LA HUMILDAD

ANNA POCA

(Salud mental / locura, I)

He aquí el autorretrato que se hizo van Gogh durante su estancia en la clínica mental de Saint-Rémy. Enigmática intención la suya. Siempre se autorepresentó para plasmar la coloración de su cabeza. ¿Por qué se retrató sin barba, con bata de interno, con esa mirada impaciente y desagradable? Si no fue porque el autoretrato simplemente representa a un hombre, tímido y colérico, que lleva *ahora* la etiqueta de 'demente'; acaso es el canto del cisne a su propia dignidad de ser representado en un cuadro. Nunca se dejó llevar por el interés pseudocientífico de *experimentar* con ninguna de las infelices fisonomías que le rodeaban... [1]

La de van Gogh es a la vez una de las más interesantes y siniestras leyendas que colecciona la Hª del Arte. Nos ha de servir, soslayando las especulaciones típicas del género, para poner de relieve cómo el *progreso* de la civilización, implica necesariamente un presupuesto neurológico –y además, ¡ah, miseria de la sensibilidad moderna: el enfermo es detenido por la policía y *encarcelado*…!

Creo que tengo que trabajar hasta la destrucción psíquica y el vacío corporal , precisamente porque no tengo ningún medio para recuperar nuestros gastos (carta 557)

Mis cuadros no tienen ningún valor. Me cuestan enormemente, entre otras cosas, también mi carne y mi cerebro (carta 570)

[Responde a los reproches médicos de haberse mantenido con alcohol y café, y sin apenas comer.] Lo reconozco todo, pero para poder lograr el tono amarilllo intenso que conseguí este verano, he tenido que estimularme bastante (carta 581).

Van Gogh quería ser un monje que *cada dos semanas va al burdel.* Se cortó la oreja *para* pagar en especies las prestaciones de una prostituta. *El artista y la prostituta son cómplices por naturaleza (carta 314)* Las damas del burdel no entendieron tan galante gesto; se escandalizaron; la policía lo arrestó al día siguiente . *Se ha convertido* en un demente. Cada ataque de paranoia es precedido por una petición pública de los ciudadanos a las autoridades para que recluyan ese 'peligro público'. Él entra voluntariamente en los psiquiátricos. Su sacrificio personal se objetiva: paga su productividad con fases de delirio. Está en paz con la sociedad: *oficia de loco,* puesto que su manía persecutoria es innegablemente moneda contante y sonante.

Horas en las que el velo del tiempo y lo invariable parece levantarse por un instante.(...) Pienso aceptar mi oficio de loco con la misma indiferencia que Degas el de notario (carta 582).
La aceptación de las exigencias del guión remite a las deficiencias de la conciencia romántica que se pierde ante la impenetrabilidad del mundo. Sencillamente, van Gogh encarna su propia leyenda de artista. Y si estaba en lo cierto el poeta aquél de la

antigüedad, *Grandeza es no tomar en consideración la arrogancia ajena,* pues, qué duda cabe, van Gogh fue un gigante.

Curiosa es la forma personal de pintar en sus cuadros el trastorno mental, absolutamente opuesta a las formas estereotipadas de expresión esquizofrénica que los psiquiatras suelen llama 'arte'. Por ejemplo, en su cuadro de 1889, *Huerto con vistas a Arles,* los troncos de tres álamos simulan los barrotes de su celda para locos, desde la cual contempla el maravilloso paisaje. Es ésta una ruptura de las esferas espaciales novedosa en los cuadros de van Gogh. Ningún puente comunica el primer plano con el fondo.

(Nietzsche observó muy agudamente que la hipocresía es un *parásito* de la moral. Hipócritas *porque* morales.)

Se le tortura y se le atormenta en toda regla *porque* no se le permite pintar en absoluto o sólo con reservas. Así que se las ingenia para estilizar en sus cuadros lo que no puede nombrar. U opta por, la deformación violenta de las cosas para alcanzar símbolos propios –lo que los críticos conocen como los *amaneramientos* del artista: líneas nerviosas y confusas; infinidad de estrías pastosas y de exuberantes colores. No firma, tiene conciencia de ser inequívocamente idiosincrático. Al fin y al cabo, interrogarse por la legitimidad del 'loco' es tarea de cuerdos. Y nadie como el mayor de los histriones (Shakespeare) rubricó la duplicidad de la cordura: *La certeza del cuerdo es la acción.*

En absoluto le agrada a van Gogh su martirio. Pero todo parece indicar que la locura es un traspiés 'voluntario', y la única, la verdadera y auténtica libertad, paradójicamente, 'social'. Así en los cuentos de Kafka, no es posible salir de la prisión *porque* la prisión es la existencia, la existencia, una prisión. Y las metáforas del relato la única *mudanza* real del espacio-tiempo *sentido*.

Con la mirada serena que impone la dieta hospitalaria, recuerda y recrea situaciones en las que su mirada era menos lúcida. Codifica una expresividad concentrada y sin trabas, 'primitivismo caprichoso', dice el ojo crítico. Los cuadros hieren, ésa es la verdad. Aunque los motivos sean dulces y reconfortantes (la sempieterna, verde e idílica naturaleza), son *mudos* y presentan las huellas de las heridas a todo color.

