

**VEINTISÉIS ZAPATOS Y UN MANIFIESTO SUICIDA. EL *ANDAR*
EN LA OBRA DE VINCENT VAN GOGH, UNA VISIÓN
FENOMENOLÓGICA DESDE MARTIN HEIDEGGER**

*Twenty-six shoes and a suicide manifesto. Walking in the work of Vincent Van Gogh,
a phenomenological view from Martin Heidegger*

*Iván Godoy Contreras**

Resumen

Par de botas (1886) se titula la obra del pintor holandés Vincent Van Gogh. Es a partir del análisis de esta pintura que realiza el filósofo alemán Martin Heidegger en su obra *El origen de la obra de arte* (1937), desde el cual se creará un rico debate, referido sobre todo a la procedencia y significado último de esta obra de Van Gogh. El presente ensayo procura aunar fenomenológicamente, al alero del pensamiento de Martin Heidegger, el conjunto de cuadros que pintó el pintor holandés sobre el “modelo zapato”, bajo el “tema del andar”, entendido como una “errancia”, que en Van Gogh se torna en dramática búsqueda de pertenencia, pero sobre todo de condiciones para la subsistencia, tanto física como espiritual. Por lo tanto el *zapato* deviene en emblema, el vehículo con el cual desplazarse en las agrestes geografías de su *vagabundear*.

Palabras clave: Van Gogh, Heidegger, Zapatos, Andar, Errancia, Fenomenología

Abstract

Pair of Boots (1886) is the work titled by the Dutch painter Vincent Van Gogh. It is based on the analysis of this painting that the German philosopher Martin Heidegger makes in his book *The Origin of the Work of Art* (1937), from which we create a rich debate, primarily concerned with the origin and ultimate meaning of Van Gogh's work. This paper seeks to combine phenomenologically, the wing of thought of Martin Heidegger, the set of pictures he painted on the Dutch painter “shoe model” under the “theme of walking”, understood as a “wandering” in Van Gogh dramatic turns in search of belonging, but especially for subsistence conditions, both physical and spiritual. So the shoe becomes an emblem, the vehicle with which to travel in the rugged geography of his wandering.

Key words: Van Gogh, Heidegger, Shoes, Walking, Wandering, Phenomenology.

“En el bosque hay caminos (Wege), por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama ‘Caminos de Bosque’ (Holzwege). Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia”.

Martin Heidegger

1. HEIDEGGER Y VAN GOGH: CRUCE DE CAMINOS

Señala Martin Heidegger en *Ser y tiempo* (*Sein und Zeit*, 1927) que la fenomenología es aquella ciencia que va a las cosas mismas, en vez de aquellas construcciones en el aire, o aquellos hallazgos fortuitos, conceptos aparentemente legitimados ante pseudopreguntas que propagan problemas aparentes¹. Hay fenómenos que son indicios de algo más, perturbaciones que no se muestran en sí mismas. Fenómeno, como manifestación de algo, no quiere decir mostrarse a sí mismo, sino el anunciarse de algo que no se muestra, por medio de algo que este mismo fenómeno exhibe. Manifestarse es sobre todo un anunciarse por medio de un indicio, que se muestra levemente y que oculta su realidad plena en otro lugar. En la Manifestación el fenómeno queda supuesto, pero en forma encubierta. Ahora bien, los fenómenos no son jamás manifestaciones, sin embargo toda manifestación está necesitada de fenómenos. Manifestación y apariencia —precisará Heidegger— se fundarán siempre en el fenómeno (*Phänomen*) (Heidegger, *Ser y tiempo*, 52-53).

Será justamente a partir de lo aparente, del indicio como síntoma, desde donde Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1972) desplegará su teoría respecto de la esencia del arte. En este libro ejemplificará a través de una obra del pintor holandés llamada “Par de Botas” (lámina 1), la diferencia entre la cosa, el útil y la obra de arte. En este sentido el filósofo alemán se servirá de un par de zapatos como instrumento de su pensar, elección para nada ingenua como precisa Miguel Cereceda (2009), al señalar que el autor de *Caminos de Bosque* (*Holzwege*), de *En camino al habla* (*Unterwegs zur Sprache*), de *Camino de Campo* (*Der Feldweg*), y de *Hitos* (*Wegmarken*) concebía fundamentalmente su pensamiento como un “encaminarse” y la tarea del pensar como un trazar surcos sobre el lenguaje, como la huella/hendidura que el campesino abre sobre el campo. Lo que define y distingue a un pensador es el curso del camino de su pensar y la regularidad de la andadura. El camino, sea rural o sea mental, no fantasea tierras incógnitas, ni pretende aprehender o captar objetos raros o recónditos, sino que, parte constituyente de nuestras propias tierras, nos posibilita el llegar a un lugar porque allí es requerida nuestra presencia. Lo que encontramos a lo largo del camino indica la proximidad de nuestro destino: ser para la muerte (*Sein-zum-Tode*), solo esto (Goma i Muste, en línea).

¹ La fenomenología deriva de fenómeno, que significa mostrarse, sacar a la luz del día, poner en la claridad aquello en que algo puede hacerse patente, visible en sí mismo. Fenómenos son, por lo tanto, la totalidad de lo que yace a la luz del día o que puede ser sacado a la luz. La cosa puede mostrarse desde sí misma de diversas maneras, dependiendo del acceso a ella. Fenómeno también significa lo que parece, esto es lo aparente, la apariencia. Quiere decir en el fondo un bien que parece tal, pero que en realidad no es lo que pretende ser. Por lo tanto, fenómeno remitiría esencialmente a dos significaciones: “lo que se muestra” y la “aparición”. Sin embargo —precisa Heidegger—, fenómeno y apariencia no dicen relación con lo que en alemán se llama *Erscheinung*, esto es, un fenómeno, entendido como manifestación (Heidegger, *Ser y tiempo*, 51-52).

