

# El atravesamiento de la imagen en la mirada de van Gogh

*Alejandro Montes de Oca\**

EL 30 DE MARZO DE 1852 nace Vincent Willem van Gogh, muerto. El mismo día del mismo mes, un año más tarde, nace el segundo Vincent Willem van Gogh; le sobrevivirá a su hermano 47 años. Con el tiempo, este segundo Vincent van Gogh llegará a convertirse en pintor, no sin padecer enormes dificultades. Es destacable que Vincent Willem no recibió el nombre del padre como era costumbre, sino el de su abuelo paterno, reverendo y teólogo como lo fue también su padre Theodorus van Gogh. Pero existía otro Vincent, el hermano mayor de su padre por sólo un año de diferencia y además, casado con una hermana de la esposa de Theodorus. El tío Vincent fue comerciante de arte y no tuvo hijos. Es así como los orígenes de Vincent van Gogh se tejen, notoriamente enrevesados, él quien nace un año después de un niño nacido muerto y de quien heredará el nombre, lo recibe no de su padre, como debiera haber sido según la tradición, sino de éste tío, curiosamente un año mayor que su padre y casado con una hermana de su madre. Al morir éste Vincent, van Gogh diría:

Tengo una impresión muy rara, pues la imagen del hombre que guardo en la memoria está formada por recuerdos de mucho tiempo atrás, y me es muy curioso que alguien a quien se ha conocido tan de cerca se haya convertido en tan extraño [Nágera, 1980:13].

Resulta así significativa esta particular sensación frente a esta otra muerte, que estaría marcando por un notorio extrañamiento frente a lo inefable de sus orígenes.

\* Profesor-investigador. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

En 1876 van Gogh le escribe a su hermano Theo:

Algunas veces nos sentimos solos y anhelamos tener amigos y pensamos que seríamos muy diferentes y más felices si hallásemos un amigo de quien pudiésemos decir, *Éste es él*. Pero también tú comenzarás a comprender que tras este anhelo se esconde una falsa ilusión y, si cedemos demasiado, este deseo nos apartará del camino [*ibid.*:28]<sup>1</sup>

La forma en que Vincent escribe sobre lo que él llama su *falsa ilusión*, es impactante en varios sentidos; resulta inevitable, por un lado, el relacionar la expresión: *Éste es él*, de ésta manera escrito por Vincent, con la mención bíblica a Dios, y además, no debemos dejar de lado que a partir del año en que le escribe esto a su hermano Theo, Vincent se empeñará en convertirse a la profesión de su padre y su abuelo.

Sé que su corazón anhela que ocurra algo que me permita seguir su profesión; papá siempre lo esperó de mí. ¡Oh, que esto ocurra y que Dios lo quiera así! [*ibid.*:35].

Pero por otra parte, las cosas parecieran plantearse para Vincent, como una disyuntiva entre la amistad y la felicidad o, la soledad y lo que el entiende como su *camino*.

En 1877 Vincent se emplea como vendedor en una librería, dedicándose por las noches a leer la Biblia, elaborar notas y redactar sermones, llevando una vida ascética al extremo de dejar de comer en ocasiones, y realizando varias visitas a diferentes iglesias por los domingos. El 16 de marzo en carta a Theo, Vincent escribe:

Es bueno pensar en Jesús en todo lugar y circunstancia. No puedo decirte hasta qué punto tengo a veces necesidad de la Biblia; la leo diariamente, pero lo que me gustaría realmente es saberla de memoria y ver la vida a la luz de aquella frase que dice: “Antorcha de mis pies es tu palabra, y luz para mi senda”. Espero y creo que de alguna manera mi vida habrá de cambiar, y que este anhelo por él habrá de ser satisfecho. También yo a veces estoy solo y triste, en especial cuando me hallo cerca de una iglesia o una rectoría [*ibid.*:33].

<sup>1</sup> Las cursivas son de van Gogh.

Aquí vuelve a aparecer este *él*, y aunque la referencia pareciera explícita a Jesús, llama la atención que aquí no utilice la mayúscula, ni cursiva, “sé que su corazón anhela” escribía en relación a su padre, anhela de mí, y sin embargo se siente solo y triste, *en especial* cerca de una iglesia, paradójicamente. Pero, ¿quién anhela? ¿Qué es lo que él anhela? *Espero y creo que de alguna manera mi vida habrá de cambiar; y que este anhelo por él habrá de ser satisfecho*. El esfuerzo realizado por Vincent para ser reconocido por el padre resulta evidente y desesperado, dos meses más tarde escribirá a su hermano:

¡Oh! Theo, Theo muchacho, si pudiese tener éxito sólo esta vez, si pudiese ser liberado de esa penosa presión causada por mis fracasos en todo aquello que he emprendido, de ese torrente de reproches que he escuchado y sentido; si me fuese dada la ocasión y las fuerzas necesarias para alcanzar un desarrollo pleno y no cejar en ese camino por el cual mi padre y yo daríamos gracias tan fervientemente a Dios [*ibid.*:38].

Pero todos sus esfuerzos no serán suficientes, no logrará convertirse en clérigo, sin embargo, su espíritu ascético y su dedicación extrema no lo abandonarán nunca.

Son importantes las breves referencias precedentes para bosquejar las coordenadas fundamentales, que aún sin ser analizadas en todas sus implicaciones en este trabajo, me permitirán contextualizar adecuadamente lo que sigue. Es necesario no perder de vista que van Gogh, una vez que abandona su empeño por convertirse en clérigo, emprenderá el camino del arte de forma igualmente apasionada y torturada, pintará de forma frenética, poseído de una pasión irrefrenable que lo llevará a producir hasta una obra diaria. Pero todo lo anterior, sólo cobrará su verdadero relieve al considerar los acontecimientos habidos, dos años antes de su muerte, en relación a un retrato que de él hará Gauguin.