Obcecada persecución de las sombras: *Mancha negra en un paisaje bañado por el sol… no puedo imaginarme ningún tono más difícil de captar (carta 590). Wahr spricht, wer Shatten spricht,* escribe Paul Celan [2]. Representar la penumbra convincemente significa modularla *cromáticamente*: sombras violetas de Delacroix… espacio y color condensan, una vez aislado el motivo, una cosmovisión que capta simultáneamente alegría y tristeza. En van Gogh, los efectos lumínicos en dibujos monocromáticos son exquisitos. Los motivos son receptáculos de su melancólico pensamiento. Así la hiedra, familiar y gozosa en su amenazante proliferar. *Hay que aprender a sufrir sin quejarse, sin oponer resistencia al dolor. Esto es justamente lo que provoca vértigo (carta 587)*[3] La vida es dolor. *Dolor* es el único atributo que tolera la incalificable palabra *vida*- volvamos a los motivos *de* los cuadros de van Gogh, puesto que la especulación sobre el significado de la palabra *vida* parece ser la idocia propiamente humana, el mal de la sandez en el habla…

Motivos: TRIGAL y HORIZONTE, confrontación de fuerzas espaciales que esbozan la paradoja básica: *la vida es dolor. A veces nos sobreviene el oscuro presentimiento de que más allá de la vida tal vez reconozcamos una razón de ser para el dolor que, visto desde aquí a veces domina de tal modo el horizonte que parece un diluvio sin esperanza. Muy poco sabemos del funcionamiento de todo esto, y sería mejor que mirásemos un trigal, aunque sea en pintura (carta 597).*

Horizonte y *trigal*, zona de interferencia de las fuerzas de gravitación. Si el *horizonte* es asumido por la perspectiva clásica, *trigal es* el sugestivo torbellino, el vertiginoso embudo que todo lo absorbe. Éste doble punto de fuga singulariza al pintor.

La presencia física del pintor es confirmada por la perspectiva clásica. El embudo del vértigo levanta acta de sospecha contra esta prepotente 'presencia física', *pues* le resulta imposible al pintor fijar los objetos. Se le escapan en el mismo momento en que intenta aprehenderlos, arrebatados por una profundidad desconocida. Por lo tanto, si *vida es dolor,* el espacio, *paradójico.* Para explicarlo breve y simplemente: el reflejo captado de la naturaleza virgen es, como mínimo, inquietante. Van Gogh participa en la embriaguez simbolista que ve la mujer como esfinge, 'mujer fatal' o medusa. Atracción y repulsión, el mismo efecto produce su inclinación por los colores complementarios.

En 1890, el año de su suicidio, van Gogh empieza a convertirse en capricho de los aficionados al Arte. Él expresa su repugnancia por un mundo que lo reconoce a la vez que lo rechaza: *Ya me estoy imaginando el día en que tenga algunos éxitos y eche de menos mi soledad y mi triste existencia de aquí, cuando a través de los barrotes de mi celda veía el segador en el campo. La desgracia sirve para algo. Para tener éxito y fortuna verdadera no hay que ser como yo. Nunca haré lo que hubiera querido, podido, y tenido que hacer* (carta 605). Y aquella especie de gigante ebrio, enfermo y de pelo rojo, vendió un cuadro, el único en su corta vida *(Viñedo rojo),* y prohibió todo tipo de comentario sobre su obra –y, por supuesto, *cualquier* otra venta, en una época en la que el Arte era un acto de fe y el artista, un luchador. Preferió seguir regalando los cuadros, prudentemente, sin quejarse ya, para no llamar la atención.

Solidaridad con la gente sencilla, citemos el mito con reverencia *ya* que él no demostró jamás compartir el prejuicio de la superioridad de las imágenes (visuales) sobre otro tipo de imágenes. Sabía que sus cuadros eran 'misteriosos' *porque* explotaban el imperativo de la imagen pictórica que no puede menos sino dejar el significado universalmente en suspenso. En esto, como en la paráfrasis de los grandes modelos –*imitación* era para el pintor *homenaje*-, se percibe la trascendencia de la metáfora musical en su pintura: seguir estados de ánimo, forzar la expresión personal. Al igual que un concierto, la composición perfecta es el resultado de la inspiración momentánea y del trabajo de muchos años. No obstante, la 'inspiración momentánea' es *de nuevo* trabajo para el artista. *Toda magia es curro.* En el s.XIX o en el XXI: *En la vida del artista lo peor suele ser con mucho el éxito* (carta 629, a su madre).

Durante el último invierno de su vida, busca anhelante refugio en el ambiente familiar del que siempre huyó. Sufre varios ataques, se traga otra vez la pintura, es incapaz de establecer contacto alguno con el mundo exterior, se sume en una profunda melancolía. Añora en el sanatorio la apacible sencillez de sus comienzos; indaga en la arqueología del propio estilo: *Siento el deseo de ser alguien distinto. De pedir perdón porque mis cuadros casi parecen un grito de miedo (carta 620) .* Las estrías de colores giran por todo el cuadro, se condensan para formar relieves.