Será justamente con la obra “Par de Botas”² de Vincent Van Gogh donde emerge un dato no menor y muy significativo en la evidencia presentada por Heidegger, al momento de pensar la esencia de la *obra de arte*, referida a la obra del pintor holandés. Si bien es cierto el filósofo alemán se detiene en un cuadro preciso de zapatos de Van Gogh para analizar la esencia de la verdad, no repara — he aquí el asunto— en la recurrencia de estos modelos en la obra total del pintor holandés. La recurrencia sobre un tema en la obra de Van Gogh es un indicio importante de un fenómeno mayor, que a su vez manifiesta una visión y una intención que no debiera soslayarse en ningún análisis puntual de la obra del pintor holandés. Once obras en total, más otras tantas relacionadas con zapatos (láminas 2, 3, 4 y 5), marcan indudablemente una tendencia, señalando un interés particular en torno a un tema específico: el andar. Por lo tanto, el zapato como modelo es un indicio, un síntoma del fenómeno que refiere al “andar” y, especialmente en dos pies, que describe una de las aptitudes más esenciales del ser humano. El “andar” es objeto de independencia, de autonomía, de libertad; es un segundo nacer al mundo. Diferentes tipos y estilos en diferentes posiciones y situaciones graficarán el interés de Van Gogh por el modelo zapato, invitando a pensar, mas allá de las apariencias, no tan solo las obras individuales en su reposar-en-sí, tal como sugiere Heidegger, sino que también en su conjunto, esto es, en su recurrencia y permanencia como tema.

Van Gogh tendrá una vida vagabunda desde antes de llegar a la pintura y que se intensificará con ella. Pintó más de 900 cuadros e igual cantidad de dibujos y escribió más de 600 cartas. Atestiguan su errancia los nueve períodos en los cuales se divide su obra, períodos que abarcan desde 1881 hasta 1890 (Van Gogh, *Últimas cartas*, 181). Sin duda Vincent Van Gogh se distanciará de la tradición más allá de lo conveniente y se moverá a lugares donde no hay ningún resguardo, donde habita lo insólito, traspasando peligrosamente el punto de no retorno (PNR). Lo visto y lo recorrido empalman como fenómenos literales en la pintura de Van Gogh, al mostrarse-en-sí-mismos. El uno es el correlato del otro y viceversa. Los dos salen a luz paralelamente, uno en forma más evidente que el otro. El andar y su recorrido apelan a un indagar más allá del camino, a un mirar con otro ojo el paisaje, a un *de-*

² A su llegada a Arles en febrero de 1888 buscando el Japón del sur a sugerencia de su amigo Tolouse Lautrec, Van Gogh apenas se relacionó con los habitantes de la ciudad, por lo que sus modelos serán nuevamente el paisaje de los diferentes objetos que encuentra a su alrededor. Una vez más, sus zapatos protagonizan una obra, en sintonía con los que había hecho en París y Nuenen. Resulta significativo ver estas obras de Van Gogh respecto del calzado, no solo como obras aisladas en torno a un particular modelo, sino como un “manifiesto”, según precisa Heidegger, es decir, como lo que subyace bajo lo aparente, cual anuncio de una realidad subrepticia que tiene que ver con la errancia del pintor holandés. En este sentido, la perturbación para la reflexión filosófica está dada por cuanto que para esclarecer lo que sea una herramienta o un útil, a diferencia de las otras «cosas» en general, no se sirve inicialmente el filósofo alemán de un útil cualquiera, sino de un útil muy particular y sorprendente como instrumento del pensar, cual es, un par de zapatos (Cereceda, en línea).

lirar, un salirse de la *lira*, del surco donde se siembra, donde existe un sentido que siempre le será esquivo a Van Gogh, como es el sentido de la subsistencia: “El que ama vive, el que vive trabaja, el que trabaja tiene pan” (citado en Kuspit 87), señala a su hermano Theo en una carta fechada el 7 de septiembre de 1881. Van Gogh se saldrá del camino y se distanciará irreversiblemente hacia un territorio ignoto, donde habita el misterio. Van Gogh hará emerger de la realidad común, del paisaje paisajeadado, otra realidad, otra verdad. Lo suyo no será una cartografía más que ponga en valor una forma determinada. Siguiendo el ideario del realismo-impressionismo-puntillismo de los modernistas que desembocara en las “vanguardias”, trabajará en torno a lo que posteriormente Clement Greenberg (1961) definirá como planitud de la obra (*flatness*), por medio del tratamiento técnico de las mismas.

Más que la fidelidad con sus modelos, Vincent se moverá hacia la autonomía de la obra-en-sí. Procederá en procura de hacer salir, más allá del modelo, la especificidad, la materialidad de la obra en todo su espesor, como apoteosis de la pintura pura (Martinot 2). De esta forma, los medios de representación se transformarán en el objeto mismo de la representación, asunto capital para el devenir de las Artes en el siglo XX. Sin embargo, el tema técnico a su vez no agota la historicidad de la obra. Mucho menos el modelo zapato y su asignación³, ya sea campesina (Heidegger, *El origen*), citadina (Schapiro, 1999) o diabólica (Derrida, 2001). Estos filósofos darán cuenta del relato que emerge de la obra del artista en su especificidad y no en su conjunto. En este sentido, el *corpus* de obras en torno al andar constituye un mundo-en-sí con su propia poética y verdad.

