

ARISTÓTELES Y VAN GOGH: ¿UNA PAREJA IMPOSIBLE?

Por:

Joel Otero Alvarez

Introducción

“Lo que yo afirmo es siempre y exclusivamente teórico. Detesto a las personas que se basan en verdades científicas para llegar a conclusiones prácticas, los que “aplican la teoría a la vida”, como los ingenieros, que basándose en las audaces teorías de la química fabrican repelentes para chinches.”¹

I. Obligatorias referencias previas

UNO. Como en una bibliografía básica, que de modo excepcional sólo apareciera al inicio del texto, debo contar cuanto inevitablemente subtiende en esta reflexión, así ello pueda resultar algo fatuo.

Un viaje es un corte sobre una continuidad sostenida e impone por esto un rastro diverso en cuanto de otro modo resultaría habitual.

No se trataba de un fardo menor; llevé en mi reciente salida (Primer semestre de 2008) dos asuntos graves: lo primero: “¿qué es lo ético”; lo segundo: “Van Gogh y sus huellas actuales”.

El libro de Szerb -su espléndida novela- se sumó sobre la marcha, y permitió arriesgar un enlace inicialmente imposible entre ambos asuntos.

Antes de salir hacia Europa para indagar sobre la primera cuestión tomé fotocopias a la “Ética nicomaquea”², texto que como es bien sabido forma parte de las Obras Completas de Aristóteles.

Allá pude leer hasta el inicio del Libro Séptimo.

Después, ya al final de mi recorrido, resulté envuelto por la segunda indagación (el asunto Van Gogh). En efecto, habiendo estado por razones familiares en Estrasburgo, viajé al sur de Francia buscando respuesta a la pregunta por las razones que llevaron a Van Gogh hasta allá; y también a la indagación por su lugar actual, supuestamente más visible en esas regiones donde el pintor quiso aprehender el máximo de luz.

Casi sin saber por qué, llevé bajo mi brazo el libro de Szerb que me hiciera llegar desde París una amiga colombiana, la cual desde que se dedica a la fabricación de máscaras en

¹ Szerb, A. “El viajero bajo el resplandor de la luna”. P. 164. Ediciones del Bronce. Barcelona.2000.

² Aristóteles. OBRAS COMPLETAS. Ed. Aguilar. Buenos Aires, 1973.

cuero habita entre esta ciudad y Venecia; alguna vez nos visitó en Colombia y tuvimos una larga y entusiasta conversación sobre el libro de Kawabata que incluye el tema³.

DOS. Por todo ello, los tres asuntos no sólo son bien gordos -cada uno por aparte- sino que se hace más fácil que se rechacen entre sí; y, al parecer, delatan con más seguridad el grado de escisión que íntimamente experimentaba al inicio de mi viaje.

Esta cuestión interior resultaba menos fácil de resolver: sin haber conseguido terminar de corregir mi última producción escritural sentía que podía interrumpir en ese punto mi reflexión y que nada iba a acontecer, al menos afuera.

Más que el reconocimiento de haber llegado al final de una tarea, percibía que las cosas estaban dramáticamente estancadas. Siempre supuse, es cierto, que los viajes servían para lograr salidas de otro modo impedidas, y así me enfrenté a éste donde razones poderosas daban a una experiencia tal, condición escasamente deliberativa y personal.

TRES. Desde otra perspectiva, la pregunta unificante versaba sobre el tema de lo ético a la luz de una reflexión clínico-estética; sostenida allí de manera constante, la idea de un modelo social invadido por el terrorismo -o al menos, por un tono terrorista creciente e irreversible- dejaba sin piso las aspiraciones dominantes de lo ético, aunque no permitía resolver un asunto principal: en efecto, en dirección contraria a la de este aserto, desde la antigua irrupción de la Polis griega, lo ético parecía sostenerse sin modificación mayor.

Bien visto, se trata de dos registros coexistentes (lo ético y lo estético) que se contraponen, sin que se refuten entre sí. No resulta falso que lo ético en la actualidad esté cuestionado de raíz; tampoco se podría decir que se ha quedado definitivamente atrás, sobrepasado por sus propias contradicciones y limitantes.

Ahora bien: si lo ético no es un asunto en sí, ni tampoco se trata de una modalidad estética contrapuesta, que aspira a su suplantación ¿dónde hallan ambos registros la clave para un re-apuntalamiento que hace de la contradicción, necesario complemento? Y ¿por qué ello comporta desbordado despliegue de lo terrorista?

Reconocido a lo ético soporte estético⁴, al interior del abordaje clínico-estético lo terrorista no sólo halla opción de lugar explicativo, sino que podría empezarse a reconocer decisivas alternativas para su posible modificación.

Como fuere, se impone la retoma de lo ético, desde que sin negar su importancia decisiva, se le piensa como una modalidad estética.

En cuanto fruto de la prelación de esa estética y definitoria matriz formalizante de lo humano; como superposición -suplementaria tanto como imprescindible- sobre las resultantes de conjunto, lo ético ha de ser otra cosa.

Quizá, reconocido esto, se pueda empezar a entrever cómo la congelada perpetuación de lo ético, entendido como un asunto en sí, dejó pendiente cuanto estalla en la actualidad desde el terrorismo.

³ Cf. Kawabata, Y. "El sonido de la montaña". Emecé, Ed. Buenos Aires. 2006. (Ps. 84 y sigs).

⁴ No sólo porque lo ético y lo estético en Grecia Antigua estaban unidos (Cf. Jaeger, W. "Paideia". F. C. E., ed. México, 1957). Lo terrorista retrata de modo sintomático, la creciente escisión de uno y otro registro; al tiempo con ello, lo ético deriva del lado de lo moral, desde que lo estético pierde su enlace con lo artístico paradigmático (enlace con lo bello). Lo terrorista es empeño compensatorio de hiper-moral, allí donde no resta más que creciente distanciamiento y consecuente desmesura (tanto a nivel de lo ético-moral como de lo estético-artístico: condición del arte contemporáneo).

II. El suicidio como denominador común

UNO. Inicialmente, el tema que reunía aquello que parecía enlazarse al azar y sin formato previo, resultó ser el suicidio.

Pero es claro que el suicidio, en Aristóteles, está tan distante de cuanto comporta para Van Gogh, como el filósofo, en tanto tal, hace diferencia con el propio pintor.

No sólo en Aristóteles el suicidio resulta ser impedimento teórico al interior de su obra, en contraste con Van Gogh, para quien implica directa alternativa experiencial; para el primero, es acto empírico que se debe censurar, por encima de cualquier posible atenuante. Para Van Gogh, en cambio, se trata de un discurrir, que como un animal fiel, de modo indefectible coexiste a su lado.

De hecho, entonces, el suicidio se cuaja como indiscutible atentado autodestructivo; sólo que se ejecuta más bien como remate de aquello, que en cambio de detenerlo, lo prolonga indefinidamente. En Van Gogh el suicidio es indispensable proceso. Sólo por eso, el acto que le quita la vida puede venir a justificarse.

Y como es efectivamente así, su muerte es, en algún sentido, un simulacro que la hace inasimilable.

O sea que, si bien se lo ve, como una matriz inagotable pasa de manera directa a su obra y la resignifica de continuo.

DOS. Como fuese, en los tres casos, incluida la novela de Szerb, el suicidio ocupa un lugar, que si bien resulta ser de discutible y variable importancia, es un denominador común allí.

Podría creerse que Aristóteles es quien podría ser quien menos se interesa por el tema, aunque con sólo referirse al asunto deja sin soporte su compleja armazón reflexiva, hasta entonces apuntalada con solidez.

Ello sólo, permite entrever como un síntoma decisivo el impedimento aristotélico para reconocer esa suerte de espejo denigrante, a partir del cual el terrorismo aspira a refutar toda consigna ética⁵.

Punto de negación forclusiva -para decirlo de manera psicoanalítica- que ofrece una primera justificación al congelado ético, que en tanto paradójica pieza inamovible da paso al despliegue que lleva desde la antigua Polis griega hasta la Ciudad contemporánea.

TRES. Van Gogh empieza a suicidarse de verdad en Arlés; el corte del lóbulo de una de sus orejas le conducirá hasta el disparo por el cual al final opta, a cambio de seguir desentrañando el enigma de un paisaje que de ese trágico modo termina acogiéndole⁶.

Quizá, dado que el suicidio se pensó siempre como acto y no como proceso donde el gesto final no hace más que cerrar un recorrido indispensable, parece inevitable la interrupción de esa labor pictórica que lo retrata. Entendido como proceso, el suicidio sigue gritando más allá de esa muerte; persiste en la obra como un estallido congelado.

⁵ El suicidio ha sido entendido en la reflexión clínico-estética como el paradigma desde donde el terrorismo se hace inexpugnable; pieza primera entonces, si se busca indagar por el sentido que decide la persistencia de este registro.

⁶ El paisaje es el tema pictórico de hecho, aunque debe decirse que el diálogo constante y muchas veces contaminado entre el paisaje interior y el externo dan a la obra de Van Gogh una especificidad y una originalidad innegables.

Muerte inasimilada, el suicida Van Gogh vaga aún como una sombra que no encuentra refugio ni reposo posibles; de algún intangible modo, la obra entonces continúa como si fuera guiada por una mano, incapturable pero decisiva; que no sólo la reactualiza de continuo; que lo hace por múltiples e indetenibles vías.

A título de perpetuación de un vínculo insuperable -el cual la reapuntala y muta por encima de cualquier unidireccional expectativa, y más allá de toda espontánea y local aspiración- una de esas rutas de congelamiento se impone a la ciudad que le alojara.

Y ha de ser por eso que en este orden de ideas, se puede afirmar que Arlés, desde que fuera habitada por Van Gogh ya nunca más pudo volver a coincidir con ella misma.

CUATRO. La novela de Antal Szerb tiene como tema central el suicidio también, así al final de la novela las cosas parecieran desdibujarse de un modo inadmisibile; justamente porque el suicidio de modo previo ilustrado por quien sirviera de espejo al personaje central; y así éste se anuncie en toda la novela como inapelable e indetenible repetición, no acaece.

O sea, el suicidio, en cambio de posible detención actuada, es proceso.

En esto consiste la originalidad de la propuesta de Szerb: demuestra que el acto suicida de hecho defiende del suicidio; en realidad, lo interrumpe.

Una mueca arbitraria ofrece precozmente el suicidio de Mijály como cierre posible del libro; y, sólo para que la sorpresa del verdadero remate no sucumba ante tal certeza, la novela se resuelve en acto suicida impedido, en acontecimiento irrealizado y tanto más lacerante; suicidio de doble manera suicida, en la medida en que el suicidio no se da.

La vida, invadida por el tono terrorista resulta tan insufrible que es preferible estallarla. Pues bien, se trata en cambio de acostumbrarse a ello, y es esto cuanto Szerb propone en su escrito. Y es como si la muerte, a partir de entonces, marcara de por vida la existencia de quien renuncia a la aventura de sí mismo, para adaptarse sin riesgo mayor; para someterse, en ese anonimato compartido, a la continuidad de lo más colectivo y convencional.

Si se quiere, la muerte no dada, marca de modo igual; incluso, con mayor certeza que el propio suicidio; y ha de ser por ello que se interrumpe la novela a partir de allí.

CINCO. Se ha señalado antes que el suicidio ha sido planteado en nuestra reflexión clínico-estética como el acto terrorista por excelencia; acontecimiento implosivo, frente al cual ninguna ley humana cuenta con opción aplicativa alguna. A partir de allí, el modelo se extrovierte dando paso en segunda instancia, entonces sí, al resto de emergencias explosivas. Es por ello que si la especie se auto-elimina de ese modo terrorista, no se resta por ello dominancia al tema; antes bien, se le erige como pilar tanto más decisivo en su envolvente accionar.

Mirar las cosas desde esta óptica inquietante da sentido y justificación a las líneas que a partir de aquí se imponen.

PRIMERA PARTE

La utopía

*“...sé que uno no debe descorazonarse porque la utopía no se realice”.*⁷

La fe en el bien

UNO. Así, si al juntarse con la novela de Szerb y con la muerte de Van Gogh ese núcleo suicídico -si cabe la expresión- torna decisivo, sería insostenible afirmar que la “Ética nicomaquea” se resuelve de manera escueta como mero impedimento para remontar el tema de la autodestrucción.

Más bien el suicidio, como otros temas menos extremos, van de modo progresivo evidenciando su condición de asuntos excluidos en el armado reflexivo de Aristóteles. También Aristóteles, además del suicida, excluye al durmiente, al demente, al ebrio, y -menos justificadamente aún- al niño y al esclavo; para no hablar de la mujer, a la cual ni siquiera menciona⁸.

Acaso no sea sólo Aristóteles quien procede de ese modo, tan tajante como ingenuo; toda la antigua Grecia hacía e hizo siempre otro tanto, pero leído en su aporte específico, el tema de la exclusión⁹ resulta prominente y decisivo.

La virtud es el asunto que en la antigua Grecia sublima las cosas, al punto de impedir tomar un mínimo de distancia crítica frente a tales inocultables evidencias. La pugna de Aristóteles con Sócrates y Platón deja siempre inalterado ese punto de encuentro donde lo ético se juega en referencia con el paradigma (la virtud), dejando por fuera cuanto escape al predominio de esa égida.

DOS. ¿Paradigma? ¿Cómo así, paradigma?

Desde el comienzo de su escrito sobre la Ética, Aristóteles lo demarca: “Todo arte y toda investigación, igual que toda acción y toda deliberación conciente, tiende al parecer, hacia algún bien”¹⁰.

No sólo incomoda la redonda generalización que equipara alrededor del mismo asunto, cuestiones tan disímiles y complejas como el arte y la investigación, la acción y la deliberación conciente; esta última, deja pendiente -de entrada y de una vez- un registro, no por menos luminoso descartable: justamente cuanto resta por fuera de la conciencia deliberativa.

⁷ Van Gogh, V. “Cartas a Theo”. Barral, Ed. Barcelona, 1971. (P. 242).

⁸ Que falte la mujer en ese nivel no significa que de modo indefectible carezca de poder, el cual puede llegar a ser tan grande como el que -más allá de diferencias entre la realidad empírica y la ficción literaria- se ilustra por ejemplo, en “La Odisea” de Homero ¿Podría, en efecto, ser tal poder menor, si el sólo casarse con Penélope confería, sin más, lugar regio? ¿No explicita de manera suficiente la caterva de zánganos pretendientes, el bloqueo al poder masculino y ciudadano? Impotencia estatal, sostenida a partir del ingenuo recurso femenino -como resulta serlo la realización de un tejido, hecho y deshecho por Penélope de modo indefinido e ingenioso- el sólo lugar de la reina en lo social refuta toda Ética que pretenda reducir a la mujer a la escueta reclusión del hogar. Cf. Homero. “La Odisea”. Ed Sopena. Buenos Aires, 1962.

⁹ Ya ha sido señalado en escritos previos cómo lo social presupone, presupuso siempre, la exclusión. La sociedad griega, como es bien sabido, excluía del modo más espontáneo e indiscutido, a los niños a las mujeres y a los esclavos de toda opción participativa en los derechos ciudadanos.

¹⁰ Aristóteles. “Ética nicomaquea”. OBRAS COMPLETAS. Aguilar, Ed. Madrid, 1973.

Acaso Aristóteles como pintor no fuera capaz de trazar una línea recta, pero en ello se comporta como un verdadero colorista; inunda la realidad toda con el beneficio de una luminosidad que sólo por evidente e incuestionada se oculta frente a toda real complejidad. Se quiere decir: si el bien fuera una pregunta y no un evidente -y en tanto tal, acallado y apromblemático- punto de partida, otra sería la reflexión de todo ello resultante.

De hecho, el bien es un asunto tan inextricable como enigmático y su existencia no es para nada obvia ni simple.

Si a pesar de todo, el bien se asume en tanto tal y se parte de allí para montar la construcción ética, debe decirse al menos que el bien no puede ser tan absoluto y envolvente, como lo hace explícito el solo reconocimiento de su condición de complemento frente al mal; de concepto definidamente relacional. Dentro de esa pareja (bien y mal), no sólo se hace visible el predominio del tono valorativo y de la condición selectiva, sino que se impone la inevitable urgencia de lo intencional.

TRES. El finalismo que presupone la bondad de la meta, expuesto con las mejores intenciones, está bastante distante de la realidad de las cosas. De hecho, la bondad -o el bien- son puestos sobre la meta de modo adicional; y, es claro, que pueden darse o no. Pero, visto todo a la manera de Aristóteles, se genera fe en el bien; y ese objetivo -entendido como constante aspiración- no hay duda que ha sido sostenido al nivel más empírico y que se ha mantenido de modo dominante a través del recorrido de los colectivos humanos marcados por esa tradición.

Convendría pues decir en cambio, de acuerdo con estas previsiones, que si bien todo arte, toda investigación, toda acción y toda deliberación conciente, portan irreductibles especificidades, se reúnen en el empeño humano de orientarlas hacia una meta, la cual se anhela coincida con el bien; reconociendo al bien como la marca de la aspiración humana sobre la indiferencia moral de cuanto accede a la existencia por fuera de tal influjo.

Gauguin & Van Gogh

“¡Qué sucia es esta ciudad en las calles viejas!”¹¹

“...hasta ahora no he avanzado un solo centímetro en el corazón de la gente.”¹²

UNO. Tengo las fotos que no dejan lugar a dudas. Lo único que permite reconocer “La Casa Amarilla” en Arlés es el nombre de Van Gogh escrito en letras de molde, como si se tratara del socio comercial de un tal “Terminus”.

“Terminus & Van Gogh”, reza en efecto la impronta.

Aunque en mis fotos la casa aparece luminosa y blanca, de hecho ha sido pintada de un lila impecable. Sin mayores explicaciones, un escueto documento informativo, ha permitido

¹¹ Van Gogh, V. Op. Cit. (P.201).

¹² Idem. (P. 229).

enterarme de que, en su momento, la casa misma fue derrumbada por las bombas de la guerra (Segunda Guerra Mundial).

La fachada es enigmática y agresivamente privada: así exista una pizzería a su lado nada permite adivinar su uso (podría incluso ser una residencia; de hecho no se anuncia ni siquiera como un posible museo o cosa parecida).

La Casa de Van Gogh en Arlés bordea la rotonda que precede al ingreso en la ciudad misma por las vetustas puertas romanas, y pareciera enlazar el río Danubio con Arlés en un punto donde aun no logran integrarse; promesa de un río que -debe decirse, para no generar falsas expectativas- no resulta para nada evocador, convertido como está en la actualidad, en cloaca por donde la Europa sureña en su conjunto, vomita al mar Mediterráneo buena parte sus excesos.

DOS. Existe una “Ruta-Van Gogh” en Arlés, que se anuncia a los turistas de modo más que visible. No se podría afirmar que el pintor esté de modo definitivo olvidado allí, como se termina por creer después de buscarlo con obstinación por el Sur de Francia. Pero Van Gogh está en la medida en que la explotación turística así lo permite; como a los toros de lidia de la Camargue, se le ha refabricado y recompuesto para que reporte inagotables dividendos. Y si bien, uno puede seguir sumiso ese camino, y hallar curiosidades no exentas de interés, Van Gogh ya no está allí donde se nos quisiera hacer creer; y al tiempo resulta indiscutible que figura donde más se le desea ignorar.

En Saintes Maries de la Mer, si que es más fuerte esa impresión. Salvo una calle que se apela “Van Gogh”, sólo vine a encontrar en ese sitio alguna referencia al pintor cuando esperando el bus para regresar a Arlés, hallé sobre el fondo de la casilla de espera una ampliación del trozo de alguna carta del pintor a su hermano Theo, por lo demás bastante desgastada.

Los sitios donde Van Gogh pintó sus barcas de pescadores, hoy por hoy resultan inubicables. Y es que Saintes Maries de la Mer es ahora un ambicioso puerto en el Mediterráneo francés, que ha olvidado de sus ancestros. Sólo la apología de lo gitano le da un aire español, siempre de segunda mano.

TRES. No deja de resultar significativo el recuerdo que la ciudad decide asumir frente al pintor; aunque ha de ser bien intencionado y no explícitamente hostil, lo cierto es que cuanto acontece con “La Casa Amarilla”, casi sin excepción sucede con el resto. Mentiría si dijese que visité todos los puntos sugeridos; pero fueron más los explorados que aquellos que faltaron en mi lista. Y no por desidia o por estar ellos demasiado apartados, pues hasta fui en pos del “Puente de las lavanderas”, en las afueras de Arlés.

No deja de ser inocente pretender que todo se mantenga idéntico, y no ha de ser válida allí ninguna censura; sólo que el pasado tiene su modo de congelarse cuando un ser como Van Gogh ha pasado por un sitio, dejando de manera indeleble su inconfundible marca. Pero ha de ser otra la ruta que permita recuperar su rastro, si es que es ello posible.

También en Grecia la certeza del comercio, sepulta a cada paso la impronta de los pensadores más ilustres, quienes arman un conjunto incomparable; la intangible presencia de ellos no podría reducirse a reconocimientos espaciales de ingenua literalidad.

Tampoco en Arlés -o en Saint Remy- la ciudad persistente puede hacerlo; aunque le es imposible a su vez, ignorar estas claves -a veces incómodas, siempre definitivas- y que a pesar de todo imponen un lugar a lo extranjero, a lo demente, a lo indomesticable.

Allí -en esa Arlés actual- ya no se trata ni de Gauguin, ni de Aristóteles, ni de algún otro nombre por el estilo; consiste en Van Gogh; en Van Gogh y su obra.

La Ciudad y lo utópico

UNO. Serían muy fáciles las cosas, si se redujeran a la ingenuidad de armar una utopía a partir de la promoción del bien, dejando por fuera cuanto no se ajustase a ello; pero Aristóteles es todo menos un pensador plano y superficial; de serlo, no hubiese llegado su influencia hasta acá ni su marca tendría la contundencia -que dígase cuanto se diga, y a pesar de todo- en la actualidad ella comporta.

¿Cómo son entonces las cosas vistas a la luz de la Ética aristotélica?

Al lado del bien en sí, indiscutible y envolvente, se dan sus modalidades, las cuales no sólo son por contraste múltiples e inagotables, sino que resultan desmembradas del recurso primero; modelo genérico, sólo reconocible porque le subtiende el soporte de la felicidad, con la cual el bien en sí supuestamente coincide en perfecto complemento.

