de 1890, Vincent Van Gogh se dispararía un tiro de revolver en el pecho, su agonía se alargaría varias horas más, pues moriría hasta la madrugada del 29 de Julio. Émile Bernard, también pintor y amigo cercano de Vincent, describe su funeral:

Llegaron muchas personas, en su mayoría artistas, entre quienes reconocí a Lucien Pissarro... Había también gente de los alrededores que lo habían conocido un poco, que lo habían visto una o dos veces y lo querían, pues era tan bueno y tan humano... A las tres se lle-

varon el cadáver; sus amigos lo transportaron hasta el coche fúnebre. Algunos de los presentes sollozaban. Theodore van Gogh, que adoraba a su hermano, que siempre lo había apoyado en su lucha por el arte y por su independencia, no cesaba de sollozar dolorosamente... Afuera hacía un sol atroz. Subimos a la colina de Auvers hablando de él, del atrevido impulso que había comunicado al arte, de los grandes proyectos que lo habían preocupado del bien que nos ha hecho a todos. Llegamos al cementerio nuevo, salpicado de lápidas recientes. Se encuentra en un alto, dominado por los campos de trigo listos para la siega, bajo un ancho cielo azul que podría haberle encantado todavía... tal vez. Y a continuación lo bajaron a la sepultura. Él no hubiera llorado en ese momento... El día se parecía tanto a los que a él le gustaban que no pudimos por menos que pensar que todavía podría haber vivido con alegría... Y luego regresamos. Theodore van Gogh estaba totalmente vencido por el dolor.¹

Albert J. Lubin, autor cuya obra sobre Vincent ya analizamos, nombra su estudio “Extraño en la tierra” (*Stranger on the earth*) debido a que el único sermón de Vincent que conservamos, empieza con una cita del Salmo 199: “Forastero soy yo en la tierra; No encubras de mí tus mandamientos.” Y para Lubin esto es precisamente lo que era Vincent, un extraño en la tierra, alguien fuera de toda norma, alguien que ciertamente no pertenecía a su tiempo. Pero Lubin señala la alienación de Vincent para reforzar su tesis sobre la enfermedad mental que lo aquejaba, diciendo que su sufrimiento psíquico era la causa de la alienación. Otros dirán que su sufrimiento psíquico y su alienación eran la causa directa de su genio, un genio totalmente incomprendido (¿acaso hay otro tipo de genio en nuestro esquema de pensamiento actual?). Y es que el episodio de su suicidio levanta tantas preguntas como respuestas. Hemos revisado ya algunas que intentan explicar el suicidio desde la psiquiatría o el psicoanálisis. Simon Schama, reconocido historiador del arte, también se pregunta por qué Vincent se suicida en un momento en que su trabajo empieza a ser lo que él quería que fuese: “Lo que haya sido que impulsó a van Gogh a jalar el gatillo el 27 de julio de 1889 no debe haber estado relacionado con su pintura, lo cual, claro está, hace el suicidio más, no menos, doloroso. Pues van Gogh tal vez se mató exactamente en el momento en que todo lo que quería de su trabajo estaba en

¹ Émile Bernard citado en John Rewald, *El postimpresionismo : De van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza, 1982, p. 319

el punto de una consumación espectacular.”² Y Schama describe exactamente lo que quería ser la pintura de van Gogh: ser un ministerio social para los pobres.

Aquí no pretendo explicar ni el genio, ni el sufrimiento psíquico de Van Gogh, no aventuro una conclusión definitiva, pero valiéndome de la sociología, creo que puedo arrojar otra luz sobre la vida de este pintor, tomando en cuenta otros factores. No pretendo restar mérito a los estudios que han tomado en cuenta y estudiado los factores psicológicos en la vida de Vincent, no puedo negar de tajo que Vincent sufrió alguna enfermedad mental, simplemente porque no lo sé, pero tampoco podemos aceptar que verdaderamente fue así; el sufrimiento es patente en sus cartas y en los testimonios de quienes lo conocieron.

Se sabe que muchos factores se han de tomar en cuenta a la hora de contemplar el suicidio de Vincent, por ejemplo, el nacimiento de su sobrino igualmente llamado Vincent: ante la creciente responsabilidad como hombre de familia que Theo tenía que asumir, Vincent (tal vez) pensó que sería una carga más pesada, pues dependía económicamente de Theo. Deprimido y desestabilizado, pues el episodio de su oreja y posterior internamiento en un manicomio recién habían sucedido, Vincent se suicida. Pero quisiera ilustrar mejor un punto de lo que dice Schama: ¿en verdad su arte era todo lo que él quería que fuera? Creo que no. No puedo decir que lo que voy a exponer a continuación haya sido la causa directa de su suicidio, pero claramente contribuyó a que viera su proyecto de arte casi destruido y su confianza en los artistas prácticamente agotada. Me refiero al fracaso de su “Estudio del sur”.

En 1888, mientras se encontraba en Arles, Vincent van Gogh había oído de las penurias que pasaba Gauguin en la Bretaña, en el norte. Animado por esta idea, le solicita a su hermano Theo que le comunique a Gauguin su idea de una comunidad de artistas, comunidad que en palabras de Van Gogh, tenía que tener sólo un fin en común, un renacimiento del arte:

Más y más me parece que las pinturas que deben hacerse para que la pintura sea completa en sí misma, y para que se eleve a sí misma a las serenas cumbres que alcanzaron los escul-

² Simon Schama, *The power of art*, Inglaterra, BBC Books, 2006, p. 299

tores griegos, los músicos alemanes, los escritores de novelas franceses, están muy lejos del poder de un individuo aislado; así que probablemente deben ser creadas por grupos de hombres reuniéndose para llevar a cabo una idea en común.

Uno puede tener una gran orquestación de colores y falta de ideas. Mientras que otro que está a reventar de nuevos conceptos, trágicamente, no sabe como expresarlos en una manera suficientemente sonora debido a la timidez de una paleta limitada. Razones de más para lamentarnos de la falta de espíritu gregario entre los artistas, quienes se critican y persiguen unos a otros, afortunadamente sin conseguir aniquilarse unos a otros.

Dirás que toda esta línea de pensamientos es banal, ¡que así sea entonces! Sin embargo, la cosa en sí misma – la existencia de un renacimiento – este hecho es ciertamente no banal.³

Pero cuando llega Gauguin, las cosas no empiezan a marchar muy bien. Gauguin se preocupaba demasiado de las cuestiones materiales. De hecho su viaje a Arles estaba motivado más por razones pecuniarias que por un verdadero deseo de tener una comunidad de artistas. A Gauguin no le gustaba Arlés ni el *midi* francés, y se lo hacía notar a Vincent cada vez que podía; no le gustaba la manera en que Vincent manejaba los asuntos de la “Casa amarilla” (nombre dado por Vincent a su estudio), y encima de todo, Gauguin no veía mucho talento de pintor en Vincent, creía que tenía que ser enseñado de nuevo, y si al principio Vincent aceptó los consejos de buena manera, pronto aprendió a despreciarlos, pues tampoco gustaba del todo de la técnica de Gauguin⁴:

Aunque escuchaba a Gauguin de buena gana, da la impresión de que Vincent hubiese tomado la determinación de seguirlo siempre y cuando la dirección aconsejada por él coincidiera con la que le señalaban sus propias investigaciones. Estaba perfectamente dispuesto a someterse a la influencia de Gauguin y ansioso de mejorar su trabajo bajo la guía de su amigo, pero no tenía el menor deseo de renunciar a lo que había adquirido durante los meses de su soledad en Arlés.⁵

A Gauguin le gustaba llevar la batuta en todo. Su necesidad de dirigir las cosas rápidamente lo puso en choque con Vincent, pero no porque Vincent se sintiera amenazado

³ Vincent van Gogh, *The complete letters of Vincent van Gogh*, vol. III Nueva York, Bulfinch, 2000, p. 490

⁴ John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 186

⁵ *Ibid.*, p. 195

por el poder de Gauguin, sino porque finalmente no había disposición por parte de Gauguin para continuar con el proyecto de una comunidad de artistas: “Gauguin era muy diferente de Van Gogh; no tenía nada de su humildad y de su sentido de misión.”⁶

La irresponsabilidad de Gauguin frente al “Estudio del sur” minó el proyecto de Vincent, y por si fuera poco, pronto los choques se convirtieron en ataques personales: en el momento en que Gauguin llega a Arlés, Vincent se ocupaba de pintar cuadro tras cuadro de girasoles. Para Vincent, que ya tenía tiempo experimentando con el poder del color con una técnica que él llamaba “abstracción de un solo color”, le era bastante importante dedicar sus días a perfeccionar esta técnica, pues dedicaba mucho tiempo a pintar interminables cuadros de girasoles con el fin de que el amarillo se mostrase en todo su poder. A Gauguin esto le parecía risible y se lo comunicó a Vincent, llegó a llamarle “el pintor de girasoles”. Tiempo después, diría que fue él quien le enseñó esta técnica a Vincent.⁷

Pasará poco tiempo antes de que el “estudio del sur” termine por fracasar. Cuando los conflictos son ya muy patentes, se sucede el episodio de la mítica oreja de Van Gogh, que indudablemente ha contribuido a la creación de la figura del artista como enfermo mental.