Resumiendo, el zapato como modelo, es un indicio que evoca la acción del andar como tema y fenómeno, ambos manifiestos en los caminos de la vida en la obra de Vincent Van Gogh. En este sentido, un primer cruce de caminos entre Heidegger y Van Gogh sería aquel por el cual el “zapato” como modelo sería lo manifiesto por una parte, remitivo a su vez al fenómeno que sería lo-que-se-muestra-en-sí-mismo en tanto acción, esto es: el “andar”. Por lo tanto, el zapato,

³ Las deformaciones que se pueden leer en las obras de Vincent, dando “pie” a interpretaciones como las de Derrida, en cuanto a que el par de zapatos puede ser dispar, es decir, dos zapatos de un mismo pie, al igual prácticamente que todos los cuadros de zapatos pintados por Van Gogh, puede ser explicada desde otra perspectiva, como la que plantea Donald Kuspit respecto de la pintura de Van Gogh. Este señala que a fines del siglo XIX la realidad exterior del artista debía apreciarse con el ojo interior, que se convirtió en el “ojo” preferido del arte moderno. No solo Van Gogh desfiguraba y dramatizaba la realidad exterior de forma radical, hay que pensar también en Gauguin, Ensor, Munch y todos aquellos que fraguaron el cisma de las vanguardias artísticas del siglo XX: “Van Gogh estaba cada vez más enajenado de la realidad exterior, la cual aparecía cada vez más extraña en sus cuadros. Él parece haber perdido sus vínculos con la realidad exterior, que llegó a existir solo como un desencadenante de sus sentimientos. Estos acabaron por ser más reales que la realidad exterior, y menos manejables” (Kuspit, 87).

como síntoma, indicio y evidencia, anunciara su vez el fenómeno de un movimiento solapadamente pertinaz en Van Gogh: la errancia, entendida esta a su vez como un aparente andar “sin rumbo” o un vagabundear, he ahí su manifiesto. Dicho de otra forma, estructuralmente, esto sería:

Zapato = Evidencia

Andar = Fenómeno

Errancia = Manifiesto

2. DEL CAMINANTE AL ANDANTE Y VICEVERSA

Heidegger llegará a Van Gogh a causa de unos zapatos, buscando desocultar del misterio la esencia de la verdad. Van Gogh derivará en la errancia en busca no solo de una verdad que desocultar en su pintura, sino más bien de una realidad que lo reconozca y lo adecue —y he ahí lo dramático de su empresa—, que lo corresponda con su medio permitiéndole subsistir con su trabajo. El caminante Heidegger se cruza con el andante Van Gogh en el territorio del misterio. A ambos los convoca, de diferente manera lo mismo: el andar. Es ahí, donde el útil (*Zeug*) zapato deviene en ser de confianza, cualquiera sea su asignación; se humaniza el modelo por medio del relato de su propietario, a través de la historia del andante y su permanente andadura, de su errancia y vagabundear. Andar y caminar refieren a dos acciones paralelas, pero levemente diferentes. Mientras el andar inaugura, el caminar atestigua. Mientras uno transita por lo no hollado el otro camina por lo ya andado. El camino se hace sobre la huella de aquel primigenio andar (lámina 11) en pos de aquel lugar no señalado, no alcanzado, aquel lugar del misterio. Errar proviene del latín “*errare*”, y guarda dos sentidos, el de vagar y el de equivocarse, de extraviar el camino. Heidegger precave ante perder el camino y señala: “Esta inquietud del hombre, que se aparta del misterio para volcarse en lo accesible, y que le hace ir pasando de una cosa accesible a otra, pasando de largo ante el misterio, es lo que llamamos error. El hombre anda errante” (Heidegger, *De la esencia*, 166).

En Van Gogh hay que entender la errancia más bien como un dramático vagabundear en busca de cobijo y pertenencia, pero sobre todo en busca de la subsistencia tanto física como espiritual. El zapato en Van Gogh es un emblema, el vehículo con el cual desplazarse en las agrestes geografías de su vagabundear. Habrá que precisar que independiente de la asignación del modelo zapato, como también del protagonista de la errancia, ya el hecho del encuadramiento y posterior reproducción pictórica de la imagen observada, atestigua el tema y su intención por parte de Van Gogh. La intención es lo que la evidencia puede soportar-en-sí. Como el recuadro y el enfoque en el paisaje y el modelo, como la elección y disposición de los protagonismos, como el empaste de color sobre una tela, como el color malva con que viste la tierra y el trigo en sus cuadros basados en el Sembrador de Millet (lámina 6). La intención puede hacer chirrear y chorrear literalmente el modelo, asunto común en el proceder de Van Gogh. De quien sean los zapatos, quienes sean los andantes y

cuales sean los caminos en las obras de Van Gogh, parecieran quedar la mayor de las veces en segundo plano a la luz del tema:

...ha sido sin embargo en esta miseria cuando he sentido renacer mis energía y me he dicho: de cualquier modo yo seguiré todavía, volveré a coger el lápiz que abandoné en mi decaimiento y volveré nuevamente al dibujo; por lo que me parece, todo ha cambiado para mí y mientras tanto, estoy en camino y mi lápiz se ha vuelto más dócil y parece volverse más y más cada día (Van Gogh, *Cartas a Theo*, 49).