En febrero de 1888 Vincent van Gogh se mudó a la ciudad de Arles, ciudad del sur francés que llegaría a quedar asociada a su nombre, y en junio de ese mismo año le escribe a Theo acerca de la posibilidad de iniciar una asociación de impresionistas en ese maravilloso lugar pleno de una luminosidad que lo entusiasma [“estoy convencido de que la naturaleza de estas latitudes es justo lo que necesitaba para

hacer color” (Rewald, 1982:16)], para lo cual, le propone que considere la posibilidad de que Paul Gauguin se reúna con él. Theo, quien fue el único miembro de su familia que siempre creyó en el genio de su hermano, realizará una serie de gestiones gracias a una pequeña herencia que recibe en esas fechas y que le permitirá firmar un contrato con Gauguin, a cambio de cuadros además de vender su trabajo como ceramista y comprometerse a pagar su viaje y alojamiento. No obstante, a principios del mes de agosto Vincent se hallaba sufriendo terriblemente, llegando a escribirle a Theo que sentía “una terrible necesidad —¿diré la palabra?— de religión”. Y si bien esta necesidad era en Vincent algo en referencia al padre, aquello que lo vincula a él de una forma imposible y desesperada y que por lo mismo, lo angustia terriblemente, en ese momento se encontraba buscando construir algo, que al parecer, le permitiría resarcir esa desgarradura en relación con esta suerte de incapacidad de filiación paterna. Este resarcimiento o suplencia de filiación paterna, se juega precisamente en la posibilidad de creación por al arte, tanto así, que es capaz de llegar a escribir:

Puedo pasarme sin Dios en mi vida y también en mi pintura, pero, al sufrir como lo hago, no puedo pasar sin algo más grande que yo mismo, algo que es mi vida: el poder de crear.

Para septiembre de ese mismo año Vincent ya había elaborado una serie de ideas relativas al arte, en donde ubicaba a éste, en algo que él entendía como una “religión del futuro” y en donde su proyecto de una asociación de pintores en Arles, cobraba ahora el muy especial sentido de convertirse en un “paraíso del pintor”.<sup>2</sup> En esa perspectiva es que Vincent empezó a amueblar lo que sería la sede de tal asociación y que él llamó la “Casa Amarilla”.

Además, al adornar la sede de la religión del arte, los girasoles representarían la misión que, según Vincent, Gauguin y él mismo iban a realizar: preparar unas vidas más ricas para los pintores que “sigan nuestros pasos” [...] Para amueblarla [...] Vincent compró una docena de sillas. Apenas necesarias eran adornos simbólicos: el número doce estaba asociado en su mente con la hermandad

<sup>2</sup> Las citas precedentes de van Gogh son tomada de Druick y Zegers (2002:138-139).

prerrafaelista, el grupo de pintores ingleses que había invocado cuando propuso una cooperativa impresionista. Se equivocaba en los hechos (los prerrafaelistas no eran doce), pero su error reflejaba su ideal de una asociación de pintores como un discipulado leal, como los doce apóstoles de Cristo. El mismo simbolismo numérico puede ayudar a explicar por qué Vincent planeaba pintar doce lienzos con girasoles y por qué decía repetidamente que su primera gran tela con *Girasoles* incluía doce flores, cuando en realidad había más [Druick y Zegers, 2002:139].

De esta forma se operaba esta suerte de suplencia en van Gogh, y así, parecía podría resarcir exitosamente aquella serie de fracasos de filiación al padre y así, aquello que el entendía como su *camino*, cobrará ahora sentido en relación con la creación.

Finalmente, el 23 de octubre llegaba Gauguin a Arles, el Estudio de Sur al parecer comenzaba a plasmarse. No se podía saber en ese momento lo que resultaría de esa asociación tan anhelada por van Gogh, y aunque en realidad los siguientes dos meses serían de una gran creatividad para ambos, gestarían también, de cierta forma oblicua, una experiencia excepcional en torno al sentido último de la creación en y por el arte. “Entre dos seres, él y yo, uno, todo un volcán, y el otro también ardiente pero por dentro, había una especie de lucha que se preparaba”, escribiría Gauguin tiempo después (1989:221). Entretanto, en diciembre de 1888, Paul Gauguin produjo *El pintor de girasoles*.



Lo que sucedió entre ambos alrededor de esta pintura sería relatado quince años más tarde por el propio Gauguin, de la siguiente manera:

Se me ocurrió hacer su retrato mientras pintaba la naturaleza muerta que tanto le gustaba, los girasoles. Una vez terminado el retrato me dijo: “Soy realmente yo, pero soy yo que me he vuelto loco”.

La misma noche fuimos al café. Él tomó un ajeno ligero. De pronto, me lanzó a la cabeza el vaso y su contenido. Evité el golpe y, cogiéndole por el brazo, salí del café, atravesé la plaza Víctor Hugo y algunos minutos después Vincent estaba en su cama, donde se durmió al cabo de pocos segundos, para no despertarse hasta la mañana siguiente. Cuando se despertó, muy calmado me dijo:

—Mi querido Gauguin, tengo el vago recuerdo de que ayer por la noche le ofendí.

—Le perdono francamente y de todo corazón, pero la escena de ayer podría repetirse, y si me llega a golpear podría no ser dueño de mí mismo y estrangularle. Permitame, pues, que escriba a su hermano para comunicarle mi marcha.

¡Qué día, Dios mío! Cuando llegó la noche, había empezado a preparar mi cena y sentí la necesidad de ir a tomar el aire solo, para oler los laureles en flor, casi había atravesado la plaza Víctor Hugo cuando oí detrás de mí unos pasos muy conocidos, rápidos y entrecortados. Me volví en el momento en que Vincent se lanzaba sobre mí con una navaja abierta en la mano. Mi mirada en aquel momento debió ser muy poderosa porque se detuvo y, bajando la cabeza, volvió corriendo a casa.

¿Acaso fui cobarde en aquel momento y hubiera debido desarmarle e intentar calmarle? A menudo he interrogado a mi conciencia y no me he hecho ningún reproche. Que me lance la piedra quien quiera. Me fui inmediatamente a un buen hotel de Arles donde, después de haber preguntado la hora, pedí una habitación y me acosté. Estaba muy agitado y no pude dormir hasta las tres de la mañana, y me desperté muy tarde, hacia las siete y media.

Al llegar a la plaza vi en ella una gran muchedumbre. Cerca de nuestra casa habían unos policías y un señor bajito con un sombrero hongo, que era el comisario.