El bien particular choca de continuo con otros bienes, tanto o más precisos; además, siempre de modo deficitario se enlaza o no con el bien en sí; cuando no, su lamentable desarticulación delata como más viable asumir la apropiación conjunta del bien en sí como del orden de lo imposible. Es allí donde se daría la utopía: en cambio, la idea de eso inalcanzable sirve de necesario referente que agencia como guía y orientación para cualquier humano modelo.

DOS. La dimensión de lo utópico está enlazada siempre con lo imposible; al menos, así ha terminado por reconocérselo, desde que se implantara la peregrina tesis de la existencia de una post-modernidad, entre cuyas especificidades más sobresalientes, si no la más decisiva, figuraría el remontamiento de toda aspiración utópica de unidad decidida desde la universalidad de la Idea.

Las grandes armazones de pretensión envolvente -universal, se dice- ceden ante la emergencia de modelos locales, alternativos, que desmiembran la unidad de conjunto; y, aunque ello no se explicita, por obligación demanda la integración del mismo a partir de factores externos. Unidad deficitaria y sintomática que de modo progresivo deja por fuera, indiscutibles emergencias; irrupciones virales, en la medida de su exclusión.

Es difícil creer que no han sido siempre fuerzas externas las que han decidido esta unificación. Por lo demás, la fragmentación en grupos, en pequeños o en grandes colectivos, ha estado presente a su vez a través de los tiempos, y es más fácil reconocer ahora claves tecnológicas de reunión, entonces imprevistas.

TRES. El registro de lo utópico encarnado riñe entonces con la idea de algo, sólo presente en tanto irrealizado y proyectado por necesidad hacia el futuro. Como una suerte de nueva mitología, la humanidad más reciente repone el remontamiento del predominante pensamiento mítico que rigiera en las primeras épocas antes de la implantación irreversible de la Polis; sólo que lo hace en vivo, sobre la realidad empírica y presente; no como una ficción proyectada al futuro.

Pues bien, a la luz de una oferta clínico-estética, lo ético es eso: la incorporación de este indispensable suplemento en el alma de lo urbano, y por ende, en sus más diversas y particulares modalidades humanas.

Lo ético como tal, nace con la emergencia de la Ciudad,¹³ y a través de los tiempos se impone de un modo creciente, progresivo, con el vigor de una inmediatez definitoria¹⁴. La verdad de lo ético es del registro del ajuste constante de lo humano a lo urbano y lo social; es esa su razón de ser y la verdad que subtiende en sus despliegues.

Pero lo utópico no es entonces una versión almibarada sobre la ciudad ideal, ni cosa semejante. Lo utópico, en el mejor de los casos, retrata el desajuste de lo humano irrealizado que deberá ajustarse a las condiciones que lo urbano impone y que lo social suscribe e implementa. La forma sublimada de este desajuste genera lo ético; si hay rastros de paradigma en ello, ha de ser para dar lugar a cuanto de inejecutable lo humano de manera inevitable comporta.¹⁵

Lo paradigmático es allí el doblegamiento de la singularidad; modelo que se ofrece como luminosa contraposición, frente a las urgencias explosivas de lo singular.¹⁶

El lugar ético de lo singular

UNO. En cambio del lugar, se trata ahora del cuadro¹⁷.

Aunque en principio el observador de las obras, que tienen como tema la vivienda donde a su llegada a Arlés se ubicó Van Gogh, se sorprende al resultarle imprecisa la ubicación misma de “La casa amarilla”; aunque, para una primera mirada, ésta parece formar parte de una sólida y unificada construcción, lo cierto es que se trata del bloque más cercano y más visible, separado a nivel espacial por incompletas construcciones posteriores. Un portón de madera, en efecto, deja ver que existe una callejuela detrás de esas edificaciones delanteras. Sin la visualización del portal todo parece refundido, de manera inevitable.

Más al fondo, un puente hace otro tanto recuperando el horizonte urbano (el cual parece desplazarse como un tren, desde que lanza una gruesa capa de humo que no pareciera dispuesta a disolverse en la ilusión de su viaje invertido).

El desajuste inicial se completa cuando se reconoce que se pudo tener la idea de que la casa de la esquina izquierda constituía un volumen aparte, adelantándose en la acera. En realidad, es el techo cuanto hace creer que sobresale, pues si se observa el andén, se reconoce que reposa sobre un mismo plano.

¹³ Para la versión clínica de lo social, la Ciudad (escrita con mayúscula) se resuelve a título de involucencia tecnológico-escritural (intrincado y envolvente tejido de intercomunicaciones, a partir de donde lo urbano se consolida y autoreproduce); ante que como mera sumatoria de ciudades concretas.

¹⁴ “Digo que existe una práctica realizada durante largo tiempo, amigo mío, que, finalmente, crea en los hombres una verdadera naturaleza”. Eueno, citado por Aristóteles (Cf. Aristóteles. Op. Cit. Libro VII. Capítulo 10. P. 1263).

¹⁵ Lo utópico no se realiza, pero lo ético se apuntala tanto más por ello.

¹⁶ Entendida la singularidad como eso irrepitible y único que acompaña, de modo inevitable, a toda resultante y que sometido por el orden social da paso, desde su contención creciente y su irrealización inevitable, a la emergencia de lo singular que ha de terminar por ello, estallando siempre.

¹⁷ Existen varias obras sobre este tema; como se acostumbra dar el ordenamiento cronológico de ellas por meses, no por días, es difícil redistribuirlas de acuerdo con esos criterios temporales. Sólo datos que los mismos cuadros aportan permiten dar paso a tales puntualizaciones.

La necesidad de reconocer entre ambas construcciones un lugar tercero intermedio y ubicuo, impide definir con plena certeza el verdadero límite que separa ambas residencias.¹⁸

DOS. La idea de un decorado teatral sólo desaparece si se reconocen trabajos de remodelación sobre la vía, cuya modificación copia las sucesivas captaciones que sobre el tema realizara el pintor.

Como sea, la casa amarilla es esa donde la oscuridad interior resulta más franca y dominante. Acaso la fachada, a nivel del primer piso de la casa vecina, recompone esa misma oscuridad; aunque, para ello, se deberá ayudar del amplio toldo que recubre sus aperturas y que, de modo obligatorio, resalta las sombras y atenúa los contrastes.

El amarillo que distingue la casa de Van Gogh relumbra tanto más, a partir de esos verdes oscuros y esos negros, que encerrados por él, le intensifican. Es así como arma centro en el cuadro esa suerte de sarcófago donde quiso Van Gogh habitar.

Si se observa en las diversas reposiciones de este tema la constancia de las chimeneas, resulta obligado reconocer que no siempre aparecen; nunca falta en ellas en cambio, la emergencia del humo al fondo de la urbe. Además de poder estar o no, las chimeneas más próximas nunca arrojan esa humareda, más propia de una actividad industrial que del despliegue de la intimidad habitacional.

También, un pequeño café parece siempre concurrido. Las figuras humanas que el lugar aloja son oscuras como el interior de la casa de Van Gogh; oscuras y fijas, en contraste con el resto de coloridos personajes que se desplazan por andenes y calles.

TRES. Parece inevitable que al retratársela, la casa amarilla esté vacía. Podría por mero hábito empirista, pasarse de largo por esa circunstancia donde resulta obvio que si el pintor está afuera pintándola, ella no puede al tiempo estar alojándole; pero, nada excluye tampoco localizar allí una escisión muy significativa, desde que se asume que el cuadro, más que un lugar, pinta una ausencia. La ausencia doble de quien, para pintar, debe olvidarse de sí, dejar de retratarse y de reconocerse en cuanto produce, sólo en tanto deshabita. Incluso, si se trata de un auto-retrato, no se está allí más que en tanto obra extrañada, cuadro, producto externo independiente, otro que arma doble y que repone un lugar incompatible.¹⁹

Si consiste en un autorretrato, “La casa amarilla”, estaría apenas reponiendo la contraposición de un polo de negación; oposición que no puede resolverse como reflejo especular y que por ende sólo logra instalar en el lugar de la obra de arte²⁰.

¹⁸ De hecho el color lo certifica, de una manera tanto más fehaciente; baste observar el unificado tono verdoso de las sombras que acompaña a las fachadas que “no miran” al frente.

¹⁹ Gauguin es quien permite reconocer de un modo más visible la urgencia de Van Gogh de salirse a pintar como si escapara de una insoportable claustrofobia. Lo cierto es que Van Gogh no fue nunca un pintor de taller (salvo cuando lo empezaron a encerrar en los hospitales -si es que resulta ser ello, de algún modo equiparable).

²⁰ Resulta más conveniente recuperar la contraposición entre paisaje externo y paisaje interior, que es como se prefieren ver las cosas cuando se asume la perspectiva del abordaje clínico-estético. El cuadro es exteriorización del paisaje interior siempre, así no sea visible su empírica condición de autorretrato. Si a pesar de ello, se mantiene esta última noción ha de ser porque en esa específica puntualización no se trata de algo errado, desde que a la luz de la noción de paisaje interior se le da una nueva dimensión de más amplia y rica cobertura.

O sea, Van Gogh se mira allí sin verse. Estando de hecho presente al pintar ese frente, explicita su ausencia en esa clara suplantación, inversa de la experiencia especular propiamente dicha.

Vistas las cosas en general, en tanto obra, el cuadro se lleva a Van Gogh, y lo repone por fuera de Van Gogh mismo; puede ser que no lo suplante de hecho; pero aunque inicialmente Van Gogh sobreviva al lado de su obra, más tarde o más temprano, al sucumbir el hombre, su producción va a sobrevivirle. Pintor que en cuanto más ausente deriva tanto más presente.

Y esa verdad, que no tendría por qué no generalizarse a toda producción pictórica, para el caso concreto de esta obra resulta tanto más dramático desde que tampoco la casa amarilla, actualmente suplantada, figura a nivel físico en el lugar que ocupara cuando Van Gogh llegó a Arlés.

CUATRO. Si se alegrara que nada demuestra que Van Gogh pretendiera pintar esas faltas, tampoco se podría desconocer, que hoy por hoy eso se evidencia en la sola perpetuación del cuadro, sobreviviente a tanta real extinción.

Es claro que resulta imposible demostrar que Van Gogh fuera apenas conciente de que estaba, del más real de los modos, pintando lo imposible; mas ¿acaso se trata aquí del reconocimiento de intencionalidades? De hecho, si se asume que el suicidio es proceso que recubre y decide el acto que lo culmina, se trata de rastrear hasta dónde, entre más se lo desconocía, más se estaba olfateando la futura autoeliminación.

Y si se lo mira así, ha de ser para despersonalizar ese registro donde es lo singular cuanto implosiona; para ver cuánto de terrorismo debe sumar la aspiración creadora para que todo se refunda en una sola resultante, desde donde se consolida terrorismo creador.

Y, visto todo de esa manera -puesto que se trata aquí de un texto que se quiere amarrado a la reflexión sobre la ética aristotélica- conviene preguntarse por el lugar que entonces ocupa esa modalidad de lo humano que despliega Van Gogh al producir su obra; asunto, cualquier cosa, menos deleznable.

Lo práctico y lo teórico

UNO. Placer y dolor no coinciden de modo espontáneo con bueno y malo. Las claves que reproducen las aspiraciones de ambos registros no son ni siquiera de dirección semejante; es más fácil, que antes de dar paso a encuentros y adecuaciones de complemento, expresen en sus despliegues lógicas contrapuestas, o francamente ajenas entre sí.

Habría que replicarle a Aristóteles que es esta una condición de manera más envolvente humana que personal, así se ponga en primer plano el asunto del cuerpo, tal cual lo realiza él cuando hace directa referencia a la pareja placer-dolor.

Muchos siglos tendrán que agotarse antes de llegarse a reconocer que el principio del placer se apuntala a partir de la égida del modelo natural donde a nivel inaugural lo humano coincide con lo animal; mientras que al principio de realidad lo decide la Obra, en tanto proyección y consolidación de la marca de lo humano sobre el mundo.

Y esa distancia doble que apuntala placer con realidad y naturaleza con cultura es tal, que ni Aristóteles alcanzó a preverla, ni -tanto peor aún- Freud²¹ logró, de manera precisa, apuntalarla. Pues, si bien este último definió con toda claridad la contraposición principio de placer-principio de realidad, no estableció en cambio las consecuencias de ello en tanto reconocidas como enlaces definidos desde el entronque entre lo natural y la cultura.

Enlaces que son todo menos recíprocos y equilibrados; lo natural, es bien sabido, de modo constante deriva constreñido, explotado, sometido y castrado, a partir de la creciente, indetenible consolidación de lo cultural.

La dinámica entre placer y realidad en Freud es puramente energética, del orden de lo escuetamente económico, a pesar de toda precondition metapsicológica que comporta además los registros de lo dinámico y lo tóxico. Los enlaces, sobre todo dinámico-históricos, no se dan más que en predominante referencia con lo individual (principios de placer-realidad); y escindida de allí, a la contraposición entre naturaleza y cultura se la reflexiona de manera autónoma (malestar en la cultura).

DOS. De otra parte, debiera explicitarse que si lo ético-moral se asume como dado de entrada, no es igual que si se le reconoce como efecto del corte cultural que desgaja del modelo natural al conjunto de los humanos; así no por ello, aquel trasfondo vital más vasto y constitutivo resulte cancelado; sobre-explotado, una vez se le asume afuera, o incorporado represivamente hasta lo más inconsciente, ese registro incluye irreversibles despliegues y contundentes realidades, sólo a partir de entonces posibles.²²

Como fuere, sin ser claro ni menos aún obvio, definir el punto de emergencia de lo ético-moral resulta imprescindible, así ello a Aristóteles no pareciera inquietarle.

Si lo ético-moral se asume generado a partir del reconocimiento de la puesta en acto de lo humano, o en cambio, desde la redonda constitución de la Polis; o si se impone suponer que crece a partir de una paulatina consolidación, en algún punto se termina acogiéndole a título de eje indispensable de toda acción.

Sin embargo, lo ético-moral no está dado desde un principio como una esencia definitoria. Y aún, a pesar de reconocérsele como un registro necesariamente adquirido, a título de consecuencia de la ruptura cultural, es su marca en retrospectiva la que ha de ser decisiva, definitoria, y es desde esa perspectiva que está siempre presente en cada particularidad de las más diversas emergencias humanas.

TRES. En cuanto suplementarios e inapelables al tiempo; siendo que el bien y el mal son necesarias guías; a posteriori, incorporados de manera indisoluble, su sentido y su lugar, antes que definiendo intangibles personales -que son ya consecuencias, modalidades- bien y mal han de ser internos a lo humano, y no han de demandar claves exteriores ni modelos superiores que les soporten y expliquen.

²¹ Freud importa aquí apenas como recurso necesario para ilustrar asuntos pendientes en Aristóteles; es claro que por esa vía, si se diera rienda suelta a los posibles despliegues a los cuales el tema Freud-Aristóteles podría dar paso, la reflexión que aquí se adelanta sin duda llevaría otro título.

²² Entre el parricidio originario, que míticamente decide la puesta en marcha de la cultura, y la consolidación de la polis, existe una inocultable distancia, que no ha de ser apenas cronológica. El debate entre Freud y Aristóteles se agrava desde que para éste último el asunto a discutir ni siquiera existe. Pero ello decide en buena parte la razón por la cual nuestro filósofo pueda partir sin mayor inconveniente de una asunción ingenua del bien, entendido como cosa dada e indiscutible.

Es claro que para Aristóteles estas demarcaciones están lejos de ser asumidas y respetadas. Desde que el filósofo griego define el bien, ya ha tomado partido en referencia con una ruta, francamente contrapuesta de esta que aquí se explicita; o sea, parte del bien, para no pensarlo más que a nivel de sus implicaciones.

Si se re-objetara, alegando que es inútil acusar a Aristóteles pues éste carecía de una visión sólo posible después de los aportes freudianos, se habrá de responder a ello, que al interior de la reflexión aristotélica existe una opción política, un reconocimiento de claves ciudadanas de nueva involucencia, a las cuales -en beneficio del apuntalamiento ético-personal- Aristóteles, si no renuncia, termina invirtiendo la importancia de un tema (virtuoso-personal) en detrimento del otro (ético-ciudadano).

Por ello, lo ético es síntoma que encubre su real condición en tanto oculta, a título de evidencia, la condición problemática e indescifrable de su propia enigmática emergencia.

¿Por qué surge Ciudad? ¿Cómo emerge el Estado? ¿A partir de qué clave se apunta la Ley? son preguntas que se cancelan para optar por claves más aplicativas y pragmáticas.

Es esa la razón por la cual lo ético persiste inamovible mientras que la Política termina siendo otra cosa de cuanto Aristóteles de entrada previera.

La actual forma grosera de lo político dista mucho de ser una Ciencia de la Ciudad, se quiere decir.

CUATRO. Si bien es claro que cuando Aristóteles da prelación a lo práctico sobre lo teórico no se refiere apenas al asunto de la virtud, tampoco son del todo precisos los límites de ese reconocimiento. Siempre se correrá el riesgo del desborde empirista, así no se borre por ello el rigor coexistente que impone lo científico.

La resultante actual -donde la especialización extrema delata la primacía de lo tecnológico- pareciera en principio haber logrado apuntalar una variante que incluye ambos niveles (modelo científico-empirista), con todas las fortalezas previsibles de una derivación tal (despliegue tecnológico), y también con las falencias inevitables que surgen de ello (terrorismo).

De hecho, no era el desprecio por lo teórico a cuanto Aristóteles apuntaba entonces. Sin embargo, una de las más lamentables implicaciones de ese modelo progresivamente especializado es, no sólo la plena subordinación de lo teórico a exigencias siempre puntuales, sino su consecuente repulsa, o al menos, la indiferencia frente al asunto teórico restante.

Como esa operación no es coincidente y en cada caso, así no se lo desee, de modo inevitable se termina privilegiando un aspecto teórico, la resultante es un modelo agujereado e impreciso que deteriora la armazón teórica general, dejándole en un lugar estrecho e insuficiente. Y como esos faltantes deben ser llenados, la sintomática suplantación con modelos alternativos conduce a una franca decadencia de la oferta teórica de conjunto.

La tergiversación turística

UNO. No se trata tanto de la memoria como del olvido. De pronto parecerá exagerado creer que la actual arlesiana dilución de Van Gogh resulte tan redonda y completa.

Desde su más visible periferia, Arlés retoma al pintor, así sea como mero recurso turístico; pero lo hace con alguna inocencia. Un sutil y eficiente juego de defensas media allí, dando paso a una reinterpretación inocultable.

Más bien podría decirse -y se estaría acaso más próximo a la realidad- que a ese nivel, Van Gogh ha sido maquillado para hacerlo potable, y que es por causa suya que su recuerdo debe ser significativamente filtrado.

De hecho, resulta tanto más minimizado Gauguin, quien también estuvo en Arlés participando del drama de Van Gogh; él sí, más aparente y definitivamente desaparecido por el conjunto de la ciudad. Como piezas del mismo síntoma, los pintores en mención arman enlace contaminado con la ciudad, y al tiempo que la completan la desestructuran.

Incluso, cuando se va a Saint Remy, antes de que se visualice la posibilidad de localizar el Hospital Psiquiátrico, se oferta un insostenible paseo -agradable sí, pero nada literal- donde las reproducciones de los cuadros del pintor casi nunca coinciden con los motivos paisajísticos de esas arbitrarias localizaciones; apenas lo indispensable en uno u otro cuadro, como para justificar de algún modo el artificioso recorrido; más fácilmente se trataría entonces -cabría suponerse- de sacar a Van Gogh de la ciudad misma, mantenerlo por siempre aislado, aprovechando sus urgencias rurales; expulsar su locura a las afueras, para que no interfiera en la atmósfera adormilada que recubre a los visitantes, tanto como a los propios moradores.

Es un trato inevitable y comprensible que retrata la forma como siempre lo normal se protegió de la desmesura; sólo que aquí, más que de clínicas y de engorrosos pacientes, se trata de algo más envolvente y general: es la Ciudad misma, en insoluble pugna con la pintura que como un rastro de óleos inadmisibles, se niegan a secar sobre sus muros.

DOS. Pero sobre esas marcas, los fantasmas se restriegan y amplían las artísticas excrecencias; incluso se suman gritos inocultables a cada paso que amplían contaminantes los terrenos del hospicio.

Digamos, que sin mucha exigencia, el respeto por la obra no se ha perdido; pero la persona de Van Gogh no se ajusta tampoco a las solicitudes de reacomodo que la comercialización de su nombre, de hecho impone.

Van Gogh era, y sigue siéndolo, demasiado intenso -y no apenas al modo como acostumbra decir los jóvenes ahora- para no figurar allí más bien por razones negativas. Por decir algo: antes que dejarse arrastrar por el presente, sumisamente sometiéndose a toda reinterpretación, su rebeldía se afinca de un modo tanto más acentuado desde la perpetuación de un pasado que no se deja copiar.

A cada paso, Van Gogh es un corte sobre los supuestos de bienestar indiscutido que actualmente -al menos a niveles turísticos- se busca imponer.

Más que sospechoso; como una sombra en medio de tanta luz; donde ahora apenas se esconde el innegable enigma -como un indescifrable, él mismo- desde su obra, Van Gogh hace solitaria, rabiosa oposición a todo ello.

TRES. Si era Van Gogh inasimilable para el propio Gauguin ¿qué decir de la tibia aspiración hedonista del consumismo mercantil contemporáneo?

Sólo que -ha sido dicho ya- Van Gogh capturó asuntos esenciales que estaban en la ciudad y que no desaparecen por más que se les intente enmascarar a cada paso.

Gauguin pasó por Arlés de largo pues su meta era Tahití.

Desde una terca decisión, Van Gogh hizo caso omiso de la deuda romana que a cada paso impone Arlés. O sea que se trató de algo que resultó así; Van Gogh no se lo estaba proponiendo; sin embargo, a pesar de resultar de manera progresiva difícil su asimilación, su influencia crece sin obstáculos.

Y ha de ser porque, pintando lo suyo, al tiempo que Vincent logró apropiarse de momentos definitivos de la ciudad, en cambio la ciudad recibe con desgano y por reflejo, la dolorosa marca suya; ello, unido al resto de su producción -incluidas sus captaciones paisajísticas, tan provenzales como ajenas de toda explotación- amarran de un modo singular e inevitable a Arlés con toda Europa; de hecho, con el mundo: Van Gogh embaraza, mundializa, globaliza, a esa ciudad con más pasado que extensión.