El andante, a diferencia del caminante, hace su camino al andar. ¿Cuál es el camino del sembrador? (lámina 6) ¿Cuál su sentido? El camino del sembrador es esencialmente el de la subsistencia. Sembrar en el surco recorrido hoy, para cosechar mañana: sentido básico de la sobrevivencia, desde antaño. El problema de la subsistencia acompañará a Van Gogh en toda su vida como pintor. Su *errancia* como pintor obedece en gran medida a encontrar las condiciones para poder subsistir. El dato biográfico no puede soslayarse en cualquier análisis que se realice⁴, más aun cuando este dato es condición del hacer o no hacer en Van Gogh. Son innumerables las cartas a su hermano Theo, agradeciendo el dinero recibido para poder vivir. Es tal la angustia del pintor sobre este tema que le escribirá una dramática carta al respecto, después de una de sus tantas crisis de salud, en la cual le manifiesta su abatimiento y amargura ante la imposibilidad de no poder obtener dinero por su trabajo:

“La melancolía me invade muy a menudo con gran fuerza. Cuanto más se normaliza la salud y más capaz siento la cabeza de razonar fríamente, más me parece una locura, una cosa totalmente contra la razón pintar, que nos cuesta tanto y no reporta nada, ni siquiera el precio del costo. Entonces me siento muy triste y el problema es que a mi edad es terriblemente difícil volver a empezar otra cosa” (Van Gogh, *Últimas cartas*, 144).

Entre los romanos, la acción de “roturar” la tierra con un arado era aludida mediante el verbo *lirare*, es decir: ‘hacer surcos’, proveniente del sustantivo lira: ‘surco’. *Delirare*, palabra formada por la preposición “de”—que señala separación, apartamiento— antepuesta a “lira”—surco—, significó inicialmente ‘salirse del surco’, pero más tarde adquirió un nuevo sentido, ‘salirse del surco de la razón’, o sea, “desvariar”, “delirar”. Enfocado en un sentido realista y con fuerte contenido social Van Gogh se pondrá al alero de otros pintores ligados al mundo del trabajo: Millet, Courbet, Daumier y Delacroix, de los cuales tomará ejemplos e indicaciones precisas para hacer lo que sentía, sobre todo en aquellos momentos de mayor angustia (De Micheli 29). La admiración del pintor holandés hacia el arte

⁴ En la vieja pintura holandesa, el camino que recorría a pie era una metáfora recurrente del camino de la vida. Van Gogh pintó, en su estudio de la Rue Lepic, naturalezas muertas de sus propios zapatos, que a sus jóvenes compañeros de profesión parecían extraños. “Los zapatos vivos se refieren programáticamente al ser artista de Van Gogh: la naturaleza muerta se convierte en una especie de autorretrato” (De Lempicka, en línea).

de Millet se manifestó desde sus años juveniles. En el otoño de 1889, en condiciones de encierro, se va a dedicar a realizar una amplia serie inspirada en las estampas del genio del Realismo. A estos trabajos de temática campesina Vincent aportará su color y su interés por la luz, herencia del camino recorrido por los impresionistas. Van Gogh hizo varias copias de la obra de Millet, y en particular de una llamada El Sembrador, confirmando ciertamente que esta particular pieza era un “tema” para el pintor holandés.

La delirancia en toda su extensión queda manifiesta en esta obra de Van Gogh. El sembrador ha dejado atrás su hogar, bajo un sol abrasador, y se ha internado más allá del campo de trigo que circunda su casa. Mientras camina sobre una tierra azul malva, sin rumbo fijo, tira sus semillas desaprensivamente a la tierra, abandonando, he aquí lo relevante, el surco (lira) central —destacado en el primer plano como un “tajo” en la tierra de tono ocre, para internarse con incierta dirección campo adentro. Los cuervos como amenazante presencia tras el sembrador, van dejando estéril la tierra al devorar las semillas que este arroja despreocupadamente sobre ella. Esta obra, independientemente de toda asignación de objetos y personajes, es aspiracional, como gran parte de la obra de Vincent, en el sentido de libertad implícita y explícita que manifiesta, más aun cuando fue realizada bajo condiciones de encierro: “Y yo ya veo de antemano, el día en que tendré algún éxito, que lamentaré mi soledad y mi aflicción de aquí, cuando vi, a través de los barrotes de hierro de la celda, el segador en el campo de abajo” (Van Gogh, *Últimas cartas*, 135).

3. PRIMEROS PASOS

El 30 de marzo de 1852, en Zundert (Holanda), nace muerto —o muere al poco tiempo de nacer— un niño al que llamaron Vincent Willem. Como si se tratara del argumento macabro de un misterioso cuento, el mismo día, del mismo mes, del año siguiente (1853), nace otro niño de los mismos padres, al que vuelven a llamar Vincent Willem (Beaujean, 8), el que habría de llegar a ser un famoso pintor. Nace, pues, Vincent Van Gogh, nace pues como sustituto de otro hermano muerto prematuramente, que fue enterrado cerca de la iglesia donde trabajaba su padre, por lo que es posible que, siendo niño, Vincent viese frecuentemente una tumba donde estaba grabado su nombre y apellidos.

La esposa de su hermano Theo, Johanna Bonger, espera un hijo para enero de 1890. Van Gogh se alegra ante la noticia, especialmente al conocer que le van a poner “Vincent” si es un niño, como así ocurrirá. Ligeramente receloso ante la posible pérdida de atención sobre su persona que pueda mostrar su hermano ante el nacimiento de un hijo, le escribirá no sin un cierto sesgo de ironía: “En verdad estoy muy contento de que mientras aquí a veces hay algunas cucarachas en el comedor, en tu casa haya mujer y niño”. (Van Gogh, *Últimas cartas*, 131). En ese mismo y quizá como homenaje a su sobrino elaboró una bella composición, inspirada en una

estampa de Millet, la cual llamó *Primeros pasos* (láminas 7), adaptada a su propio lenguaje artístico, y en clave impresionista. Las reproducciones de las estampas de Millet obedecen a dos motivos: constatar una vez más la falta de modelos y expresar los sentimientos de angustia ante el encierro prolongado por sus constantes crisis de salud, que lo llevarán inclusive a intentar suicidarse.