He aquí lo que ocurrió. Van Gogh había vuelto a casa inmediatamente y se había cortado la oreja de raíz. Debió pasar un cierto tiempo hasta que consiguió cortar la hemorragia, puesto que al día siguiente había numerosas toallas mojadas en el suelo de las dos habitaciones de abajo. La sangre había ensuciado ambas habitaciones donde dormimos.

Cuando fue capaz de salir, con la cabeza envuelta en una boina vasca totalmente calada, fue directamente a una casa donde, a falta de un compatriota, se encontró a un conocido y entregó al funcionario su oreja bien limpia y metida dentro de un sobre. “Tome esto, dijo, en recuerdo mío”, y luego huyó, volvió a casa, se acostó y se durmió. Sin embargo, tuvo la precaución de cerrar las ventanas y de poner una lámpara encendida sobre la mesa, al lado de la ventana. Diez minutos después, toda la calle de las muchachas alegres estaba en movimiento y se discutía el acontecimiento. Yo estaba lejos de saber todo esto cuando llegué a nuestra casa y el señor del sombrero hongo me dijo bruscamente, con tono más que severo:

—¿Qué ha hecho usted, señor, con su compañero?

—Yo no sé...

—Sí. Usted lo sabe bien, está muerto.

No deseo a nadie un momento como éste; necesité algunos largos minutos para ser capaz de pensar y de contener los latidos de mi corazón. Cólera, indignación, dolor y también la vergüenza de todas esas miradas que destrozaban toda mi persona, me ahogaban; dije balbuceando:

—De acuerdo, señor, subamos y hablaremos arriba.

Vincent yacía en la cama totalmente envuelto en las sábanas, acurrucado; parecía inanimado. Con muchísima dulzura, palpé su cuerpo, cuyo calor anunciaba con toda probabilidad que estaba vivo. En aquel momento fue como si recobrara toda mi inteligencia y mi energía. Casi en voz baja, le dije al comisario de policía:

—Señor, despierte a este hombre con mucho cuidado y si pregunta por mí, dígame que me he marchado a París; verme en este momento podría ser funesto para él.

Debo decir que a partir de este momento, el comisario fue lo más cortés posible e, inteligentemente, mandó a buscar un médico y un coche. Una vez despierto, Vincent preguntó por su compañero, su pipa y su tabaco; incluso pensó en la caja que estaba abajo y que contenía nuestro dinero. ¡Fue una duda que me asaltó, estando como estaba armado contra todo sufrimiento!

Vincent fue llevado al hospital donde, inmediatamente, su cerebro empezó a delirar. El resto es conocido en el mundo en el que puede interesar y sería inútil hablar de ello, si no es para recordar el sufrimiento extremo de un hombre que, mientras estaba en un manicomio, a intervalos mensuales recobraba la razón lo bastante como para darse cuenta de su estado y pintar, con rabia, los cuadros admirables que se conocen [Gauguin, 1989:224-227].

Aunque el relato es en sí mismo estremecedor, lo es más aún si pensamos en el enigma que nos ha legado. ¿Respecto de qué, es de lo que Gauguin duda? Es precisamente a partir de las dudas abiertas en mí, por este relato, que este trabajo se escribe. Y es sobre el misterio de la relación entre los acontecimientos relatados por Gauguin y lo visto por van Gogh en su retrato, que quiero apuntar algunas reflexiones. Sorprende de entrada lo dicho por Vincent: “Soy realmente yo, pero soy yo que me he vuelto loco”. ¿Qué es lo que él ve en el cuadro? ¿Qué es aquello que lo perturba de tal forma? ¿Por qué es que él puede ver en lo pintado por Gauguin su locura?

Nos encontramos frente a un retrato de van Gogh admirable en más de un sentido, pero para nosotros reviste un especial interés, ya que ésta imagen en donde podemos contemplar a Vincent pintando sus girasoles inmortales, fue capaz de desatar una tormenta entre aquellos dos grandes pintores, precisamente porque a través de esa pintura, le fue dado a Vincent contemplar el destello de su sino trágico. Ese cuadro lo encandila y produce en él una suerte de caída que lo aboca a la muerte, primero ataca a Gauguin con un vaso en el café, más adelante intentará matarlo, para más tarde casi conseguir su propia muerte. Y es precisamente en razón de esta *especie de lucha* entre estos dos genios, que esta pintura ha suscitado la atención de numerosos estudiosos del arte, pero finalmente siempre ha conseguido resguardar su enigma. Nos encontramos frente a esta obra detenidos ante un mensaje opaco,



excepto para van Gogh, que no alcanzamos a descifrar, y que por lo mismo, nos interpela profundamente. Se trata sin duda, de un mensaje en sí mismo ambiguo, condición que podemos constatar en ese efecto de reconocimiento-desconocimiento que suscita en Vincent, él enuncia: “Soy realmente yo, pero soy yo que me he vuelto loco”. Algo en el cuadro lo desconcierta, para un instante después, deslumbrarlo con su revelación. No lo sabía, pero esa locura, es él realmente, la constatación le resulta brutal y lo aliena. Pero eso es lo que la pintura parece convertirlo, lo anonada. Y es necesario destacar que ese deslumbramiento que lo encandila y lo enajena, le viene de fuera. Pareciera querer comprenderlo más tarde, cuando le avienta el vaso a la cabeza a Gauguin, ya que eso que él ha entrevisto en su retrato, al parecer habría sido visto por Gauguin y aún sin comprenderlo, habría sido capaz de plasmarlo en la imagen que de él pinta. Tal parece que el cuadro formula una escena por la cual, si bien Vincent se reconoce después de un breve instante de vacilación, su mirada traspasa la imagen de sí mismo y vislumbra la cifra de su locura. Es una mirada que se gesta en otra escena, que le es ajena, pero le concierne en la forma de un imperativo, por eso surge este designio mortal en él.

Van Gogh se encuentra en este retrato, pintando sus amados girasoles, su concentración es absoluta, pero lo decisivo aquí, es la mirada del otro, cómo Gauguin pinta ese momento trascendente por todo lo que la asociación y los girasoles le representaban a Vincent. Y con su pintura, Gauguin introduce algo del orden simbólico entre ambos, que sin saberlo, sitúa a Vincent en relación con la verdad de su locura. Escribe Lacan:

Apenas hacemos intervenir el significante, cuando dos sujetos se dirigen el uno al otro y se relacionan el uno con el otro por intermedio de la cadena significante, hay un resto, y entonces es cuando se instaura una subjetividad de otro orden, porque se refiere propiamente al lugar de la verdad [1999:109].