En realidad el “estudio del sur” estaba destinado a fracasar y de una u otra manera Vincent lo sabía. La preocupación de Gauguin era monetaria, incluso pensaba que el proyecto de Vincent, con una buena dirección (la suya, por supuesto) podría ser rentable: “Y Gauguin pensaba que podría haber una manera de convertir la utopía de chiflados de Van Gogh en un verdadero negocio manejado por él [Gauguin]. Había perdido el suficiente dinero para saber de estas cosas.”⁸ De hecho a la muerte de Vincent, Gauguin le escribirá al pintor Claude-Émile Schuffenecker (quien por cierto años más tarde será acusado de hacer copias fraudulentas de pinturas del propio Vincent) que, analizando fríamente la muerte de Vincent, podrían sacar ventaja de la situación⁹. Pero no había nada más alejado del ideal de comunidad que Vincent tenía. Sabía que las cosas con Gauguin podrían no marchar, y finalmente así fue, sus estimaciones fueron más acertadas que sus ilusiones. La idea de Van Gogh, al igual que la de los prerrafaelistas con quienes estaba familiari-

⁶ Ernest H. Gombrich, *La historia del arte*, China, Phaidon, 2008, p. 550

⁷ John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 196

⁸ Simon Schama, *op. cit.*, p. 323

⁹ John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 319

zado, era crear arte para el pueblo, no para obtener ganancias, y esta idea la tomó de sus muchas lecturas realistas y del ejemplo de los prerrafaelistas: “Siendo el ratón de biblioteca que era, había estado leyendo a John Ruskin quien se había comprometido totalmente con proyectos de comunidades de trabajo de virtuosos. Y, como siempre, él estaba inspirado por Japón – esta vez por el ejemplo de monjes budistas. En el sur, van Gogh esperaba establecer una fraternidad de devotos desinteresados.”¹⁰ La idea de una comunidad de artistas era el punto más alto que se podía conseguir para poder llevar su arte a los pobres:

No quiero discutir el proyecto de Gauguin, lo pensé lo suficiente en invierno – tú conoces el resultado. Tú sabes que pienso que una Sociedad de Impresionistas sería algo de la misma naturaleza que la Sociedad de los Doce Ingleses Prerrafaelistas, y considero que los artistas se garantizarían entre sí un sustento, cada uno aceptando dar un considerable número de pinturas a la sociedad de artistas, y que las ganancias así como las pérdidas deberían ser soportadas en común. No creo que esta sociedad duraría indefinidamente, pero creo que mientras dure deberíamos vivir valerosamente, y producir arte. Pero si Gauguin y sus banqueros judíos vinieran mañana y me pidieran no más de 10 pinturas para una sociedad de comerciantes, y no para una sociedad de artistas, juro que no sabría si tener confianza en esto, pero yo daría de buena gana 50 pinturas a una sociedad de artistas.¹¹

La muerte de un proyecto social, su proyecto de una comunidad de artistas, es algo que indudablemente afecta a Vincent. Pero no he comenzado este capítulo con el suicidio de Van Gogh para explicarlo, sino que servirá como pretexto para continuar explicando lo que Michelli ha llamado el drama histórico de Van Gogh, el cual tiene mucho que ver con su proyecto de comunidad de artistas. En realidad el “estudio del sur” he querido iniciar con el episodio del “Estudio del sur” porque era el punto culminante de un proyecto que acompañó a Vincent toda su vida, lo que Schama ha llamado “ministerio social del arte”.

¹⁰ Simon Schama, *op. cit.*, p. 320

¹¹ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol II, p. 585

Vincent Van Gogh y los miserables

En Junio de 1888, 8 años después de haber decidido dedicarse a la pintura y dos después de haber llegado a París, Vincent Van Gogh le escribe a su hermana Wilhelmina lo siguiente con respecto a los impresionistas:

Bueno, esto es totalmente comprensible, pues es invariablemente la misma cosa una y otra vez. Uno ha oído hablar de los impresionistas, uno espera mucho de ellos, y... y cuando se los ve por primera vez uno está amarga, amargamente decepcionado y piensa de ellos que son descuidados, que pintan mal, que dibujan mal, que colorean mal, todo lo que es miserable. Ésta fue también mi propia opinión cuando llegué a París, dominado como estaba por las ideas de Mauve e Israëls y otros pintores inteligentes. Y cuando hay una exposición en París sólo de impresionistas, creo que muchos visitantes regresan de ella amargamente decepcionados, e incluso indignados, en un estado mental comparable al ánimo de los holandeses decentes en los días de antaño, cuando salían de la iglesia y momentos después oían un discurso de Domea Nieuwenhuis o de otro socialista. Sin embargo —tú lo sabes— en diez o quince años todo el edificio de la religión nacional colapsó, y —los socialistas siguen ahí, y seguirán ahí por un buen tiempo todavía, aunque ni tú ni yo somos muy adictos a ninguno de los dos credos.

Bueno, el arte —el arte reconocido oficialmente— y su enseñanza, su manejo, su organización, está estancado y en decadencia, como la religión que vemos colapsarse, y no durará mucho, aunque haya muchas exhibiciones, estudios, escuelas, etc. Durará tan poco como el comercio de bulbos.

Pero esto no nos interesa; no somos ni fundadores de algo nuevo, ni somos o estamos llamados a preservar algo viejo.

Pero esto es lo que queda —un pintor es una persona que pinta, de la misma manera que un florista es una persona que ama las plantas y las cuida él mismo, lo cual no es hecho por el mercader de flores.

Y por lo tanto, aunque algunos de los más o menos veinte pintores que se hacen llamar impresionistas se han hecho hombres ricos, y más aun: hombres importantes, la gran mayoría de ellos son pobres diablos, cuyas casas son cafés, que se alojan en hoteles baratos y viven

de la mano a la boca, viven en el día a día.¹²

Y agregaré un poco después: “Te digo esto para que entiendas el tipo de lazo que existe entre mí y los pintores franceses que son llamados impresionistas – que conozco a muchos de ellos personalmente, y que me agradan.”

Vincent conoció a los impresionistas en la Galería Goupil, donde trabajaba su hermano Theo, en París. Sentía simpatía por ellos, pues representaban una ruptura frente al clasicismo de la Academia, como decía Gauguin: “el impresionista es un ser humano puro, no envilecido todavía por el pútrido beso de l’Ecole des Beaux Arts”¹³ Pero a Vincent no le molestaban tanto los motivos de la Academia y del arte académico, más bien le molestaba la incapacidad de estas pinturas para transmitir un sentimiento de bienestar al espectador:

Por mi parte, encuentro que muchas pinturas modernas tienen un encanto peculiar que le falta a las pinturas antiguas. Para mí, una de las más nobles y elevadas expresiones del arte siempre será la de los ingleses, por ejemplo Millais y Herkomer y Frank Holl. Diré respecto a la diferencia entre el arte antiguo y el contemporáneo que probablemente los modernos son pensadores más profundos.

Hay una gran diferencia en sentimientos entre, por ejemplo, “octubre frío” de Millais y “campamento para blanquear en Overveen” de Ruysdael. E igualmente entre “migrantes irlandeses” de Holl y “mujeres leyendo la Biblia” de Rembrandt. Rembrandt y Ruysdael son sublimes, para nosotros como para sus contemporáneos, pero hay algo en los modernos que nos parece más personal e íntimo.¹⁴

A Van Gogh, como a muchos artistas del siglo XIX, le preocupaba sobremanera la realidad. Pero su preocupación por la realidad va más allá de mostrar la realidad tal como es, su proyecto es más cercano al de Courbet o William Morris quienes, como ya vimos, tenían un proyecto artístico que incluía una línea política bien definida. Y no es que Vin-

¹² Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. III, p. 433

¹³ John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 156

¹⁴ c 238

cent fuera un político, muy probablemente se ocupó muy poco de política, su compromiso no era sólo con la realidad, era con la gente. Cuando en 1880 decide dedicarse a la pintura, ya traía tras de sí varios intentos por acercarse y ayudar a los empobrecidos. En 1875 Vincent, como empleado en una galería de arte, muestra más interés por mostrar y discutir las pinturas que por venderlas, algún tiempo después decidirá cambiar de profesión y hacerse evangelizador, pues el comercio de arte le parece repugnante, expresaría así su opinión sobre el asunto años más tarde:

Y aquí estamos, viviendo en un mundo donde la pintura es indescritiblemente parálitica y miserable. Las exhibiciones, las tiendas de retratos, todo, todo, está en las fauces de personas que interceptan todo el dinero. Y no supongo ni por un momento que todo esto es producto de mi imaginación. La gente paga mucho dinero por la obra de alguien que ya está muerto. Y siempre están insultando a los pintores vivos, tontamente defendiéndose a sí mismos dirigiéndose a las obras de aquellos que ya no están aquí.¹⁵

Es en Mayo de 1877 cuando se decide por fin a dedicarse a la evangelización de los pobres, para esto se presenta a la Universidad de Teología en Ámsterdam a recibir educación formal. Pero la educación formal no podía servirle de nada a alguien que sólo intentaba ayudar a los pobres, el griego se convirtió en una tortura y un obstáculo para hacer lo que él más deseaba hacer. Su tutor en aquellos tiempos, Mendes da Costa, recuerda bien el carácter y la disposición de Vincent en ese periodo:

Hasta ahí todo marchaba bien, incluso las matemáticas, que había empezado a estudiar con otro maestro mientras tanto; pero después de poco tiempo los verbos griegos se volvieron demasiado para él [...] “Mendes” decía –no nos decíamos “señor” ya – “Mendes ¿tú en verdad crees que tales horrores son indispensables para un hombre que quiere hacer lo que yo: dar paz a las criaturas pobres y reconciliarlos con su existencia en la tierra?”

Y yo, que como su maestro naturalmente no podía concordar, pero que sentía en mi corazón que él –por dios... ¡digo él, Vincent van Gogh!- estaba en lo correcto, ponía una formidable defensa, lo mejor que podía hacerlo; pero era inútil. “El progreso del peregrino de

¹⁵ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. III, p. 432

John Bunyan me es más útil, y Thomas Kempis y una traducción de la Biblia; y no quiero nada más.”¹⁶

Pronto abandona los estudios teológicos y emprende un pequeño curso de evangelizador a mediados de 1878, pero también va a abandonar este curso, algunos autores dirán que fracasó. Pero ¿es tan necesario decir que *fracasó*? Abro un pequeño paréntesis para llamar la atención sobre los autores que revisamos en el primer capítulo, que ven en este error de van Gogh un síntoma de su enfermedad mental: para ellos no comprometerse con nada es sintomático de su malestar psíquico, aplicando esquemas preconstruidos sobre casos individuales.