El andar en la obra *Primeros pasos* (lámina 7) se hace promesa, resguardo e ilusión, preludiando un nuevo nacer al mundo de aquella pequeña criatura que comienza a andar. Aparentemente Van Gogh pinta una amorosa escena familiar: un niño en sus primeros pasos, asistido tiernamente por su madre, quien lo ayuda a mantenerse en pie. Al frente, a unos pocos pasos, el padre ha abandonado momentáneamente su tarea en la huerta (carretilla, pala, rastrillo) para hincarse con una rodilla en la tierra y expectante tenderle los brazos a la criatura, que está a punto de soltarse de los brazos de su madre, para caminar hacia él. Lamentablemente, la criatura no llegará a destino, por más que logre andar. No solo no hay camino alguno delante del niño, sino que además el terreno es intransitable para la criatura; aún más, Vincent se ha encargado de hacer más difícil el andar del niño, interponiendo entre él y su padre un surco, una grieta profunda en la tierra, que separa indefectiblemente al campesino de su descendencia, así dispuesta la obra, el andar de la criatura será estéril, no llegará a ninguna parte.

4. ENCIERRO Y DESESPERANZA

Durante enero de 1890, las buenas noticias se suceden para Vincent: la exposición del grupo “Les Vingt”, en Bruselas, incluye seis lienzos suyos, su cuñada Jo ha tenido un hijo. Y se publica un artículo en Francia donde se hace una crítica entusiasta de su obra. Pero no todas las noticias serán positivas, ya que trasladado a Arles para ver y entregar una pintura a Madame Ginoux (*L’Arlesienne*), quien llevaba enferma unos días, Vincent sufrirá una recaída que persistirá durante una semana. Dos años antes, también en Arles, donde era conocido como el “loco del pelo rojo” (Beaujean 70), Van Gogh ya había vivido una primera “crisis”, que lo inmortalizaría trágicamente al cercenar su oreja derecha con una navaja, obligándole a internarse en un asilo mental. Fueron precisamente estas “crisis” que se hicieron cada vez más reiteradas, acompañadas de alucinaciones visuales y acústicas (71), las que llevaron a Vincent a internarse en la clínica de Saint Paul-de-Mausole. Fue en este lugar y en esta particular situación de encierro donde Vincent comenzará a realizar algunas obras, teniendo como modelo algunas estampas de Millet, Daumier y Gustave Doré (83-85). *La ronda de los prisioneros* (lámina 8) es una obra pintada en febrero de 1890 —a partir de una ilustración titulada “Ejercicio en el patio” de Gustave Doré, en el hospicio de Saint-Paul-de-Mausole—. Debido a las constantes prohibiciones para salir a pintar al campo, como a la precariedad de su salud, Vincent escogió por un tiempo quedarse, voluntariamente, dentro de su habitación. El tema del cuadro refleja el estado de ánimo del pintor, quien, a comienzos de 1890, comunicó a su hermano

Theo su intención de volver a marcharse (andar) al norte y abandonar el hospital, cuya atmósfera le resultaba cada vez más opresiva.

En *La ronda de los prisioneros* podemos apreciar una ronda de presos que describe un círculo sin fin. Vigilados por un guardia y dos hombres de galera, los presos giran y giran caminando en círculo, hacia ninguna parte o hacia el mismo lugar, encerrados entre pesados muros de ladrillo que se pierden en lo alto de la tela. El encierro se magnifica en este andar, al estar ausente cualquier horizonte. El camino, en su sinuosidad, adquiere un carácter grotesco en el círculo. La errancia, al prescindir de destino, se convierte en otra expresión de castigo que sufren los reclusos. El andar se hace vacío y el camino no lleva a ninguna parte, clausurando su función primordial y su sentido originario.

Por otro lado, el encierro físico de Vincent en el hospital es absolutamente agobiante, a pesar de su intento por sobrellevar su angustia copiando imágenes de Millet o Doré. Sin embargo esto no será suficiente. La precaria condición que lleva en el hospicio de Saint-Paul-de-Mausole, más sus constantes crisis de salud y el impedimento de poder salir a pintar cuando él quisiese la naturaleza, internándose (andadura) —este es el asunto—, en esta, lo llevará a intentar suicidarse (Van Gogh, *Cartas a Theo*, 376). La desesperación que sufre respecto de las limitaciones penitenciarias que impone el hospicio donde está internado, se hace evidente en una carta premonitrice de su destino que escribe a su hermano Theo, ya en septiembre de 1889, 10 meses antes de su muerte: “¡Uf!... El segador está terminado; yo creo que este será uno que guardarás para ti —es una imagen de la muerte, tal como nos habla el gran libro de la naturaleza—, pero lo que he buscado, es el “casi sonriente”. Es todo amarillo, salvo una línea de colinas violetas, de un amarillo pálido y rubio. A mí eso me divierte, después de haberlo visto así a través de las rejas de hierro de una casa de locos” (355).