Porque en la mirada, al igual que en la voz, desde una perspectiva psicoanalítica, a diferencia de lo oral y lo anal en donde estaría puesta una demanda dirigida al otro, en la mirada, decíamos, estaría presente algo del orden del deseo. Es en la mirada del otro donde descubrimos

el deseo; es la mirada lo que nos captura, y una cierta mirada, nos atrapa y arrebatada.

Ver va de mí hacia la imagen del mundo, imagen pregnante; mirar, comienza con una imagen, una imagen especial, es una imagen deslumbrante, ya no es pregnante, es deslumbrante, es una imagen confusa, casi un destello que ni se ve [Nasio, 1992:47].

Me parece que podemos empezar a entender el efecto que produce en van Gogh esta imagen si atendemos a que en este retrato, se produce una excepcional articulación entre al menos tres elementos que atañen al deslumbramiento que van Gogh no puede soportar, ya que le desvela la verdad de su locura, pero, de qué manera. Por una parte he aludido a esa mirada de Vincent que traspasa la imagen y que podríamos pensar como la emergencia de una mirada inconsciente, que por su mismo carácter produciría una suerte de confrontación brutal con un mensaje venido del Otro, segundo elemento, que opera en él una transfiguración y hace surgir así ese designio mortal, ya que lo coloca respecto de la creación, y es éste el tercer elemento, en una posición en la que él no puede sostenerse a la vez que le resulta vital.

Eso que emerge así, desde el otro lado de la imagen, para Vincent es algo que configura un llamado que solamente él es capaz de mirar y lo fascina, algo que hiende a través de su hendidura palpebral y encaja en su matriz psíquica, pero que a la vez lo aterra y se ve precisado a conjurar cortándose la oreja. “El Otro habla como en un murmullo silencioso, habla casi más allá de la oreja del sujeto” (*ibid.*:105). Es su mirada, no la de Gauguin, la que ha quedado absorta, la que observa su retrato tanto como la del retrato mismo —“Soy realmente yo, pero soy yo que me he vuelto loco”—, su mirada deslumbrada atraviesa la imagen y se vuelca en él, de tal forma que por una suerte de reversión de la estructura del cuadro, algo que le viene del Otro le resulta intolerable, dicha reversión lo transfigura literalmente, y lo hace caer en la locura al quedar, de esta manera, su realidad psíquica prendida de la relación con el Otro. “¿Con qué Otro? Con el otro que se encaja” (*ibid.*:117). Ese atravesamiento de la imagen que opera en él, esa transformación lo atraviesa en su estructura y lo trastorna, y lo que emerge de tal rever-

sión, lo arrebató y sella su destino fatal, lo que resta, es un cuerpo atrapado en la locura y destinado a la muerte.

En opinión de Douglas W. Druick y Meter Kort Zegers, importantes y minuciosos estudiosos de la relación entre ambos pintores y del episodio alrededor del Estudio del Sur:

*El pintor de girasoles* indica los sentimientos de Gauguin por Vincent y su obra (y éstos no podrían resumirse adecuadamente en el espacio de este artículo). Visto a la luz de críticas posteriores, el retrato de Gauguin presenta comentarios ambivalentes sobre el pintor y sobre lo que para ambos artistas era la marca de la creación [2002:240].

El proyecto del Estudio del Sur para Vincent, como hemos apuntado, revestía una gran importancia, estaba marcado simbólicamente de forma contundente, y en este sentido, el estudio de Gauguin sobre van Gogh se constituye en una suerte de encrucijada. Y será a partir de esa suerte de choque, que para Vincent significa la confrontación con el retrato pintado por su amigo, que todo se viene abajo, en poco tiempo Gauguin abandonará Arles y Vincent será recluido en un hospital psiquiátrico, desde donde, no obstante, continuará su trabajo. Trataremos ahora de reconstruir con la ayuda del importante estudio de Druick y Zegers, los hilos fundamentales que se entretajan en esta admirable pintura y que explicarían esta excepcional encrucijada. Más arriba he hablado ya de tres elementos: esa mirada que atraviesa la imagen y que he nombrado inconsciente, el mensaje venido del Otro que tal mirada transporta, y lo que de esta articulación surge en relación a su colocación respecto de la creación.

El episodio que nos ocupa se teje durante el mes de diciembre de 1888. El primero de diciembre Gauguin termina *El pintor de girasoles* y en la noche del 23 de ese mes, van Gogh, se corta la oreja de raíz. Desde la llegada de Paul Gauguin a Arles tiene lugar una relación intensamente nutrida de discusiones, y aunque éstas abarcarán una gran cantidad de temas, serán tres también los que desde nuestra óptica adquirirán particular relieve. En una de las hojas del *Cuaderno de Arles y Bretaña*, en sus notas de los últimos días pasados con Vincent,

Gauguin hace “una lista intrigante”, seguramente un índice y un memorándum, que revela el carácter altamente mítico de las discusiones de diciembre:

Incas  
 Serpiente  
 Mosca (?) sobre el perro  
 León negro  
 El asesino en fuga  
 Saulo Pablo. Ictus  
 Salvar nuestro honor [dinero lien(zo)]  
 Orla (*sic*) (Maupassant)

Cada una de esas indicaciones enigmáticas alude a temas tratados semanas e incluso años antes. “Ictus” se refiere al acróstico *Ichthys*, es decir, *Iesus Cristos Theou hyrios Soler* (Jesucristo hijo de Dios Salvador) [...] Saulo era el fabricante de tiendas que utilizó el nombre latino de Pablo después de su milagrosa visión de Cristo en la carretera de Damasco. El ejemplo del apóstol, cuyas epístolas a los corintios incluyen la admonición de estar triste y sin embargo alegre, había sido crucial para Vincent en el primer periodo de su carrera evangélica, que había terminado en Borinage. Al contar con la participación de Gauguin en la segunda fase de la misión (la del Estudio del Sur), Vincent identificó (a éste) con su tocayo del Antiguo Testamento y le asignó un papel comparable en el nuevo evangelio que imaginaba [Druick y Zegers, 2002:234-235].