Pero Vincent en verdad sentía un fuerte compromiso hacia los desamparados, al punto de lanzarse él solo a la región del Borinage, región de minas de carbón que habitaban empobrecidos mineros y obreros. Para él, en cierto momento la profesión de maestro y de clérigo fueron las únicas respetables:

Últimamente me parece que no hay más profesiones en el mundo que las de maestro de escuela y clérigo, y todo lo que se relaciona a ellas, como misionero, especialmente un misionero en Londres; uno tiene que ir con los trabajadores y los pobres y predicar la Biblia, y tan pronto como se tenga al suficiente experiencia, hablar con ellos, encontrar extranjeros que estén buscando trabajo u otras personas que estén en dificultades e intentar ayudarlos, etc. etc.¹⁷

Pero las cosas seguirán sin presentársele bien, y es obligado a dimitir de su puesto: el excesivo celo que Vincent ponía en confortar a los pobres era mal visto por las autoridades de la Iglesia,¹⁸ este compromiso hacia los pobres se vería cristalizado años más tarde cuando se haga pareja y adopte a la familia de una prostituta, Christine, también llamada Sien. Y ese espíritu de ayudar a los desamparados no es algo exclusivo de Vincent, ni algo que debamos buscar en un manual de desórdenes mentales, su aproximación a los

¹⁶ Mendes da Costa, *Personal Memories of Vincent van Gogh During his Stay in Amsterdam*, [en línea] http://www.vggallery.com/misc/archives/letter_122a.pdf [consulta: 18 de agosto 2009]

¹⁷ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. I, p.61

¹⁸ Simon Schama, *op. cit.*, p. 301

pobres, el cariño y la comprensión que manifiesta hacia ellos están en el mismo siglo que habita. Son las extensas lecturas de autores como Hugo, Zola, Maupassant, Dickens, Carlyle, y Michelet las que le abren un nuevo horizonte: el horizonte de la realidad social de una época industrial con profundas desigualdades: “La Biblia y las lecturas teológicas lo incitaron a hacerse evangelizador, Dickens le despertó la piedad por los desgraciados, Zola marcó sus ideas sociales, Michelet será su gran guía en su actitud para con Christine.”¹⁹

En 1880, después de sus fallidos intentos por convertirse en predicador, decide dedicarse al dibujo, pero este nuevo proyecto lo emprende con el mismo espíritu con el cual inició sus intentos de ser evangelizador. La viuda de Theo, Johanna Van Gogh, lo describe como una “necesidad de estética”: “Con la fuerza de la desesperación se entregaba a la religión, en la cual trataba de satisfacer su necesidad de belleza tanto como su deseo de vivir para otros.”²⁰ Su necesidad de belleza y religión lo van a llevar a dedicarse de lleno al arte, porque como dice Schama, el arte y la religión tenían para Van Gogh el mismo fin, ser un ministerio social: “Cuando una iglesia le fallaba él se volvía a la otra, siempre acercándose con mucha ansiedad y esperanza.”²¹ Tanto en sus intentos por ser evangelizador, como en sus intentos por convertirse en pintor, Vincent lleva consigo el espíritu del siglo XIX que aprendió de sus lecturas: la gente es lo más importante:

Pues hay, relativamente hablando, arte alto y bajo; la gente es lo más importante que hay, y de hecho es mucho más difícil de pintar, también.²²

El arte como ministerio social: la síntesis artística de Vincent Van Gogh

Cuando Vincent Van Gogh llega a París en 1886, su proyecto artístico se verá enriquecido con la teoría del color de los impresionistas y aunado a lo que había aprendido de

¹⁹ Pierre Leprohon, *Vincent Van Gogh*, Folio, 2004, p. 93

²⁰ Johanna Bonger, “Memoirs of Vincent van Gogh” en: Vincent van Gogh, *The complete letters of Vincent van Gogh*, vol. I Nueva York, Bulfinch, 2000, p. XXVI

²¹ Simon Schama, *op. cit.*, p. 300

²² Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. II, p. 473

las obras de Rubens, el color tiene una nueva cara para Vincent. Pero sus posiciones políticas distan de ser las mismas que las de los impresionistas, recordemos que Lubin critica su falta de compromiso frente al movimiento del impresionismo, si bien le agradan los impresionistas, en realidad se llama a sí mismo impresionista porque no le compromete a nada, pero a nada con el movimiento, no con la gente. La pintura de Van Gogh es una pintura creada para las masas trabajadoras, los pobres, las prostitutas (sus “hermanas de destino”, según las propias palabras de Vincent) para reconfortar a los pobres. Esta es una de las más partes más llamativas del proyecto artístico de Van Gogh; Gombrich, al momento de escribir sobre él, pone de manifiesto esta parte casi desde el principio: “Ambicionó un arte sin adulteraciones, que llegara no solamente al rico coleccionista sino a cualquier ser humano para proporcionarle placer y consuelo.”²³ Y esto es importante por el desplazamiento que se observa en el estilo de van Gogh de la tradición holandesa de pintura a una pintura más colorida. De 1880 a 1886 sus dibujos y sus cuadros tienen un aspecto más “nórdico”, es decir, un poco sombríos, como si la niebla del norte nos nublara la vista cada vez que miramos sus cuadros; sólo que los motivos de su trabajo son netamente realistas, al modo de los realistas franceses: mineros, prostitutas, campesinos: “Siento un cierto poder dentro de mí, porque esté donde esté, siempre tendré un objetivo: pintar a las personas como las veo y las conozco.”²⁴ Y esta actitud realista no era coincidencia, pues justamente lo que él quería con su pintura era eso, pintar las cosas como son: “En primer lugar, él creía que el arte no debería contentarse con servir a la autosatisfacción de la burguesía, más bien debería ser un ministerio social. Los artistas, especialmente en Holanda, desde hacía mucho tiempo que habían tomado a la gente trabajando y divirtiéndose como sus motivos. Pero Vincent quería que su trabajo fuera para esa gente y no sólo sobre ellos.”²⁵ No es por azar que haya dejado hasta este punto la contribución artística de van Gogh a la historia del arte, pues este aspecto social de la pintura de van Gogh es indisociable del mayor aporte artístico que se le reconoce a Vincent, en palabras de Simon Schama: pintar desde dentro de la cabeza.

²³ Ernest H. Gombrich, *La historia del arte*, China, Phaidon, 2008, p. 546

²⁴ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. II, p. 473

²⁵ Simon Schama, *op. cit.*, p. 302

Si vemos los primeros cuadros y dibujos de Vincent van Gogh, podríamos ver que existe un cambio radical en su estilo y en sus motivos. Podría parecer un gran cambio, casi salido de la nada, que Vincent en su primera etapa hiciera pinturas más cercanas a la realidad social, piénsese por ejemplo en “Los comedores de patatas” o los muchos estudios que hizo de “El Sembrador” de Millet, o los dibujos de prostitutas, viejos, mineros y mendigos que realizaba en su etapa antes de llegar a París y conocer a los impresionistas. Pero a mí me parece que Vincent sigue en la misma línea. Si de sus cuadros de girasoles, bodegones, o autorretratos parece haber una distancia insalvable frente a los dibujos de mineros, basta volver la mirada al propio Vincent y a su proyecto social. Desde esos cuadros y dibujos sombríos de personas empobrecidas, Vincent había tenido la ilusión de transmitir una idea, no de una mera impresión como lo hacían los impresionistas y tampoco una denuncia social al estilo de los realistas franceses. Era esas dos cosas y una más: transmitir el sentimiento que embargaba a los comedores de patatas, su miseria y su desesperación, sus cuadros eran un gesto de empatía hacia el trabajador:

Para Van Gogh, la expresión consistía precisamente en este “hacer salir” de las cosas su más auténtico significado. Pero para él este principio era tal que no traicionaba la verdad de lo real, ya que tenía la firme convicción de que le faltaría “una sólida base” si se olvidaba de “que la naturaleza existe”. Y con este espíritu se prepara a afrontar el tema de los Comedores de patatas. La verdad, la realidad, el significado de estos campesinos eran una vivencia de duro trabajo y de penuria. Y esto es lo que había que “hacer salir.”²⁶

Para van Gogh era ésta la vocación del arte, y él la encontraba en todos lados, no sólo en sus amados Zola, Michelet, Hugo, es decir en la literatura, y tampoco solamente en la pintura de su siglo que, como ya vimos, estaba sumergida en un espíritu revolucionario, Vincent veía más allá de su tiempo y encontraba estos gestos en Rubens y en Rembrandt:

Nada me conmueve más que Rubens expresando las penas humanas. Para explicar lo que quiero decir más claramente, déjenme decir que incluso sus más hermosas Magdalenas llorando o Mater Dolorosas siempre me recuerdan las lágrimas de una hermosa prostituta que

²⁶ Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2006, p. 30

ha contraído alguna enfermedad venérea o alguna otra pequeña miseria de la vida humana.²⁷

Uno de los cuadros más recordados y usados para ejemplificar la innovación de Van Gogh es “El café de noche”, pues la expresión de la idea no va unido a los motivos representados en el cuadro, lo cual iba en contra de los principios de cualquier pintura académica. Así, cuando el gran público observaba “El buen samaritano” de Morot lo que debería sentir era un sentimiento de gloria por la piedad humana y la fuerza espiritual del cristianismo. El medio por el cual Vincent desea expresar los sentimientos no van a ser los motivos —como pasaba en su primera etapa de pintor— sino que, después de su estancia en Paris, descubre la violencia del color, en buena medida por los impresionistas pero también por Rubens y las estampas japonesas, recordemos que si Van Gogh marchó al *Midi* francés fue para encontrar un pedazo de Japón en Europa:

Acerca de esta estancia en el sur, incluso si es más cara, considera: nos gusta la pintura japonesa, hemos sentido su influencia, todos los impresionistas tienen eso en común: entonces ¿por qué no ir a Japón, es decir el equivalente de Japón, el sur?²⁸

En este cuadro todo parece un tanto exagerado, difuso y desde cierta óptica no es agradable a la vista, incluso al mismo Vincent le parece feo: “Ahora, sobre obtener de vuelta el dinero que le pagué al dueño con mi pintura, yo no contaría con ello, pues la pintura es una de las más feas que he hecho. Es el equivalente, aunque distinto, de ‘Los comedores de patatas’”²⁹ Pero a van Gogh no le importa esto, sino expresar algo: “He intentado expresar las terribles pasiones de la humanidad con el rojo y el verde.”³⁰ Su intención es expresar sentimientos, pero a través de la terrible fuerza del color, por eso aunque sea un café de noche (aunque para Lubin no era sólo un café sino una representación pictórica de la visión de sus padres manteniendo relaciones sexuales) con la paleta de colores de Vincent y las representaciones exageradas, el café se convierte en un lugar

²⁷ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. II, p. 472

²⁸ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. II, p. 589

²⁹ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. III, p. 28

³⁰ *Ibidem.*

infernol, carga a la pintura de otro sentido:

En mi pintura ‘el café de noche’ he intentado expresar la idea de que el café es un lugar donde uno puede destruirse, volverse loco, o cometer un crimen. Así que he intentado expresar, por decirlo de alguna manera, los poderes de la oscuridad en una casa pública de mala nota, con verde Louis XV y malaquita, contrastando con verde-amarillo y verdes-azules chillones, y todo esto en una atmósfera como de una caldera del diablo, como de pálido sulfuro.³¹

Es esta innovación en el color lo que pasará como el gran aporte de van Gogh a la historia del arte, la relación que logra tejer entre idea-expresión-color: “De los comentarios de van Gogh se desprende que cada tema que se decidía a pintar despertaba en él emociones o asociaciones de ideas específicas que trataba de expresar por medio de la composición, de la simplificación y especialmente del color. Así pues, cada una de sus telas tiene un contenido espiritual que cristaliza un sentimiento auténtico.”³²

Vincent Van Gogh es reconocido como uno de los padres del expresionismo, aunque él mismo no fuese uno, los expresionistas lo reconocerán como tal. Justamente el traslado que hacen los postimpresionistas es éste: si los impresionistas se habían dedicado a pintar la realidad tal cual se presenta al ojo, habían dejado de lado cualquier tipo de reflexión, entonces para los postimpresionistas ya no importaba tanto esa impresión óptica que causaba, sino el sentimiento que se quería transmitir.