La angustia y desesperación en Vincent emergerán al constatar este el fin de la errancia, no en el sentido de un corte abrupto en el camino, sino en el sentido de continuidad, del absurdo de volver al punto de inicio. En *La ronda de los prisioneros* la escena —inmersa en una irreal luz azulada— resulta bastante claustrofóbica; no solo no existe ningún horizonte y los muros de la prisión parecen prolongarse hasta el infinito; además, la forma poligonal contribuye a aumentar la sensación de encierro, acentuada por el círculo de presos y su dar vueltas mecánicamente y sin fin. Sin embargo, algo ocurre en esta monotonía: un preso ha levantado el rostro y lo ha vuelto hacia el espectador. Un haz de luz cae cenitalmente y baña el rostro del recluso, que no es otro que el mismo Vincent Van Gogh (lámina 9).

El autorretrato se ha desplazado y ha incorporado la circunstancia y el contexto, denunciando el sinsentido de la existencia del recluso, el andar, confiscado y dispuesto grotescamente por la disciplina del castigo, arrebatándole lo esencial, ha devenido en coreografía macabra. El encierro en Vincent ha adquirido un carácter dramático, tanto física como metafóricamente; se le ha confiscado uno de los bienes

más preciados para el hombre, cual es el de la “libertad de movimiento”, con su capacidad de errancia y vagabundeo. Cabe señalar que el hospicio de Saint-Paul-de-Mausole no era en estricto rigor una cárcel, pero podemos suponer que no debe haber sido muy diferente. No hay que olvidar que a fines del siglo XIX, como señala Michel Foucault en *Historia de la locura en la época clásica* (1988), las enfermedades mentales o los trastornos de personalidad eran interpretados como la extensión de una degradación moral que debía ser castigada. El delirio de lo real y la sinrazón, simbolizadas en la “factura” de las obras de Vincent serán, por lo mismo, verdaderos “síntomas” que justificarán su encierro y castigo. Sin embargo, como afirma Foucault: “Van Gogh sabía bien que su obra y su locura eran incompatibles, él no quería pedir “el permiso” para hacer unos cuadros a los médicos” (302).

5. LA ENCRUCIJADA VACÍA

Trigal con Cuervos o *Campo de trigo con Cuervos* (lámina 14) es una de las últimas obras de Van Gogh antes del suicidio, pintada en julio de 1890 en Auvers-Sur-Oise. Posiblemente sea este uno de los trabajos más famosos de Van Gogh, considerándose obra clave del período de Auvers. En primer plano contemplamos el punto de unión de tres caminos que parten hacia diferentes direcciones; entre ellos, limitados con una línea verde que corresponde con las hierbas y la maleza, hallamos los campos de trigo en todo su esplendor, iluminados por la luz nocturna que tanto atrajo a Vincent durante toda su vida. Casi la mitad superior de la tela está ocupada por un cielo oscuro, excepto dos manchas arremolinadas que se aclaran ligeramente. Los cuervos revolotean por el trigal, obtenidos con trazos negros que acentúan su esquematismo.

Digamos, para comenzar, que los doctores que trataron a Van Gogh no le profesaban mayor respeto como artista. Cabe recordar que el galerista Ambroise Vollard, 10 años después de la muerte de Vincent, retirará por 50 francos de la “pollería” del Doctor Rey un retrato de este, pintado por Van Gogh en el hospicio de Arles, que se utilizaba hasta ese minuto para tapar un hoyo en los corrales de aves que tenía el Doctor (Van Gogh, *Cartas a Theo*, 378). En Arlés, en 1889, cuando Van Gogh está buscando un hospital para recluirse voluntariamente durante una temporada, a fin de reponerse de sus enajenaciones, al oír que se le prohibiría pintar, escribió: “Me siento muy cansado, después de mi conversación con Mr. Salles no sé qué hacer. Si no tuviese tu afecto, ellos me llevarían al suicidio, y a pesar de lo cobarde que soy, terminaría haciéndolo. Hay un punto en el que tenemos derecho a protestar contra la sociedad y defendernos nosotros mismos” (346).

Además de constatar un hastío y un deseo suicida, esta frase parece una amenaza para llamar la atención sobre su problema y que le permitan, como al fin lo consiguió, pintar. Ciertamente, los médicos que trataron a Vincent no fueron los más indicados para mostrarle un camino, menos el Dr. Gachet, que lo vio el último día en Auvers-sur-Oise. Señala al respecto Antonin Artaud: “El Doctor Gachet fue el ridículo cancerbero,

el sarnoso y pustulento cancerbero, de camisa azul y tela almidonada, colocado ante el pobre Van Gogh para robarle sus sanas ideas” (Artaud 14).

El cruce de caminos es la disyuntiva para el *andar*. La encrucijada interroga al destino y su propósito, como también ofrece la posibilidad del recambio en el horizonte. En un cruce de tres caminos Edipo mata a su padre Layo, Rey de Tebas, dando pie a una de las obras más famosas de la dramaturgia occidental. Pasado, presente y futuro se confabulan en Edipo para hacerlo prisionero de su destino. En el cruce de caminos de Van Gogh ya no hay protagonista evidente, solo comparsa: los cuervos carroñeros que devoran todo sobre la faz de la tierra (lámina 6). La encrucijada está vacía y no sabemos si los cuervos en el cielo oscuro vienen o van; solo sabemos que emprendieron vuelo, convocados por una nueva presa o quizás ahuyentados por un balazo en mitad del campo. La ilusión de la tridimensionalidad, bien tanpreciado desde el Renacimiento, se viene abajo de bruces y, a no ser por los toscos caminos esbozados, el atrás se confundiría con el adelante en su planitud (Greenberg, 1961). La factura rápida y empastada ocupa toda la superficie del lienzo, poniendo de manifiesto el sentimiento más extremo de Vincent. Él mismo admitió que quería “expresar” en dicho cuadro la tristeza y la extrema soledad que lo afectaba. Los caminos de Vincent, sean o no como los de Edipo, son resultado de las andaduras del pintor holandés y como tal se pierden en lo que es su destino natural: los campos de maíz relucen dorados una vez más; Van Gogh ya no está, se ha alejado más de lo prudente y ya no puede retornar. No hay zapatos ni protagonista alguno en el encuadre; solo tres caminos vacíos a llenar por el espectador. Vincent ha comenzado una errancia otra, preludiando el advenimiento de las vanguardias del siglo XX donde la pintura-imitación devendrá en pintura-expresión, anunciando los territorios apoteósicos de la pintura pura (Martinot 2).