Ese sexto renglón en la lista me parece particularmente revelador, ya que señala y cifra la enorme importancia que para Vincent tenía el tema religioso, que si bien ya habíamos puesto de relieve, es importante ahora aludir a la serie de posibles identificaciones sugeridas en esta lista y que para él habrían tenido una importancia capital, ya que como hemos dicho, había fracasado en su intento por seguir los pasos de su padre y su abuelo Vincent al pretender convertirse en clérigo, por lo que en este contexto cobra particular relevancia el recordar que, van Gogh nunca se habría desprendido de aquello, que para él era, una *terrible necesidad de religión*.

La segunda vía de análisis a la que quiero apuntar, es la sugerida por la novela de Maupassant:

*Le Horla* —que en dialecto normando quiere decir “El Extraño”— es una crónica en primera persona de la caída del narrador en la paranoia y la locura. Después de un periodo de varios meses, pierde gradualmente el sentido de la realidad y llega a convencerse de que los espectros malévolos de sus alucinaciones y pesadillas lo persiguen. Trata de deshacerse de sus demonios mediante una acción violenta que motiva la pérdida de vidas inocentes; acosado por la culpa y aterrorizado, en la conclusión del relato contempla el suicidio. Los dos artistas pudieron pensar en *Le Horla* cuando un experto en artes de hipnotismo y magnetismo [...] apareció en Arles a mediados de diciembre. Pero el tema de la creatividad y la locura —de los peligros planteados por la imaginación desligada de la realidad— ya había sido discutido en la Casa Amarilla, gracias a la referencia compartida a *L’Oeuvre* de Zola y, lo que es más importante, al resultado de sus propios experimentos en las semanas anteriores. Simbólicamente ese tema había sido identificado con el amarillo [*ibid.*:235].

Es inútil quizás el intentar destacar la enorme importancia que el amarillo habría tenido en el arte de van Gogh, es el color que él consideraba *fundamental* y la nota esencial de los numerosos lienzos dedicados a los girasoles, pero es relevante destacar, que si el tema de la creatividad asociado a la locura había sido identificado por los pintores en sus discusiones con el amarillo, éste color jugó también, como podemos ver, un papel destacado en el retrato que Gauguin pintó de él, y que está compuesto de tonos amarillos y ocre, exceptuando el espacio al centro que contiene su brazo extendido y la mano sosteniendo el pincel con el que pinta. Hay aún una mención al color, que resulta en este contexto deslumbrante y que fue hecha por Gauguin (1989:216-217) tiempo después:

Sí, le gusta el amarillo a este buen Vincent, este pintor de Holanda, fulgores de sol que calentaban su alma a la que horrorizaba la niebla. Una necesidad de calor. Cuando estábamos los dos en Arles, los dos locos, en una guerra constante por los colores hermosos, yo adoraba el rojo; ¿dónde encontrar un bermellón perfecto? Él, con su pincel más amarillo, de pronto violeta, escribió en la pared:

*Je suis sain d'esprit  
Je suis le Saint Esprit.*<sup>3</sup>

Finalmente, la tercera referencia que quiero destacar entre los temas tratados por los pintores, y que para esta argumentación resulta de capital importancia, tiene que ver también con el color pero sobre todo con cierta relación de tutelaje que se habría establecido entre ellos, ya que Gauguin era mayor que Vincent y con mayores conocimientos de arte y técnica. En *Escritos de un salvaje*, Gauguin escribe:

Vincent, cuando llegué a Arles, estaba metido de lleno en la escuela neopresionista y chapoteaba considerablemente, lo que le hacía sufrir; no porque esta escuela, como todas las demás, fuera mala, sino porque no correspondía a su naturaleza, tan poco paciente y tan independiente. Con todos sus amarillos sobre violeta, todo ese trabajo de (colores) complementarios, un trabajo desordenado por otra parte, sólo llegaba a dulces armonías incompletas y monótonas; faltaba en todo ello el sonido del clarín. Empecé la tarea de ilustrarle, lo que me resultó fácil, porque encontré un terreno rico y fecundo. Como todas las naturalezas originales y que están marcadas con un sello original, Vincent no tenía ningún temor al vecino ni ninguna testarudez. A partir de ese día, mi van Gogh hizo unos progresos sorprendentes; parecía entrever todo lo que había en él, y de ahí provienen toda esa serie de soles sobre soles, a pleno sol [1989:223-224].

Y aunque el tono con que lo escribe pudiera sonar condescendiente, revela lo que podría ser una cierta intención exculpatoria. En opinión de los estudiosos Druick y Zegers:

La afirmación de Gauguin de que las composiciones en amarillo de Vincent se basaran en su tutela es claramente falsa, como también la descripción de la receptividad de Vincent. Al identificarse como el sol del girasol de Vincent, el sembrador del fértil suelo de Vincent, Gauguin cambió la cronología de los acontecimientos, se atribuyó el mérito de las imágenes de Vincent, se apropió de su

<sup>3</sup> Yo soy sano de espíritu. Yo soy el Espíritu Santo.

lenguaje emblemático y sugirió un dominio indecentemente sexualizado sobre él [2002:242].

En torno a este importante punto, el mismo van Gogh se habría expresado de una forma que requiere ser sopesada, ya hemos hecho mención a la enorme importancia que para Vincent tenía el proyecto del Estudio del Sur, y por lo mismo, cuando se encontraba esperando la llegada de Gauguin quien sería el primero ya que en su proyecto habrían de seguirlo otros pintores, se había sumido en una actividad febril que le llevaba a concluir una tela en una sola sesión de trabajo, entre el amanecer y la puesta del sol, sin interrupciones, acaso para tomar algunos frugales alimentos, pero todo este trabajo inclemente tenía un propósito que en comunicación a su hermano Theo expresaría de la siguiente forma:

He adelantado todo lo posible lo que ya tenía empezado [...] llevado por mi gran deseo de mostrarle algo nuevo y de no verme sometido a su influencia (porque espero, desde luego, que tenga cierta influencia sobre mí) antes de poder demostrarle incuestionablemente mi propia originalidad [Rewald, 1982:181].