Claro que van Gogh no es el único que en su momento propone este proyecto artístico, Gauguin también piensa igual que él, sólo que Gauguin no pensaba en un arte para los pobres. Gauguin es descrito fundamentalmente como una persona egoísta* que esperaba gozar de reconocimiento y éxito: “Éste [Gauguin] era un individualista —una persona que no dudaba en hablar claro y criticar a los demás, que poseía un gran dominio de sí

³¹ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. III, p. 31

³² John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 173

* Incluso abandonó a su esposa e hijos para seguir su carrera artística, pues sabía que como pintor no los podría mantener, aparte recuérdese que su idea del Estudio del sur era ganar dinero, al igual que sacar provecho de la muerte de Vincent. Incluso John Rewald sugiere que si se duele de la muerte de Theo, ocurrida seis meses después de la de Vincent, es porque el mundo artístico había perdido a un marchante de arte que confiaba y peleaba por el reconocimiento público del impresionismo. John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 319

mismo y cuyas ambiciones eran las de un líder a quien gustaba tener seguidores.”³³ Lo que quería Gauguin era que su pintura fuera como un viaje, no en el sentido fotográfico de mostrar lo más apegado a la realidad los paisajes y las personas, sino en el sentido de un viaje espiritual que transmitiese el sentimiento propio de los motivos que pinta. Sus cuadros de Tahití llevan esa carga de salvajismo y arcaísmo propia de las sociedades aborígenes, y era justo esto lo que quería lograr Gauguin:

Para el místico Gauguin, la misión del arte era separarse de la realidad terrestre y a través de arreglos de puro color, flotar libremente, tomando al espectador y llevándolo al éxtasis, a un estado de conciencia alterada. Usa tu imaginación, le diría a Vincent; pinta de memoria, no de lo que está frente a ti. El paseo que se supone el arte debe darte estaría muy lejos del aquí y del ahora (¿pues quién querría quedarse cerca de la realidad?); un viaje a los trópicos de la mente en la nave espacial que era el color morado.³⁴

Para Gauguin no basta con la mera impresión de la naturaleza o la realidad, tiene que llevar algo de la mente ahí, una idea, un pedacito de la imaginación del artista:

De acuerdo con los nuevos principios de Gauguin, “la impresión de la naturaleza debe ir unida al sentimiento estético que elige, ordena, simplifica y sintetiza. El pintor no debe darse descanso hasta no haber alumbrado en forma plástica al hijo de su imaginación... nacido de la unión de su mente con la realidad”. Gauguin insistió en una construcción lógica de la composición, en una distribución armoniosa de las manchas claras y oscuras, en la simplificación de formas y proporciones, a fin de dotar a los contornos de las formas de una expresión vigorosa y elocuente...³⁵

Pero a diferencia de Gauguin, el arte que Vincent pretende crear es terrenal, recordemos que para él lo importante es la gente, y la pintura es un medio para que la gente *sintiese* esa reconciliación con su destino en la tierra, en las palabras del propio Vincent. Para Schama, la pintura más consumada de Van Gogh es *La noche estrellada*: “Con ellos,

³³ Humberto Nágera, *Vincent van Gogh - Un estudio psicológico*, Barcelona, Editorial Blume, 1980, p. 125

³⁴ Simon Schama, *op. cit.*, p. 321

³⁵ John Rewald 1982, *op. cit.*, p. 153

con ese cielo, van Gogh llegó a su asombrosa visión propia: que lo que nosotros vemos es lo que ellos sienten. Lo que vemos es la visión del éxtasis, capturada no en un típico y prosaico ejemplo de representación del carácter, sino en la impronunciable, inmensurable intoxicación de los sentidos. Finalmente había logrado pintar, como él decía a veces, la plenitud de nuestros corazones.”³⁶ Así, Vincent abandona los motivos por la expresión, su ideal es expresar las emociones humanas con colores, ya no son necesarios trabajadores y prostitutas en los cuadros para que éstos fuesen para esos trabajadores y prostitutas. Incluso criticará duramente los cuadros de Bernard y Gauguin que contenían escenas bíblicas, Vincent piensa que no es la manera de transmitir la piedad, y estalla contra ellos:

Y no soy un admirador de “Cristo en el jardín de Olivos” de Gauguin, del cual me envió un bosquejo. Y también Bernard me prometió una fotografía de su pintura. No lo sé, pero siento que sus composiciones bíblicas van a hacer que yo quiera algo diferente. Últimamente he visto a las mujeres cosechando y juntando los olivos, pero como no he podido conseguir una modelo, no he hecho nada con ello. Sin embargo, ahora no es el momento de pedirme que admire la composición de nuestro amigo Gauguin, y nuestro amigo Bernard probablemente nunca ha visto un árbol de olivo. Ahora bien, él no está teniendo la menor idea de lo posible, o de la realidad de las cosas, y esa no es la manera de sintetizar —no, no estoy evaluando sus interpretaciones bíblicas. Yo digo que Rembrandt, y Delacroix, han hecho esto de manera admirable, que me gusta incluso más que los primitivos, ¡pero alto! No quiero volver a tocar el tema. Si me quedo aquí, no intentaré pintar “Cristo en el jardín de los olivos”, sino la cosecha de olivos como aún se puede ver, dando, sin embargo, las proporciones exactas a la figura humana en el cuadro, tal vez eso haga pensar a las personas. No tengo derecho a interferir con esto sin antes hacer serios estudios de esto, más que los que he hecho hasta ahora. Y también los prerrafaelistas avanzaron mucho en esta categoría de ideas. Cuando Millais pintó su “Luz del mundo”, era un asunto mucho más serio. En verdad no hay comparación, sin contar a Holman Hunt y otros, Pinwell y Rossetti.³⁷

Es curioso notar el abismo que existe entre las concepciones de la historia del arte y

³⁶ Simon Schama, *op. cit.*, p. 329

³⁷ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. III, p. 229

de la psiquiatría. Mientras los primeros ven en la pintura la cristalización de uno de los más revolucionarios cambios en la concepción artística y en nuestra mirada, los psiquiatras y psicoanalistas pueden leer en ella símbolos que emergen del subconsciente del artista y *expresan* las dinámicas y pasiones ocultas en lo más hondo de su ser. Tal vez cabría preguntarse, si no es gracias a van Gogh que sus biógrafos pueden leer en los cuadros expresiones e ideas.

Es justo este aspecto de la obra de Vincent lo que va a llamar la atención de los críticos de arte. Su lugar en la historia parece debérsele a esta “innovación”. Incluso en su propia época, cuando aun vivía, lo que más resalta para un crítico de arte es esto: poder expresar la *Idea*: “Sin duda, como todos los pintores de su raza, él está muy consciente de la materia, de su importancia y de su belleza, pero también, casi siempre, esta encantadora materia, no la considera más que como un tipo de maravilloso lenguaje destinado a traducir la idea. Es, casi siempre, un simbolista”³⁸

Albert Aurier, un crítico de arte que hizo una reseña sobre van Gogh pone en relieve, aunque sea de manera rápida, este aspecto de la pintura de Vincent. Y desde el artículo de Aurier hasta nuestros días, la preponderancia de la capacidad para expresar la idea en la pintura de van Gogh se encuentra en casi todos los críticos e historiadores del arte: “Es evidente que van Gogh no se proponía principalmente una correcta representación. Empleó formas y colores para expresar lo que él sentía acerca de las cosas que pintó y para que otros experimentaran lo mismo que él. No se preocupó mucho de lo que llamaba “la realidad estereoscópica”, esto es, la reproducción fotográficamente de la naturaleza. Exageraría e incluso acentuaría la apariencia de las cosas si esto conviniese a sus fines.”³⁹ Lo cual es cierto, pues Vincent mismo cree que hay que darle más peso a la expresión que a la reproducción fotográfica: “Bueno, si haces el color exacto o el dibujo exacto, no te dará sensaciones como esas.”⁴⁰

Aurier, en el artículo que publica en el *Mercure de France* dice “La Idea es la causa eficiente y final”⁴¹, y en esa frase, agregándole “por medio del color”, podríamos resumir la innovación artística de van Gogh. Pero en realidad los historiadores del arte, en su ma-

³⁸ Albert Aurier, *Oeuvres posthumes*, París, édition du "Mercure de France", 1893, p. 252

³⁹ Ernest H. Gombrich, *op. cit.*, p. 548

⁴⁰ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. III, p. 29

⁴¹ Albert Aurier, *op. cit.*, p. 252

yoría, vuelven a olvidar que la necesidad de expresión de van Gogh está respondiendo a su proyecto artístico: el ministerio social del arte. La psiquiatría irá más lejos aun al decir que responde a su enfermedad mental, otros más cautos dirán que son por los tormentos del alma (sin hablar de enfermedad) y de la vida de Vincent. Mark S. Gold en su libro “Buenas noticias acerca de la depresión” calla cuando le hacen la pregunta típica: ¿Qué hubiera pasado si Van Gogh hubiera tomado Prozac? Tanto el interrogador como el interrogado asumen lo mismo: por su sufrimiento/enfermedad mental, van Gogh es lo que es. Si bien Aurier también menciona la carga de Realismo que lleva la pintura de Vincent, para Aurier lo que tiene mérito es que le es posible expresar una idea o sentimiento a través de la pintura, yo creo que la innovación de Vincent van Gogh —tal vez su genio— radica en esa síntesis de expresionismo y realismo. Para van Gogh, debido a sus esperanzas, voliciones y deseos como persona y como artista, es decir, debido a su individualidad social, a su necesidad de llevar el arte hacia los miserables, el arte (su arte) no podía ser de otra manera, tenía que conjugar la preocupación por la realidad de las personas al mismo tiempo que pintar un medio para que la idea de piedad llegase a los desdichados.