Ello sobre el mapa, si no imposible se hace impensable.

En ese desajuste que estalla sus linderos, la ciudad no sabe como reacomodarse.

Como un Ródano invertido, que se ata al Rin por un imprevisto canal, al tiempo que -vistas así las cosas- parte a Europa en dos de un solo tajo, de un modo retrospectivo la marca de Van Gogh hermana a Arlés con Holanda, y a su vez, incluso ata con París de una manera renovada y extra-regional.

Hasta una clave japonesa impensada decide hacer de la Provenza y del propio Arlés, un nido indispensable para un utópico -por ende, irrealizado- mundo nuevo. Y Arlés recibe estas referencias a título de anuncios ajenos, sorprendentes, que como desde un trauma, le hacen saber de su propio urbano inconsciente.

Francamente intangible, esa condición de sentido inubicable salta por todos lados, y en la medida en que se intenta acallarla, consolida estallido.

Ahora bien ¿no acontece a su modo, algo semejante con cuanto hoy en día acaece a la Ética aristotélica, supuestamente deudora parasitaria e infortunada del antiguo despertar de la Polis griega; de hecho, punto de enlace imposible de remontar?

Aristóteles y la ciudad

“Todo eso es cierto. Estos pueblos probablemente, temían más la muerte que nosotros. Nosotros recibimos de la civilización un aparato anímico tan perfecto que podemos olvidar, durante la mayor parte de nuestras vidas, que un día moriremos. Poco a poco, desalojamos la muerte de nuestras conciencias, de la misma manera que hemos desalojado la existencia de Dios. Esa es la civilización. Sin embargo, para el hombre de la Antigüedad, no había nada más presente que la muerte y los muertos, los muertos cuya misteriosa existencia ulterior, su destino, su venganza, les ocupaba y les preocupaba.”²³

²³ Cf. Antal Szerb. Op. Cit. P. 159.

UNO. Pero entonces, de ser imposible la apropiación del bien supremo ¿qué le hace tan determinante y decisivo? El deseo y la virtud, dirá Aristóteles. La virtud conduce a la felicidad como ejercicio del bien supremo, sólo dable a pocos y luego de excepcionales recorridos. El deseo subtiende en toda aspiración personal, del lado de la realización de un bien particular.

Más allá de estos indispensables suplementos -presentes, más porque empíricamente se les reconoce, antes que por demostrar su lógica indispensable y la condición objetiva que les funda- Aristóteles tiene bajo su manga el as de la Política, que más allá de la particular urgencia del deseo, resuelve desde la Ciudad y suma con ello otros sentidos a la incierta, imprecisa, momentánea, cuando no ilusoria, dimensión de la felicidad²⁴.

Aristóteles no va, sin embargo, a abandonar las tesis de la felicidad, del deseo, y de la particularidad del bien; menos aún, decidirse a tomar partido por un desarrollo político del asunto ético, dejando atrás estas claves -felicidad y deseo- en tanto las asuma como inevitables consecuencias; las cuales, a pesar de importantes, se les decida por ello en calidad de asuntos segundos.

La cuestión política -a pesar de los despliegues de los sofistas-²⁵ permanecerá larvada en la propuesta ética del filósofo griego, y el resto de su libro versará sobre la disquisición minuciosa, y a veces inútil, de una suerte de “descriptiva de la conducta” donde el autor, en más de una ocasión, se limita a precisar nociones de poca monta, a distinguirlas de sus opuestos, o a encadenarlas con un sin número de rasgos que dan ajuste y adecuación a los modelos y maneras que a nivel social se esperan; o, que en su defecto, se repugnan.

DOS. Una cosa es pues la felicidad sentida, y ha de ser distinto su concepto que busca apuntalarse en la fijeza de su constancia.

De otra parte, con la idea de desdoblarse la felicidad en un modelo dado, y sostenido éste por la tenacidad que aporta la virtud, no se consigue más que refinar un asunto que no logra apuntalarse si no se liga a un mundo idealizado y complementario.

El cielo del Dios cristiano se anuncia así, pero no acierta aún a definirse. La felicidad, sin un primer motor como soporte inaugural, al parecer no tiene asidero posible.

En cambio, la imposibilidad de cubrir el futuro y saber de él, hace pensar a Aristóteles que la relativización del asunto se instala allí de modo inevitable.

Se impone entonces sumar la condición del lazo humano, con lo cual, sin necesidad de salirse del mundo, torna indispensable llevar las cosas más allá de cada quien, obligando a pensar el tema como más vasto que su mero usufructo personal. Esto conduce incluso hasta el reconocimiento de un acontecer que puede desde los muertos, afectar a los vivos; o, desde éstos, cambiar la significación de existencias ya agotadas, supuestamente disueltas por la muerte.

²⁴ La felicidad ¿es un momento inefable o un estado perenne? Hasta allí no se dice nada al respecto. Sin embargo, cuando se alude a la felicidad parece hacerse en el segundo de esos sentidos, donde resulta más próxima de lo inalcanzable. Al final de su escrito, el tema se retomará y entonces sí Aristóteles resultará siendo más explícito.

²⁵ Aristóteles no existe por fuera de la Filosofía; ni de la que le precede, ni de la que, tanto más ampliamente, le sucede. Sin embargo, nada impide permitirse esta licencia de mirarle en abstracto, sabiendo que en el otro sentido, quizá ya ha sido dicho demasiado. Este arbitrario proceder resulta de hecho, no sólo factible sino pertinente, cuando se trata de mirar de un modo clínico-estético; de igual modo, puede asumirse su “Ética”.

Aristóteles evoca el tema de las tragedias y se limita a asignar un valor secundario a estas incidencias; como si devaluando las cosas, el asunto -por sólo ello- lograra protegerse y reapuntarse.

La verdad es que con esto Aristóteles pierde -por segunda vez- la opción de incluir el terror; siendo este último asumido, aún por contraste, como trasfondo decisivo de todo humano ordenamiento.

No ha de ser lo ético, por supuesto, excepción de ello.

TRES. Y es que en la “Poética”, Aristóteles sí ejercita esta operación cuando trata a propósito de lo trágico. Cuánta luz y coherencia hubiera alcanzado su escrito, después del apuntamiento del Primer Libro de su “Ética nicomaquea”, si haciendo otro tanto de cuanto realiza en ese otro escrito, Aristóteles hubiera reconocido allí que el despliegue de la Polis imponía a los humanos asumir la Ley y su implementación; asunto que, hasta entonces, fuera cuestión de dioses y de héroes. Una Ética, pensada y sostenida desde ese apuntamiento y desde la prelación de la envolvente realidad de lo urbano, tendría que haber sido otra cuestión.

También, en referencia con la Psicología, Aristóteles ubicó inicialmente con toda pertinencia las cosas²⁶, dejándolas sin embargo detenidas, para terminar embolatándose en un sin número de reflexiones y descripciones sobre la sensación; tema este último, imposible de asumir entonces, al menos sin contar con básicos desciframientos neurológicos que dan al cerebro prevalencia sobre lo corpóreo.

Es bien sabido que la idea de una Psicología que pensara el alma como forma y que diera paso a una “Estética de la Psique”, permaneció atascada desde entonces.

Una Política, desde la cual se justificara la exigencia de toda Ética, hubiera no sólo dado paso a una reflexión tanto más pertinente sobre la Ética y la Moral, sino que hubiera permitido apuntalarla, entendida como “Ciencia de la Ciudad”; a cambio del esperpento que hoy en día la demarca, y que a cada paso la confunde de modo progresivo.

Van Gogh y el dos

UNO. La opción psicoanalítica de buscar un núcleo de sentido, el más temprano posible, podría facilitar en demasía las explicaciones a propósito del fenómeno Van Gogh. Basta reconocer las parejas que arman de una parte, Theo-el padre, y Theo-el hermano menor; y, de otra, Vincent-el hermano muerto, y el propio pintor, nacido un año después (Vincent también).

Se podría, si se olvidara la marca permanente del padre, dejar por fuera asuntos decisivos, como son el paso que conduce a Van Gogh, desde el modelo religioso y misionero, hasta el punto donde emerge el pintor, en franca ruptura con ese primer modelo.

La madre decide la prelación del dos, desde que faltando en el cuadrante masculino, resulta ser tanto o más decisiva en la vida del pintor. En efecto, así parezca obvia la fácil solución que reconoce en el padre el referente piadoso, en el otro extremo es la madre la clave que

²⁶ Cf. Otero, J. Reflexiones sobre la Clínica de lo Social; por ejemplo, en Revistas de Ciencias Humanas de la U. S. B. de Cali. 1998-2002. También, “Anotaciones a propósito de “El tratado del Alma” de Aristóteles”. Revista de Investigaciones Psicológicas # 2-3. Universidad de Antioquia, Medellín 1977.

anuncia y define la salida artística, tanto como es también ella quien parece decidir el modelo a partir del cual se apuntala su desarreglo psíquico.

Resulta claro que en uno y otro caso, Van Gogh suma la desmesura, donde se distingue y afirma desde la más intransferible singularidad en ejercicio; por no decir, desde la puesta en acto de lo singular, en perfecta confluencia con su obra pictórica.

Acaso la ruta sea más clínica, si se piensa en la persona del pintor; y sobre todo, en su desorden mental; con mayor facilidad diagnosticable como herencia epiléptica del lado materno, en cambio de la oferta, arriesgada pero no menos probable, y que hace de Vincent un lúcido psicótico; más precisamente, un esquizofrénico. Sin embargo, sin el soporte de la obra, Van Gogh no es Van Gogh; y, sumada ella, todo diagnóstico convencional resulta por eso mismo insostenible.

DOS. La locura de Van Gogh, se complica además, si se piensa en su hermano Theo, con quien comparte su vida casi de manera simbiótica; al punto de que, después de la muerte de aquel, el hermano Theo hereda el desorden mental, a pesar de haber pasado hasta entonces sin dar muestras de desajuste alguno; no debiera olvidarse que ha heredado también, y de modo tanto más contundente, el grueso de la obra, en referencia con la cual -dada la desaparición del autor, directo responsable de ella- éste ya no tiene justificación ni lugar posible; como no fuese el sólo suyo, que apenas asumiera en camuflado por causa del otro, y del modo más sumiso e inexplicable.

Tampoco Van Gogh soportó el roce de paternidad que supuso el nacimiento del hijo primogénito de Theo; tanto menos, cuando éste último se decidiera a bautizar a su descendiente con el nombre del pintor.

Mírese por donde se le mire -sumando o no la obra, o el vínculo fraterno- la duplicidad fue cuanto acompañó siempre a Van Gogh; y lo cierto es que sin la entrega de su hermano Theo, el pintor jamás hubiera conseguido ejecutar su obra, al menos con la dedicación e independencia con la cual lo hizo, sostenido de manera gratuita y desinteresada a través de la vida por ese hermano inconcebible.

TRES. El enlace entre Theo y Vincent arma varias combinatorias, no siempre expresas, pero nunca inocuas. En realidad, ellas se cruzan en esos dos hermanos a partir de un intento, no necesariamente logrado, de llenar entre el cuatro y el dos, un vacío inocultable. En efecto, sumando a la pareja sobreviviente y dominante, al padre y al hermano -muerto de entrada- se originaban de continuo triángulos pseudo-fusionantes.²⁷

Con el anexo del punto muerto o intangible que retrataba el defensorio impedimento familiar, la dupla de base y el cuadrado fallido, tornaba en efecto en triangulaciones fantasmáticas y evasivas.

A su vez, esos triángulos sumaban al conflicto insoluble, la intangible y constante emergencia de la violencia y de la muerte. Sólo que implosionando siempre, desde una suerte de terrorismo introversivo, que de modo inevitable, desemboca en suicidio y en locura repuesta.

Como fuere, esas variantes daban paso, o bien a un debate insoluble con el padre, o a la hermandad extrema, casi simbiótica, con Theo; pero, por sobre todo, a un duelo eterno desde un doble fundante, insuperable: el hermano muerto que precediera y donara el nombre al pintor Van Gogh.

²⁷ Al menos desde la perspectiva del pintor, pues es cierto que en Theo marcaba de modo diferente.

En fin, en cualquiera de los casos, más bien por voluntad de los despliegues exteriores, sólo cabía que empíricamente terminara reinando el dos; en efecto, el modelo impuso que todo se sumara, restara, multiplicara, o dividiera, siempre por dos (Vincent y Theo).

Casi podría añadirse que por esto, el dos no sólo era impedido cuatro, o suplencia fantasmática del tres; en realidad era uno; y nada se detenía en ese torturante devenir, a partir de esas aritméticas y de esas geometrías, tan extrañas como singulares.

No que a cada paso Theo no fuera él; tampoco que el pintor no resultara siendo, tanto más y en cada instante, Vincent; era, que cuando se trataba de la desvinculación de esas unidades empíricas, todo se desarmaba y descomponía de una manera tan enigmática como inevitable.

Al menos, si se mira la obra de Van Gogh a partir de esta óptica del desdoblamiento; si se observa incluso la vida de Van Gogh a la luz de esa condición determinante, se pueden comprender asuntos, de otro modo inexplicables; cuestiones, que aunque aparentemente van mucho más lejos de ese núcleo originario, imponen su égida y su tiranía por encima de decorados y variaciones, bien fueran sociales o temporales.

Y no sólo se alude con ello a cuestiones extremas como el suicidio o la locura; también la obra como tal; un cuadro cualquiera o alguno en especial. Por decir algo, “La noche estrellada”, que es justamente el paso a seguir en la ruta turística organizada por, en, y desde, la ciudad de Arlés, después de comenzar de manera tan desencantada, por “La Casa Amarilla”.

Moral y Pedagogía

UNO. Cuando se trata de la virtud, Aristóteles adelanta una condición tan general como ambiciosa. Toda clave de virtud, señala, comporta, una condición de equilibrio entre dos extremos, ambos viciosos. Toda desmesura es nociva y todo justo medio se asume como del registro de lo virtuoso.

El justo medio nace de licencias que Aristóteles impone sin discutir, desde que aprehende la virtud como evidencia. No que Aristóteles no lo incluya, pero cuando se trata del vicio éste resulta ser subordinado siempre a un lugar, de antemano condenado. O sea, Aristóteles apenas reconoce que la virtud se apuntala a partir de una clave relacional, la cual debiera darla como extremo ya, que sólo hace equilibrio en relación con el otro polo que le completa y complementa (el vicio), y sin el cual ella como tal, no se sostendría.

Aislada así para hacerse evidente e indiscutible, la virtud torna fin en sí. El vicio desde entonces, entendido como afuera-de-toda-virtud, se reduce a hacer mera oposición; resulta por ello escasamente discriminado en el juego de sus variantes y alternativas, subordinado como está a las demarcaciones que la virtud, predominante siempre, le asigna.

DOS. De igual modo acaece, ahora cuando se miran las cosas desde el otro registro relacional: torna por ello indispensable que al vicio -entendido apenas como exceso (o déficit de virtud)- se contraponga esta última como alternativa de equilibrio (justo medio). Resta desde entonces la virtud en la mitad de dos extremos desde los cuales se arma el vicio, escindido como desmesura (por exceso o por defecto).

Esa duplicidad del vicio deriva indispensable para dar a la virtud unidad y prelación; y, vista a la luz del término medio, resulta de nuevo unificante desde que hace de cualquier modalidad de vicio, vicio en sí.

O sea que sólo existe el vicio como falta, pues ni hay exceso del exceso, ni defecto del defecto. Para el vicio no existe justo medio y no debiera por ende darse desde su perspectiva, gradación posible. Sólo, a ese nivel, cabe degradación.

Aunque, si bien se lo ve, es esto a todas luces insostenible.

Sólo la distancia con relación a la virtud parece dar cuenta de los niveles de degradación que los vicios, en sus diversas modalidades y en la multiplicidad de sus variantes, comportan.

TRES. En el Libro Segundo de la “Ética nicomaquea”, Aristóteles demarca los tres registros que involucra lo ético: la virtud como tal, en primer lugar; y como derivados suyos, su condición intelectual (instrucción, educación) y la dimensión moral (hábitos, costumbres).

Ello implica que la Moral es una dimensión más restringida que la Ética propiamente dicha; aunque -para que tal distribución opere con toda pertinencia- nunca se sabe en qué punto la virtud sobrepasa el registro de lo moral.

A su vez la Ética, definida de este modo por Aristóteles, en escueta equivalencia con la virtud, delata un más allá que le remonta (desde que la virtud se impone como esfuerzo de coincidencia con el bien supremo); al lado de un utópico encuentro con el bien, si se mira apenas el presupuesto según el cual todo cuanto existe aspira a éste.

Es claro que todo excedente y todo déficit retratarán esta contradicción, dejando sintomáticamente su incorporación en manos del vicio.

CUATRO. La Moral es hermana de la Pedagogía y entre ambas inducen el apuntalamiento del único recorrido desde el cual todo humano accionar se acerca al bien. Sumatoria de hábitos a través de la vida de las personas, de los grupos y de los pueblos; pero, sobre todo, paquete de incorporaciones, que desde el accionar sobre lo existente, se deberá incluir a partir de las primeras emergencias de lo humano, para dar paso a un despliegue en coherencia con estas bienintencionadas expectativas²⁸.

Como Aristóteles no se detiene a demarcar con toda precisión cada uno de tales enlaces, ni a definir los linderos de sus territorialidades, puede parecer que es más bien la virtud la que incluye lo ético, en ese nivel al menos donde se trata apenas de los hábitos (ethos).

Lo cierto es que es el enfoque que aísla y privilegia el tema de la virtud cuanto impone este sesgo.

Esta perspectiva sirve además a Aristóteles -antes que para ver en ello una incoherencia, o la urgencia de indispensables desarrollos que podrían llevarle en una dirección francamente diversa a la que sigue- para privilegiar lo práctico sobre lo teórico; sin que tampoco sea del todo claro si lo ético se apuntala desde la prelación de lo teórico en cuanto aspiración universal, según el presupuesto que impone su concepto.

²⁸ Significa ello la incorporación que desde los inicios de la humanidad la Moral y la Pedagogía han ido incluyendo, y de todo lo cual se hace apropiación -no sólo individual, sobre todo colectiva-, al punto de generarse un modelo envolvente, que de modo inconsciente, induce y determina las acciones y los procedimientos, sin que se imponga necesario reconocimiento de esos influjos; es más, casi siempre incluyendo la más plena ignorancia de sus procedencias. La inmediatez que ello genera da como evidente cuanto impuso de manera previa dolorosas, difíciles incorporaciones.

CINCO. Es claro que a este último nivel no basta con dar prelación a lo práctico para que las urgencias impuestas por el registro de lo conceptual desaparezcan. O sea que desde entonces resulta pertinente creer que se trata de dos posibles modelos de Ética: una, a la cual la decide el bien supremo, y otra, más en consonancia con sus modalidades y alternativas particulares, según se trate de éstas o de aquéllas, circunstancias o variantes. Esta última alternativa resulta más cercana de enlaces y aproximaciones con el registro de lo moral. Vistas en cambio las cosas a partir del primer nivel, la Ética podría estar más próxima de diferencias y de contraposiciones con esa dimensión de lo moral.

Lo cierto es que no ha de ser apenas el enfoque que aísla y privilegia el tema de la virtud, cuanto impone este sesgo de prelación pragmática. El debate con Platón y Sócrates pareciera ser más justamente responsable de este paso, tanto como la propia ubicación de Aristóteles frente al despliegue que impone la Filosofía, ahora que la Polis accede a una realidad irreversible y dominante. Corriéndose siempre el riesgo a partir de allí, de propiciar recursos valorativos en la ubicación de los asuntos, en tanto insuficientemente localizados a nivel conceptual, este sesgo -del lado de un modelo menos metafísico, más empirista- parece insoslayable. Es más: en lo extremos de lo inconveniente, la moralización de los criterios podría hacer carrera frente a las opciones más rigurosas que impone la objetivación explicativa; así, al tiempo, la Ciencia inicie un despliegue de imprevisibles proporciones.

Una pareja en la playa

UNO. Después de mi excursión solitaria por la “Ruta Van Gogh”, una mañana tomé la foto del paisaje que supuestamente pintara éste, pensando en intentar hacer un reconocimiento más decisivo, la noche de mi partida de Arlés. Condiciones inesperadas lo impidieron. Sólo el recuerdo del cuadro fijado en la muralla como referencia indispensable para la localización precisa de ese lugar, me permite ahora reconocer, a pesar de todo, que fue justamente allí donde Van Gogh se instaló para pintar uno de sus más reconocidos cuadros: la “Noche estrellada sobre el Ródano”, de Septiembre de 1888.

Más allá de autoreferencias de escasa monta ¿cuál es entonces la bondad primera y última de este cuadro, que le hace tan deslumbrante? ¿Acaso pensándolo desde la duplicidad se pudiera robar un punto más al enigma que expresa, al tiempo que avaramente esconde?

La dualidad está allí asumida como puro reflejo acuático; también como modalidad dupla de iluminaciones posibles, la luz terrena y el luminoso titilar de las estrellas.

Uno podría preguntarse por la razón que hace de las estrellas motivos especulares, sólo reconocibles en tanto tales desde la inaudita prolongación de las distancias que les separa del foco solar; si bien se les mira, las luces de la orilla imponen sus reflejos, borrando casi el retrato de los estelares destellos sobre las calmadas aguas de ese río, las cuales para servir a eso, más bien tiende a parecerse a un lago.

DOS. Resulta difícil que el Ródano, en ese punto, arme remansos tales, en su creciente urgencia por desembocar en el Mediterráneo. Pero pintado así, se ajusta más a las exigencias de cuanto Van Gogh quiso graficar.

Las luces contrapuestas -las naturales, instaladas sobre el cosmos y las que son producto de la habilidad tecnológica de los humanos- han hecho de la noche asunto diferente de cuanto en los primeros albores de la existencia acaeciese. Allá, en el firmamento, poco cambian las cosas. Es en realidad a partir de esa franja de sombras y de luces que la marca humana determina, desde dónde se juegan ahora devenires imprevistos.

Incluso, una pareja marcha sobre la orilla, en un primer plano que sin embargo -para una desprevenida primera mirada- aparece al tiempo como suplementario y secundario, francamente anecdótico de tanto como las figuras humanas que lo llenan, resultan ignorados e ignorantes de cuanto la grandilocuencia del cuadro comporta y expresa.