Se habría entablado de esta manera, por lo que podemos colegir, una auténtica contienda entre ambos pintores. Lucha que llega a ser reconocida por Gauguin como hemos visto. Pero, ¿cuál era el sentido de esa disputa? Era mucho lo que se jugaba para van Gogh en éste su tan ansiado proyecto. ¿Por qué si Vincent estaba dispuesto a recibir una influencia de alguien a quien reconocía su valía, pero ante quien no estaba dispuesto a abdicar de su originalidad, Gauguin habría tenido que adoptar de forma tan grotesca, ese lugar de tutelaje?

Es necesario ahora señalar un importante aspecto del relato que hace Gauguin sobre lo suscitado en van Gogh por su pintura. Dicha narración, que hemos transcrito en extenso pareciera hacer coincidir los hechos que nos ocupan en el lapso de dos días, siendo que en realidad, como ya se ha dicho, estos tuvieron lugar a lo largo de casi todo el mes de diciembre, un tenso mes en el cual la relación entre ambos habría sido descrita por van Gogh como *excesivamente eléctrica*. ¿Qué fue lo que sucedió entre el primer día de diciembre, que es cuando Gauguin

termina *El pintor de girasoles* se lo enseña a Vincent, y la fatal noche del 23 en que van Gogh, se corta la oreja? Por la documentación disponible podemos saber que después de que Vincent observa el cuadro de su amigo tiene en efecto el altercado con él, en el café, en donde le avienta un vaso a la cabeza, pero es hasta el día 8 que Gauguin le escribe a Theo:

QUERIDO MONSIEUR VAN GOGH:

Me sentiría muy agradecido si me enviara parte del dinero de las ventas de mis cuadros. Dada la situación, me veo precisado a regresar a París; Vincent y yo no podemos vivir juntos sin que la incompatibilidad de nuestros temperamentos produzca altercados; y tanto él como yo necesitamos tranquilidad para trabajar. Él es un hombre de notable inteligencia al que estimo mucho y dejo con pesar, pero le repito que es necesario. Aprecio la discreción de su conducta y le ruego que me perdone por mi decisión.

Cordialmente suyo,

PAUL GAUGUIN

[Druick y Zegers, 2002:247].

Vincent debe haber sentido, a partir de que se enterara de las intenciones de su amigo, que todo lo que había construido con tantas esperanzas y expectativas se venía abajo, y esta caída arrastraba consigo sus sueños respecto de lo que él entendía como la segunda etapa de su misión, además de que no se avizoraba en el horizonte algo que le hiciera pensar en la posibilidad de reorientar su misión, su destino estaba atado al Estudio del Sur. Todos sus esfuerzos estuvieron así dedicados a convencer a Gauguin de que reconsiderara su partida. Y el día 16 los artistas realizan juntos una excursión a Montpellier para visitar el Museo Fabre, y el 17 Gauguin le escribe a Theo para que no tome en cuenta su carta anterior, ha decidido permanecer en Arles. Sin embargo, el día 19 Vincent le escribe a Theo:

Nuestras discusiones están cargadas de una *electricidad excesiva* y a veces salimos de ellas con la cabeza tan fatigada como una batería que ha quedado descargada [Rewald, 1982:203].



La lucha entre ambos era en verdad encarnizada y al parecer incesante, el 22 Gauguin le escribe a su amigo Schuffenecker:

Por desgracia, no regresaré todavía. Mi situación aquí es difícil. Les debo mucho a (Theo) van Gogh y a Vincent, y a pesar de algún desacuerdo no puedo guardar rencor a una buena persona que está enferma, que sufre y que pide que me quede. ¿Recuerda usted la vida de Edgar Allan Poe, que se convirtió en un alcohólico como resultado de sus aflicciones y de su condición nerviosa? Algún día se lo explicaré a fondo. En cualquier caso, sigo aquí, pero estoy decidido a marcharme en cualquier momento [Druick y Zeger, 2002:256].<sup>4</sup>

Recordemos en este punto que entre los temas enlistados en aquella memoranda de sus discusiones de diciembre, aparece uno referido como: El asesino en fuga. En octubre de ese mismo año, los periódicos de Arles habían empezado a ocuparse de un asesinato ocurrido en 1886 que no había sido resuelto y del que los pintores habían hablado, y el 23 de diciembre de 1888:

Leyendo *L'Intransigeant*, Vincent se fijó en una noticia menor: la noche anterior un hombre de diecinueve años, que volvía a su casa, había sido atacado por un asaltante provisto de un cuchillo, que le causó un profundo corte en el costado izquierdo. La víctima gravemente herida, fue llevada al hospital y, según el conciso final de la información: “El asesino emprendió la fuga”. Vincent arrancó el párrafo [...] Unos días más tarde Gauguin ofreció a Bernard una versión de lo que había sucedido esa tarde, y éste la trasmitió a Aurier como sigue:

El día previo a mi marcha [...] Vincent corrió detrás de mí (había salido, era de noche), me di la vuelta porque, durante algún tiempo, había estado actuando de forma extraña. Pero desconfiaba de él. Entonces me dijo: “Eres silencioso, pero yo también seré silencioso”.

Desde que (quedó claro) iba a abandonar Arles, se comportaba de una forma tan extraña que no podía soportarlo. Incluso me dijo:

<sup>4</sup> La cita no es exacta, ya que he completado la que hacen Druick y Zegers, con la mención que al mismo documento ha hecho Rewald.

“¿Vas a irte?” Y cuando le dije: “Sí”, arrancó esta sentencia de un periódico y la puso en mi mano: “el asesino emprendió la fuga”. Pasé la noche en un hotel y cuando regresé todo Arles estaba enfrente de nuestra casa. La policía me arrestó porque la casa estaba cubierta de sangre. Eso es lo que sucedió.

Vincent había regresado a casa después de mi marcha, había cogido una navaja y se había cortado la oreja. Luego se puso una gran boina en la cabeza y se fue a un burdel para llevarle la oreja a una desdichada muchacha, a la que le dijo: “Te acordarás de mí, te lo aseguro”. La muchacha se desmayó al momento. Alguien llamó a la policía, que fue a la casa.