Y justo aquí es donde quisiera destacar un aspecto del drama personal de Vincent: el hecho de que su necesidad de comprensión no tiene que ver con la necesidad de reconocimiento, como ha pasado en muchos artistas. Elias describe cómo Mozart se quejaba amargamente de que sus contemporáneos no entendieran su música, y eso, junto con la infidelidad de su esposa y los problemas con sus patrones miembros de la corte, son factores a tomar en cuenta para un estudio de la vida de Mozart, claro está, como dice Elias, ligándolo a la estructura social de su época y la posición que Mozart tenía en ésta. De igual manera, para poder comprender completamente la biografía de van Gogh tendríamos que tener en cuenta factores no sólo sociológicos, sino psicológicos, pero no es menester de este trabajo ofrecer una visión orgánica de la vida de Vincent van Gogh

Lo que sí pretendo es poner énfasis en este aspecto de la vida de Vincent, como bien dice Michelli, el drama de van Gogh es un drama histórico: Vincent era un hombre con el espíritu revolucionario del siglo XIX que observamos en el capítulo anterior, tamizado por sus lecturas bíblicas. Vincent se encontraba muy cercano a las posición frente a la humanidad que tenía Hugo: de comprensión hacia los miserables, ¿acaso la unión con la

prostituta Christine y la gran humanidad que Vincent sentía hacia ellas, según Bernard, no hace pensar en la trágica historia de Fantine en “Los Miserables” de Hugo?

Es mi opinión que no importa que tan buena y noble sea la mujer por naturaleza, si ella no tiene medios y no está protegida por su propia familia, en la sociedad de hoy, ella está en gran, inmediato peligro de verse arrastrada a las aguas de la prostitución. Qué es más natural que proteger a esa mujer, y, si no puede hacerse de otra manera, si las circunstancias llevan a eso, si *il faut mettre sa peau*, que casarse con ella. Por lo menos yo pienso, en principio, que uno debe continuar tal protección hasta que ella esté definitivamente a salvo, y protegerla con el propio pecho de uno, por decir algo. ¿Incluso sin amor real? Tal vez sí, pero entonces es un matrimonio *de raison*, pero no en el sentido de casarse por razones egoístas.⁴²

Es para estas personas para las que Vincent quiere pintar:

Estoy leyendo la última parte de Los Miserables; la figura de Fantine, una prostituta, dejó una gran impresión en mí —oh, y sé tan bien como los demás que uno no va a encontrar una Fantine exacta en la realidad, pero este personaje de Hugo es verdadero — como, ciertamente, lo son todos sus personajes, siendo la esencia de lo que uno ve en la realidad.⁴³

No podemos saber si Vincent tenía una postura política bien definida, sabemos que conocía y hablaba de socialismo pero no podemos saber si se asumía como tal, el suyo era un compromiso con las personas, no con una ideología política, Vincent entendía la injusticia propia del sistema industrial en el que vivía, pero vuelvo a recalcarlo: su idea de arte tenía que ver con reconfortar a los desposeídos, no emanciparlos y otorgarles el poder. Lo que no pudo hacer como evangelizador lo quería hacer con su arte, éste era su proyecto de vida y su proyecto artístico, al que entregaría su vida y sus fuerzas: “Por mi parte, sigo teniendo los más imposibles y poco adecuados enredos amorosos, de los cuales como una regla siempre salgo con un poco más de vergüenza y desgracia. Y desde mi opinión estoy en la correcto al hacer esto, dado que, como me sigo diciendo a mí mismo,

⁴² Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. II, p. 23

⁴³ *Ibidem.*

en los años anteriores, cuando yo tenía que haber estado enamorado, me entregué a asuntos religiosos y socialistas, y consideraba el arte más sagrado que ahora.”⁴⁴

No nos debe extrañar pues, que Vincent se sintiera solo, ya hacía tiempo que los intelectuales habían abandonado los proyectos revolucionarios. Vincent era el último artista de 1848, y su drama es que vivía en la década de 1880: “En efecto, Van Gogh llega a París con los problemas, las ansias y los deseos de un hombre de 1848, con la pasión de un arte realista, y se encuentra en un ambiente completamente diverso. El terreno histórico y cultural en que creció el arte que él amaba estaba revuelto o destruido.”⁴⁵ Las últimas chispas del espíritu revolucionario del siglo XIX europeo, me refiero a ese espíritu que inundaba las calles y los cuerpos de las personas, yacían bajo los escombros del nuevo París, el París reconstruido, el París de los impresionistas, un París donde la concordia se cristalizaba en el sentimiento patriótico y nacionalistas francés, es decir, en el imperia- lismo francés. Octave Mirbeau, una vez muerto Vincent, hace un gran elogio de su obra, haciendo la reseña de la exhibición de los independientes, donde participaron Pissarro, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, pero agrega: “Pero ninguno de estos irrefutables artistas [...] me cautiva tanto como Vincent van Gogh. En su caso, siento que estoy en la presencia de algo más grande, más majestuoso, alguien que me perturba, me mueve, y me compele a reconocerlo.”⁴⁶ Igual que Aurier, Mirbeau reconoce el gran aporte de van Gogh a la pintura “Este ‘arbitrio’, este uso violentamente psicológico del color, es una de las claves del subjetivismo moderno.”⁴⁷ Y sólo al final de su artículo, hace mención a lo central en el proyecto artístico de Vincent: “¡Y qué bien entendió también la tristeza, desconocida y divina, en los ojos del pobre, del loco y del enfermo que eran sus hermanos!”⁴⁸ Aurier había dicho que sólo los artistas entenderían la obra de van Gogh, pues sólo el que conoce las leyes del material entenderá las variaciones que el autor hace de él, la metamorfosis del material en las manos del que lo maneja será accesible a los más, Mozart fue poco accesible a sus contemporáneos porque en su música había sentimientos y deseos personales, en un momento en que la música no permitía eso, la música cortesa-

⁴⁴ Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol. III, p. 427

⁴⁵ Mario de Michelli, *op. cit.*, p. 33

⁴⁶ Octave Mirbeau, *Artists*, [en línea] <http://www.vggallery.com/misc/archives/main.htm> [consulta: 18 de agosto 2009]

⁴⁷ Mario de Michelli, *op. cit.*, p. 37

⁴⁸ Octave Mirbeau, *op. cit.*

na, sólo hasta el romanticismo esto se va a convertir en un condición casi necesaria de la creación artística, pero todavía tamizado por la idea de individualidad universal, es decir, el material todavía no podía reflejar los sentimientos particulares e irrepetibles de un individuo, sino de un individuo que era todos los individuos. Y la afirmación de Aurier parece que encontró una reafirmación positiva: “La compradora del cuadro de van Gogh fue una pintora, Anna Buch, pues Aurier había acertado: por el momento sólo los artistas parecían apreciar su obra.”⁴⁹ O tal vez no, porque como nos dice Schama, Vincent, al enterarse de que se hablaba de él como si fuera Cézanne o Toulouse-Lautrec, se marchó de París por miedo a ser malinterpretado. Las esperanzas de Vincent, su proyecto de una comunidad de artistas, y sobre todo, de encontrar personas que compartieran sus ideas, pertenecían a un mundo que terminó en 1871, la Comuna de París de ese año fue el último gran evento donde el espíritu revolucionario se aparecería en gran escala. Las revoluciones y revueltas socialistas y comunistas llevarían fundamentalmente, después de la comuna, la impronta marxista, y así llegarían al siglo XX, pero el París de Vincent era muy distinto al que había imaginado:

Pero dentro de él crece también una insoportable zozobra. Pensaba encontrar en París un apoyo a sus sentimientos y aspiraciones; creía que iba a encontrar “hombres” y, en cambio, como escribe en el verano de 1887, sólo encuentra “pintores que [le] disgustan como hombres”. Su fervor choca con una realidad fría y limitada donde ya se considera “literatura” las verdades que él había aprendido a creer entre los mineros, los campesinos y los tejedores de Bélgica y Holanda. Un mundo se había derrumbado. La derrota de la comuna había excavado un profundo y definitivo foso con el pasado, y Van Gogh, en la aguda sensibilidad de su alma, lo advierte como un espasmo, como una contracción dolorosa.⁵⁰

La filosofía de la restauración, que vimos en la parte final del capítulo anterior, a la que los intelectuales franceses se habían adherido, había terminado con el mundo de 1848. El compromiso de Vincent es con la realidad, la realidad que había aprendido a ver gracias a Zola, Michelet, Hugo, los prerrafaelistas, el mismo Rembrandt, Dickens, Maupassant, Ruskin y otros. Vincent van Gogh, como artista, estaba fuera de lugar, y esa

⁴⁹ John Rewald, 1982, *op. cit.*, p. 290

⁵⁰ Mario de Michelli, *op. cit.*, p. 34

marginalidad, junto con su innegable aportación al arte, produjo el mito de van Gogh: el van Gogh loco, incomprendido.

La psiquiatría y el psicoanálisis intentan dar una imagen fiel del sufrimiento de Vincent, del sufrimiento mental entiéndase, pero creo que la mera explicación por enfermedad mental de una figura como van Gogh poco puede aportar a una comprensión más elaborada de la vida y obra, y del genio tal vez, de un artista. Las interpretaciones psiquiátricas y psicoanalíticas sólo nos dejan con un diagnóstico y no con un hombre. Mi pretensión en estos dos últimos capítulos es dar una imagen de Vincent que permita la entrada de otros saberes para enriquecer la comprensión de Vincent y no clausurarla con un diagnóstico que no acepta más opiniones. ¿Dónde queda la crisis de los valores del siglo XIX en una biografía psiquiátrica o psicoanalítica? No niego la posibilidad de un estudio psicológico sobre van Gogh, pero sí rechazo que esta sea la única posibilidad o la más acertada.