Todo lo vivo es sagrado, se diría que la divisa de William Blake también lo era de van Gogh cuando miramos su *naturaleza* en transformación y movimiento constantes. Mas la complejidad de su pensamiento es refractaria a la etiqueta 'panteísmo'. Hay que encontrar un símbolo de la afinidad material y orgánica del mundo. Se lo proporciona la *maladie du siècle,* la romántica vida de sufrimientos y de vergüenzas múltiples. Afín a su época, intenta conciliar lo incompatible mediante una representación himnica del mundo. *Afectivo* éste: sobredosis emocional. La idea religiosa es muy sencilla: todo está en movimiento *porque* todo se sostiene recíprocamente, tal es la paradoja básica del gusto del pintor. Y el arte, instante de felicidad, acaba por acogerse a la bidimensionalidad japonesa: cuando más plano, más abstracto. Y como es sabido, abstracto fue el principio. *Abstracta,* la fuga sin fin.

La tarde del domingo, 27 de julio, se dispara un tiro en el pecho. Llevaba encima la carta 652 considerada su testamento. Se refiere a sí mismo como *extranjero en la tierra.* Tiene un hermano gemelo a quien lega toda su obra. No sufría ningún ataque cuando se suicidó. Treinta y siete años. Su muerte fue plácida, reflexiva. Murió en su cama, tras dos días de agonía, contento y turbado por su osadía. Había conseguido escapar de los *marchantes de hombres,* como él los llamaba. De qué manera. La única, por supuesto. Proféticamente su escritura se interrumpe con la frase: *la tristesse durera.*

La vida no es el mayor de los bienes, escribió Schiller en un poema para ennoblecer a la manera clásica el suicidio; el suicidio enfático de Kleist; *El suicidado por la sociedad,* de Artaud; todas y cada una de las interpretaciones parecen pueriles si se comparan con el vaticinio del propio pintor tras sólo diez años de *ensayo-error* (1880-1890) . Maligno éxito que ha desbordado con mucho las expectativas. Descansa en paz, niño mimado del Arte.

Trayectoria sin proyectil:

* Nace en el aniversario de la muerte de su hermano y se lo bautiza *Vincent* como a él. Si firma sus cuadros, escribe *Vincent*. Parece que se quiera desmarcar de una familia burguesa, arribista y beata, como la suya.

La familia le programa diferentes carreras profesionales. Vez tras vez fracasan las iniciativas autocráticas. También es *oveja negra malgrè lui*, toda su biografía está marcada por el golpe bajo.

* Sentimiento de solidaridad con su hermano Theo, quien atiende siempre y de forma espontánea sus necesidades. Theo es una 'madre'.Van Goh, avergonzado por su dependencia económica, se referirá a esta relación como *nuestra torpe ternura.*

* Su *Naturaleza muerta* predilecta es el *Memento mori:* silla vacía, con pipa, tabaquera y vela encendida o apagada.

* La leyenda del artista solitario, errabundo, abandonado por todos, al borde de la locura… es semejante: Nietzsche, Hölderlin, van Gogh, Friedrich, Kleist, Strindberg, Trakl, Schubert, etc. Todos ellos sufren *porque* Dios está muerto, ha sido humillado por los hombres…

* De van Goh se puede decir singularmente *genio contra su voluntad.* Melancolía activa: *la patria de mis cuadros.*

* Sus cartas, también consideradas *obras de arte*, están llenas del tópico *Ut pictura poesis:* por medio de la vivacidad de la descripción, se pretende dirimir la diferencia entre cuadro y realidad. Se orienta por la maestría literaria de un Zola. Van Gogh es un hombre muy culto, a pesar de su exótica apariencia rústica.

Su correspondencia debe ser entendida dentro de la literatura epistolar romántica. Autocomprensión de la melancolía: *Amo mi misera.* Kleist apunta: *Al menos ser comprendido por un alma.*

* En su juventud, auténtica locura religiosa: actos excesivos de automortificación. En su madurez, vida de amor a Cristo. Tristeza divina. *Ningún comienzo sino en Dios.* Pero sin duda afronta la alegoría tradicional de manera *original*.

* Fanático celo de sinceridad, humildad de tipo franciscana que frusta repetidamente su relación con las mujeres. Consigue siendo muy joven la decadencia 'pura': siempre vive en el guetto de los parias.