Se podría creer, si no se mira bien, que esa pareja está allí apenas para dejar constancia de ese dar la espalda a cuanto la noche, escindida y enorme, significa. La noche para ellos, sería entonces apenas, extrema oscuridad, dificultad para la marcha, punto de impedimento, que sólo les permite mirar un poco más allá de las narices, justamente buscando localizar el más preciso sitio de su próximo paso. Por eso, uno y otra, se acercan en exceso, como si su marcha les uniera más que la vida, la cual de cualquier modo que fuese, comparten también.

TRES. Se podría decir, que más que de dualidades, se trata de tres registros claramente diferenciables: el cielo, el río-lago, y la playa que acoge a los paseantes. Tal lectura del cuadro haría de éste una mera anécdota, y daría a esas personas allí presentes, un lugar francamente secundario. Sería como si la esplendorosa noche fuera apenas mero fondo, paisaje que permite el íntimo deambular de dos seres anónimos.

O sea, esa pareja sería para Van Gogh, tan pequeña, que es como si ese primer plano en realidad fuera el último; y la noche, una hora en el transcurrir reiterado que da paso apenas a una noche más.

¿Cómo estar, sin embargo, tan seguro de ello?

También, unas barcas casi imperceptibles descansan en esa orilla; enlazan y separan, en simultaneidad con el borde opuesto. Asidas las canoas a la humana pareja por unos hilos intangibles y en demasía inmediatos, si éstos se resaltaran, no se podría decir que Van Gogh no estuviera pintando a su vez, la calma de lo humano desde la captura de una muy definida pausa. Devenir detenido de algún modo; lo cual, por lo demás, no tendría por qué no reconocerse como en extremo placentero.

Pero se trata de un versión otra de la noche. La noche que pinta Van Gogh es más amplia y hace de ésta un modo suyo al cual somete y subordina. Y si con ello, el modelo se desdobra y delata escisión, no es menos cierto que la resultante final da la certeza de una unidad envolvente, que la sola versión humana no alcanzaría a cubrir.

Pues bien, Van Gogh la aprehende desde un lugar, que en principio, no pareciera resultar siendo menos ajeno a los viandantes del cuadro, de cuanto supuestamente se retrata a sus espaldas.

CUATRO. La dualidad más decisiva es esta donde el pintor se enfrenta a ese paisaje y lo aprehende, más allá de todo físico obstáculo.

Hombre y obra, pintor y cuadro, presencia pictórica y creciente ausencia de su autor, que por eso lo da como una suerte de sol nocturno, de presencia que captura más bien la ausencia de lo diurno-solar.

Todo es pues, reflejo; y el más basal, procede del interior del pintor quien a espaldas de la ciudad, haciendo de hecho contraposición a la detenida realidad urbana, recoge en solitario

una verdad -si no despreciada- indiferente e ignorada; la cual, desde la oscuridad, por encima de todo olvido y de todo silencio, a su modo decide al conjunto de ese conglomerado humano en el justo lugar donde los sueños corrientemente suplen cuanto la ciudad aquietada deja pendiente.

Olvido y silencio, que además de cobijar en la actualidad al habitante Van Gogh, retrata la imprecisa, inapuntalable, inasimilable e imborrable huella que le eterniza y congela en el más inhabitable de los lugares, donde a partir de entonces, un Arlés inquieto y ubicuo participa de la más contundente imprecisión.

CINCO. No se trata de que el cuadro esté decidido a partir de la duplicidad; es, que si se le piensa a partir de allí, su versión puede hacerse diversa y renovada. Esa pareja por ejemplo, si se la contrasta con el pintor, arma desde entonces duplicidad decisiva. En ella, Van Gogh pinta su opuesto especular. Ellos tienen eso que a Van Gogh le falta; Van Gogh, en cambio, posee cuanto supuestamente ellos ni siquiera alcanzarían a sospechar.

Antes que anecdótica presencia de quienes de manera casual pasan por allí, justamente cuando el pintor realiza su obra, ellos podrían tratarse de una invención pictórica, indispensables para las urgencias del cuadro; y si se tratara de ambas cosas -lo cual no es menos posible: a tal punto contrastan realidad empírica y producción pictórica- lo importante es la forma como se les somete y subordina a la lógica que impone la obra como tal.

Es ello cuanto resta; es eso a lo que debemos atenernos, ahora que solo el cuadro fulgura desde su más enigmático encierro y autosuficiencia.

SEIS. Habitante de Arlés, en su paseo nocturno la pareja-realmente existente o no- termina sugiriendo la realización de un rodeo que repone al frente del pintor, cuanto de otro modo está de modo obligatorio a espaldas suyas. Ellos, en efecto, proceden de esa ciudad que, en el conjunto de sus habitantes, ignora a Van Gogh, tanto como Van Gogh a su vez -al menos al pintar este cuadro- les ignora.

Ellos dos, representantes de ese resto -en el cuadro²⁹, casi en el lugar donde acostumbra ir la firma- de hecho se instalan en el punto donde al menos, el contraste entre individuo y ciudad consigue atenuarse.

Pues bien, si se insiste en verles como una unidad cerrada, y si se observa a la pareja con más detenimiento, es posible reconocer que antes de fijarse en el camino que su marcha va decidiendo a cada paso, están ellos más bien estáticos; miran de frente; podrían estar sorprendiéndose de ese extraño personaje, quien iluminado del modo más extraño, pinta a esas horas lo que habitualmente nadie ve. O en cambio, ella podría estar extasiada frente al infinito sin límites; sin embargo, de algún fascinante modo iluminado. De hecho ahora, él parece más decididamente de frente, sosteniendo una pausa, un congelado, que si bien demarca de modo simultáneo a la pareja, se impone a ellos por razones francamente diversas.

²⁹ Podría parecer obvio, pero quizá para algunos, menos familiarizados con estas nociones, no sobre precisar: la Obra es la producción humana de conjunto, por encima de limitantes espacio-temporales. Existe la obra del pintor, que reúne el conjunto de sus cuadros. Una obra concreta, sin embargo coincide con un cuadro, y es por ello que el uso indiscriminado de ambos términos subtiende sostenido por esta necesaria condición. Pues lo cierto es que -si también se tratase de ello- el uso en abstracto del término cuadro, olvidado de autores, podría nombrar todas las obras posibles y pensables.

Parecería que se podría decir cualquier cosa sobre esta obra de Van Gogh. Lo cierto es, que si se reconoce la dualidad moviéndolo todo, en primer lugar se podrá saber una de las razones por las cuales los cuadros de Van Gogh -y no sólo “La noche estrellada sobre el Ródano”- están llenos de sugerencias figurales y de sentidos inagotables. La multiplicidad de interpretaciones colinda por ello con la unidad indiscutible impuesta por la prisión cromática que el cuadro es.

SIETE. El rostro de ella es un lucero más; al menos, parece estar pintado como una estrella que brilla a su vez, así no irradie desde su periferia un halo iridiscente. Las manos, y uno de sus brazos, recuperan la marca de luz para dejar reflectiva certeza de la nocturna luminosidad que da color y contraste a su figura.

La graficación del hombre en cambio, ofrece una solución un tanto más sombría. Atenuándola, el sombrero alarga débilmente la luz refleja de las lámparas, al tiempo que impone un gris cenizo a sus facciones distantes. Dos puntos más blanquecinos y pequeños podrían estar dando soporte a una mirada de otro modo indemostrable.

En fin, cuanto es superficie informe y lineal, se redondea desde los contrastes cromáticos y a partir del juego de reflejos que lo nocturno regala para dejarse retratar.

Que la noche es al tiempo, abierta y redonda, más allá de escisiones y duplicidades, casi deshabitada, es cuanto termina por unificar el contenido de este cuadro.

Ética teórica y moral de Ciudad

UNO. Aunque Aristóteles no ignora la manera como se conjugan dinero y virtud, su reflexión está lejos de prever la forma como el modelo urbano -siglos antes y por supuesto en la actualidad, el capitalismo incluido- resulta decidiendo lo ético. Desde las urgencias auto-reproductivas que se imponen al armado de conjunto, han de ser las combinatorias que admite lo moral cuanto tendrá que servir de soporte y justificación a tanta variante; permitiendo con ello mantener en su lugar inamovible la condición universal fundante, a la cual lo ético aspira.

Lo cierto es, que formulaciones tan fuertes como -por decir algo- el descubrimiento freudiano respecto del inconsciente, no parecen marcar ni imponer decisivos reajustes teóricos.

Menos aún pareciera incidir hoy allí el texto sobre Ética -más reciente- de Lacan³⁰. La tesis de éste -que como una suerte de modelo einsteiniano de relatividad decide lo ético, en tanto pura determinación de lugar- pasa desapercibida, quizá porque viene al final de una recargada y engorrosa reflexión, resultando ser apenas un señalamiento hipercondensado y sin despliegues adicionales; a la manera de una piedra que se te lanza de sorpresa; de hecho atravesándote, pareciera caer al vacío. Por lo demás, sin retorno ni réplica visible.

DOS. A menudo, a través de su escrito, Aristóteles ofrece valoraciones morales de cuanto debiera ser asunto clínico. De igual manera cabría indagar sobre qué es lo ético desde la perspectiva de lo clínico. Pues bien, a pesar de Lacan ¿se ha respondido acaso a esa pregunta?

³⁰ Cf. Lacan, J. “La Ética del Psicoanálisis”. Seminario de 1959-1960.

De otra parte -recalcando en estas lagunas- leído así el texto aristotélico, es claro que a cada paso ese documento rinde evidencias de carencias inocultables, aún en niveles puntuales. Por ejemplo, en el capítulo 2 del Libro II de la “Ética nicomaquea”, Aristóteles decide reunir elección y conciencia; y aunque, a nivel inicial, se refiere más a la primera, distinguiéndola de la voluntad, el deseo, la opinión, y reencontrando así la definición griega -tan obvia como contundente- según la cual se trata de “lo que ha sido escogido de preferencia a otras cosas”, al lado de ello el filósofo no termina por reconocer otra verdad de a puño según la cual es claro que dada la conciencia, la elección es una consecuencia inobjetable, de manera directa desprendida de allí.

No acontece otro tanto con la inversa. No resulta necesario, en efecto, que la elección implique o presuponga la conciencia: no sólo se puede elegir de manera inconsciente; de hecho, la opción única que excluye al resto de las elecciones posibles se da por encima de toda otra alternativa, en cualquier evidencia de cambio, y no sólo como registro humano.

Paradójicamente, cuando se trata de la humana elección el ejercicio de libertad comporta una sobredeterminación que en cuanto se ejecuta, la reduce.

Sólo cuando se accede a la conciencia, la elección se incluye como preferencia, e implica por tanto la intencionalidad y hasta algún grado de libertad. Pero entonces, la definición en cuestión resulta siendo precaria e insuficiente, compensatoria y pleonásmica; sobre todo, sintomática.

Sin olvidar que la elección puede ser decisión colectiva; entonces la conciencia -siendo como es necesaria allí- a pesar de ello deriva subordinada y secundaria.

TRES. Previa a toda elección conciente se da además deliberación, resultando este último un concepto aún más envolvente.

La deliberación hace referencia a las circunstancias del accionar humano, aunque no es apenas mera búsqueda. Dada deliberación previa surge la opción de la elección conciente, que aunque Aristóteles no lo discrimina así, puede ser referida a objetos, a medios, o a acciones posibles; y siempre y cuando se rija por la razón, y no se trate de un modelo bizarro (locura o desmesura).

La pregunta que surge es, si dentro de lo posible, no cabe una elección conciente que a pesar de todo no sea la mejor; que incluso, al elegir lo más inconveniente, no por ello se excluya la doble condición de deliberación y de conciencia; pues lo cierto es que Aristóteles no parece urgir en este punto de la precisa distinción entre razón y conciencia; menos aún cuando se trata de la sinrazón.

CUATRO. Juntar al hombre que duerme con el ebrio, cuando esto no obedece a consignas clínicas, no puede ser igual a hacerlo por motivos éticos. En el primer caso, el imperio del inconsciente justifica el entronque; en el segundo caso, sin ser entre sí comparables, ambos modelos -sueño y ebriedad- coinciden apenas en que restan por fuera de toda inclusión ética.

No preguntarse por la causa de esta curiosa circunstancia delata hasta qué punto la posición de Aristóteles puede llegar a ser redondamente empirista.

Sin duda, no sólo se debe atribuir a Aristóteles la falla. En realidad, ni siquiera se trata de una falla desde que resulta ser más inaudito aún, que tan tardíamente se haya develado la existencia del Inconsciente.

Desde ese punto al menos, es a partir del cual -detrás de la evidencia- muchos asuntos develan su inconcebible condición.

Y bien: ¿una pieza esencial (el Inconsciente), sólo por aparecer al final, se ha de creer por ello deleznable?

Y ha de ser debido a estas circunstancias, que entre otras cosas, nunca se sepa hasta dónde razón y conciencia, son o no sinónimas para Aristóteles. O, de ser una u otra cosa ¿en qué sentido y hasta qué punto?

CINCO. Si Aristóteles no se percata de todo ello, ha de ser además, porque en la encrucijada entre el mito y la razón, la Ciudad empieza a imperar, dando paso así al relleno de estos baches, y distorsionando las claves que deciden la urgencia de sus diversas rutas.

Tras la Ciudad siempre subtienden subterráneos, trasfondos, catacumbas; y no lo ha de ser menos, cuando se trata de realidades intangibles. En un contexto tal, tanto más sinuoso y polimórfico, el nuevo filósofo que la Ciudad demanda, debe cumplir funciones que en más de un punto, de modo inevitable, le sobrepasan.

Surge por eso la paradoja según la cual -así fuere parcial, tanto como inevitable- desde una ceguera del papel que se realiza, se impone una construcción que sobrevive incólume frente al paso de los siglos.

De hecho, no es la lucidez aristotélica la explicación de esto; se trata de la Ciudad, que por sobre todo, sobrevive y anuncia derivaciones siempre sorprendentes. O ¿es que acaso Freud, a su vez, previó mínimamente el desbordado influjo de lo tecnológico? ¿O Marx?

Ni siquiera Lacan, con ser que no faltó en su reflexión la certeza del rumor basal, constitutivo, escandaloso, de la Ciudad que despierta (Londres, una mañana muy temprano, antes de pronunciar su conferencia); y que despierta, poniendo en marcha la maquinaria desde donde, de manera indetenible, arma cuerpo y se junta sin más al resto, con toda coherencia y arbitrariedad.

Un Ródano que no rueda

UNO. ¿Cómo podría haber sido pintada esta obra sin que esa pareja hiciera ante todo reconocimiento de la singular presencia de quien, en la noche estuviera iluminándose, tal cual se dice hacía el pintor llenando de velas encendidas su sombrero? ¿Podría ser, en cambio, que Van Gogh llevara un boceto a la casa amarilla, y luego lo coloreara, como se sabe aconteció con las barcazas de pescadores de Saintes Maries de la Mer?

Acaso resulte más significativo que en la más fulgurante de esas pinturas marinas, como una sola mancha azul pintada por un niño, el cielo y el agua no hacen diferencia; en franco contraste con el cuadro nocturno a propósito del cual se viene reflexionando aquí.

Tampoco se dan figuras humanas en el retrato de Saintes Maries de la Mer.

Como fuere -así en principio pudiera pasar desapercibido- en el cuadro nocturno el hombre mira de modo directo e indiscutible al lugar del pintor, con lo cual establece de hecho un lazo inesperado que no parece completado y afianzado por la mujer, quién en cambio se aísla, perpleja ante el espectáculo cósmico al cual asiste y de cuyo enigma apenas ahora pareciera tener conciencia.

DOS. Así no pintara todo el tiempo desde el lugar donde la resultante pictórica lo congela, iluminado por velas numerosas encima de su sombrero campesino, es claro que Van Gogh no podría pasar desapercibido.

En este punto donde la especulación se despliega sin atenuantes, no faltaría quien quisiera insistir en que Van Gogh se inventó la pareja por razones de composición y de equilibrio, no solo espacial, también cromático.

De ser el hombre reposición de un individuo real, el que lleve sombrero es bastante seguro que se deba atribuir al frío reinante; pero, al interior del cuadro, ello sirve no sólo para recuperar la clave del amarillo, recogido ahora ahí en un congelado inocultable; también, para dar sombra a la cara, contribuyendo a resaltar tanto más, el rostro-espejo de la mujer. Faz, que no sólo retrata la luz nocturna, sino que lo hace de manera diferencial, plural, dual al menos; los ojos suyos, en efecto, son aún más brillantes que la cara y derivan en marcas de color, que más allá de todo reflejo se asemejan a esas estrellas fulgurantes que observa y retrata, de un modo por sobre todo implosivo, pues repone una luz que no fulgura, que es puro, escueto color.

TRES. Como fuere, desde que la pareja se apuntala en su más precisa localización, todo a su vez se detiene; incluso el río; esa pareja en efecto, desde entonces, existiendo afuera o no, está allí para reforzarlo.

La detención hace que no se trate el cuadro de una mera anécdota arlesiana.

Más cierto aún es el parentesco de la obra con la pintura toda, desde que la pintura consiste -consistió siempre- en un definitorio e inevitable acto de detención.

Todo pintor no hace más que repetir aquella marca que eterniza un instante; que desde los más lejanos tiempos busca, mágicamente, interrumpir una fuga, dejar una huella terca sobre el inagotable devenir. Y es a propósito de ello que con intensa y creciente conciencia el pintor trata.

CUATRO. En este punto ¿cómo enlazar la detención con el tema de lo duplo, el cual de modo inicial venía dando sentido a esta exploración?

Si la obra pictórica es eso, detención, por sólo ello el cuadro es duplo. (Más allá del hacer, una vez más es el suicidio cuanto viene a resonar de modo inapelable).

El río que se detiene no es el Ródano, ni la pareja graficada es la pareja que Van Gogh repone, así antes de consolidarse en el producto artístico no hubiera existido más que en la cabeza del pintor. Y la noche no es tampoco la noche cuando se trata de una obra que la retrata. Pero, por eso mismo, la noche, la pareja, el río, el firmamento iluminado, reponen una verdad de suplemento que eterniza la huella, desde que con ello delata que en la mitad del devenir -desdoblándose hasta casi autorefutarse- el devenir también permite eso: la ilusión de congelar, de detener el movimiento incontenible, eterno, como si el devenir -permitiendo la emergencia del cuadro- diera simultáneamente paso al discurrir de lo imposible.

O sea, el devenir que juega a detenerse en el retrato de su más definitorio impedimento.

Es esto algo que de continuo Van Gogh pinta, la condición más decisiva que el pintor nunca olvida.

CINCO. En realidad, se trata de una clave -suplementaria ya- que desde el milagro de la formalización se incluye a título de pausa; y, en un tejido que torna inagotable, incluye el intercambio sostenido; el constante surgir y el extinguirse de todo cuanto de un modo tal accede a la presencia.

Y, en una duplicación adicional de cuanto es ya inevitable desdoblamiento, el pintor captura -como un filósofo- las claves últimas del devenir, en la medida justa en que con sus pinceles lo detiene.

Ahora bien: como su más paradigmático modelo, lo ético está en la cúspide que apuntala el juego de la detención.

Como dimensión estrictamente humana; como empeño de redondeamiento independiente; desde una pose de aspiración autónoma, contrapuesta por ende al conjunto de lo existente, lo ético comporta la búsqueda de la eternización; la apropiación como principio, de “eso” que asumiéndose quieto e idéntico a sí mismo, deambula por el fluir inagotable de las formalizaciones que lo humano incluido, genera, y que la sola emergencia del lado de la presencia permite reconocer como unificado de manera inevitable; esto que de otro modo sería disperso conjunto.

Desde sus pinceles, ajeno a todo empeño artificioso y abstracto, de estricta condición pictórica, Van Gogh se juega en lo transitorio para consolidar así su imborrable huella.

Marca desde la cual el aporte ético del pintor resulta siendo, de modo paradójico, no menos válido y universal; incluso, sumando una singularidad remozada que el mero empeño filosófico pareciera sacrificar.

Virtud y normalidad

UNO. Otra clave -indispensable en el armado de la propuesta aristotélica sobre lo ético-moral- es la asunción de la normalidad como paradigma de conducta. En efecto, desde el apuntalamiento del justo medio, la normalidad se erige como criterio que decide el sentido de cualquier otra opción posible o pensable.

Pero, para que lo normal ocupe un lugar tan contundente se impone que la virtud sea la norma y el vicio su transgresión.

Ahora bien: ¿No resulta ser necesariamente cierto que virtud y vicio tienen el mismo origen? ¿No es claro a su vez, que virtud y vicio son de efecto contrario, dos caras de la misma moneda?

Sólo que se trata de una moneda, que de una parte, cuando se le abre por la mitad torna falsa de un lado, y de otro, criterio de medida.

Desde una óptica tal, la demencia, la delincuencia, la diferencia incluso, serán asuntos de grado; desmesuras, más o menos cuestionables, en la medida de su desproporción. Reunidas así en un solo amasijo darán paso por sustracción de materia, a la emergencia de la persona intencional y responsable que es de cuanto entonces en realidad se trata.

DOS. Por ello, para Aristóteles la embriaguez comporta doble falta (una, la decisión de beber sin restricción; otra, las consecuencias que de ello se derivan, una vez la persona naufraga más allá de toda previsión) y demanda por ende castigo duplo. Por encima de esto, debe reconocerse que el pecado es contra el mandato de instalarse sin restricciones en el lugar de la persona; no como si la persona fuera una suerte de originario vestido que el cuerpo por necesidad incluye; se le impone a la persona hacerse, en cambio, piel; asumirse inextricablemente como carne; más allá aún, de manera inmediata e intangible, alma misma que decide y guía los destinos del cuerpo.

Desde allí, la persona resulta responsable hasta de las más volátiles imágenes, las cuales por vías insolubles y arbitrarias -sin el soporte del Inconsciente³¹- se presentan a cada espíritu en particular.

Como cúspides dominantes que remontan la armazón misma de lo humano en cuanto tal, la voluntad y la conciencia darán la medida de los comportamientos.

Y es que donde lo estético cobija, lo ético escinde. Allí donde lo humano resulta inagotable matriz formalizante, lo ético califica y valora, confirma o censura.

TRES. Ha sido dicho ya que a la clave paradigmática de la normalidad, Aristóteles suma el justo medio; o si se prefiere, dado el justo medio, se anexa de modo inapelable la condición de la normalidad.