Vincent fue hospitalizado. Su estado es peor, quiere dormir con los pacientes, persigue a las enfermeras y se baña en el cubo del carbón. Es decir, sigue con las mortificaciones bíblicas. Tuvieron que encerrarlo en una habitación.

Los periódicos locales corroboraron esos hechos. Vincent apareció en el burdel a las 11:30 p.m., preguntó por una tal Rachel, con la que estuvo hablando, y luego regresó a casa y se metió en la cama. Allí lo encontró la policía a la mañana siguiente, “sin dar apenas señales de vida”. Fue llevado al hospital local [Druick y Zegers, 2002:260].

Gauguin partiría el 25 de diciembre en el tren nocturno a París. Los importantes estudiosos Druick y Zegers, de cuya investigación nos hemos beneficiado enormemente, si bien aportan una muy minuciosa documentación que logra cercar el misterio alrededor del retrato realizado por Paul Gauguin, y lo que éste desata en van Gogh, no logran, pese a su enorme penetración, llegar hasta el fondo del problema: ¿cómo es que ese retrato fue capaz de provocar tales reacciones?, ¿cómo es que ese retrato produce una imagen capaz de arrebatar al yo de van Gogh toda cordura?, ¿cómo es, finalmente, que aquello que Vincent mira en ese retrato es capaz de hacerle perder todo sentimiento de alteridad, de unidad y de reconocimiento, precipitándolo en la locura?

Pero volvamos ahora al cuadro, después de haber intentado bosquejar las circunstancias que rodean la lucha que implicaba a estos dos genios de la pintura, y que desde mi punto de vista constituyen las coordenadas que en esta pintura se anudan y se confunden, y que sólo en ella adquieren cabal pertinencia y sentido. Nuevamente agruparé

mis argumentos en tres grupos, aunque en cierta manera procederé ahora en sentido inverso a como los tomé en la primera ocasión. A lo primero que haré referencia entonces, es a las relaciones de color en el cuadro. Esta pintura ha sido compuesta utilizando precisamente las gamas de amarillos y ocres que tanto gustaban a Vincent, excepto el centro del cuadro que es azul y que por eso mismo contrasta y va hacia nosotros. Recordemos lo que escribe Gauguin al respecto:

Con todos sus amarillos sobre violeta, todo ese trabajo de (colores) complementarios, un trabajo desordenado por otra parte, sólo llegaba a dulces armonías incompletas y monótonas; faltaba en todo ello el sonido del clarín. Emprendí la tarea de ilustrarle [1989:223-224].

Ahí no hay ese violeta, que Gauguin desprecia, sino un azul que resonará en Vincent con la fuerza del clarín. Es claro, por todo lo que hemos dicho, la enorme importancia que para van Gogh revestía la presencia de Gauguin en la Casa Amarilla, y es en este sentido que Humberto Nágera, en su estudio psicológico sobre van Gogh, afirma que Gauguin representaba una “poderosa figura paterna” (1980:125) para Vincent. Aquí he destacado el sentido tutelar que esta relación encarnó, lo que hace comprensible entonces, que los colores empleados en esta composición tuviesen para van Gogh un valor significativo, y que al enmarcar con sus colores, no los de Gauguin, el gesto de su mano pintando sobre un fondo azul, aquello representara para él, una importante llamada. Gauguin adoraba el rojo y en esta pintura no hay ningún rojo o bermellón.

En segundo término, si “*El pintor de girasoles* ilustra la crítica de Gauguin a los hábitos de trabajo de Vincent y a sus limitaciones, y traza las líneas de la acusación que dirigirá más tarde” (Druick y Zegers, 2002:24), ¿cómo es que esa acusación se manifiesta a la vez que emite una suerte de condena para van Gogh, en esa pintura? Porque si ahora atendemos al “tema” del retrato, habría dos cosas a destacar; por una parte hay una inquietante afirmación visual al tema de la creación, que se representa en la pintura en la ambigüedad del trazo del pincel de Vincent, que no sabemos si se posa sobre el lienzo que él pinta o si

acaricia suavemente los girasoles que retrata y que tanto le significaban. Pero esto es capital y Gauguin lo destaca con el fondo azul, enmarcado por toda la composición, ya que desde el título mismo que Gauguin da a la pintura, es apreciable un sesgo fuertemente irónico, sobre todo si atendemos ahora a la manera en que Vincent es representado. La posición del pintor parece envarada, con la cabeza aplanada y la boca protuberante, y lo que es más importante, los ojos aparecen extrañamente entornados, pareciera la mirada de un ciego.

Gauguin repitió esas distorsiones fisonómicas en un esbozo de la cabeza de Vincent y en un estudio compositivo (elaborados como esbozos para la pintura) [...] ¿Qué es lo que estaba en juego aquí? El esbozo y la pintura enviaron un mensaje a Vincent en el momento de su ejecución [Druick y Zegers, 2002:238].

Y lo que más sorprende, es el brazo de Vincent, pareciera ser ajeno al cuerpo, está colocado de tal forma adosado al cuerpo, que se aprecia elevando forzosamente el hombro, de tal suerte, que ese brazo que se extiende desde su cabeza y sus ojos hasta el objeto de su creación, pareciera flotar sobre el fondo azul y unir, de esta peculiar manera, su mirada enceguecida con el objeto de su pasión: su pintura y en un mismo gesto sus girasoles amados.

Y finalmente, si hemos señalado cómo es que el Estudio del Sur quedaba para van Gogh imbricado en más de un sentido, con significados religiosos que lo vinculaban por una parte, con su fracasado anhelo de emular a su padre y a su abuelo, de quien llevaba su nombre, pero que también tenían que ver, para él, con lo que entendía como una segunda y definitiva fase, de lo que él sólo podía sentir como una *terrible necesidad de religión*, y que estaba ahora, precisamente atada a la creación. Ese retrato, así realizado, también estaba cargado de referencias simbólicas. En el sentido de lo que he referido como el aspecto tutelar jugó en ese momento crucial en su historia un papel fundamental, en tanto que desde ese lugar de investimiento que para él tenía la figura de Gauguin, éste lo juzgaba y lo ridiculizaba, de una forma explícita y manifiesta. Pero es en este punto que se produce el quiebre. La mirada de van Gogh atraviesa la imagen en lo que tiene de manifiesto y lo

enfrenta con una escena estructurada, que se le revierte y lo atraviesa en su propia estructura al confrontarlo con algo que le resulta insostenible, que es así, porque lo implica con respecto al lugar trascendente de la creación. Rudolf Arnheim lo expresa así en su libro sobre *El poder del centro*:

El retrato de van Gogh obra de Gauguin podría recordar compositivamente la *Creación del hombre* de Miguel Ángel en el techo de la Sixtina. En ambas obras el brazo del creador salva la distancia existente entre los dos centros laterales. El creador, a la derecha, está situado de cara a la masa que de él recibirá vida, a la izquierda, y en ambos casos es un leve toque de los dedos el que opera el milagro de la creación [1984:114].