* El campesino *ya* es el hombre mejor, piensa. Lo representa excelsamente. Aunque imita a los personajes famélicos de su entorno, y no diferencia vida y arte, tampoco consigue la confianza absoluta de los provincianos con quienes convive… tiene la habilidad de sucumbir vez tras vez en la misma situación paradójica: cuanto más duramente trabaja, menos dinero tiene; cuanto más cruelmente se le escapa el mundo, más intensamente lo plasma él en sus cuadros. Parece que convierta su deseo de ardiente sacrificio, en himno gráfico a la artesanía. Y a pesar de su torpeza, consigue dotar sus figuras con la vitalidad afirmativa de este mundo, desdeñando el programa de una utopía social preconcebida. Acaso logra sólo armonizar con el ciclo de las estaciones. Acaso su deseo de sufrir le permite tomar conciencia de *su* singular libertad: *La propia pobreza, si bien no es garantía de calidad, sí lo es de una vida auténtica (carta a su hermana, N15)*

* La *verdad* es pintar tal como se ve: *El hecho de que la suerte sonríe a los audaces suele ser cierto. Y sea cómo fuere, con felicidad o 'joie de vivre' (¿) hay que trabajar si se quiere vivir (carta 344)*

** Pintura programática:*

1) Cada cuadro construye un idilio. El cuadro debe de tener *alma.* Eso se consigue sólo con la ayuda de la gente sencilla –*fe* en el progreso, como toda la época, no obstante, van Goh llega a ser tan hábil que no se puede menos que percibir en su desmañada brillantez una cierta rivalidad con la técnica.
2) *Anonimato:* ingrediente formal del cuadro.
3) La incorrección y la anomalía académica para llegar a conformar una verdad más auténtica. Por ejemplo: representación del consumo de patatas de manera monumental - ésta es quizás la metáfora más idónea de su titanismo-. Otro: no

dibujar las cabezas de manera matemáticamente exacta (ley del contorno), sino el gesto expresivo.

4) La ficción con 'alma' supera a la naturaleza –sustrae su (el) arte a la discusión pública. Su teoría del color, pese a su sofisticación, es un 'subjetivismo realista': *El colorido es para el cuadro lo que el entusiasmo para la vida, y por tanto, nada insignificante que no se intente conservar (carta 443)* Los colores, más que los motivos asumen la tarea de reconciliar la imagen subjetiva que el pintor tiene del mundo, con aquél fenómeno objetivo en el que la vida (social) es posible –en una época en la que la expresión del entusiasmo y de la vitalidad es considerada académicamente presuntuosa.
5) Pincelada enérgica y motivo (literario). *Pintura al aire libre:* siempre se exige la corrección de la realidad –es un 'realista' fanático.

* Tiene mucho de pintor impresionista, y sin embargo, sus trabajos son más bien creaciones instantáneas, imágenes impetuosas apenas acabadas, que llevan consigo las huellas de un esfuerzo violento. Las líneas se mueven en el cuadro como virutas que un imán hubiese puesto en movimiento, de ahí que ese fenómeno crepitante haya sido calificado como *campo magnético*. Pinta cuadros que son *procesos.* Sus 'garabatos', en su muy especial estilo, angular y sólido[4], no pueden justificarse con la mirada psicológica del impresionismo.

* El Japón es su *sur*. Piensa constantemente de modo alegórico; habla de sí mismo como 'aventurero', en el japonismo encuentra su tierra prometida. Es una pintura del aire y la luz que acuerda a la perfección con su extraña sensibilidad: intensifica en sus cuadros el cromatismo afectivo; modula sus muy queridos experimentos con la luz natural; puede ser tan *sobresaturado* como siempre, y no obstante, lograr composiciones puras y transparentes; Arranca el velo que iguala los tonos. Pinta delirantemente, como un poseso, *porque* se cree trabajando en el lugar utópico donde las composiciones se utlizan como adaptación anímica a los cambios climáticos –se trata de un 'decorativismo funcional', *lass uns sagen…*

El juego cromático prevalece por encima del motivo iconográfico (poderoso *porque* microscópico). Van Gogh se ve a sí mismo constantemente desafiado por sus propias paradojas.

Me sienta bien hacer algo difícil. Pero eso en nada cambia el hecho de que sienta una necesidad terrible de –debo decir la palabra- religión. Luego salgo por las noches y pinto estrellas y siempre sueño con un cuadro, con un grupo de amigos animado (carta 543). Su esfera sobrenatural: *Tomar una estrella para llegar a la muerte (carta 506) Quien no está acostumbrado a trabajar con ímpetu, nunca podrá plasmar la belleza que se marchita (carta 534).* Tal es su expresión del drama sagrado en el gran teatro del mundo.

* Su utopía pictórica hecha arquitectura moral: *la casa amarilla.* La vida comunitaria de los artistas. Llega a materializarse con Gauguin, y termina con su célebre automutilación.

* Participación circunstancial en el simbolismo. La palabra clave de éste: *sinestesia*. Poe la parafrasea así: *El elogio más grande que se le puede hacer a un poeta es que parece que viera con el oído.* Se podría decir que la neurosis estaba de moda y él cayó en un estado demencial. Quizás. Su *pintura en bruto,* como él mismo decía, es

más diáfana que todas las interpretaciones patológicas que puedan hacerse. Y demuestra que no era tampoco un simbolista *tout court: En un cuadro quiero expresar algo de consuelo, como la música (carta 506).* Van Gogh no puede hacer juegos malabares con el significado: arrancarle virtuosamente al mundo apariencias siempre nuevas. Frente a su excéntrico credo íntimo, frente a su pincelada fluída, los razonamientos simbolistas, parecen meros divertimentos. Poco a poco, incluso parece que odie la evidencia corporal que pone en relación el cuadro con el objeto de la representación.