6. *SEIN-ZUM-TODE*

El 27 de julio de 1890 Van Gogh se echa andar por última vez: sale por la tarde al campo y se dispara un tiro. Regresa a su habitación con fuertes dolores, lo que provoca que el matrimonio Ravoux —los dueños del café donde vive— avisen a los doctores Mazery y Gachet, a los que confiesa su intento de suicidio. Los médicos deciden vendarle la herida, pero no le extraen la bala; a la mañana siguiente Theo acude de inmediato a la llamada de Gachet, transcurriendo el día junto a su hermano quien, moribundo, fuma y charla con él. El 29 de junio fallece Vincent Van Gogh.

Es así como un último encuentro tendrá lugar entre Heidegger y Van Gogh relacionado con lo que el filósofo alemán llama ser-para-la muerte (*Sein-zum-Tode*). Según señala el filósofo Friburgo ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*) implica el reemplazo de los términos sujeto-objeto, por los de conciencia y mundo. En el nivel más básico del ser-en-el-mundo, Heidegger señala que siempre hay un estado de ánimo que nos asalta en nuestra devoción irreflexiva ante el mundo. Un

estado de ánimo que no proviene de afuera ni de adentro, sino que surge de la “conciencia” de ser-en-el-mundo. Solo con un estado de ánimo se nos permite encontrar las cosas en el mundo.

Señala Lipovsky que “La era moralista estigmatizaba el suicidio como una ofensa a un deber individual y social; la era posmoralista reconoce en él el signo extremo de la desesperación” (86). Vincent Van Gogh al final de sus días, ha conjugado plenamente el ideario heideggeriano en torno a la existencia, esto es: el ser-en-el-mundo (*in-der-welt-sein*) ser-para-la muerte (*Sein-zum-Tode*) y el Ser-ahí (*Dasein*) y con ello hace manifiesta una existencia auténtica, en tanto “ser-descubridor” —de ahí su errancia—, y “consciente”, sobre todo de la precariedad contingente de su ser, que lo llevará a su fatal destino. Van Gogh es consciente de este último fin, como así de la obra realizada y conceptualiza sobre la muerte en varias de sus cartas: “Es una buena cosa morir consciente de haber realizado una obra bien hecha, que vivirá en la memoria de las gentes, y dará ejemplo a los que vengan posteriormente. Una obra puede no ser eterna, pero las ideas que expresa sí pueden serlo, y algún día alguien seguirá la huella de sus predecesores y dará lugar a otras obras bien hechas” (Van Gogh, *Cartas a Theo*, 24).

7. CONCLUSIÓN

En este escrito se ha procurado iluminar la obra del artista Vincent Van Gogh a la luz del pensamiento de Martín Heidegger, intentando ir más allá del rumbo sugerido por el filósofo alemán en su obra *El origen de la obra de arte* (1972), al desplazar el análisis fenomenológico de Heidegger sobre una “particular” obra de Van Gogh referida a unos zapatos, a un “conjunto de obras” del artista sobre el mismo tema. Con este propósito y en forma progresiva se ha propuesto deducir y trasladar del “modelo zapato” su particular función, el “andar”, con la idea de sacar a la luz, de iluminar, un gesto reiterativo en el pintor holandés —que atestiguan un conjunto de sus obras pictóricas, como también una generosa producción epistolar—, que refiere a la “errancia”, entendida esta como la búsqueda de la subsistencia, tanto física como anímica.

El manifiesto suicida de Vincent Van Gogh, entendido como *Erscheinung*, como un anunciarse por medio de un indicio, como algo que se anuncia, pero no se muestra o que se muestra levemente y que oculta su realidad plena en otro lugar, se presenta justamente por medio de la “inadecuación permanente” y reiterada de Van Gogh con su contexto social. Será esta “incomodidad” que lo hará derivar, desde sus días como marchante de arte en La Haya, a predicador en el Borinage, a estudiar pintura en la Academia de Arte de Amberes, y finalmente a llevar una vida errante en busca de subsistencia mediante la pintura. A pesar de su producción febril, el reconocimiento le será esquivo. Poco a poco se irá deteriorando físicamente, mientras la pobreza no le dará tregua. Si subsiste es gracias al apoyo económico que le brinda su hermano Theo. La permanente y agobiante precariedad hará del andar una acción

pertinaz en busca de trabajo como artista, que lo resguarde y le provea aceptación social, asunto capital en la vida de Vincent. Uno tras otro, todos los destinos de Van Gogh se irán clausurando, acorralándolo en la desesperación. Ya el modelo vacío de los zapatos preludia la ausencia del andante. Ya allí, en esa mirada y en esa elección, queda implícito el naufragio de la existencia de Van Gogh. Lo suicida es lo que deja de ser desde sí, poniendo de manifiesto y en forma brutal el fin radical de un movimiento en busca de un sentido. El andar cesa y con ello se detiene también el fenómeno en su constante devenir, solo queda veladamente el indicio de lo que fue una vida, el modelo vacío del zapato, reiteradamente pintado, del paisaje paisajado por el artista, el fin del camino, con la consiguiente mirada hacia atrás sobre la “huella” de lo andado.