Así se arma la trilogía luminosa que hermana al justo medio con la normalidad y con la virtud; lo cual, desde que se trata de normalizar la excepcional virtud, no es otra cosa que dar -paradójicamente- el paradigma como corriente.

Resulta claro desde entonces, que la virtud es un extremo, una excepción, un polo, que para sorpresa de todos, antes que delatar inevitable desmesura impone el más puro equilibrio; y con ello o por ello, la medianía, la cual ha de ser cuanto le instala siempre en el preciso lugar del justo medio.

CUATRO. Derivación de esto ha de ser que por ejemplo, algo ha de resultar desajustado, cuando de acuerdo con estas claves se decide que la valentía es un justo medio entre dos inconvenientes extremos.

Sin saberse cómo, por dar gusto a la condición inapelable del justo medio, la extrema valentía no es virtud incrementada; desde entonces se desfigura la evidente oposición entre contrarios donde de un lado se debiera dar valentía y de otro, conducta cobarde o pusilánime. El asunto termina resolviéndose con un retorcido argumento, con un malabar, que consiste en cuantitativas y asimétricas distancias.

Se trata de reconocer que el exceso parece menos distante o ajeno que el defecto, donde el hilo se corta y sólo por ello, emerge la urgencia del contraste. La máxima valentía no comporta incremento de virtud; mientras que la cobardía es ella sí un vicio, tanto mayor entre más extremo (Como dijera Marx: “Entiéndalo quien pueda”).

Todo -acomodado así- hace que ni siquiera la valentía coincida ahora con el justo medio, pues éste de hecho se parece más a una relativa cobardía; en tanto compartida, no se necesita que el valor esté a cada paso evidenciándose.

Sin duda alguna, que no exista miedo, no decide por sólo ello la presencia de la valentía.

CINCO. El miedo resulta indispensable para que se evidencie cobardía; tanto más aún si no resulta siendo objetivamente justificado. Tampoco la aparición de éste comporta por sí mismo cobardía. Menos entonces, su ausencia va a dar paso indiscutido a la evidencia de una virtud.

Por lo demás, la valentía no resulta ser necesariamente virtud, más que en tanto se la valora y subordina en referencia con el bien. A partir de un punto, su condición deriva deleznable dado que la emergencia demoledora de lo natural sobrepasa y desborda las posibilidades

³¹ La persona como concepto ético carece de inconsciente, pero no puede por ello ser ajena de fantasías, fantasmas y producciones oníricas. Un afuera de la persona resulta siendo indispensable dada la selectividad que se impone desde el ejercicio de lo ético-social.

defensivas de lo humano. Y como de la persona se trata, es debido a la escasa frecuencia de estas violentas irrupciones que la valentía, desde una curiosa latencia definitoria, puede terminar pareciendo una constante. (Por eso, en honor a la verdad, cuando de la valentía se habla, debiera anexarse que “En condiciones normales, el hombre valiente... etc., etc.”). Lo cierto es que el tema de la valentía pone cara a cara con el terror, y es esta la razón por la cual el asunto de la virtud pasa del lado de lo puramente defensivo. Por sólo ello, se impondría subordinársele como cuestión segunda. De hecho, vistas las cosas a partir de esta más conveniente perspectiva su condición es, se impone sea otra.

SEIS. Resulta claro que cuando de animales se trata no parece pertinente hablar de valentía, aunque podría decirse de algunas de esas conductas más primarias que resulten ser abiertamente cobardes. Y es que ante el terror, humanos y animales, deciden sus comportamientos de un modo semejante. Sólo de manera excepcional, en tanto el terror resulte remontado, alguna humana variante puede dar paso al reconocimiento de una indiscutible actitud valiente; incluso entonces, el comportamiento animal parecerá otro tanto, y ya no resultará tan necesariamente válido no reconocer en los animales la presencia de reacciones semejantes a la valentía (caso del perro, que sin acertar a salvarse, prefiere arriesgar la vida en beneficio de su amo).

SIETE. Más acá de la reflexión aristotélica sobre la valentía, habrá de decirse que ésta está en la ruta inversa de la fuga. En hombres y animales, basta por ello con cerrar toda salida para que el comportamiento se modifique drásticamente.

Es sólo, con la inclusión de esta pieza (el terror) que falta en el razonamiento aristotélico, como se puede entender los motivos que llevaron a Aristóteles a reconocer inconveniencia en la extrema valentía. De hecho, es fácil por esa vía desembocar en modelos autodestructivos, o en desbordes de fuerza de efectos difícilmente justificables.

No es entonces ajeno allí el tema de lo bélico. No ha de ser la valentía igual en medio de la paz -donde resulta inocua y excedente, y a partir de un punto, incluso de signo contrario-, que en el registro de la guerra. Tampoco se puede desconocer que la valentía es una cosa como emergencia individual -abstraída de su contexto, y de la convalidación de justificaciones externas que de manera necesaria le acompañan-, y otra, cuando se trata de comportamientos grupales, o -más grave aún- de conductas masivas.

Conviene sumar asuntos de suplemento, como la sostenida disciplina que conduce a vigorizar los comportamientos y a dar uniformidad a las conductas, convirtiendo en propiedades cuanto es de hecho fruto del aprendizaje sostenido, y a partir de allí, convertido en hábito y hasta en tradición (caso de los espartanos).

En fin; sin la abstracción del lado de lo individual en sí, y de ser posible, sin el referente de complemento externo que justifique una finalidad, una intención, resulta difícil sostener de modo permanente la tesis que hace virtud de la valentía; y que en cambio, permite develar cuán cercanas están las virtudes de registros defensivos, por más justificables que fueran sus elaboraciones.

El puente de Trinquetaille

UNO. Antes de hacerlo conciente como tema al interior de la obra pictórica de Van Gogh, atravesé el puente de Trinquetaille en varias ocasiones.

El puente figura como el tercer objetivo de interés que se propone en el mapa turístico, a la entrada de Arlés. A pesar de mi reiterada revisión, me resultó imposible establecer la referencia que se planteaba a mi solitaria búsqueda; fue al retornar de la indagación sobre el cuarto asunto (“El puente de Langlois”) y casi por azar, cuando pude ubicar esa tercera cuestión. Simplemente, la señalización esperada estaba más allá del puente, dando la espalda a la perspectiva que ofrecía la ruta más convencional que parte del centro de Arlés. La reproducción del cuadro a la cual el camino turístico hace referencia no es la de junio, sino la de octubre de 1888.

Si se mira esta obra hoy, cuanto impacta la mente es más bien la sorpresa del cambio que la ciudad ha experimentado desde entonces.

En esa época, el puente era de hierro y al parecer tenía una coraza vítrea. Aunque poco han variado el muro y las escaleras que conducen hasta él, lo cierto es que en la actualidad, vistas las cosas en su conjunto, resulta siendo una realidad bastante diversa de cuanto el cuadro oferta.

DOS. Por lo demás, en el retrato de octubre, Van Gogh escoge un ángulo donde el puente no sobresale más que como alusión, frente a un tema que tampoco es el río; éste, si de hecho no falta allí ha de ser en la medida en que con una invisible contundencia subtiende como un indispensable referente sin el cual lo graficado carecería de su real soporte.

Podría decirse que la intangible presencia del río es tan dominante como hoy en Arlés resulta serlo el propio Van Gogh.

El retrato de junio es más ajustado a convencionales expectativas. Allí, entonces sí, el puente completo aparece al fondo, permitiendo observar la ruta colateral al río, que lleva hasta él; éste último fulgura por tanto, abundante y abarcante, tal cual hoy acontece.

Sólo, que en la pintura, se trata de un cauce limpio, azul aún, como lo ilustran a su vez otros trabajos pictóricos del autor, a pesar de su extenso recorrido desde el centro de Europa y antes de dividirse en los dos amplios brazos que le llevan -formando así el triángulo de la Camargue- a desembocar de manera precipitada, en el Mediterráneo.

Desde que la ciudad de modo progresivo e incontrolable vomita su desgaste, el río es hoy otra cosa. En cambio de expresar realidades prosaicas, en el cuadro la luz refuerza y complementa un panorama de deliciosa poesía, ahora apenas evocadora.

TRES. Acá y allá, se tata de obras en apariencia convencionales que no presentan grandes aspiraciones de sentido ni imponen reflexiones mayores, como sí acontece con “La noche estrellada”.

Octubre y Junio están allí sin duda, dando fe de la importancia que concedía Van Gogh al paso de las estaciones; aún en esos días donde el ajuste del pintor al Mediterráneo francés debía haber remontado ya la exaltación de los primeros meses de reinstalación.

Tampoco fue que se tratara apenas de ir al sur en pos del desborde de la luz, ni tras la búsqueda de la nívea y delicada atmósfera japonesa, que el invierno impusiera a los ojos de un Van Gogh recién desprendido de París.

Antes que dar cuenta de asuntos externos, el pintor había empezado la consolidación de una metamorfosis decisiva que le llevaba por una sinuosa ruta hacia el acto suicida, no necesariamente explicitado a cada paso aunque latente siempre.

La luz del primer cuadro está allí -ha sido dicho- y torna innegable la natural y deslumbrante decadencia del crepúsculo; pero eso lo comporta casi cualquier comienzo o final del día; más aún si se suma a ello el asunto ribereño.

Y es cierto también, que al lado de esos motivos se dieron muchos más donde por sobre todo se trataba de pintar y pintar sin interrupción; y, casi definitivamente, estallando así.

CUATRO. Los arlesianos han preferido promocionar el tema invernal; contra toda previsión, incluso más adornado por una luz primaveral, al primero lo han ignorado.

La verdad es que Arlés es una ciudad costeña, no sólo en el sentido fluvial de la palabra; también la marca de la proximidad marina resulta innegable allí, y en la medida en que el sol florece, esos rasgos se hacen más dominantes en el talante de sus gentes.

Hoy en día, al menos, al otro lado del río se ubican los sectores más populares, donde por encima de circunstancias climáticas, ello se hace más visible y decisivo.

Los seres que en los dos cuadros pinta Van Gogh, transparentan esta circunstancia. En el cuadro de octubre, del lado izquierdo, más convencionales, anónimos y solitarios, sus personajes, el puente, y las escaleras, son apenas valores de uso; su sentido es puramente instrumental.

Siendo visible que predominan las mujeres, es ello apenas casual y para nada decisivo.

Una misma mujer podría ser ésta que viene por debajo de la arcada, avanzando por la callejuela de piedra, sube ahora por las escaleras y termina siguiendo con decisión la ruta que demarca el puente, segura de su recorrido y ajena a distractores. Incluso, la última figura de la izquierda (derecha del cuadro) mantiene esta similitudencia figural que mueve las cosas sobre el estatismo del vidrio, del acero, del cemento y de la piedra; y, por sobre todo, del cuadro mismo.

CINCO. En el cuadro de junio en cambio, la hora es decisiva, aunque no todos pudieran coincidir en que se trate del remate de un amanecer, o bien, del inicio de un crepúsculo. Y si no se es fino en la discriminación de la luz, sólo por las actitudes de las gentes, se sabe que en realidad se trata de la mañana y no del fin de la jornada.

Aunque la ruta colateral al río es esa misma que conduce, desde la puerta de entrada a Arlés hasta el puente de Trinquetaille, el río corre al revés como si avanzara desde el mar.

En efecto, dada la invertida inclinación del horizonte, el río parece rodar desde la parte superior del cuadro, creciendo con avidez hacia las inciertas fuentes de esa luz invasora y avara, que se radicaliza entre más el río se acerca (aunque resulta al tiempo ajena de la parte terrestre, donde casi se diluye; jugando con tonos rosa, se atenúa y dulcifica).

Un hombre marcha en pos del núcleo que reúne al grupo de personas en relación con esa orilla, la cual remata con unas escalinatas fusionadas al río e ingresando en él, en un baño imprevisto, más allá de toda posible captación visual.

Sólo una niña en primerísimo plano, aunque no parece hundida en una perplejidad curiosa, se olvida de toda compañía, y no parece padecer por ello; la mano derecha, empuñada, reposa sobre el mentón. El rostro, sólo redondo, sin facciones algunas. El ampuloso vestido de la chica porta las galas de las niñas del pueblo en un día de fiesta.

SEIS. En apenas diez años, no sobra recalcarlo, el pintor Van Gogh florece; guiado en ello por su propia mano sucumbe; se auto-elimina después de recorrer esa distancia y luego de atravesar por topes corrientemente insoportables, tanto más en cuanto por contraste se trata de un tiempo en extremo comprimido.

La travesía por esa suerte de puente existencial que hace también metáfora de su peculiar experiencia, es con seguridad tan personal como la de cada quien; pero ninguno podrá ofrecer una muestra más intensa de recorrido. Acaso Gauguin -más silenciado aún- le siga en ello y le compita hasta el final. Pero la certeza de muerte que arde en Van Gogh delata a las claras que su desborde resulta insuperable.

Y no es ello virtud, en el sentido aristotélico de la palabra. El justo medio, tanto más aún, brilla allí por su ausencia; y sin embargo, sin esas desmesuras, ni Gauguin ni Van Gogh serían tampoco realidades posibles. A tal punto, entre la inclusión y la exclusión más arbitrarias, lo estético (mejor, su modalidad artística) y lo ético (lo moral, de manera preferible) contrastan y antagonizan en guerra permanente.

SIETE. De hecho, más que lo estético que cobija lo ético, se trata de lo artístico que refina lo estético hasta lo paradigmático.³²

Siendo ello innegable ¿qué demarcación ética acompaña las empresas de estos desbordantes pintores? De existir ética en ello, sólo la exacerbación de lo singular (donde la singularidad estalla) podría dar sentido a esos recorridos³³. También esas éticas intransferibles, esas éticas de hombres solos, generan intangibles pero incontables marcas sobre la piel de los hombres; así ellos lo ignoren y así con la mayor radicalidad pretendan desconocerlo, o maquillarlo, si es que lo primero no resulta siéndoles posible.

De ese modo acontece a la mayoría de los griegos actuales -antes convencionales comerciantes que hondos filósofos o artistas fulgurantes- frente a excepcionales referentes de la remota antigüedad, entre los cuales brilla con luz perenne el propio Aristóteles.

Pues bien, de igual modo acaece a la gente de Arlés y de la Provenza en su conjunto, pues tampoco allí faltan otros nombres, no menos importantes e incómodos. Además de Van Gogh y Gauguin, Cezanne por ejemplo.

Como sea, el debate entre Arlés y Van Gogh es la expresión de una síntesis imposible que el turismo banal intenta resolver con las más convencionales e ingenuas artimañas. Lo cierto es que con ello, más allá de toda muerte, Van Gogh sigue estallando.

Propiedad y generosidad

UNO. Como desde una suerte de respiración obligatoria para las urgencias del alma, la atmósfera de lo urbano crea lo ético. Aristóteles lo sabe, y no. De continuo lo dice y de nuevo lo olvida. La idea de una Política, soportando las conductas y encauzándolas, no le resulta ajena; pero a la vez, su ruta naufraga de continuo en una aspiración de virtud, nuclear e indiscutible; y, en primer lugar, apuntalada por las calidades personales.

³² Sobre la formalización de las resultantes de conjunto, formalización selectivo-humana de segundo orden, lo ético es modalidad ya de lo estético. Y lo artístico, corriente y erróneamente asumido como sinónimo de lo estético, si bien cobijado por éste, resulta siendo a su vez modalidad suya; punto máximo de refinamiento, no menos suplementario en referencia con las resultantes todas, desde donde una estética indescifrable da paso a formalizaciones siempre más vigorosas y complejas.

³³ En reflexiones anteriores se ha distinguido entre la singularidad (intransferible, única e irrepetible en cada resultante) y su paso del lado de lo singular (entendido como coerción, estrangulamiento, domesticamiento de la singularidad).

Lo singular por ello, es fuerza contenida condenada a explotar o a implosionar.

Aristóteles no se pregunta por las razones que hacen ser, generoso o valiente; da por sentado que estas condiciones aparecen y de continuo se evidencian, y le basta con ello. Por eso pierde la posibilidad de armar explicación, y se reduce a meras alternativas descriptivas. Cuando se decide a armar teoría, la impone sin dejar opción posible de debate.

DOS. Existe, sin duda, una condición homeostática en la nivelación de las conductas, tanto personales como de conjunto. Pero ella procede de la Ciudad; y es ella también la que decide como inconvenientes todo déficit y todo exceso. Entre el paradigma que aspira a hacer del bien el fin en sí (asunto apenas teórico y abstracto) y la alternativa del justo medio, desde donde se apuntala una referencia más bien cuántica, se juega el empeño de hacer de la virtud condición de normalidad y clave de virtud de la normalidad.

Lo cierto es que el justo medio se impone como rasero que uniforma las conductas en su conjunto; decididas a partir del libre discurrir de lo urbano y desde la lógica de autoreproducción de las ciudades, comporta para los individuos el ajuste a exigencias de adaptación frente a esas condiciones dominantes.

Desde una oferta intermedia, se quiere decir, que como una armazón equilibrante de un lado y otro domestica los extremos, la Ciudad regula las conductas y define los límites, siempre acorde con sus propias urgencias autorreguladoras. Es a ello a cuanto las emergencias humanas se someten y es desde esa realidad que la persona se superpone al individuo y le impone un sesgo, no menos imperceptible que decisivo.

TRES. Si Aristóteles incluyera estos criterios, al hablar de generosidad tendría que haber hecho reconocimiento primero de la noción de propiedad.

Sin esta clave, ni la persona ni la generosidad, discurrirían como de hecho lo hacen y lo han hecho, desde que la territorialidad animal accedió a su humano domesticamiento.

Sin propiedad no hay Ciudad, y entre otras decisivas claves, ha de ser ello cuanto se respira a título de involucencia de lo urbano. Cada apropiación, individual o colectiva, define Ciudad, consolida Ciudad.

La generosidad comporta un lugar indiscutible pero derivado. Desprenderse de lo propio y hacerlo propio en otro, en su acepción más evidente y tangible incluye, además de la condición predeterminada de la propiedad, claves relacionales y vinculares; que, incluso siendo pasajeras o superficiales, resultan de refinada procedencia y comportan complejas implicaciones; sólidos y distantes soportes de tradicional arraigo y de enraizamientos inextricables. Qué decir de esos registros de relación y vínculo que se imponen de un modo tanto más constitutivo, constante e indispensable.

CUATRO. La condición cualitativa es cierto que resulta de continuo afectada y en muchos casos decidida por aspectos cuantitativos y proporcionales; razón por la cual no debiera objetársele a Aristóteles la promoción de tales niveles.

Más allá de la forma como el dar afecta al otro de complemento, para que la generosidad pueda por encima de estos condicionantes erigirse sin más en justo medio, la propiedad decide antes de que se pueda reconocer el gesto generoso en sí; en efecto, éste viene predeterminado por la inclusión de modalidades de apropiación que van más lejos de objetos palpables y evidentes, a través de los cuales la generosidad, a nivel empírico, se objetiva.

De hecho, todo el tiempo, la reflexión de Aristóteles viene incluyendo los criterios de propiedad y de apropiación -sobre todo, de apropiación y de propiedad de sí mismo- que es donde la persona se decide y apuntala.

Y, si bien se ve, toda la clave ética pasa por este retén inevitable.

Van Gogh y esa curiosa niña

“Una musmé es una muchacha japonesa -en este caso, provenzal- de 12 a 14 años...”³⁴

UNO. ¿Por qué en el cuadro de junio, si esa niña está pintada así, supuestamente para recalcar la condición de placiente discurrir en un día de fiesta en la Arlés de 1888, sin embargo hace pensar en cosas sombrías y amenazantes?

Confieso que mi primera impresión al observar el cuadro, sin todavía aislar con precisión a las personas allí graficadas, fue la del reconocimiento fugaz de una niña traslúcida y fantasmal, la cual presa de la más extrema indefensión, aislada de la vigilancia de sus padres, avanzaba sin rumbo por una ruta desconocida.

Así la mano repose bajo esa cara sin facciones, inicialmente creí que el brazo ocultaba el rostro de la niña. Por solo ello, el efecto no podía ser menos sombrío.

Contrario a esa versión, de no tratarse sólo de un ficticio recurso pictórico, esa chica, quien parece simular la mujer que será, ahora que le han casi disfrazado para que atravesase feliz por ese punto donde Van Gogh se halla pintando, no podría dejar de estar interesada en saberse retratada en ese cuadro; inquieta por reconocerse aprehendida allí, su curiosidad tendría entonces esa inocente justificación. Y para no generarle desencanto, desde un rápido esbozo, habría sido incluida en la pintura.

DOS. Y es como si después, con igual precipitud, el pintor se hubiese olvidado de dar a esa figura la contundencia y precisión que su localización en ese primer plano impondría.

En franco contraste con la solidez del muelle que la soporta y justifica, y como abierto complemento del recorrido del agua que avanza sin freno hacia su refundición con el mar Mediterráneo, la niña hace frágil y decidida oposición al resto de personajes presentes (los cuales le ignoran, tanto como dependen de los motivos que les decide el discurrir del río); hasta el hombre de espaldas que avanza vigoroso pareciera aspirar a refundírseles, desde que sus pasos decididos le distancian y desprecupan, en referencia con la figura de la niña. De hecho, nada decide que el hombre no vaya a pasar de largo o cosa semejante; pero la rapidez de su marcha parece inocultable desde que por ello, la niña, quien hasta entonces pareciera andando, simula ahora estar apenas detenida, posando, dudando, un punto antes de decidirse a ir en pos de la confirmación de su retrato.

TRES. En efecto, de no ser por el río que avanza en esa misma dirección, la niña sería completamente ajena, inversa -si no aparte- en la escena que Van Gogh retrata; como lo es de hecho, el propio Van Gogh quien se hace obra de tanto como no figura.

³⁴ Van Gogh, V. Op. Cit. P: 236.

En ese sentido, el cuadro es más bien una suerte de anti-auto-retrato. Como fuese, lo cierto es que la jovencita es más un boceto inacabado que una figura contundente, tal cual resultan siéndolo allí el resto de los personajes. Ella porta esa incompletez que le diluye, porque apenas si se distingue cromáticamente de su más inmediato contexto. Más que un volumen donde el cuerpo se hace verosímil, se trata de un dibujo a color que repone incompleto la volatilidad de un gesto, la espontaneidad de un movimiento. Antes que persona pictóricamente reapropiada la niña, si se quiere, es apenas figura allí; y ha de ser -más que por su peso real e indiscutible, por su vestuario recargado- que se fija al suelo que pisa, pues de hecho lo hace de un modo vaporoso y liviano. En efecto, antes que estar posada con solidez sobre la dureza indiscutible de la piedra, sobrevuela; flota casi, como si fuera más bien el retrato de su alma intangible que la reposición de su corpórea materialidad.