* *Artista o artesano: Es muy tosco pensar (incluso de sí mismo) que uno no es artista. ¿Cómo no podríamos no tener paciencia, aprender esa paciencia de la misma naturaleza, viendo brotar el trigo, desarrollarse las cosas? ¿Cómo podríamos llegar a valorarnos en tan poco como para pensar que no podemos crecer, ni siquiera un poquito?¿Pensaría alguien, por ventura, en contrariar adrede su desarrollo? Digo esto para hacerte ver cuán necio encuentro hablar de artstas dotados y no dotados. Pero la condición para crecer es hundirse en la tierra (carta 336).*

La lucha con la naturaleza se parece a lo que Shakespeare llama Taming of the schrew [la doma de la bravía]. *Es decir, vence tenazmente lo que se te resiste (carta 152).*

Una ruda tarea es dibujar terrones de tierra y conservar el espacio entre ellos (carta 227).

Para mí los grandes coloristas son los que no utilizan el color local, dije. Y Eugène Delacroix dio dos pasos hacia atrás, entornó los ojos como era su costumbre. "Eso es completamente cierto. Vean esa baldosa – y señalaba el tono gris de una sucia baldosa - Pues bien, si le dijeran a Pablo el Veronés: pintadme una hermosa mujer rubia cuya carne fuera de ese color, la pintaría y la mujer sería rubia en su cuadro *(carta 370).*

Mis estudios no tienen para mí otra razón de ser que una especie de gimnasia, para subir o bajar los tonos. No olvides, pues que he pintado mi musgo blanco o gris con un color lodoso, y pese a ello, da claridad al estudio (carta 427)

Para dibujar bien es preciso atacar el dibujo con el color mismo (carta 278).

La frase de Flaubert: El talento es una larga paciencia, *la originalidad, un esfuerzo de voluntad y de observación intensos (carta 472).*

Cuando más disipado, enfermo, cántaro roto me siento, más artista me siento también, en ese gran renacimiento del arte del cual hablábamos (carta 524).

Cuando uno es pintor, o bien pasa por loco o por rico (...) guardaremos para nosotros una absoluta indiferencia hacia lo que sea éxito o fracaso carta 524).

Como artista eres sólo un eslabón en una cadena; y cualquier cosa que logres o que no logres encontrar, te reconfortará (carta 590).

Yo buscaba a la vez algo voluptuoso y desolado (carta 442).

Si estudiamos el arte japonés, ¿vemos qué…? Vemos a un hombre, sin duda sabio filósofo e inteligente que pasa el tiempo haciendo ¿qué? ¿Estudiando la distancia de la tierra a la luna? No. ¿Estudiando la política de Bismark? No. Estudia una brizna de hierba. Pero esta brizna le lleva a estudiar todas las plantas, y después las estaciones, los amplios aspectos del paisaje; después los animales, la figura humana. Así pasa la vida y la vida es muy corta para hacerlo todo. Veamos, ¿no es casi una auténtica religión lo que estos japoneses tan

sencillos nos enseñan, viviendo en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores? Y no es posible estudiar el arte japonés, me parece, sin sentirse mucho alegre y feliz (...) Su obra es tan sencillo como el respirar (carta 502)

*

Hasta aquí la leyenda, ***van Gogh***, expuesta acaso con profusión exasperante de detalles. Sin embargo, y aunque las precauciones con la que la hemos narrado no han sido pocas, insignificantes y negiglibles serían si no confesáramos abiertamente la complejidad de la suma de perspectivas que la hacen posible. Toda vez que la característica común a cualquier perspectiva *científica* (a todas ellas, en conjunto, queremos decir) es por necesidad el *reduccionismo* – usamos esta palabra en un sentido no peyorativo, por supuesto: la literatura es, a su vez, *prolija.* Y siendo como son éstos unos intrascendentes apuntes, merece la pena subrayar que en la oscilación *diferencial* entre *reduccionismo*/ *prolijidad,* como entre *orgullo*/*humildad*, se cuece la legitimidad de la sanción social *salud mental/locura*. Este galimatías lo expresa de manera perfecta un poeta antiguo: Píndaro

No hables en vano. Estrecha
en cifras el alcance de mucho: Tendrás menos
donde se fije la censura de los hombres.)

En primer, en preeeminente lugar, debemos citar las astucias de la física contemporánea -como diría Herman Melville, *la deriva universal de la masa de la humanidad hacia el más absoluto de los olvidos*... tal vez fue capricho literario. *Ya* es científica-. La física de partículas se cura en salud con una elegancia ya inimitable por cualquier otro discurso, francamente. Empieza por recordarnos con sorna que, como los biólogos no cesan de repetir, la línea recta no existe en la arquitectura animal, a excepción de *(en)* la *arquitectura humana.* Pero su verdadero poder cognoscitivo exige de nosotros una mayor contención narrativa que la de la crítica textual supuestamente más innovadora.