He pretendido, con estos últimos dos capítulos, dar no una explicación, sino una imagen que tenga sentido de la desesperación de Vincent. Frente a lo que acabamos de examinar cabe hacerse una vez más la pregunta: ¿el destino de van Gogh como artista y como hombre no era el fracaso? Vincent llegó a París en un momento en que la ruptura impresionista ya estaba en pleno esplendor ayudada por las políticas culturales de la Tercera República, ya nadie quería una revolución. El siglo XIX, el siglo de las revoluciones y el siglo de poner en marcha las utopías está muerto en 1886 cuando van Gogh llega a París. Claro está que es tramposo juzgar la vida de van Gogh desde nuestro momento histórico y decir que fracasó porque estaba condenada al fracaso, pero entiéndase que cuando digo que su destino era el fracaso no es para hacer patente lo obvio, sino para hacer patente su sufrimiento: Las esperanzas y deseos de Vincent van Gogh como hombre y como artista, estaban enterradas con los 30,000 comuneros de París, bajo el brillante sol del impresionismo y de la Tercera República.

Conclusiones

Van Gogh como síntoma

He recurrido en este trabajo a la crítica histórica y sociológica, pero en verdad sería, no pretencioso sino ingenuo, creer que esto basta para penetrar la individualidad de un artista del siglo XIX: podemos penetrar en su individualidad social, y de una u otra manera podemos acercarnos a comprender su drama personal teniendo en cuenta la estructura social en el que él, como figura social, estaba inmerso. Pero esto no da como producto una visión final y completa acerca de Vincent van Gogh y no pretendo hacer pasar este trabajo por tal. Pero tal vez, pretenciosamente, este trabajo pueda tener todavía otro objetivo: se trata de hacer de van Gogh un lugar desde el cual reflexionar, hacer de van Gogh un ejemplo, a la manera de Elias, del estado actual de nuestros saberes al momento de afrontar el problema del artista, del genio y del arte. Esto no es nuevo, varios lo han hecho, varias han visto en van Gogh un síntoma de la cultura occidental.

Las pinturas de van Gogh empezaron a cobrar notoriedad poco antes de su muerte (recordemos el artículo de Aurier) y siguieron en su ascenso sostenido, aunque con obvios críticos y detractores, pues los valores de la pintura habían sido atacados profundamente:

Merki defiende una actitud diametralmente opuesta a la de Aurier y otros críticos. Él defiende las cualidades tradicionales de “una excelente pincelada” “conocimiento adquirido”, “destreza de la mano”, “rapidez y presteza”, y “ejecución”. En términos todavía más fuertes, asedia los (falsos) valores de la modernidad, “simbolistas”, “expresionistas”, “sucios”, “auto-

res de plastas”, “engaños”, quienes son “inteligentes” y “locos”. En general, Merki ataca la “pintura contemporánea”, esta “irrisión” adulada por los “clanes” y “cultos”, los “snobs” y “pequeñas mujeres”, la “idolatría” y la “fama por una semana”.¹

Michelli nos dice que van Gogh se convierte en el primer caso de esta ruptura del siglo XIX, es decir la caída del espíritu revolucionario del siglo XIX: “van Gogh es el primer caso evidente de toda una serie de otros casos, y precisamente por eso, deja de ser un caso para denunciar una situación, que justamente es la situación de crisis que estaba a punto de manifestarse como hecho general de la cultura. Destruída la base histórica sobre la que los intelectuales se habían formado, entran en crisis dentro de ellos mismos los valores espirituales que antes parecía que debían durar permanentemente.”² Y en el mismo tenor, para Heinich, Vincent alcanza la estatura que tiene aun hasta nuestros días debido a que representa el momento vivo de la ruptura entre modernidad y tradición: la crisis histórica de la que habla Michelli es para Heinich el momento preciso en que la balanza, por lo menos en el ámbito del arte, se inclina hacia los valores de la modernidad: “Este desplazamiento de la tradición a la modernidad marca el paso de un sistema de valores que favorecía una ‘relativa’ excelencia (su medida era la comparación entre sus contemporáneos y los representantes de la tradición), a un sistema que favorecía la ‘absoluta’ excelencia, en la cual sólo comparaciones negativas —distintivas y ya no más imitativas— con otros era permitido. Éstas son las dos maneras antinómicas de construir la grandeza.”³ Y según Heinich son estos valores de la modernidad los que elevan a Vincent a la posición de “santo”: el hecho de que Vincent fuera un pintor sin educación que antes de sus veinte años no había tocado un pincel, pero que representa uno de los valores mejor ponderados por la modernidad: el de la transgresión y la alienación. ¿Cómo puede ser que se valore bien la alienación? Para Heinich justamente esta es la ruptura y la entrada de la modernidad. Siguiendo a Bourdieu —aunque nunca lo hace explícito— nos indica que van Gogh es quien es en el mundo del arte porque en él se cristaliza (*embodies* en la traducción inglesa) el valor de lo anormal, de la transgresión, lo cual nos hace pensar en

¹ Nathalie Heinich, *The glory of Van Gogh: an anthropology of admiration*, Princeton, Princeton University Press, 1996, 16

² Mario de Michelli, *op. cit.*, p. 35

³ *Ibid.* p. 10

el artículo sobre Manet de Bourdieu. Gracias a van Gogh hoy podemos tener el estereotipo del bohemio, incomprendido por la sociedad y posiblemente loco, del artista dañado y condenado por sus contemporáneos, sólo piénsese por ejemplo en la figura de Edgar Allan Poe, un escritor genial que muere en la pobreza debido a sus abusos en el alcohol, es decir, por sus demonios internos:

Él no fue establecido por la posteridad como el iniciador de una tendencia artística, como el cubismo en el caso de Cézanne. Él es más bien visto como un precursor porque él personifica un nuevo valor estético, a saber, el valor que, después de él, le ha sido concedido más y más a la subjetividad artística. La función primaria del artista no es más expresar la objetividad externa del mundo, de la belleza o del ideal de belleza. En cambio, es por lo menos revelar la verdad interior de una personalidad, y por lo tanto las técnicas de expresión han sido subordinados para este fin. Van Gogh es el heraldo del triunfo de la originalidad, en el sentido de lo que es nuevo, y en el sentido de lo que pertenece solamente a una persona, lo que es irreductible para cualquier otro.⁴

Ya lo había dicho Bourdieu: lo anormal se normaliza, y si alguien pretende ser normal en el arte, cae fuera de la normalidad. *Ser anormal es la norma.*

Y aquí volvemos a encontrar al genio. Como vimos en el segundo capítulo, la noción de genio se utilizó en el siglo XIX primero con los románticos como portadores de una individualidad universal, después con la psiquiatría como portadores de una posible enfermedad mental, lo que ya implicaba alienación. Y con el triunfo de los valores modernos en el arte, el genio se convierte en un ser creativo pero alienado, piénsese en los poetas modernistas, como Gertrude Stein o Ezra Pound, y esta alienación es correcta pues ahora la norma es sufrir alienación, la alienación es como una medalla en el pecho de van Gogh, y aparte de esto tiene el mérito de ser el primer artista en llevar esta distinción: “El tema del genio merece mención especial. En el caso de Van Gogh el genio se asocia con la locura a través de la afirmación de su desviación. En lugar de tacharlo con el estigma

⁴ *Ibid* p. 30

de la incoherencia, la desviación causa que él sea celebrado como una figura excepcional.”⁵

Pero a Heinich no le interesa como tal la vida de Vincent sino la figura que de él se hace. Si Heinich dice que Vincent es el nuevo tipo de artista, que no inventa un movimiento sino que su figura encarna los nuevos valores y da como resultado el arquetipo de artista, y si estos valores se fueron gestando desde los realistas, pasando por Manet, esto significa algo para Heinich: van Gogh no fue incomprendido durante mucho tiempo. Es cierto, van Gogh era un alienado, loco, no reconocido su arte, y todo esto se encuentra dentro del nuevo *nomos* de la anomia, establecido firmemente por Manet, y esto lleva a decir a Heinich lo siguiente:

Van Gogh sobrevivió el riesgo de ser malinterpretado, debido a que el escándalo ya había ocurrido, primero con Courbet, luego con Manet y la primera exhibición de los rechazados. Especialmente debido a la revolución impresionista, el mundo (o al menos el universo de los expertos en arte) estaba preparado para recibirlo. La originalidad en pintura, o al menos la desviación de los cánones, había sido ya establecido como un valor, aunque fuera uno impugnado. Van Gogh no estableció este valor. Él literalmente lo encarna. Esta es la razón de que el único escándalo “Van Gogh” de su día consistió en burlas sin consecuencias.⁶

Lo que Heinich pretende hacer con van Gogh no sólo es demostrar que no hubo tal incompreensión de van Gogh, sino explicar por qué existe esta ilusión de que van Gogh fue incomprendido; y para esto nos dice que el mito de van Gogh presenta analogías con la hagiografía, es decir, van Gogh pasa por el mismo proceso, de convertirse en un santo laico del arte moderno. Y para Heinich entonces van Gogh es el síntoma de la caída de los viejos valores de la tradición: ahora los nuevos valores modernos tienen a un héroe en van Gogh, si existe el mito de la incompreensión de Vincent es porque este mito presenta la misma estructura que una hagiografía: un hombre fuera de su tiempo que será reivindicado en el futuro, pero para Heinich no existió nunca tal incompreensión, si bien es cierto que la crítica artística de su tiempo ignoró a van Gogh, para esta autora representa muy poco tiempo, pues las revoluciones del impresionismo ya habían librados sus batallas y

⁵ *Ibid.*, p. 21

⁶ *Ibid.*, p. 31

habían salido victoriosas, entonces Vincent van Gogh —es decir, su caso— es el síntoma que anuncia el subjetivismo artístico del siglo XX, la modernidad hecha hombre. Pero Heinrich no pretende tomar en cuenta la vida de Vincent como tal, así que debo hacer la aclaración de que esa “nula incompreensión” que se supone sufrió van Gogh, es sólo parcial, pues los planes que tenía Vincent para su propio arte sí fueron malinterpretados, al punto que prefirió retirarse de París antes que ser malinterpretado. Heinrich dice que nunca hubo una incompreensión del arte de Vincent, pero esto sólo es verdad si se toma a Vincent con el carácter de la figura social del artista de su época que pretendía que su arte fuera reconocido.