CUATRO. ¿Cómo justificar tanta animación si se ha dicho antes que en general, cuando de pintura se trata, se impone por sobre todo consolidar una detención? De hecho, más allá de ese redondo y envolvente criterio se hace necesario reconocer la reposición también, de una contrapuesta movilidad; que, aún siendo a partir de una serie de convenciones más que peculiares, y que contrastan con la manera como se capta la solidez de los decorados, esta se puede reponer a partir del momento en que el enlace con un observador la vuelve a hacer posible. Pero no se trata apenas de la antinomia de lo viviente-animado, en abierto contraste con lo quieto-inanimado. Acaso sea porque la muestra aquí reunida alude a temas de un modo u otro de referencia directamente fluvial, que ese conjunto da paso al reconocimiento del devenir del río y de la luz; impresionistas contrastes con la dureza material de las más directas referencias arquitectónicas.

CINCO. En el caso de “La noche estrellada”, ello llega hasta metamorfosis deslumbrantes; y ha de ser por esto, que entonces la luz dominante aquieta al río con una arbitrariedad y contundencia tales, que sólo la tiranía del hacer pictórico puede de algún modo justificar. Y que la “Casa Amarilla” haya sido extirpada del conjunto urbano -así de hecho estuviera ubicada, sólo un poco, en el afuera de cuanto la fortaleza romana que encuadra a la ciudad de Arlés dispone- torna tanto más dramático y significativo. De hecho, ello enlaza a la ciudad con el pintor por una ruta prospectiva, donde es la desaparición completa cuanto la detención apuntala.

Desaparición del hombre; detención de lo captado como cuadro.

Habría de reconocerse, que cuando se pinta como Van Gogh lo hace, si bien la detención de los motivos resulta inocultable, el asunto de la desaparición subtiende siempre y aporta un plus determinante.

El suicidio de Van Gogh, por decir algo, de un modo renovado hará que la versión retrospectiva recupere ese contraste definitorio; si no es, que visto todo de una manera tanto más radical, resulte ingobernable.

Entre otras cosas son todas esas, claves que animan cuanto en todo cuadro -cualquiera fuere- resulta detenido.

Generosidad, prodigalidad y magnificencia

UNO. A través de las ilustraciones de la virtud que el texto de Aristóteles ofrece, resulta más fácil reconocerla como desacomodada a cada paso; y descalificada su constancia, al menos en cuanto alude al tema del justo medio.

¿Cuál es, en efecto -desde la perspectiva de la virtud- la inconveniencia de la prodigalidad, si allí la virtud reina por encima de todo, más allá incluso de toda restringida generosidad?

Es sólo trascendiendo el acto de prodigalidad, o en relación con las condiciones que rigieron la obtención de los bienes que ahora se arrojan a manos llenas, que la prodigalidad pugna con la virtud.

Nunca es más visible que allí el develamiento propuesto en este escrito, según el cual la virtud es decidida, más por urgencias de equilibrio en la administración de la urbe, que a partir de justos medios que quieran coincidir siempre con el paradigma del bien.

Es por ello que la distinción entre prodigalidad y generosidad termina siendo exterior a ellas y a la virtud misma.

Es a la desmesura a cuanto así de hecho se censura; hasta el exceso de virtud deriva cuestionado, por sólo ello.

Si Aristóteles hubiera percibido que la generosidad se resuelve en el dar, dejando por fuera las claves, no menos decisivas, que implica el recibir -más aún, los enlaces que hacen del dar un espontáneo desprenderse, lo cual parece estar más allá de todo empírico determinismo de propiedad- hubiera podido reconocer que tras la virtud en ejercicio subtienden siempre modalidades de equilibrio urbano -no por intangibles menos reales y decisivas- cuyas sorprendentes razones comportan claves de propiedad y de apropiación que remontan en mucho las meras cualidades personales.

DOS. Aristóteles define la magnificencia como el arte de emplear las grandes riquezas. Tras esa refinada selectividad -no cuestionada; asumida en cambio como dada e indiscutible- a la condición de la propiedad se suma la dimensión del poder; si es que no se quiere ir más lejos, incluyendo la totalidad del sistema económico y el resto de determinismos que las variadas involucancias de la obra humana comportan.

Resultaría excesivo sin embargo incluir todo ello cuando basta con ese puntual señalamiento para dar cuenta de cuanto, de manera local, Aristóteles aquí oferta.

Dado que la magnificencia se asume como virtud, no se deja de reconocer que entonces el virtuoso se subordina en primer lugar, a la condición del objeto que en cuanto indispensable lo determina como tal. Es a partir de éste, en efecto, que se decide toda posible magnificencia, y ha de ser por eso también que la virtud no tiene reparo en ser excluyente y que no se le juzgue por ello; más bien -contra todo cuanto previamente ha sido promocionado por Aristóteles- su condición accede a los niveles más brillantes y a las cúspides de su máximo reconocimiento.

Es claro, que desde la perspectiva de la Ciudad, esta manera de proceder resulta, si no justificable sí de hecho adecuada a la lógica de sus exigencias autoreproductivas.

TRES. Al final, decoradas las cosas con significativa recursividad, la magnificencia resulta siendo desmesura, encauzada por la condición media que impone la virtud de conjunto. Si el magnánimo, como ningún otro, parece coincidir con el paradigma de lo virtuoso, no existe argumento mejor que no dé prelación a la Ciudad como determinante, y que al

tiempo demuestre las falencias de los predeterminados supuestos que darían validez a toda posible virtud.

Sin embargo, el tema adicional del honor impide a Aristóteles reconocer con ello las claves de un posible naufragio. El magnánimo encuentra en el honor la certeza de su más personal e intransferible aporte; allí donde, más allá de toda sobredeterminación y involucencia, la persona resulta tan indispensable como indiscutible.

El modelo urbano de conjunto no tiene por sí mismo explicación suficiente para que alguien se comporte de ese modo tan singular e independiente.

Pues bien: si la Ciudad fuera un ente humano, una persona, resultaría irrefutable este cuestionamiento que permite el honor. Pero la Ciudad es Obra, máquina homeostática, ajena a toda intencionalidad y a toda valoración. El magnánimo no hace más que nivelar lo que previamente ha generado desajuste; si es en efecto bienvenido, ha de ser porque da paso a un equilibrio adicional que recompone el desajuste en la distribución de las riquezas que el sólo despliegue espontáneo de la Ciudad impone. Lo cual oculta una verdad que sería más ardua de aceptar, si el modelo se consolidara sin estos atenuantes distractores. Lo ético se inserta justamente ahí y es en ese sentido que resulta decisivo e inabandonable; tanto como sintomático.

De otro modo ¿cómo podrían coexistir sin contraponerse, lo ético y el capitalismo?

Van Gogh y el puente de las lavanderas

“Por lo que respecta al trabajo, hoy he traído una tela de 15; es un puente levadizo sobre el cual pasa un pequeño coche que se perfila contra el cielo azul -el río igualmente azul, los ribazos anaranjados con verdura, un grupo de lavanderas con sus trajes caseros y sus gorros pintarrajados.”³⁵

UNO. Son varias las versiones que realizó Van Gogh sobre este tema; por lo demás, no hay siempre lavanderas en ellas. Aquí interesa tomar como referente el cuadro de Marzo de 1888, al cual alude la cita anterior.

El armado del cuadro es contundente y en extremo definido, al punto de podersele dividir por segmentos donde subtienden figuras geométricas casi literales (triángulos, diagonales, franjas rectangulares y una circularidad central, apenas disfrazada, que resalta un agujero por donde el aire fluye sin restricción); sin embargo, sería ingenuo creer que se trata apenas de las más evidentes y visibles.

El puente atraviesa de un extremo al otro, desde una horizontalidad vigorosa donde triunfa y se distingue sin ningún atenuante el armado de la sólida construcción; ésta enlaza ambas orillas, imponiendo la contundencia de una simetría que sin embargo no logra imponerse más que en tanto concede en múltiples sentidos.

³⁵ Cf. Van Gogh, V. Op. Cit. P. 188.

Baste pensar en el grupo de lavanderas que contrasta con esa condición, ajenas como de hecho resultan ser a todo ordenamiento y rigidez. Las mujeres del cuadro incluyen en verdad un gran dinamismo que altera el predominio de cualquier posible quietud.

Incluso, en el primer plano, una canoa sucumbe al remontamiento de las aguas, mostrando una condición vulnerable, que al fondo el puente contraría.

El fruto de esos contrastes y complementaciones es una armónica, bucólica atmósfera de inocultable unidad.

DOS. Sin embargo, no se trata de la literal repetición de una escena habitual; por encima de ese trivial supuesto, su reposición comporta un sentido francamente arbitrario. En efecto, si se observa bien, la graficación esconde un más allá de la empírica captación, desde donde es posible reconocer sentidos menos visibles y evidentes.

Y no sólo se alude con ello al manejo del color y la luz que es donde primero se acostumbra reconocer los aportes de Van Gogh.

Podría afirmarse que la quietud del fondo celeste empieza paulatinamente a ceder a una movilidad pausada, la cual se introduce a partir del desplazamiento de la carreta sobre el puente, continúa con el agitado accionar de las lavanderas, y ya que el agua apenas rueda, habrá de culminar -si es dable suponerlo así- en el desborde interior del pintor. Exaltación a propósito de la cual nada se sabría si no fuera porque el cuadro mismo es la indiscutible ilustración de ello.

Esas aguas, que debieran discurrir con tanta mayor intensidad, parecen en efecto de algún modo represadas, como si en sentido inverso, la quietud -ajena de accidentes cromáticos y figurales- a su vez avanzara desde los primeros planos, hacia la envolvencia uniforme del firmamento al fondo.

Lo cierto es que el río obedece a una diagonal, la cual revienta y remonta las congeladas horizontales que suman el rectángulo celeste y los bloques de ladrillo, sobre cuya firmeza reposa el pesado puente de madera.

TRES. Las mujeres discurren en esa línea oblicua que decide la orilla y que les estrecha contra el triángulo al cual -en la esquina inferior izquierda del cuadro- apelmaza la mole de tierra. Incluso, una escalera refuerza esos desniveles permitiendo al grupo de figuras humanas organizarse en una apretada triangulación, sin reducirse por ello a un aplanamiento rígido y uniformante. Por el contrario, la espontaneidad de ese grupo discrimina con gran finura a cada quién dentro del femenino conjunto; a pesar de que entre todas realizan idéntica actividad. Una a una lava su propia ropa y hace lo suyo, sin estar decidida en ello por el resto.

Podría reconocerse un triángulo imprevisto, demarcado por el margen inferior izquierdo de la pintura; cruza horizontal, signado por la superficie superior de la columna; se detiene debajo del caballo; desciende por el ángulo que forman los pilotes de madera que soportan la base del puente, y se junta al final por esa línea que separa la tierra de color castaño del límite de más oscura coloración terráquea. en el extremo inferior izquierdo del recuadro.

En ese triángulo aparece aislada una de las mujeres. Ella no lava; da la espalda al río y al carruaje, y no se sabe si está saliendo de, o más bien ingresando en ese espacio triangular, del cual no tiene la más mínima idea, pero que enigmáticamente le privilegia, de un modo tan imperceptible como inocultable.

No puede menos que evocarse el texto que figura en la P. 238 de las "Cartas a Theo", y que reza: "Si una buena anciana madre de familia de ideas pasablemente limitadas y

martirizadas en el sistema cristiano, fuera inmortal como lo cree, y yo tengo esto como una cosa sin réplica ¿por qué un caballo de tiro, tísico o nervioso, como Delacroix o Goncourt, de grandes ideas, sin embargo, lo sería menos?

“¿...por qué no se guardaría este yo de mujer vieja, si las mismas mujeres sin su creencia instintiva de *ya está*, no encontrarían la fuerza de creer y de obrar?”

CUATRO. Las licencias se extreman cuando se trata del juego que introducen las ondas sobre el agua en referencia con la literalidad de los reflejos.

Arbitrarias y claras manchas azules compiten en alternancia con sombreados negro-azulosos donde se suma el reflejo de los cipreses: erectos, tal cual dardos que se dirigen como hostiles verticales hacia las alturas, caen desmayados desde la reposición especular que devuelven las aguas. Por encima de ello pareciera dibujarse allí más bien un ancho interrogante, de tanto como las claves circulares tuercen la libre caída de las reposiciones acuáticas. Ellas, por más ondas que les crucen, no debieran dejar de reconocerse como obligadas rectas.

Del otro lado del canal, la gruesa y vertical columna que suma el marco de madera se alarga en un oscuro reflejo unificado que atraviesa la totalidad de la superficie acuática. De hecho, las circunvoluciones alteran y fusionan ilusamente, en una sola e imprecisa mancha, cuanto es doble espacialidad.

Esa línea sostenida, no sólo parte en dos el dibujo del agua; por sobre todo resalta y disimula al tiempo una ausencia decisiva: la negación de todo reflejo del puente y del carruaje (no así de los muros que los soportan).³⁶

CINCO. Sería forzar las cosas recurrir a demostraciones exteriores, así fueran formulaciones dadas por el propio pintor cuando agencia de escritor de misivas; pero más allá de la peculiar geometría que arma este cuadro y de la suma de sus arbitrariedades, una versión simbolista no tendría por qué estar excluida, pues podría responder por la certeza de unidad que contraría -más bien del lado del fragmento- la mera sumatoria de triángulos, diagonales y círculos.

Lo cierto es que en la página 207 de sus “Cartas...” el pintor confiesa a su hermano: ...Uno se sabe caballo de tiro y sabe que una vez más lo volverán a atar al mismo coche. Y entonces no se tiene deseo, y se preferiría vivir en una pradera con sol, un río, la compañía de otros caballos igualmente libres, y el acto de la generación.”

El acto de la generación alude, por supuesto, al encuentro sexual y a su paternal consecuencia.

Resultará también excesivo afirmar que el faltante de reflejo de la carreta sobre el agua, de manera directa y sin urgencias demostrativas, podría terminar por retratar esta simbólica condición de impedimento. Ni siquiera bastaría con reconocer que el caballo del cuadro no

³⁶ No siempre las reproducciones permiten la precisión que hace indispensable el análisis. La ausencia de reflejo allí no es -de modo necesario- un error, ni una imperdonable torpeza del pintor. Si bien se mira, el retrato acuático de los muros del puente se alargan de manera desmesurada sobre la superficie del agua, como si se hundieran, pasando de largo (dada la interrupción de la otra orilla que de modo abrupto los detienen; aunque pudiera ser que se trate de la prolongación de los parales de madera que soportan la armazón del puente mismo; pero entonces resultaría irrefutable la decisiva carencia del reflejo del puente y del carruaje). O cabría a su vez, que las ondas en esas aguas, en el punto donde son más fuertes y contundentes, fueran las responsables de la borradura de la citada imagen. Según se trate de una u otra obra sobre el mismo tema, puede acontecer o no, algo así; pero en todas ellas, sin excepción, el reflejo resulta siempre ausente.

mira al frente, y que podría más bien estarse fijando en las mujeres, o más precisamente aún, en esa mujer concreta -ya desde entonces no de manera necesaria anciana- que se atraviesa entre la línea que separa al caballo de quien lo pinta.

Como fuere, la mera luminosidad central que como un agujero arma círculo, ocupa el lugar donde el desdoblado reflejo figural está negado, el río se detiene, y la música que propicia la laboriosa labor de las mujeres sobre el agua, se silencia a su vez.

La etérea condición de volatilidad, de vulnerabilidad y de transitoriedad, que desde la suplementariedad de esta obra la exclusión exterior comporta, de todos modos se retrata. Sólo la fijación cromática del hacer pictórico da opción de sentido a esa certeza de vacío vital; el dinamismo interior del pintor -como un fantasma en fuga- está hecho de la reposición de su intangibilidad, así anunciada (“Me encontré entonces con que no sólo las Bellas Artes, sino también todo lo demás, no eran más que sueños, que uno mismo no era nada”).³⁷

Lo justo y la Ley

UNO. Aristóteles define lo justo como “todo aquello que es capaz de crear o de salvaguardar, en su totalidad o en parte, la felicidad de la comunidad política”³⁸.

Cuando se dice “crear o salvaguardar” se están apuntalando dos registros, que por ende nunca pueden resultar separados, uno por otro.

Si se dice “crear” habrá de reconocerse como decisiva la sostenida variación de un registro, que -dado que el modelo social de conjunto se está alterando de modo indetenible- no tendría tampoco por qué permanecer siendo idéntico de sí. Es entonces donde se apuntala lo constante, lo cual se oferta como un salvaguardar que hace de la tarea aplicativa actividad ininterrumpida.

Si bien se trata de “la felicidad de la comunidad política”, sin la continua y adecuada lectura de esta resultante de conjunto, y las modificaciones de ella derivada, la felicidad allí sería impensable. Lo ético es por ello una decisiva pieza de indispensable complemento, al tiempo que se soporta, define y origina a partir del despliegue de la puesta en acto de la Ciudad.

Dada primacía de Ciudad, lo ético es desde entonces lo teórico-creador, mientras que lo político es la salvaguarda aplicativa. Lo moral sólo emerge cuando esta prioridad urbana se descuida, descorre o minimiza.

Esa felicidad se oferta como dada, y sólo se podría perder debido a fallas de despliegue a nivel de esa lectura ética. Y esto por una doble vía: una, de directa referencia colectiva; la otra, de orden parcial, aunque no necesariamente individualizada y particular; menos aún, definida en referencia sostenida con la singularidad.

Si bien, en primera instancia se trata de esa indispensable y correcta lectura ética, la idea de lo creador allí es además definitiva, si se reconoce que ese plus de crecimiento es lo propiamente creador para el modelo de conjunto.

³⁷ Cf. Van Gogh, V. Op. Cit. P. 238).

³⁸ Cf. Aristóteles. Op. Cit. Libro V. Capítulo 1. P. 1225.

Surge la pregunta entonces por el lugar de lo ético cuando ese plus se estanca, se desvía, o se decide a partir de generales o parciales resultantes regresivas, reiterativas, sintomáticas. En la definición de Aristóteles ello no se resuelve.

DOS. El otro asunto que la definición prevé como complementario salvaguardar, ha de entenderse además en referencia con esa condición creadora, y no ha de ser únicamente alusiva a la felicidad que preexiste en ese conglomerado y que pudiera perderse a nivel del colectivo o en referencia con sus diversas modalidades.

¿Para que salvaguardar algo, en efecto, si estando dado no existe posibilidad alguna de alteración o extirpación?

Ciudad con mayúscula, inicialmente reúne al conjunto de las ciudades todas; no sólo de las existentes hasta entonces; también, de cuantas pudieran crearse y desarrollarse luego. Y a los habitantes que como humanidad envolvente animan la Ciudad, se les apela “comunidad política”. Ha de ser pues a posteriori que esa comunidad puede ser aislada, segmentada, diferenciada, y en cada caso entonces lo ético tendrá que responder por indispensables especificidades.

Y, aunque Aristóteles tampoco lo nombra, existirá a su vez un compromiso con la felicidad de cada quién, así ésta de modo inevitable, debiera adecuarse a demarcaciones tanto más amplias.

O sea, la felicidad para Aristóteles es decididamente urbana, y por ella, todas las resultantes son modos de lo urbano, incluidas allí las emergencias psíquicas. Sólo que Aristóteles no hace conciencia de ello.

Ahora bien: si esto último hubiera sido, no sólo explicitado si no también desarrollado, el tema de una Ética única podría haberse visto en francas dificultades para reconocerse competente en cada circunstancia.

La idea, al menos, de variedad de Éticas, más tarde o más temprano, se haría necesariamente presente, y -contra cuanto previamente Aristóteles pudiera habernos hecho creer- hasta podría decidirse con ello una salida más práctica, menos engorrosa, y escasamente constreñida por exigencias teóricas.

TRES. Más que cuando se trata de la felicidad, cuando se aísla el tema de la justicia pasa a primar de manera tajante la comunidad política.

La justicia no es sólo la virtud por excelencia; resulta siéndolo en la medida en que por ella se sublima todo bien en beneficio del bien de los demás.

En la medida en que connota la referencia al otro, se habla de justa virtud, y es virtud además en tanto disposición adquirida. Lo cual, dicho con otros términos, significa que se trata de una virtud ciudadana; virtud decidida por las urgencias del despliegue de la Ciudad. La derivación que falta a partir de allí es aquella según la cual, definida la justicia, el resto de virtudes se deberán someter a su imperio, transmutarse en beneficio de esas condiciones, y reconocerse decididas desde la égida de sus demarcaciones.

El jardín del Hospital de Arlés

UNO. Cualquier cosa que en la actualidad fuese la edificación donde se reconoce el viejo Hospital de Arlés, cuanto reina a su entrada y frente al espectáculo de su jardín interior,

salpicado por el bullicioso discurrir de una dispersa y desordenada multitud -escolar de un lado, turística de otro- fascinada frente a ofertas de todo tipo de bagatelas, cigarras doradas y perfumes de Provençe, reproducciones, y multiplicidad de objetos (al menos fue a esto a cuanto yo asistí), nunca se descifrarían allí las condiciones restrictivas y encadenantes de la reclusión.

Y sin embargo, si se sumaran al tema del jardín, que al fondo de todo ello subtiende, y que es bastante semejante de cuanto en su momento pintara Van Gogh; el paisaje exterior que rodeaba entonces a la vetusta construcción y que desde la perspectiva de alguno de esos ventanales fuera captado en otro cuadro suyo; o el retrato de esos corredores salpicados de monjas y de enfermos, en fin si se anexase todo esto, no se tendría duda del apabullante peso de lo reclusivo.

Pues bien, es la reclusión cuanto decide las pinturas de Van Gogh durante sus cortas estadías en esa institución hospitalaria. Y ¿no lo ha de ser tanto más, en su obra toda?

En esa segunda graficación del paisaje exterior al menos, los árboles sirven de barrotes; de modo grosero alusivos, y del modo más inocultable, al tema reclusivo. Y aún, un tercer motivo es necesariamente aislante, en cuanto literal reposición de una escenificación clínica.

Se diría que para el primer asunto -donde se trata apenas del jardín- sólo el propio pintor, como un muro invisible e irremontable, podría confirmar la encarnada presencia de la más pura cerradura frente a toda posible salida.