Kurzgesagt: en la teoría general de la relatividad , A. Einstein expulsa al observador *no acelerado* de la teoría *global* –hipótesis científica universalmente vinculante-. Y en la teoría particular de la relatividad *a cualquier tipo de observador central.* Nada, se nos dirá, que no fuera observado ya por la preclara cabeza presocrática (Heráclito de Éfeso: *El mundo es un cántaro de mezclas que hay que agitar para que se renueve constantemente.)* Sí, replicaremos, aliviados por encontrar contertulios en nuestra negra y oceánica pequeñez sideral, pero la cuestión *central* sigue siendo que esta *hipótesis científica*, tan arcaica como se quiera, logra hacerse cargo de todos y cada uno de los minúsculos electrodomésticos que solucionan nuestra vida cotidiana… ¿Cómo queda definido el *espacio-tiempo*? Es tan sólo el *suceso* en el que los objetos *se extienden* o *duran.* Los objetos *lo* crean.

En segundo lugar, y ya determinados por *la teoría (global)*, se impone al perspectivismo –ni que sea tan elemental y mecánico como el nuestro-, un cierto punto de vista antropológico para redefinir la ambiciosa dualidad salud mental/ enfermedad.

La enfermedad, sea cuál el mecanismo patológico, el hecho patógeno impuesto por la condición biológica del hombre, no puede menos que entenderse en una sociedad *dada*. Y en la medida que se opone a la *armonía* del propio individuo consigo mismo y con el mundo, es una *modalidad de infortunio*. Al carácter deletéreo, inopinado, aparentemente selectivo que presenta, hay que oponerle siempre una obviedad con frecuencia olvidada: el *grado o nivel de explicación* buscado, depende del grado o nivel de angustia provocado por la enfermedad. Ésta es también una consideración bastante banal pero muy útil. La locura, como la muerte trágica, se explican (o se malentienden, se magnifican, se minimizan…), *desde* cierto umbral de angustia.

Hay un filósofo que aúna todo este perspectivismo chapucero y simplemente suma hipótesis tras hipótesis *metafísica* en, como él certeramente dice, *comedia de la seriedad* [5]. Colli nos permite reducir el avasallamiento de las perspectivas teóricas al contraste de *dos* únicas entidades, que hoy en día todos llamamos *representaciones (Vorstellung/ Darstellung)*:

1) La ficción *individuo*: La ilusión que conocemos como *individuo* es un agregado de cuerpo + representaciones. *El sujeto universal del hombre visto como objeto es el cuerpo.*

2) La ficción *objetividad*: Cada ilusa *individuación* supone un *filtro* o *pantalla* (Colli utiliza indistintamente ambas metáforas para nombrar la *apariencia borrosa*), que *contrasta*, *opone* dos clases de representaciones:

a) Las representaciones de la *receptividad –exterior* que informa, onforma, ataca, oprime…

b) Las representaciones de la *objetividad*, *espontaneidad*,*pensamiento abstracto… - interior* que invierte la información, contraataca, reprime, suprime… (…)

Es decir, que en nuestra leyenda de referencia, *van Gogh*, el pintor tenía más razón que un santo al afirmar que se necesita ser pobre hasta los huesos; poder poner la mano sobre la tierra como el primer hombre. Van Gogh era lúcido cuando afirmaba, no obstante, que le era del todo imposible acercarse completamente a los hechos.

La ficción *representación* del artista:

Colli llama *expresión* a la representación que evidencia la obra de arte. Objeto creado por *otro* sujeto, *enclavado por él en un marco fijo espacio-temporal, retenido y comunicado a los demás gracias a la técnica del arte.* Este tipo de representaciones artísticas o *expresiones* no se hacen por el mismo 'sujeto'. Son supremamente *objetivas*. Son representaciones *no* conformes a la estructura representacional del individuo.

Demuestran la pluralidad de sujetos representantes.

La imagen fotográfica, por el contrario, es creada por el individuo (sujeto) según sus propias posibilidades de representar, es decir, de formar objetos, de conformar ficciones que producen realidad.

(…)

HAY un tipo de verdad que privilegiamos. Hay un tipo de verdad más *objetiva*. Objetiva *porque* artística.

Con mucho gusto le cedemos los trastos de matar a la neurociencia. *Porque* de matar se trata cuando llega la hora de la verdad. Parece que Michel Foucault se desgañitó inútil, patéticamente, recordándonos que la palabra 'locura' es un *vacío* o lugar de constante problematización… Oliver Sacks es un médico cuyas hipótesis, *novelas neurológicas*, se compadecen a la perfección con las composiciones de van Goh, con su leyenda, con la *comedia de la seriedad* de Giorgio Colli…

VERDAD NEUROLÓGICA [6].

Que no es más que la *construcción cerebral* que a cada individuo le hace posible su cuerpo, su espíritu o la apariencia inorgánica que su esencia se determine a simular.