Es esta implicación lo que Vincent no puede sostener; es por lo que esta implicación anuda en relación con Vincent, que él no puede sostenerse en ese lugar que el Otro lo coloca y cae.

Cuando Lacan en el seminario sobre “El deseo y su interpretación”, habla sobre lo que de nuevo, respecto del significado, surge como un sentido enigmático en la metáfora del sueño, escribe:

Esa confrontación, esa escena estructurada, ese escenario ¿no nos sugiere que en él mismo debemos tratar de situar el alcance? ¿Qué es? Esto tiene un valor fundamental de estructurado y estructurante, que es lo que trato de precisar [...] bajo el nombre de fantasma [65].

Esto es lo que sólo Vincent es capaz de mirar. La estructura de la composición en el retrato, que es del orden del significante, se organiza en el cuadro a partir de un triángulo invertido, que se forma a la izquierda, por las líneas que perfilan el lienzo en donde pinta van Gogh y que se continúa por el borde de los girasoles, a la derecha, el triángulo está limitado por la línea del borde del cuerpo de Vincent, ambas líneas unen su vértice abajo, en la paleta que sostiene Vincent y de la que emerge “el pulgar rígido y fálico” (Druick y Zegers, 2002:242). En el centro de dicho triángulo encontramos inscrito el trapecioide azul en donde flota el brazo de Vincent.

Y cómo sólo la noción de las estructuras que permiten ese funcionamiento del discurso, pueden permitir también dar sentido a lo que [...] (puede) [...] ser verdaderamente el contenido, como dice Freud, la realidad, lo que está realmente reprimido [Lacan, 1999:66].

Es así que emerge en la mirada de Vincent aquello que surge en y por el atravesamiento de la imagen.

Es en este sentido que podemos decir que en el *punctum* de la tragedia de van Gogh, “ese *punctum* más o menos borroso” que somete a quien captura en el “vértigo del tiempo anonadado” (Barthes, 1982:165-167) se produce en relación con lo que podría haber sido una cierta forma del logro en la creación, se precipita sin embargo, por la matriz psíquica de Vincent, como pérdida. Todo triángulo compositivamente ejerce un tirón en el sentido de su vértice, y el de éste retrato arrastra en su caída a van Gogh. Lo que su mirada puede ver atravesando la imagen es su propia herida interior, no es su retrato, sino su espíritu desgarrado lo que Vincent mira en el cuadro. “Del mismo modo que el inconsciente está en el lapsus, la mirada está en esta falla de la visión (...) que llamamos fascinación” (Nasio, 1992:51). *Soy realmente yo, pero soy yo que me he vuelto loco.*

Escribe Elías Canetti en *La antorcha al oído*:

Sólo adquiere consistencia *real* lo que se reconoce una vez vivido. Primero reposa dentro sin que uno pueda nombrarlo, luego surge de improviso como imagen, y lo que a otros les ocurre se abre paso en uno mismo en forma de recuerdo: entonces es algo real [1984:123].

Recordemos que entre el momento que van Gogh observa la pintura y su quiebre, media casi todo el mes de diciembre. Cuando Vincent ve su retrato, observa una imagen de sí, enceguedido, pero no es lo que podemos ver, lo que constituye la realidad de la imagen para van Gogh, sino lo que está realmente reprimido, su mirada atraviesa la imagen y lo transfigura, ya que esa mirada que en el cuadro parece no ver lo que es la creación, lo lleva a algo que podemos suponer lo somete a:

[...] sentimientos de invasión o de irrupción, o a momentos fecundos de la psicosis donde el sujeto piensa que tiene frente a sí

efectivamente algo mucho más cerca que la imagen del sueño que nosotros no podemos esperar ahí, es decir, que tiene frente a sí a alguien que está muerto, que él vive con un muerto que, simplemente, no lo sabe que él está muerto [Lacan, 1999:67].

En la interpretación que de él hace Gauguin, su visión parece no poder atestiguar el proceso de la creación, y en eso, está solo. Su mirada sin embargo, en el atravesamiento de la imagen lo vuelca radicalmente en otro que le es ajeno y siendo él, se ha vuelto loco.

## Bibliografía

- Arnheim, Rudolf (1984), *El poder del centro*, Alianza Editorial, Madrid.
- Barthes, Roland (1982), *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Canetti, Elías (1984), *La antorcha al oído*, Alianza/Muchnik, Madrid.
- Druick, Douglas W. y Zegers, Meter Kort (2002), *Van Gogh y Gauguin. El Estudio del Sur*, Electa, Milano.
- Gauguin, Paul (1989), *Escritos de un salvaje*, Editorial Debate, Madrid—
- Lacan, Jacques (1999), *El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente 1957-1958*, Paidós, Buenos Aires.
- , *El Seminario 6. El deseo y su interpretación 1958-1959*, Biblioteca y Centro de Documentación, Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mier, Raymundo y Saettele, Hans (2004), “Seminario: Interpretación, ética y escritura”, Casa del Tiempo (UAM), notas personales.
- Montes de Oca, Héctor (1996), “La mirada de van Gogh desde una pintura de Gauguin”, en *En Síntesis*, núm. 23, Departamento de Síntesis Creativa, CyAD, UAM-Xochimilco, México.
- Nágera, Humberto (1980), *Vincent van Gogh. Un estudio psicológico*, Editorial Blume, Barcelona.
- Nasio, Juan David (1992), *La mirada en psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona.
- Rewald, John (1982), *El postimpresionismo de van Gogh a Gauguin*, Alianza Editorial, Madrid.