Para Artaud van Gogh también es un síntoma, el síntoma de una sociedad enferma que ha tenido que “suicidar” a van Gogh para que no viniera con su mensaje de redención. Si para Heinrich nuestro pintor es un síntoma del paso de la modernidad, visible en el cuerpo de la crítica artística (o lo que es lo mismo, Heinrich se ha centrado sobre todo en el análisis de los valores de la sociedad actual a través del análisis de la recepción de la obra de van Gogh en la crítica artística), Artaud se centra en el diagnóstico de la sociedad, dándole más peso a la recepción del van Gogh como paciente, es decir, la crítica a la sociedad desde el análisis de la recepción de van Gogh por la ciencia médica. Para Artaud, van Gogh es un loco social, pues ha preferido entregarse a la locura antes que abandonar su ideal de honor humano⁷, entonces Vincent es el síntoma más visible y el más doloroso de un cuerpo enfermo, de la sociedad de hombres enferma: “Así es como una sociedad deteriorada inventó la psiquiatría para defenderse de las investigaciones de algunos iluminados superiores cuyas facultades de adivinación le molestaban.”⁸ van Gogh, el hombre, se convierte en síntoma cuando es aguijoneado por la psiquiatría:

Pues no fue por sí mismo, por efecto de su propia locura, que van Gogh abandonó la vida. Fue por la presión, dos días antes de su muerte, de ese espíritu maléfico que se llamaba doctor Gachet, improvisado psiquiatra, causa directa, eficaz y suficiente de esa muerte.

⁷ Antonin Artaud, *Van Gogh: el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998, p.76

⁸ *Ibid.*, p. 74

Leyendo las cartas de van Gogh a su hermano he llegado a la firme y sincera convicción de que el doctor Gachet, “psiquiatra”, detestaba en realidad a van Gogh, pintor, y que lo detestaba como pintor, pero por encima de todo como genio.

Es casi imposible ser a la vez médico y hombre honrado, pero es vergonzosamente imposible ser psiquiatra sin estar al mismo tiempo marcado a fuego por la más indiscutible insania: la de no poder luchar contra ese viejo reflejo atávico de la turba que convierte a cualquier hombre de ciencia aprisionado en la turba, en una especie de enemigo nato e innato de todo genio.

La medicina ha nacido del mal, si no ha nacido de la enfermedad, y sí, por el contrario, ha provocado y creado por completo la enfermedad para darse una razón de ser; pero la psiquiatría ha nacido de la turba plebeya de los seres que han querido conservar el mal en la fuente de la enfermedad, y que han arrancado así de su propia nada una especie de guardia suizo para liquidar en su base el impulso de rebelión reivindicatoria que está en el origen de todo genio.⁹

Artaud, lo que está haciendo, es apelar a la increíble lucidez de van Gogh, pues en sus pinturas, Vincent deshace el mundo y lo pinta con dolor, como verdaderamente es el mundo, pero es la sociedad —la sociedad burguesa—la que ha llevado a van Gogh al suicidio. Para Artaud, es nuestra sociedad, una sociedad de mentira y deshumanizada la que suicida a quien llegue con la luz e intente compartirla. En esta concepción, Van Gogh, la figura social, es un síntoma; como hombre, es Prometeo.

Quisiera terminar analizando esta última reflexión de Artaud. El texto de Artaud es un texto combativo, apuntado a herir profundamente a la verdad psiquiátrica, y no con el camino ya conocido de la desmitificación, al contrario, Artaud hace de Vincent van Gogh el profeta de la verdad en un mundo donde la ciencia médica y el vicio humano hacen vivir al hombre en medio de la mentira. Tal vez el texto de Artaud sea el análisis más fiel a los fines de Vincent como hombre, pues el trabajo de Artaud intenta devolverle a van Gogh su objetivo: hacer un arte para los hombres.

⁹ *Ibid.*, p. 89

En primer lugar veamos el problema del genio tratado en el capítulo segundo. Vimos cómo se transformó este concepto durante el siglo XIX, ligándose con el padecimiento mental del individuo, y con esto, haciendo del genio una persona irrepetible e independiente de su situación social. Elias criticó esto, diciendo que todo análisis biográfico debe llevar el análisis de la situación social de la persona en tanto figura social en relación con otras figuras sociales:

El destino individual de Mozart, su destino como ser humano único y también como artista único, estaba influido hasta límites insospechados por su situación social, por la dependencia, propia del músico de su tiempo, de la aristocracia cortesana. Aquí se aprecia lo difícil que es hacer comprensible para generaciones posteriores los problemas vitales de un individuo, por inolvidable que sea su persona o su obra, en la forma de una biografía, por ejemplo, si no se domina el oficio del sociólogo.¹⁰

Un análisis histórico debería tomar en cuenta las situaciones específicas de la persona por igual; el análisis de Heinich es sumamente rico, pero carece de mayor profundidad porque sólo llegó a analizar el papel del artista en la época de Vincent, e hizo de Vincent un artista más de su época. Pero esto no basta, como Max Weber dice en “La ética protestante”, una investigación debe conllevar una reconstrucción de la “individualidad histórica”¹¹. Heinich también cae en ese error del que nos advierte Weber, de aplicar conceptos genéricos abstractos al momento de proceder a un estudio histórico, ya que no tomó en cuenta la vida de Vincent como tal, pero no podemos condenarla por eso ya que eso está fuera de los límites de su trabajo, sólo quería hacer notar que cuando Heinich dice que no hay incompreensión de van Gogh, lo que está diciendo no aplica necesariamente para la vida de Vincent y sí para la figura de Vincent como cualquier otro artista de su época, como artista que busca reconocimiento y no como artista que busca llegar a los miserables, como era Vincent. Y es lo mismo que les sucede a los psiquiatras y psicoanalistas al momento de analizar la vida de van Gogh, se valen de ciertas categorías para explicar

¹⁰ Norbert Elias, *Mozart: sociología de un genio*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, p. 23

¹¹ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, FCE, 2004, p. 92

cierta parte o toda la vida de Vincent van Gogh, es decir, siguen el esquema explicativo clásico *genus proximum, differentia specifica*, clasificar, ordenar según un esquema lógico a priori, y al final apuntalar las diferencias individuales que el caso de Vincent presenta. Y esto es un tanto contradictorio, porque si bien lo están clasificando de acuerdo a reglas y conceptos preestablecidos, también están diciendo que van Gogh es irreplicable, es un genio. Y lo hacen porque en nuestros esquemas interpretativos no es necesario tener que dar cuenta de las conexiones que existen entre el individuo y su realidad social e histórica, se crea en un tipo de dimensión alejada de todo, se cree que el individuo es una mónada incapaz de llegar a otra:

La idea de que el “genio artístico” se pueda desplegar igualmente en un vacío social, por decirlo de alguna manera, y por tanto independientemente de cómo le fuera al genio como persona entre personas, puede parecer convincente mientras las explicaciones se realicen a un nivel máximo de abstracción. Pero cuando uno recuerda casos prototípicos con sus correspondientes detalles, la concepción de un desarrollo autónomo del artista en el ser humano pierde casi toda plausibilidad.¹²

Para Elias, el problema de la biografía y del genio radica en que hay en el pensamiento europeo un problema fundamental respecto al hombre, éste es: es la relación hombre-artista. No podemos pensar en el artista siendo un hombre común y corriente, ¿cómo lo sería? Si su vida, su biografía, está plagada de momentos donde se separa de los demás. En el caso de Mozart, Elias hace notar que no se puede concebir a un músico tan genial hablando de flatulencias y haciendo chistes obscenos en público, lo señala al revisar las biografías del músico. En el caso de van Gogh, los estudios sobre el pintor parecen mostrar que no se puede concebir un pintor tan genial sin pensar que estaba loco, aparte su misma historia de vida apunta a pensar que en verdad lo estaba, pero esta separación hombre-artista lo que hace es separar a Vincent y a Mozart como individuos de su contexto social e histórico, de su vida corporal. Y este es para Elias un síntoma de la deshumanización de la sociedad occidental contemporánea:

¹² Norbert Elias, *op. cit.*, p. p. 139

Es un reflejo de la confrontación siempre renovada y todavía no superada del estadio de evolución actual entre el hombre civilizado y su carácter animal. La imagen idealizante del genio se convierte en el aliado de las fuerzas que combaten en el individuo por su espiritualidad y en contra de su existencia corporal. Simplemente se desplaza el lugar de la batalla. Esta escisión así creada, en la que se pueden remitir los secretos adscritos al genio y su humanidad genial a dos compartimentos separados, es la expresión de una deshumanización profundamente enraizada en el mundo del pensamiento europeo. Se trata de un problema no superado de la civilización.”¹³

Pero el genio representa un problema mucho más grande que este, sería muy simple decir que el genio se ha utilizado por la psiquiatría para continuar con su esquema explicativo que sólo toma en cuenta la vida interior del individuo. Incluso se podría decir, a la luz de la última cita de Elias, que ni siquiera es culpa de la psiquiatría, pues parece estar colocado muy profundo en el pensamiento europeo la separación hombre-artista, que es la misma idea que da cuerda a la noción de que existen estructuras internas y externas; esta noción también está presente en la sociología ¿pero acaso no nos muestra el estudio de Elias que las estructuras sociales son tanto internas como externas? La separación exterior/interior también parecería dar cuenta de una supuesta vida interior donde nadie ni nada, sólo el ser-mismo habita y donde nada puede perturbarlo. No estamos diciendo que todo está determinado por la sociedad, sería reproducir la misma idea de separación interior/exterior, creemos en esta distinción, pero no creemos que estos conceptos sean excluyentes, finalmente cada quien tiene una individualidad única, pero social, un individuo, sea un artista —es decir, sea creativo o no— desplegará su individualidad en los términos de la estructura social, como dice Elias, las personas sueñan, pero incluso el sueño es un material, y como tal tiene sus propias leyes y limitantes: “Las personas han de ser capaces de fantasear, tal como aparece en sus sueños personales nocturnos o diurnos, a las leyes propias del material y con ello depurar sus producciones de las impurezas relacionadas exclusivamente con el yo.”¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 62

¹⁴ *Ibid.*, p. 12

Pero continuemos con el último problema que representa el genio. Podríamos decir, con base en lo que he descrito, que el concepto de genio sirve a la psiquiatría para “olvidarse” de lo social, incluso diremos que es algo muy occidental pensar en el genio solitario y alienado, distanciado de su existencia social. Es una tentación muy grande decirlo, pero finalmente sería deshonesto, y no resistiría a un análisis más cuidadoso del problema. Creo que la aporía que representa la noción de genio se está viendo perpetuada por la utilización que hace la psiquiatría, pues al utilizar la noción de genio no hace más que dar vueltas sobre el mismo análisis de la vida interior del individuo, la manera de salir de ese círculo vicioso sería ir a lo externo, como nos lo dice Elias, es decir: utilizar la sociología y la historia para hacer patente relaciones y conexiones que para otros saberes pasan desapercibidas, ya sea por descuido o por intención.