El espacio paradójico que van Gogh dibuja y pinta equivale a la visión estereoscópica desarticulada. El vertiginoso embudo, *trigal*, que impide fijar los objetos a un determinado lugar, no es más que la mirada irremediablemente perdida del estrábico. Van Gogh era a veces estrábico *puesto* que alcóholico. Y, ¿acaso puede haber alguna vez consenso social para que la visión del bizco desplace a la ilusa visión binocular que a todo el mundo le regala la posición frontal y equidistante de los ojos? No, nunca lo habrá *porque* la visión estereoscópica del ser humano, como la de todos los depredadores, necesita calcular a qué distancia exacta se encuentra situada la presa que se dispone a cazar; no precisa en absoluto las amplias y vagas panorámicas de las que los herbívoros disfrutan con la posición lateral de los ojos [9].

Citemos aún otra *anormalidad* que ha cobrado recientemente real estatuto *gracias* a la neurociencia. Se trata de la paradoja *perpetuum mobile,* la ilusión de 'permanencia/movimiento' que Nietzsche comentando a los presocráticos (Herácito, siempre la *sombría expresión* de Heráclito), enuncia en modo de *noble* (antiespecista) *medida diversa* del tiempo: *Si el pulso, la capacidad de percepción o los procesos espirituales del hombre tuvieran una velocidad sensiblemente mayor o menor, todo eso sería esencialmente de otra manera. Por ejemplo, suponiendo que el curso vital del hombre, con su infancia, madurez y vejez, se redujera a una milésima parte (a un solo mes), entonces seríamos capaces de seguir con la vista una bala en pleno vuelo sin ninguna dificultad. Si redujésemos esta vida aún mil veces (unos cuarenta minutos), entonces la hierba y las flores serían para nosotros tan inmutables como nos lo hoy parecen las montañas; del crecimiento y de la transformación de los capullos podría comprobarse tan poco en vida como ahora de las grandes transformaciones geológicas de la esfera terrestre; los movimientos de los animales no podrían apreciarse en absoluto, puesto que serían demasiado lentos; como máximo podríamos deducirlos, como actualmente hacemos de los cuerpos celestes. Y si siguiéramos acortando nuestra vida, la luz que hoy vemos acaso la oiríamos: nuestros tonos serían inaudibles* [7].

El hilo fatal (Conclusión)

¿Cuál es el *sentido* (o *belleza*) de nuestro texto, del texto *presente*? ¿Es posible comunicar *lo informe*? Lo ignoramos. Para que eso *suceda* solicitamos del lector una muy especial *lectura atenta* [10].

La estructura no es. El sujeto la sitúa *tal como lee.* Esto conlleva que el lector debe interrogarse sobre el sentido de páginas y páginas de esta escritura nuestra, desaliñada, paródica, episódica, deliberadamente *desordenada*.

(Esto es un *suceso.* En verdad que el *acontecer textual* jamás se opondrá a la locura.)

Sí, esto no es más que un artístico *happening* que al igual que subrayar el horror del tema, subraya la sensibilidad con que ciertos individuos afrontan la realidad fenoménica, lo innombrable. Porque a veces hay salida. Van Gogh, el pintor, prevalece en la mente de cada lector muy por encima de sus tormentos, su infierno y su suicidio. ¿Y por qué? Porque no fue precisamente un asesino sino un luminoso artista. Su enfermedad se hubiese curado *hoy en día* con camisa química y en casa.

Peligrosidad social / loco que sabe, ése es el problema. Qué fuerza, qué violencia se produce entre los hombres y sus heridas. Qué es todavía *real*. Qué es ya *irreal*.

Si la distinción *autor*/*lector* es falsa, la distinción entre *contenido*/*forma* se nos antoja casi como la falacia social básica. Algo así como si fuésemos una botella que puede llenarse de líquido inflamable o de *sustancia* inocua y coloreada. Las cosas nunca son tan fáciles como para que una lobotomía ataje la hemorragia eternamente renovada…

También la luz se renueva eternamente. Que nadie se lleve a engaño.

Ahora sabemos que la frontera entre salud mental/enfermedad mental… *locura, o halo lírico de la enfermedad mental*... es, será, como fue, como Michel Foucault predicaba, *administrativa*. No obstante, reconociendo en él junto con Maurice Blanchot, a los primeros detractores del culto a la personalidad, *hoy* ponemos reparos a sus libros. Blanchot se contentó jugando con toda la personología lingüística que a la filosofía le cabe imaginar (parodiar); pero la pretensión foucaultiana de hacer un discurso *superficial*, me temo, resulta profundamente paralela a la racionalidad… de cualquier época. Siempre vuelve a pasar lo mismo: la *conciencia* es ciega ante la locura.

Uno de sus típicos criptogramas nos disuade de seguir leyendo sus textos cómo si en ellos se pudiese dilucidar la *actual* tempestad empírica: *Así pues la ficción no consiste en hacer visible lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí su parentesco profundo con el espacio, que entendido así, es a la ficción lo que la proposición negativa a la reflexión (cuando, precisamente la negación dialéctica está ligada a la fábula del "tiempo"* [8.]*)*

A pesar de su rocambolesca expresión, Foucault no dice nada más que:
1. Cómo es el propio estilo.
2. El espacio es el garante universal de la particularidad.
3. *FE no es sino el argumento de las cosas que se esperan*... (Pablo de Tarso).