Como quien dice, que mientras pinta esa escena, es Van Gogh quien da la espalda a toda posible y real opción liberadora; como ese ebrio, quien impedido para ver apenas la botella que le esclaviza, más encerrado que el alcohol que anhela, se cree preso en el afuera que el cristal le devuelve.

DOS. También en esa época pinta Van Gogh, asuntos puntuales, tan decisivos como algunas erizadas yerbas; arbitrarios detalles de un paisaje, ilocalizable pero indispensable en la expresión de su desborde más personal³⁹. Y, sobre todo, el pintor se decide por dar paso a la reposición de viejos motivos, a la copia de asuntos retratados muchos meses atrás. Obligado al encierro y estando incluso en más de una ocasión prohibido para él el ejercicio de su arte, se hace tanto más reconocible el impedimento de ir de un lado a otro tras los motivos habituales, sin la limitación que impone el pintar en estudio.

Desde entonces, torna visible ese rasgo dominante desde el cual se hace manifiesto hasta dónde, el pintor Van Gogh repudiaba todo enclaustramiento, así se tratara de algo necesario para la realización de lo máspreciado: la propia actividad pictórica.

Se sabe sí que en tal sentido, de antemano Van Gogh ha sido influenciado por Gauguin; directiva esa a la cual sumisamente Vincent ha obedecido, más bien intentando dar muestras de la mejor disposición amistosa posible.

TRES. Sin duda con ello, Van Gogh se descubre en ese lugar interior donde el enclaustramiento le desdobra. Un Van Gogh, hasta entonces contenido, no del todo ausente pero siempre derivado y segundo, pasa a pintar ahora como si se tratara de la prioridad que obliga a la reposición de una necesaria suplencia, de una suplantación. Desde quién sabe hasta qué punto, un desorden asumido por el pintor, impuesto a partir de acontecimientos

³⁹ Cf. Walter, I. F. y Metzger, R. VAN GOGH. La obra completa-pintura. Taschen, Ed. Köln. 1997. P. 492.

recientes, dramáticos, e inocultable, la pintura subsiste a pesar de que su autor empiece ya con ello a detenerse.

A partir de entonces, pasa a primar una suerte de corte y de desacomodo en el estrecho, y hasta entonces armónico ensamble entre pintor y obra. No cabe duda de que antes que hacerse directamente visibles en esa producción, las cosas se retratan en la biografía de un hombre desgarrado por el estallido de su ser.

Ser que es todo menos unitario. En efecto, escindido de modo creciente entre el hombre mismo que encarna y el pintor que ha venido alimentándose a partir de su más puro hacer, el primero se reciente de modo tajante, mientras que la contraparte se niega a detenerse, impelida por una fuerza sobrehumana que hace caso omiso de cualquier otra circunstancia; diversa de esa clave trágico-existencial, a la cual considera inabandonable condición.

CUATRO. Como nunca, la persona se enfrenta al personaje, el concreto ser humano antagoniza con el pintor, y la obra sobrepasa a la ciudad, la cual apenas si soporta al extraño visitante y termina clamando por su encierro.

Este manejo por parte de la urbe arlesiana, asimétrico en referencia con el pintor y su obra, y el cual se exacerbará desde los albores del año 1889, no ha cambiado del todo; en realidad, aún hoy, se sigue dando.

Si algo evidencia la selección, que velada y al tiempo tajantemente impone la “Ruta-Van Gogh”, es la cancelación de toda referencia a ciertos lugares de la ciudad en cuya visita, para la expresión de sus registros más oscuros, sin duda Van Gogh halló alojamiento frecuente.

Las obras sin embargo siguen estando allí a pesar de ello. Y a ningún habitante de la actual Arlés si se le impusiera, le parecería urgente desconocerlas o repudiarlas.

El acontecimiento del corte de la oreja está allí también; y así del despojo no se conserve resto en Museo alguno, ni acontezca ninguna cosa parecida, lo cierto es que tampoco, para nada, en Arlés se refleja ninguna posible explicitación en tal sentido.

Y sin embargo, ¿quién pudiera negar que allí en Arlés, cortando el lóbulo de su oreja Van Gogh, literalmente, empezaba a dejarse?

CINCO. En cualquier lugar se espera del visitante una indispensable adecuación a criterios, que sin ser explicitados se hace sin embargo indispensable sean cumplidos por él. Y quien, por otra parte, se limita a pintar los motivos, que más allá de propiedades y normatividades pertenecen a todos, no tiene que ser por sólo ello amenaza mayor⁴⁰.

Al tiempo es cierta la versión opuesta, desde que de entrada -así sea sin proponérselo, con sólo apostar por el exclusivo ejercicio de la más desbordada singularidad- nuestro pintor riñe con las limitaciones que la ciudad le impone. De modo paulatino crecerá una diferencia que terminará resultando explosiva. El despliegue de la condición diferencial dará paso al

⁴⁰ ¿No fue más que agresivo Van Gogh con Gauguin, cuando de hecho le atacó, sin temor alguno por consecuencias y ajeno a toda implicación? Pues bien, bastaba con que el último se hubiera ido a tiempo, o con que simplemente se quitase de ahí, donde se quiso hacerse amo y señor de un lugar, que en cambio, se le había ofrecido con demasiado desprendimiento, con extrema bondad.

Es el corte sobre el propio cuerpo la razón que decide el internamiento, qué duda cabe. Pero el desconocimiento de esa condición terrorista y creadora al tiempo, hizo del recurso reclusivo cualquier cosa antes que certero proceder terapéutico. Más bien, defensa ciega ante lo inubicable que solución real para el paciente.

registro salvaje y demente, sobre todo si se reconoce que esa singularidad aspira a una creación indetenible y sin atenuantes⁴¹.

Es claro que, inicialmente, ello surgió y creció en silencio; contó además con su flujo y su reflujo; vino de un lado y de otro.

SEIS. O sea, no hay una policía que venga a detener a Van Gogh por pintar los billares de algún café nocturno, o por frecuentar los lupanares, o por sentarse -en la plenitud del mediodía- a reponer pictóricamente a un solitario segador, el cual, casi sin notarlo ya, recibe sobre sus espaldas el peso de un sol inclemente.

Y sin embargo, por todo ello y desde entonces, existe desmesura.

Nadie adivinaría allí en ese tema⁴² el reclamo feroz a un colectivo desentendido, ni vería en ello imperdonable afrenta, ni peligro real. No dejan de aparecer sin embargo, congeladas denuncias en las pinturas resultantes.

Basta pensar en la derivación según la cual, luego de la transformación en pan de esas espigas recortadas, la ingesta voraz desde multitud de bocas anónimas del alimento resultante, ignora al tiempo de modo radical enlaces y procesos. La sola ausencia de mínimos reconocimientos delata cuánta inhumana indiferencia, con sólo reunirlos, incluyen un gesto y otro; pues bien, aún tratándose de ello, nunca se encerraría al pintor por develarlo.

Con todo y eso, al final no sólo se le repudiará y encerrará. Y, esto si que resulta ser más peculiar: a pesar de esa o de cualquier otra exclusión posible, tanto o menos radical, no se podrá renunciar a él.

A su vez, visto el asunto del lado de Van Gogh, con cada pincelada, se avanza de modo indetenible en pos del estallido; ahora mismo, continúa retumbando tanto más fuertemente aún. Con el paso de los años, en efecto, la sonoridad inconfundible de esos estallidos se niega a hacerse débil, a sucumbir en el silencio; mantiene sí un reclamo insoluble; clama por una síntesis, que a pesar de imposible no deja de demandar urgente reconocimiento.

SIETE. Podría parecer pesada reiteración la forma como se insiste en este asunto de no ser porque se impone aún localizar un decisivo punto, pendiente en el conjunto de esta reflexión.

Se trata del tema de la locura, y del diagnóstico a propósito de ella. Es bien sabido que nunca se acertó a optar allí por un único veredicto. Entre la idea de una esquizofrenia y de una epilepsia, no deja de reconocerse en algunas ocasiones la presencia de un tercer asunto: el cuadro alcohólico. Registro, que no se sabe bien si pensarlo como colateral allí, o bien, asumido como francamente presente, para dar paso a una modalidad contaminada y

⁴¹ La obra, no como consecuencia; más bien, condición que define siempre, antes del desorden personal, de manera habitual considerado en cambio como decisivo y primero, es el aporte que ofrecería la versión clínico-estética de lo demente, al menos cuando se impone la inclusión de producciones que sobreviven a sus autores y que de algún modo determinan el curso del colectivo humano que sucede a ellas.

⁴² Asunto más bien explicitado en las "Cartas..." que en un cuadro real, pues si bien existe el "Trigal con vista a Arlés" de junio de 1888 (Cf. Walter, F. I. Op. Cit. P. 344) donde el escándalo del amarillo llega a su cenit, el retrato del segador finalmente terminó consolidándose en esos "Sembradores a la puesta del sol" de noviembre del mismo año, donde se trata de hacer aparecer al astro rey directamente al interior de las obras (Cf. Ibid. Ps. 452 y 453). De hecho, el sembrador como tal, era un tema que Millet convirtió en paradigma de la pintura holandesa.

diversa; o en cambio, asunto accidental disuelto en definitiva por el avasallador predominio de estructuras patógenas más contundentes y reconocibles.

Pero si algo disparó en Van Gogh la presencia de Gauguin en Arlés, fue la salida explosiva del lado del recurso alcoholista. Y es difícil creer que sin ese influjo, por sí mismo, de igual modo Van Gogh hubiera optado por esa ruta de autocancelación indetenible, que desde el corte del lóbulo de su oreja empieza a resolverse a título de suicidio.

O sea, no que Van Gogh se salvase del suicidio de no haber alcohol de por medio; ni que el pintor hubiese podido escapar al influjo determinante de un ser como Gauguin, de no estar de algún modo, condenado de antemano. Se quiere decir en cambio, que el recorrido hasta allá pudo haber sido distinto; los pasos dados no hubieran sido necesariamente los mismos si las cosas se hubieran conjugado desde el sólo desgaste de su hacer pictórico; en el puro intercambio del pintor con su obra.

Incluso, no se debiera desconocer que Gauguin es también, personaje y persona; pintor y hombre en particular, a quienes estos acontecimientos no dejan a su vez de sorprender y de sobrepasar; no sólo de modo igual, o con más contundencia aún; también de modo diverso, según se tratara del ser humano en sí, o de la compartida condición de pintor, de hecho no menos incomprendido.

OCHO. Con alcohol, incluido o no; con epilepsia o con esquizofrenia, asumidas o no, el proceso que se dispara en los dos últimos meses del año 1888 y en los primeros días del enero de 1889, no se podría resolver a partir de su derivación más escandalosa: el corte escueto de un pedazo de oreja, que un extraño visitante produce sobre sí mismo en la ciudad de Arlés.

Es cierto que existe una impulsividad creciente e incontrolada en el rubio holandés, pero su acto más agresivo de hecho se dirige en contra suya. Sea. Pero entonces ¿por qué se le decide, desde entonces, como alguien definitivamente peligroso, en cambio de justificar en primer lugar su encierro como protección de sí mismo o cualquier otra cosa semejante?⁴³

Los intentos de resolver las cosas por la ruta de lo estrictamente personal no conducen muy lejos, ni propician desciframientos mayores.

¿Cómo pensarlo entonces?

No debiera al menos olvidarse que la presencia de Van Gogh en Arlés, en realidad versa y se soporta sobre una idea de reunión utópica de pintores, así ya con el sólo advenimiento de Gauguin se desplome.

Idea que fuera de antemano abortada entonces por esos dos hombres, Van Gogh y Gauguin, tan contrarios como semejantes, es esa la razón más visible de ese encuentro allí. La consecuencia que se impuso desde el derrumbamiento de la propuesta, no fue sólo el devenir ininterrumpido de cortes cada vez más contundentes; cadena de tajos, que no sólo llevan del cercenamiento de la oreja de Van Gogh hasta su suicidio; suman también, más allá de esa muerte, el fallido intento posterior y en idéntico sentido por parte de Gauguin, en la indígena Tahití.

⁴³ Que se trate, en última instancia, del terrorismo, lo evidencia este insuperable malentendido: la gente de Arlés no podría ver en la condición implosiva del acto del pintor, la expresión de lo terrorista que de hecho, con ello, Van Gogh encarnaba (tanto menos, antes de su suicidio); tampoco podía hacer caso omiso de un acto, de modo indiscutible, atentatorio.

La ausencia de terrorismo expreso, vulgar, literal, desata un pánico ciego, inubicable, que sólo el encierro del portador del atentado, atenúa y acaso hasta disipa.

Por lo demás, es este un diagnóstico que la clínica tradicional tampoco haría.

La verdad, se trata de algo que por sobre todo está pasándole a la pintura misma. Y es ello cuanto en primer lugar, ambos pintores a su modo retratan.

El no incluir esa realidad hace que todo intento de desciframiento clínico resulte corto e insuficiente; si no, de modo inevitable, equivocado.

SEGUNDA PARTE

El resto del texto, y después del mediodía

La moneda

UNO. La justicia se asume ahora desde dos claves decisivas -como condición práctica y como oferta general- en cuanto salvaguarda de la unión de los ciudadanos.

Inesperadamente, desde afuera, la moneda da la medida que equilibra la desigualdad de los intercambios entre humanos. Y así no se trate de intercambios inter-relacionales sino de movimientos indispensables desde el puro registro de las urgencias de lo económico, el dinero arma soporte para la Ética, en tanto medida de base del modelo de intercambio conjunto; y en cuanto, más allá de diferencias tajantes entre personas y cosas, las relaciones inter-humanas pueden llegar a ser de ese segundo registro (condición fetichista, resaltado en su momento por C. Marx).

Lo impersonal demarca lo objetivo y lo generaliza, más allá de toda subjetiva intencionalidad y de toda supuesta propiedad personal. Entre lo justo y el poder, la moneda ilustra el desborde que empieza a acumularse a partir de esta duplicación, de otro modo insostenible. La solución es síntoma, o el síntoma es la solución.

Aristóteles reconoce la moneda como el medio para establecer igualdad entre cosas desemejantes; ella, en la base, sostiene la vida social, y dada la necesidad del intercambio inevitable regulariza todo a partir de allí; además de que resulta obvio que comporta una dimensión dominante y pragmática, en tanto indispensable medio para la obtención de cuanto, no sólo a nivel material, hace o puede hacer falta a cada quién.

Por todo ello, su institución no es natural sino legal; lo cual le torna en indispensable suplemento, necesario para la regularización de la desigualdad constitutiva, que por esa vía principal, se convalida y globaliza. Pues lo cierto es, que cuanto se resuelve a niveles inmediatos y específicos, en referencia con el modelo de conjunto no hace más que reforzar y eternizar los antagonismos y las diferencias.

DOS. De hecho, la directa igualdad entre cosas diversas, resulta imposible. Es por ello que todo, de modo tan convencional como arbitrario, se valora en moneda⁴⁴. Se trata de una

⁴⁴ La uniformante moneda está pues en el polo contrapuesto de la singularidad.

convención necesaria, que en tanto tal hace costumbre, y en cuanto costumbre, termina armando ley. Y hecha ley, resulta soportada sobre un piso inestable, sólo de modo compensatorio reforzado a partir de una sintomática entronización que endurece y solidifica, que eterniza y convierte en evidentes e indiscutibles las más ancestrales malformaciones.

Quizá la idea del justo medio tome mucho de ahí, si se atiende a que es el “justo” medio la medida de lo justo, al menos cuando de lo ético se trata; esta redundancia (lo definido dentro de la definición), casi siempre presente en las definiciones de Aristóteles, parece sólo comprensible si se realiza tan peculiar reconocimiento.

Aristóteles adelantará ahora la tesis según la cual, “la justicia no existe más que cuando los hombres están también ligados por la ley”⁴⁵, olvidando que se debe tratar de la ley que impone la Ciudad.

Esa circunstancia no sólo introduce una inconsistencia, desde que no resuelve a qué ley se hace con ello referencia, si a la ley natural o a la ley ciudadana; pero, aún asumiendo que se trata de esta última, delata que para Aristóteles es ello tan evidente que no es necesario explicitarlo; y, por encima de todo, significa que si hay ley ha de ser en tanto la injusticia es posible e inevitable.

Es cuando nace una segunda reposición -tanto más llamativa y sorprendente por reforzadamente reiterativa- según la cual, la justicia se define ahora como la capacidad de discernir lo justo de lo injusto.

TRES. Aristóteles camina del lado de asuntos cada vez más insostenibles y engorrosos. Cuando amarra todas estas inconveniencias al tema del ejercicio de la justicia por parte de los humanos, si bien comienza definiendo al magistrado al cual reconoce como guardián de la justicia y la igualdad -asunto cuya derivación de todo lo anterior resulta comprensible- se anima a hacer visibles cuestiones tales como la relación padre-hijo o dueño-esclavo. “No se comete injusticia respecto de lo que pertenece absolutamente”⁴⁶, concluye entonces.

La paradoja se hace posible, desde que se asume que la propiedad absoluta excluye la injusticia. A partir de allí, Aristóteles diferenciará entre justicia doméstica y justicia política, como si la familia no fuera ya institución política, indispensable al menos en la génesis y sostenimiento del modelo ciudadano; o, tanto peor aún, como si reconocido esto, el modelo impusiera esa escisión tajante que hace dos de la justicia ciudadana.

Ahora bien, no sólo el hijo es propiedad absoluta de su padre; el esclavo ha de serlo, tanto más, de su amo; y si no se dice que la mujer lo sea a su vez, es ello algo que de igual manera a muchos otros asuntos se da por sentado, sin necesidad de nombrárselo.

CUATRO. El esclavo es un ser, de modo legal condenado a muerte, quien sólo por razones de economía doméstica, recibe la conmutación de su pena. Siendo prisionero político, botín de guerra, su lugar está a nivel tan social tan predeterminado que Aristóteles no alcanza a reconocer las implicaciones de ello en relación con la esfera de lo humano.

Pues bien, aún así, parece menos fácil de entender que se piense al hijo como propiedad absoluta; es difícil que se halle circunstancia más literal donde lo humano parece inexistente, de tanto como la condición ciudadana reina allí. A tal punto resulta extrema y

⁴⁵ Cf. Aristóteles. Op. Cit. Libro V. Capítulo 5. P. 1232.

⁴⁶ Ibid. Libro V. Capítulo 6. P. 1233.

contundente la condición urbana en la definición, e insostenible a partir de entonces, la borradura de lo humano.

La forma como la propiedad decide lo ético resalta de este modo incontrastable, sin que de manera alguna se estén forzando las cosas.

Tampoco se trata de un empeño de refutación moral de lo ético, pero la necesidad de reconocer estas constantes, estos pilares, sobre la evidencia de los cuales se erige la construcción ética aristotélica, parece indispensable si se desea redoblar la extrañeza de la resultante actual, que en tal sentido hace caso omiso de ello.

El modelo ético, en efecto, sin inmutarse ni alterarse, se sigue apuntalando a partir de tales constantes, siendo que al tiempo tal especificidad (modelo esclavista, sobre todo) se pretende superada de modo definitivo.

El café nocturno

UNO. Se pasa por ahí y podría no notarse; pero una vez se sabe, es posible reconocer el esfuerzo por perpetuar esa fachada, en la literalidad que le impone el cuadro de septiembre de 1888. Nunca, como hasta entonces, se hace visible el deseo de reponer -del modo más literal posible- el asunto retratado por Van Gogh; así a su alrededor todo pugne por sumársele sin más, apenas partiendo de una voraz oferta consumista. Entre más cercano se esté de ese café y de esa plazuela (La Place du Forum), más costosos los precios en cada uno de esos restaurantes.

Siendo un cuadro no diurno, es más bien hermano de “El café nocturno de la Place Lamartine” -también de septiembre de 1888- que de “La noche estrellada”. En realidad, se trata del último cuadro convencional que Arlés admite, previo a ciertos retratos donde el tema de lo mórbido hace emergencia y ya no quiere ser asumido por la ciudad en su conjunto, incluido en ello el propio café de la Place Lamartine.

Y antes que de cuadros, se trata de asuntos; y son éstos, cuestiones más ligadas a la persona del pintor que a las propias obras o a los mismos lugares al interior de la ciudad, así con ello se haga visible -por culpa de Van Gogh- cuanto de Arlés repudia Arlés.

DOS. Más que de la locura -que es quizá el remate de un proceso, que si bien no se inicia desde que Van Gogh pisa en la ciudad de Arlés, sí es a partir de allí que se desencadena la puesta en acto de los atentados auto-referidos- se trata de las incursiones alcoholistas, tanto de Van Gogh como de Gauguin; y, con ello, de los temas arduos de la prostitución y la miseria humana, de hecho más ciudadana que rural.⁴⁷

Entre la cercanía temática que reflejan ciertas pinturas con el asunto de las noches más sombrías de lo humano, y el desborde del lado de la franca demencia, algo detiene e impone silencio. Y esa manera de tratar las cosas dista mucho de coincidir con la forma como los diversos asuntos se incluyen en la obra pictórica (la cual hace caso omiso de diferencias y reduce todo desde la versión unificante que le permiten sus registros).

⁴⁷ Van Gogh ha encontrado en el campo, el desfogue de estos asuntos que la ciudad concentra y que le devuelven a sus épocas misioneras de desmesura mística. No ha de ser este reencuentro, de modo necesario, ajeno al inicio del estallido que es su inevitable auto-inmolación.

Reducir el mundo a mero color no deja de ser tergiversante, tanto más en la medida en que ello se lleva hasta el rigor que le impone e imprime la persona de Van Gogh.

No cabe duda que hay una oferta ética en ello, así no se pueda decir que se trate del objetivo que se propusiera Van Gogh. Simplemente se deriva de allí el reconocimiento de una clara distinción frente a modalidades diversas en el tratamiento, no sólo de los humanos asuntos.

Se trata de una versión incluyente donde lo humano cabe de modo pleno; e, incluso, se le da prelación a cuanto por tradición fuera desde siempre despreciado.

TRES. Lo artístico es una modalidad de lo estético que sin proponérselo responde como modalidad ética; más bien, por contraposición. Se reconoce como alternativa estética primero, sin duda alguna; pero no excluye la opción inevitable de una versión ética, a partir de esa resultante estética prioritaria.

Vistas así las cosas, la obra de Van Gogh consiste pues en una oferta ética desde lo artístico- estético.

¿Dónde van las diferencias?