Sin embargo nos enfrentamos a otro problema. Si bien concuerdo con Elias cuando dice que la pregunta principal sobre el genio debería ser: ¿por qué las obras de van Gogh se han integrado a nuestro canon y no las de otros? Es necesario admitir que nuestros saberes aún no dan para contestar esta pregunta. Heinich intenta explicar cómo van Gogh llega a ser la figura que es, bajo qué proceso, pero su análisis no puede explicar por qué su obra se ha integrado ya a la cultura universal. Los diagnósticos médicos ni siquiera se plantean esta pregunta. Y en esta tesis hemos intentado poner a Vincent van Gogh con otra luz y desde otra posición, una que nos permita comprender su obra y sus acciones en relación a su tiempo, y gracias a esto podemos aventurar y decir que la innovación artística de van Gogh consiste en esta síntesis de impresionismo (el mero aspecto visual) y proto-expresionismo (el aspecto “espiritual” de la obra), incluso podemos ver cómo dada sus aspiraciones y esperanzas se fue gestando este estilo tan único. Sin embargo no podemos acceder al ser mismo del genio, lo anterior son meros acercamientos. Todavía hoy no podemos resolver la pregunta de qué es lo que permite a cierta obra integrarse al canon: “Una de las cuestiones por resolver más interesantes de nuestros días consiste en descubrir qué calidad de configuración permite que los productos de una persona determinada superen el proceso de selección de una serie de generaciones y se introduzca progresiva-

mente en el canon de las obras de arte reconocidas socialmente”¹⁵ Ningún saber ha podido ofrecer una respuesta plausible. Van Gogh es tenido como un gran artista por su aportes al arte, éstos consisten en haber impregnado a las pinturas de subjetividad, en haber dotado al color de una independencia frente a la idea canónica de que a cada color corresponde cierta idea y nada más ella, incluso podríamos decir que van Gogh casi le otorga una autonomía al cuadro, casi, pero no lo hace, y no porque no lo logre, sino porque el espectador seguía siendo sumamente importante para Vincent, pasará mucho tiempo antes de que el cuadro se desprenda de la mirada del espectador. Podemos decir que ninguno de estos “aportes” son originales de van Gogh, en realidad no lo son, pero su manera de sintetizarlos sí lo es: la idea revolucionaria de el arte para las masas de 1848 se junta con la naturaleza impresionista del color y la finalidad de pintar una “idea” más que una imagen, característica que Vincent compartirá con sus compañeros impresionistas.

Y volvemos a lo mismo: el problema de la definición del genio se mantiene, y es un problema que no ha de poder resolverse con nuestras categorías de pensamiento actuales. De esta manera, la noción de genio va ligada a la pregunta sobre por qué una producción de una persona puede entrar al canon y otra, con características similares, no lo hace.

Tal vez no podamos responder nunca a la pregunta por el canon ni por el genio, hacerlo implicaría desentrañar el ser mismo de la creación artística, de la poesía, y eso ni siquiera el estudio del poema nos lo dice, tal y como lo expuso Octavio Paz.. Ni siquiera la historia o la sociología, ambas son impotentes frente a la aporía de la creación y su entrada al canon. Tal vez esta imposibilidad de responder a la pregunta del canon sea otra cara del síntoma de la deshumanización occidental, y queremos terminar explicando esta idea usando a Octavio Paz, pues es la misma conclusión a la que llegamos cuando él habla sobre la pluralidad y diversidad de la poesía: la pregunta por el canon y la pregunta por la diversidad de la poesía, ambas son irreductibles al análisis, por la misma causa: el hombre. Pues nada hay, a pesar de los esfuerzos del pensamiento, más irreductible que esto.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59

La única manera capaz de responder a la pregunta por la poesía, es con el lenguaje mismo de la poesía.

Esta diversidad se ofrece, a primera vista, como hija de la historia. Cada lengua y cada nación engendran la poesía que el momento y su genio particular les dictan. Mas el criterio histórico no resuelve sino que multiplica los problemas. [...] La perspectiva histórica —consecuencia de nuestra fatal lejanía— nos lleva a uniformar paisajes ricos en antagonismos y contrastes. La distancia nos hace olvidar las diferencias de que separan a Sófocles de Eurípides, a Tirso de Lope. Y esas diferencias no son el fruto de las variaciones históricas, sino de algo mucho más sutil e inaprensible: la persona humana.¹⁶

¹⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 2009, p. 16

Bibliografía

- Artaud, Antonin, *Van Gogh: el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1998, 126 p.
- Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Cambridge, Harvard University Press, 2008, 426 p.
- Boime, Albert, *Art and the French commune: imagining Paris after war and revolution*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1995, 234 p.
- _____ *Van Gogh: la noche estrellada, la historia de la materia y la materia de la historia*, México, Siglo XXI, 1994, 94 p.
- _____ *Art in an age of civil struggle, 1848-1871*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 884 p.
- Bourdieu, Pierre, “Manet and the institutionalization of Anomie” en *The field of cultural production*, Columbia University Press, Washington, 1993, pp. 238–256
- Brooks, Peter, *Realist vision*, New Haven, Yale University Press, 2005, 225 p.
- Cole, Georges Douglas Howard, *Historia del pensamiento socialista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 342 p.
- Elias, Norbert, *Mozart: sociología de un genio*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, 206 p.
- Elms, Alan C., *Uncovering lives: the uneasy alliance of biography and psychology*, New York, Oxford University Press, 1994, 328 p.
- _____ “Freud as Leonardo. Why the first psychobiography went wrong” en: *Handbook of psychobiography*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 210-222
- Ernst Kris, Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1992, 136 p.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Buenos Aires, Gedisa, 2008, 191 p.

- _____ *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, 446 p.
- Freud, Sigmund, Boehm, Felix *et al.*, *Genialidad y neurosis*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, 181 p.
- _____ “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en: Sigmund Freud, *Obras Completas*, vol. 2, España, Editorial Biblioteca Nueva, 2003, pp. 1577 – 1619.
- Gaunt, William, *El sueño prerrafaelista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 386 p.
- Goffman, Erving, *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, 383 p.
- _____ “La demencia del lugar”, en: *Relaciones en publico: Microestudios del orden publico*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 328 -379
- van Gogh, Vincent, *The complete letters of Vincent van Gogh*, volumen I. Bulfinch Press, Estados Unidos de América, 2008, 559 p.
- van Gogh, Vincent, *The complete letters of Vincent van Gogh*, volumen II. Bulfinch Press, Estados Unidos de América, 2008, 625 p.
- van Gogh, Vincent, *The complete letters of Vincent van Gogh*, volumen III. Bulfinch Press, Estados Unidos de América, 2008, 625 p.
- Gombrich, Ernest H., *La historia del arte*, China, Phaidon, 2008, 688 p.
- Heinich, Nathalie, *The glory of Van Gogh: an anthropology of admiration*, Princeton, Princeton University Press, 1996, 224 p.
- Higgins, David Minden, *Romantic genius and the literary magazine: biography, celebrity and politics*, London, Routledge, 2005, 192 p.
- James, William, “On Some Omissions of Introspective Psychology” en: William James, *Writings 1878 – 1899*, The Library of America, Nueva York, 1992,
- _____ *Principles of psychology*, vol. II, Henry Colt and Co., Nueva York, 1890,
- Jaspers, Karl, *Genio artistico y locura : Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, El Acantilado, 2001, 261p.

- King, Ross W. A., *The judgement of Paris: the revolutionary decade that gave the world impressionism*, Toronto, Bond Street Books, 2006, 449 p.
- Leprohon, Pierre, *Vincent Van Gogh*, Folio, 2004, 444 p.
- Lubin, Albert J., *Stranger on the earth: A psychological biography of Vincent van Gogh*, New York, Da Capo Press, 1996, 265 p.
- de Michelli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2006, 364 p.
- Murray, Penelope, *Genius: the history of an idea*, Oxford, B. Blackwell, 1989, 235 p.
- Nágera, Humberto, *Vincent van Gogh - Un estudio psicológico*, Barcelona, Editorial Blume, 1980, 203 p.
- Nietzsche, Jane Chance, *The genius figure in Antiquity and middle ages*, New York, Columbia University, 1975, 201 p.
- Postel, Jacques y Quétel, Claude, *Nueva historia de la psiquiatría*, México, FCE, 2000, 782 p.
- Raymond Klibansky, Erwin Panofksy, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, 738 p.
- Rewald, John, *Historie de l'impressionnisme*, Francia, Hachette, 2006, 480 p.
- _____ *El postimpresionismo : De van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza, 1982, 530 p.
- Runyan, William McKinley, "How to critically evaluate alternative explanations of life events en: *Handbook of psychobiography*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 96-103
- Schama, Simon, *The power of art*, Inglaterra, BBC Books, 2006, 448 p.
- Schultz, William Todd, "Introducing psychobiography" en: *Handbook of psychobiography*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 3-18
- Will, Barbara, *Gertrude Stein, Modernism, and the problem of "Genius"*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, 180 p.
- Zola, Emile, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, 523 p.

Artículos.-

- Blumer, Dietrich, "The Illnes of Vincent Van Gogh", *en: American Journal of Psychiatry, num. 4*, vol. 159, Abril, 2002, pp. 519-526
- Hemphill, R E, "The Illnes of Vincent Van Gogh" *en: Proceedings of the Royal Society of Medicine, num. 12*, vol. 54, Diciembre, 1961, pp. 1083 – 1088

URLs.-

- da Costa, Mendes, *Personal Memories of Vincent van Gogh During his Stay in Amsterdam*, [en línea] Dirección URL: http://www.vggallery.com/misc/archives/letter_122a.pdf [consulta: 18 de agosto 2009]
- Mirbeau, Octave, *Artists*, [en línea] Dirección URL: <http://www.vggallery.com/misc/archives/main.htm> [consulta: 18 de agosto 2009]
- Strik, Werner Konrad, *La enfermedad psíquica de Vincent van Gogh* [en línea], Dirección URL: http://laemental.iespana.es/enf_gogh.pdf [Consulta: 31 Mayo 2009]
- Wolff, Albert, *Le salon, journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts*, [en línea] p. 66, Dirección URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5550869b> [Consulta: 18 agosto 2009]