M. Foucault sabía lo que sabe cualquiera: No hay inconsciencia sino esquizofrenia.

O sea que vuelve a tener razón el maníaco-depresivo conocido como *Franz Kafka: No hay más luz que la proyectada sobre el rostro y la que éste refleja al retroceder espantado.*

(Die Forsetzung folgt.)

NOTAS:

1. Ingo F.Walter / Reiner Metzeger, *Vicent van Gohg. La obra completa: pintura* (Köln: Taschen Verlag, 2.001).

2. *'Dice la verdad, quien dice las sombras'.*
Paul Celan, *Obras completas* (Madrid: Editorial Trotta , 2002[3]), pág. 152.

3.Van Gogh, *Cartas a Theo* (Barcelona: Paidós, 2005 [3].)

4. Sjraar van Heugten, *Van Gogh, the master draughtsman* (Londres: Thames & Hudson, 2.005), pág. 56.

5. Giorgio Colli, *La ragione errabonda* (Milán: Adelphi Edizioni, 1.981). pág. 246.

6. Oliver Sacks, *Un antropólogo en Marte (siete relatos paradójicos* (Barcelona: Anagrama, 1.997), pág. *43*

7. Friedrich Nietzsche, *Los filósofos preplatónicos* (Madrid: Trotta, 2003), pág.77.

8. Michel Foucault, *El pensamiento del Afuera* (Valencia: Pre-Textos, 1988.), pág .28.

9. En rigor, es imposible explicar mediante la razón y profundamente la diferencia *mirada binocular/mirada estrábica*. Sin embargo, como la *sinrazón* habla, sólo hace falta que se le dé permiso y se la comprenda, nos atrevemos (Elisenda Julibert y yo, las dos somos bizcas), a *metaforizar* esa experiencia minimizada –aunque hay que tener muy en cuenta que el sentido de la vista *domina* el pensamiento humano; que la visión binocular ha sido, es y será siempre hegemónica; y que por lo tanto, gran parte de lo que administrativamente es 'locura', son casos de estrabismo que han desarrollado exuberantemente la sinrazón –así de sencillo. Y así de criminal.

a) Como *sinestesia* (romántica) a la cual nuestro texto alude – *Leitmotiv* del simbolismo-; el mínimo común múltiplo entre los dos tipos de miradas –es decir, un grado cero de la oposición, sin diferencia alguna-, binocular/estrábica, es perfectamente *audible* a través de un aparato de *audio* que pueda pasar fácilmente de emitir por sistema mono, a *stereo*. La música se otorga así la posibilidad de ser profunda, de 'tener *perspectiva'*, de llegar desde lejos.

Idénticos efectos le son otorgados al ser humano mediante la mirada binocular (coordinación de las señales eléctricas que en el cerebro se reciben desde los dos ojos): la perspectiva (llamada *clásica*), la profundidad y la lejanía. La mirada estrábica por el contrario *no ordena*, engloba superficies.

b) Como recurso técnico habitual: Gombrich *(Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Debate, l.998) explica repetidas veces cómo el *efecto volumétrico* es creado por el escultor a través de una específica selección de *rasgos distintivos*; fundamentalmente, táctiles y visuales. Por eso son *hápticos* los relieves egipcios –con los ojos se puede *percibir* su volumen. Y por la misma razón, podemos *percibir* en las fotografías de obras de Rodin que se trata de *artísticos volúmenes*, y no de superficies grises con caprichosas formas.

c) Como *modulación cromática*: Cuando van Gogh representa el mundo que le rodea *sin* las técnicas de la perspectiva (clásica). Esa prolija proliferación de trazos; esa exhaustiva imagen de lo posible; esa taracea del color en el vacío de propia biografía es… la 'esquizofrenia' –el cubismo no es sino amaneramiento de 'mirada perdida': los estrábicos no percibimos tan bonita *superposición* –las imágenes *estereoscópicas* agotan las potencialidades del espacio... *Espacio-tiempo* que los *objetos* mismos crearon al extenderse o durar…

d) Y finalmente, la reina húmeda de las metáforas confusas: la lluvia. Los estrábicos vemos la lluvia como cortina de agua (*ficción* bidimensional); o como infinita sucesión *de* cortinas de agua… Mientras que el sentido del tacto nos persuade en todo el cuerpo de que se trata de un *fenómeno* tridimensional – *ficción* hegemónica…

10. Remitimos en este punto al artículo de Enrique Lynch, *Perder las formas,* Las Nubes, nº 4. En ningún lugar se comenta mejor como en este breve ensayo el nombre de *deconstrucción* y el aforismo de Nietzsche, en su *contenido* y en su *forma -En la naturaleza no hay* forma, *pues no existe un adentro y un afuera. Todo arte descansa en el* espejo *del ojo.)*

Ninguna construcción significativa debe consolidarse. Lynch esboza la paradójica relación entre *escritura-oralidad* por una parte, y *sentido-interpretación-lectura--voz interior-forma,* por la otra. La *forma,* la sagrada forma, no está en el papel o en la pantalla. Sino que depende de *cómo el lector respire.*