*Universidad Finis Terrae**
Facultad de Diseño y Arquitectura
Marcel Duhaut 2870, dpto. 23, Providencia, Santiago (Chile)
chilenosdel59@gmail.com

OBRAS CITADAS

- Artaud, Antonin. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2007.
- Beujean, Didier. *Vincent Van Gogh*. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2005.
- Cereceda, Miguel. “Corrección: una cuestión de estilo”, *Quaderns de filosofia i ciència*, 39, Barcelona, España. 2009. Consultado el 30-04-2013. Disponible en: http://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v39p115-137.pdf
- De Micheli, Mario. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, 2006.
- De Lempicka, Tamara. “Tres pares de zapatos de Vincent Van Gogh”, 29 junio 2012. Consultado el 23-08-2014 Disponible en: <http://www.corinaazahar09.es/75223380/369104/posting/>
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, tomo 1. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Goma i Muste, Francesc. “Heidegger, pensar el camino del ser”, publicado en el volumen tercero del texto colectivo y hoy descatalogado: *Los filósofos y sus filosofías*, Ed. Vicens, Barcelona, España. 1983. Consultado el 30-04-2013 Disponible en: http://www.joanmaragall.net/goma/heidser_goma.pdf
- Greenberg, Carl. *Art and Culture, critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Heidegger, Martin. *De la esencia de la verdad, en Hito*. Madrid: Alianza, 2007.
- *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Edit. Universitaria, 2005.

- *El origen de la obra de arte*, en *Arte y Poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal, , 2006.
- Martinot, Lise. “*Modernidades contra Modernismo*”. Santiago de Chile: Tesis Magister Teoría del Arte Universidad de Chile, 2010.
- Schapiro, Meyer. *La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh, Estilo, artista y sociedad*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Van Gogh, Vincent. *Últimas cartas desde la locura*. Buenos Aires: El Aleph, 1999.
- *Cartas a Theo*. Barcelona: Labor, 1992.

OBRAS ANALIZADAS

- Van Gogh, Vincent. (1889). “*Sembrador*”, óleo sobre tela, Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, Holanda.
- (1886). “*Par de botas*”, óleo sobre tela, Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, Holanda.
- (1888). “*Par de zuecos*”, óleo sobre tela, Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, Holanda.
- (1887). “*Un par de botas*”, óleo sobre tela, Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, Holanda.
- (1886). “*Tres pares de zapatos*”, óleo sobre tela, Museo: Fogg Art Museum, Cambridge, U.S.A.
- (1888). “*Par de botas*”, óleo sobre tela, colección particular.
- (1888). “*El sembrador*”, óleo sobre tela, Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo, Holanda.
- (1890). “*La ronda de los prisioneros*”, óleo sobre tela. Museo Pushkin Moscú, Rusia.
- (1890). “*Trigal con cuervos*”, óleo sobre tela, Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, Holanda.

ANEXO DE IMÁGENES



Lámina 1
PAR DE BOTAS
Vincent Van Gogh
Óleo sobre tela 37,5 x 45 cm.
1886
Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, Holanda



Lámina 2

PAR DE ZUECOS

Vincent Van Gogh

Óleo sobre tela. 32,5 x 40,5 cm.

1888

Museo Nacional Van Gogh de Amsterdam, Holanda



Lámina 3

UN PAR DE BOTAS

Vincent Van Gogh

Óleo sobre cartón 33 x 41 cm.

1887

Museo Nacional Van Gogh



Lámina 4

TRES PARES DE ZAPATOS

Vincent Van Gogh

Óleo sobre lienzo

49 x 72 cm.

1886

Museo Fogg Art Museum



Lámina 5

PAR DE BOTAS

Vincent Van Gogh

Óleo sobre lienzo

44 x 53 cm.

1888

Colección particular



Lámina 6

EL SEMBRADOR

Vincent Van Gogh

Óleo sobre lienzo

64 x 80,5 cm.

1888

Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo



Lámina 7
PRIMEROS PASOS
Vincent Van Gogh
Óleo sobre lienzo
72,4 x 91,2 cm.
1890
Metropolitan Museum

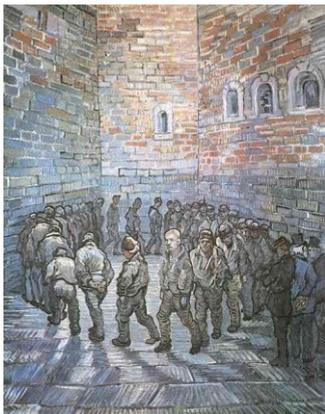


Lámina 8
LA RONDA DE LOS PRISIONEROS
Vincent Van Gogh
Óleo sobre tela
80 x 64 cm.
1890

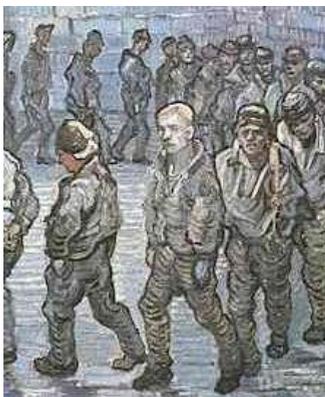


Lámina 9
LA RONDA DE LOS PRISIONEROS (detalle)
Vincent Van Gogh
Óleo sobre tela
80 x 64 cm.
1890



Lámina 10
TRIGAL CON CUERVOS
Vincent Van Gogh
50,5 x 103 cm.
1890
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional Van Gogh