La versión ético-estética aspira a recalcar en la involucencia de lo humano; mientras que, vistas las cosas del modo más tendencial posible, lo ético se decide desde la prelación de lo social y de lo urbano.

Y si la “Ética nicomaquea” es un redoblado núcleo a partir del cual la retrospectiva de lo ético reapuntala las claves ciudadanas, la obra de Van Gogh es el centro de una nueva versión estético-clínica, desde la cual se debiera partir para descifrar la intimidad de sus más desgarrantes dramas.

Antes de un diagnóstico selectivo y excluyente, se quiere decir, con su pintura Van Gogh demanda una interpretación que no resulte siendo excluyente de su hacer. La incompreensión entre el vínculo que reúne la obra toda con el pintor, hace que no se vea más que al ebrio, al epiléptico, o al psicótico, allí donde el genio reclama su lugar, antes de verse sepultado en un terrorismo simplificante, envolvente e irremontable.

CUATRO. Terrorista creador, hemos dicho, para nombrar ese lindero donde el pintor se debate para dejar constancia de su aporte, en el punto donde se desdice de la impronta del genio. Es a partir de ese punto que la obra grita y estalla, pues ella retrata la forma como el genio de Van Gogh, por encima de todo, sobrevive.

Si la demencia parece inapelable entonces, debiera reconocerse allí “una vuelta de tuerca” que da al dramático conjunto de los dementes todos -quienes han pasado por la tierra sin hallar atenuantes para sus terrores- una voz de sentido y de razón. Contrapuesta, diversa versión, en referencia con el modelo más convencional y aparente; desde ese lugar, es la verdad misma cuanto emerge desgarrante, dando cuenta, del modo más certero, de la condición de fondo que rige el humano proceder.

Sucede, que por encima de ello, a su vez la razón habitual -orgullo insuperable de la humanidad más selecta y normal- ni sucumbe ni se resquebraja; pero es claro que ésta ha de ser diferente si se reconocen e incluyen esos registros indomesticables, que si se la quiere ajena de los mismos, contrapuesta a ellos de la manera más incomprensiva y excluyente.

La razón nace de esos trasfondos indomeñables; y si bien, para apuntalarse deberá remontar de modo inapelable esos niveles, no es menos cierto, que si surgió de allí puede sin duda hasta allí retornar; y no sólo de manera particular, también a nivel colectivo; y ello, por más de una vía.

CINCO. Tampoco se trata de la misma demencia. La locura lúcida y genial, si bien posee substratos que la enlazan con la insanía en su acepción más vasta y envolvente, no se uniforma por ello; a nivel de la génesis de obra hace decisiva diferencia, al punto de darse aportes que a partir de allí han dado paso a la necesaria renovación de lo humano. Y si lo tecnológico ha venido a suplir las claves que dan paso a las nuevas emergencias de lo creador, no deberá negarse que es posible que esa sea la razón de cuanto de locura se incluye en sus desbordadas emergencias y en lo impreciso de sus rutas y de sus prospectivas.

¿Por qué lo demente no pasa por el pincel de Van Gogh más que en tanto comporta el domesticamiento estético de todo posible desborde?

Si bien, de otra parte, no se puede decir que la locura no atraviesa por allí; no se trata de ninguna negación de la misma; por el contrario, se la incluye y asume de manera más directa e indiscutible; y se le impone con ello un tratamiento renovador y creativo, que resulta sin duda liberador y enriquecedor de modo inagotable.

Sin ser valorativo, el pincel da la vuelta a la exclusión, y convierte la locura en un registro con signo positivo. Y una Clínica y una Ética estéticas subtienden de modo simultáneo en tal operación, a la espera de un despliegue, paralizado desde siempre en la medida en que rige y rigió de manera envolvente -armando al parecer inamovible tradición- la versión opuesta.

Lo ético y su deuda con los muertos

*“No creas que los muertos están muertos,
Mientras haya vivientes,
Los muertos vivirán, los muertos vivirán,”
En “Cartas a Theo”. P. 192.*

UNO. Hasta ahora, en su escrito sobre la Ética, Aristóteles carece de una inclusión del muerto, de una reflexión a propósito de la forma como los difuntos inciden y deciden las costumbres y sus valoraciones; más aún, del modo como se les incluye, luego de su física desaparición, y cómo, independiente de la forma como dejaron o no huella sobre la tierra, se refunden en una masa ajena e indescriptible y sin embargo decisiva.

Según se trate de alguien que se ha ido sin más, o de un ser ilustre en cambio quien ha dejado el rastro de su más decisiva impronta, si bien inicialmente la manera como se distingue a los muertos no podría ser negada, con el paso de los siglos la resultante les reúne de modo inextricable.

Siempre serán posibles recuperaciones a partir de esa base intangible; artefactos como el lenguaje permiten el constante uso de ese tipo de recursos; es esa la demostración de la permanencia y perpetuación de ese influjo; de hecho, resulta indispensable para el despliegue de cuanto de lo humano sobrevive. Y la consolidación de esto que se apela tradición, explica hasta dónde esa fuerza tanática abstraída está siempre presente y es cada vez más decisiva y ordenante.

Por encima de la atmósfera imperceptible que arman los muertos; independiente de localizaciones y de distancias temporales, pueden pues rescatarse algunos componentes y reconocerse allí rastros de inocultable especificidad.

A su vez, más allá de ello, la reunión masiva de los difuntos, no sólo arma y soporta, la señalada como determinante, tradición; es que es condición para la más sólida instauración de lo ético; su más contundente soporte.

DOS. No resulta necesario que lo sea de manera general; podría ser, que a niveles locales y hasta pasajeros, seres que en vida fueron excluidos y repudiados más allá de todo cuestionamiento y de toda convención, después de sus muertes se erigiesen en verdaderos paradigmas; pero la suma de nombres ilustres -soportada sobre todo por cuanto ellos produjeron- sobrevive indeleble, de continuo reactivada en la memoria de los hombres.

Aristóteles prefiere creer que antes que de un asunto de tradición, desde donde se asimila y refunde el aporte inagotable de la muerte, se trata de dos modelos de Ley: la natural, asumida como inmutable, y la humana, siempre cambiante y convencional.

Dado que frente a la multiplicidad de los actos la Ley aspira a ser general, para el abordaje del asunto ético Aristóteles aspira a consolidar un modelo, que a la manera de las mediciones, incluya registros constantes para enfrentarse a tan amplia variabilidad de opciones, circunstancias y posibilidades.

Si Aristóteles hubiera reconocido la clave de perpetuación que incluye lo tanático habría tenido ocasión de reconocer allí la presencia de una constante, no sólo decisiva, también imprescindible.

Pero, ya en este punto, es claro que Aristóteles no sólo se encuentra sino que se contenta con ello: el lugar de lo ético da paso a la persona o si se prefiere, dado lo social y dada la Ciudad, la persona es el lugar desde donde se apuntala y se decide lo ético.

En efecto, Aristóteles ha apostado de tal modo por la persona que ello comporta -a partir de las urgencias jurídico-legales que para cualquier tipo de aplicación posible la justicia ciudadana imponga- resolver las cosas sobre la base de esa garantizada presencia.

TRES. Ha de ser por todo ello, que la persona es una forma que desde lo social y lo urbano encarna en las individuales resultantes humanas; y en eso, la persona termina resultando de una inmediatez y una evidencia, que a nivel inaugural estaba lejos de ofrecer.

Dada la persona, la Ley se consolida desde que la justicia se escinde, entre lo justo de una parte y lo injusto de otra. Y esa valoración implica la inclusión de lo legal, que aprueba en un extremo mientras castiga o reprime en el opuesto.

Cuando se dice que la persona es justa o injusta se alude a su producción -total o puntual- de acontecimientos. La paradoja que resulta a partir de ello es que se castiga a la persona, cuando en realidad se trata de su acción.

Y es que el acontecimiento pasa, mientras que la persona permanece.

Y el acontecimiento pasa, en la doble acepción de la palabra: en un sentido, resta del lado del pasado; en otro, sucede.

Pues bien: sólo la muerte es acontecimiento que decide a la persona como algo que pasa; como resto pretérito, y como mero suceso.

Desde entonces, la persona escapa a toda punición posible; torna fija. Y es allí donde lo ético aspira a la repuesta inmutabilidad de lo natural.

CUATRO. Antes de toda envolvente Ética ciudadana, el modelo se impuso escindido entre una Ética divina -donde al menos para los dioses todo estaba permitido- y una parasitaria Ética humana, restrictiva, sólo por eso reguladora. Negativo del dios, mucho de cuanto al ente divino le fuera dado ejecutar estaba para el humano, prohibido. De hecho, lo imposible no demandaba interdicción alguna.

El atentado no por ello faltaba y el habitual tomar el derecho por propia mano obligó a la instauración de la ley, asumida ahora por el colectivo; el cual, antes que espontánea y primaria expresión masiva, armaba Ciudad.

Es esa una de las claves que coinciden con la emergencia de la Polis, en tanto se asume a ésta como consolidada y envolvente; y sobre todo, en tanto irreversible. La ley, a partir de entonces, ya no era sólo de procedencia divina; la Ciudad la tomaba como su urgencia y su responsabilidad, independientemente de la presencia o la ausencia de lo divino.

Pero esa ley no surgía de manera impensada. La indispensable figura del legislador que la apuntalaba y definía delataba allí la condición de un impedimento del colectivo, de otro modo irremontable. Y ello, demanda a su vez del aparato de jueces y censores, de defensores y reformadores, que mantengan y sostengan ese inabandonable registro.

CINCO. En efecto, la ley que es para todos, impone siempre el contraste del individuo. Sin embargo, ha de ser también porque la justicia no se puede asumir a partir de cada quien, que surge la ley; es ésta si se quiere, la justicia puesta afuera, decidida desde terceros reguladores. Y es, a partir de allí, que la persona delata su condición imprescindible.

Pero la persona jurídica no es la persona, tal cual se la define de modo general. Las claves de una creciente institucionalización dan paso a modalidades más refinadas y complejas, que entre los extremos del individuo y de los colectivos introducen registros diversificados. Una suerte de intangible aparato ortopédico-jurídico se hace indispensable a las comunidades para su ordenado despliegue.

De hecho, la incapacidad de lo humano para actuar autoplásticamente se evidencia ya allí, desde esa clave aloplástica que da a lo ético condición rectora sobre toda posible derivación autónoma, sobre toda real singularidad en ejercicio, y sobre toda libertad realmente ejercida; o sea, sin coacción externa alguna.

Ese modelo aloplástico que termina por corregirlo todo, se viene expresando ya en la incapacidad para el autogobierno, a partir de donde lo social se decide y la Ciudad a su vez resulta derivación inevitable.

El manejo de los colectivos impone siempre mediaciones y segmentaciones.

Se trata de cuanto en otros documentos ha sido apelado lo máquico, y que no es otra cosa que el reconocimiento de lo humano en tanto completado siempre, por y desde su Obra; al punto de terminar siendo lo humano, Obra misma⁴⁸.

SEIS. Cuando se trata del suicidio -que no es otra cosa que decidirse a partir de un acontecimiento que toma como materia la propia vida- Aristóteles resuelve decir, sin pensar mucho en las implicaciones de ello, que la Ciudad entonces castiga con la deshonra a quien ya no está; lo cual ha de ser apenas amenaza, anuncio previo al acontecimiento suicida; o bien, algo que recae necesariamente sobre otros.

Resulta evidente que el suicida escapa a toda posible posterior aplicación de ley.

⁴⁸ Cf. Otero, J. "Lo máquico, o de lo psíquico como artefacto". Inédito. Cali, 2007.

Antes de reconocer que donde hay aspiración de justicia preexiste terrorismo y que el suicidio es su forma primera -la más radical e irreductible desde que victimario y víctima coinciden a partir de un mismo acaecer- Aristóteles se pierde en especulaciones de otro orden, las cuales apenas sirven para no permitirle reconocer que ha chocado con una muralla infranqueable, que si bien no refuta de raíz su reflexión ética sí impone, para poder reinar, la escisión de lo humano. Desde entonces, por encima de tanta incoherencia, a través de los tiempos el modelo se refuerza y solidifica haciendo caso omiso de toda posible contra-argumentación, por válida y coherente que resultase siendo.

SIETE. Una ética de la singularidad o apenas una ética de una sola persona, es no sólo posible sino indispensable, desde que se reconoce que el individuo inauguralmente se desgaja de la masa, urgiendo a partir de entonces de una clave específica y sostenida de autorregulación. Vistas las cosas del lado de la Ciudad, decir que ello comportaría la necesaria derivación de la inadmisibile justicia de uno solo, sería excesivo; y, si se pretendiera generalizarlo, definitivamente utópico.

De hecho, el máximo despliegue posible que en tal sentido supuestamente ofrecen el legislador, el juez, el tercero -entendido como sostén de ley en tanto sólo allí el individuo pareciera preceder al colectivo- no ha de ser tal; ello acontece así, más bien en tanto el individuo se asimila a las urgencias de regulación del colectivo; es desde la Ciudad, que de ese modo lo decide y asigna, que han sido ellos -los jueces y los legisladores- reconocidos de antemano como sus funcionarios; o sea que se deciden y les predetermina la consolidación de lo institucional; registro de Ciudad desde el cual ellos cumplen su papel, encarnan su función.

A la manera cómo acontece con la moneda, en cuanto recurso equilibrante de intercambio, el legislador, el juez, equilibran lo que el despliegue de la Ciudad de manera necesaria desnivela; sólo que su lugar se decide desde la teórica condición ético-moral, y por sobre todo, a partir de la clave aplicativa jurídico-legal.

OCHO. Sin embargo, cuando alguien decide suicidarse, el habitual entronque entre lo individual y lo colectivo se corta de raíz. La ética de la singularidad estalla en lo singular, y dado que debiera partir del reconocimiento de esta constancia, naufraga allí; o sea que su congelamiento es la razón defensiva, que da desde ese punto coherencia y sentido a la Ética formulada a partir del colectivo.

La reflexión ética de Aristóteles es una muestra indudable de cómo esa sólida construcción inamovible y perpetuada así a través de los tiempos, parte de la forclusión de este impedimento; Van Gogh, como pocos, en cambio ilustra la presencia abortada del modelo contrapuesto.

Ya Sócrates -no menos suicida a su vez- había delatado de modo tanto más directo, la clave de enlace entre lo moral y el acto suicida. El más insigne moralista asumió el suicidio como el más extremo acto de libertad y autonomía.

Desde entonces, la cadena de creadores suicidas -que no se interrumpe con Van Gogh- delata cómo, donde se impone el despliegue de una ética de la singularidad, irrumpe el estallido implosivo que hace de la implementación autodestructiva la más redonda realización de lo singular.

Por pura paradoja, la muerte decanta la punta terrorista del accionar en vida de tales personajes; y, olvidándose de desenlaces y de morales implicaciones, se les reinstala en un sublimado lugar fijo, a partir de la abstracción de su más pura creatividad.

Es por esto que en la obra humana de conjunto, a pesar de cuanto hubiese parecido imposible, se hermanan y refunden Aristóteles y Van Gogh.

Públicos y espectáculos

“Además ayer vi una corrida de toros, donde cinco hombres atormentaban al buey con banderillas y escarapelas...Las arenas son muy bellas cuando hay sol y muchedumbre.”
Van Gogh, V. *“Cartas a Theo”*. P. 193.

UNO. Había cruzado el cenit de ese día primaveral en Arlés; por las orillas del río que le atraviesa tuve la fortuna de deambular solo, siguiendo la ruta de algunos de los temas de Van Gogh.

Luego de reposar de la larga y ardiente caminata matinal en el hotel donde me alojaba, decidí retornar al centro de la ciudad en busca de alimento. Ya en ese punto reinicié mi exploración, que sabía se agotaría en escasas horas.

Estuve en el Coliseo, suerte de ruina romana donde se celebran las corridas de toros en la actualidad.

“La arena en Arlés”, de diciembre de 1888 es un cuadro sorprendente, no sólo visto de manera aislada, a partir de la supuesta recuperación de su literal contexto.

De hecho, tratándose del cuadro, resulta difícil que se dé contraposición mayor entre escenario y actividad humana. La gente allí, más parece pasear por una avenida; aunque si se es más esforzado, se dará uno cuenta de que, como acostumbran decir los españoles, cada quien -al menos en los primeros planos- “va a su aire”. El resto de figuras resulta sometido por la distancia y el color, y se empeña, por no quedar reducido a meras manchas o a signos abstractos, a punto de hacerse escriturales.

Nada está allí para dar cuenta del curioso ensamble entre ruinas romanas y española tradición taurina, que es cuanto hoy se explota a nivel turístico.

Más aún, Van Gogh casi no pinta la corrida; capta a un público, que bien podría ser el de cualquier espectáculo grupal, un circo o una fiesta de gala⁴⁹. Sólo al fondo -ante el desborde de color y de movimiento que despliegan los personajes graficados, individualizados de la masa- el espectáculo como tal pareciera al borde de ser olvidado.

Van Gogh pinta la arena, su color; y luego la luz, y el estallido desbordante que alrededor de ese núcleo se genera. Van Gogh no repone asuntos materiales ni busca recuperar de modo literal la realidad de los acontecimientos. Acaso en sus dibujos no pudiera ser así. Entonces -se diría- que Van Gogh pinta cuanto no le es posible dibujar.

DOS. En general allí las gentes no miran hacia el redondel. Si bien sería otra cosa el cuadro -de faltar la referencia a la corrida- su lugar es tan secundario, pictóricamente hablando, que

⁴⁹ Así se pinta el baile; sólo los bordes que lo anuncian y que le recalcan, desde la solidez de su real ausencia (Arlés, diciembre de 1888).

está más bien como colgado en el extremo superior derecho, estrechado al máximo; casi a punto de quedar por fuera.

Si bien, aún así, se observa esa escena entre amarilla y blanquecina, pero luminosa como un sol agonizante, se trata de cualquier cosa menos de un momento en el habitual proceso de una lidia.

La corrida está arriba como nunca es posible que esto sea.

Volteándolo todo, un toro que más parece un perro, observa hacia el frente como si fuera el único público en la escena que le incluye. No hay capotes ni toreros; y si resultan serlo esas letras al revés -que son como el inverso de la señal de la victoria- estos últimos hacen cualquier cosa, antes que dar paso a una faena -en el sentido taurino de la palabra- o a cosa semejante. Uno de esos signos humanos podría más bien estar alisando la arena, haciendo de cuenta que ya se dio el arrastre; o hasta podría estar conversando de modo desprevenido, como una gruesa figura hierática y estática que simulara ser una oscura escultura.

Lo más próximo a la bestia es una persona -antes mujer que hombre- la cual, como por equivocación, ha sido localizada allí, y que alza los brazos, emprendiendo una fuga que el toro es el primero en ignorar.

TRES. Y, sin embargo, demolido por su fracaso al reponer de modo literal la más inmediata realidad, el cuadro no se desploma. Se trata de hecho de otra realidad, que apenas parte de ahí, pero que pronto se distingue y autonomiza.

Casi nadie -ha sido dicho antes- está mirando ese espectáculo.

La gente está yéndose, como si ya todo hubiera terminado, o como si el desencanto frente a lo observado hubiera conducido a esa inesperada y precoz salida.

Sombrillas, rojas casi siempre, salpican la escena que se soporta sobre el circular graderío; y no se sabe si es previendo la lluvia o protegiendo del sol; en ambos casos, parece ello improbable, y uno termina por saber que es sólo por razones cromáticas que Van Gogh decide localizarles en cada sitio.

En la vida real también sucede esto antes de empezar las corridas de toros; pero, al interior de las mismas, nunca acontece así, salvo que esté lloviendo a cántaros, y entonces -si es que no se ha interrumpido la fiesta brava y consiste todo en una fuga masiva- se trata de cualquier otra cosa menos del convencional despliegue instrumental que hace caso omiso del vecindario. Pero eso, en condiciones normales, no se permitiría.

CUATRO. ¿Qué espectáculo es ese entonces? ¿A dónde miran esos seres, distintos sí, pero de algún modo también siempre humanos?

En el otro cuadro, mencionado a su vez (“Salón de baile en Arlés”, de igual modo realizado en diciembre de 1888), Van Gogh ha pintado algo parecido. Más bien por asirse de los amarillos envolventes, un agolpamiento humano donde los rostros compiten con las lámparas, como si en esa reclusión cromática que el cuadro es, en cambio de la habitual urgencia del aire ese color fuera la razón por la cual, del modo más indispensable, se justifica la existencia.

Sólo se sabe que se trata de un salón de baile porque el título lo impone; de otro modo, se pensaría con mayor facilidad en una escena nocturna en el interior de un café, o en un teatro donde aún no comienza la representación de la obra; o bien, acaba de concluir.

Lo cierto es que allí nadie baila; o no se baila aún; o el pintor no ha querido incluir ningún baile, como si consistiera todo en tratar de declarar la guerra al asunto, que al menos por el

título resulta principal; siempre se tratará en cambio de cuanto queda al margen, o que resulta imperceptible para todos.

En ambos cuadros se trata de “la otra escena” de la escena misma: el retrato de asuntos vistos desde la perspectiva de un singular espejo, que antes de reponer imágenes de modo literal, las completa con terquedad; un poco más allá de un habitual silencio que encubre y hace saltar al tiempo, más bien sus negativos⁵⁰.

Pues bien, ese cuadro (“Salón de baile en Arlés”), hermano de “La arena de Arlés”, es también como éste más bien una pregunta, dirigida desde el despliegue del color al enigma de los colectivos humanos; a su desprevenición, y a su contenida locura; a las razones de su unificación. Sólo que -visto todo desde la perspectiva de su más segura salida del lado de la fragmentación, o del personal aislamiento que de hecho acaece a cada quién- se trata en el fondo de esta graficación, de una individualidad, compensatoria de tanto amenazada; la cual, a su modo, compite por hacer sólo viables sus más empíricas y seguras demarcaciones.

Y, sin embargo más allá de toda delimitación yoica, de todo aislamiento, de toda disolución y de toda jerarquía, el cuadro unifica siempre, resuelve los asuntos a partir de una sola condición estética.

El impedimento de los dioses

UNO. Lo ético reúne la ley, la justicia, lo moral; no sólo es el empeño de tornar inmutable el registro desde donde lo humano se rige. Suerte de piso sólido, de segunda Naturaleza, que los humanos a través de los tiempos crean y reponen, lo ético es por sobre todo obra; obra desde lo humano, que decide lo humano, y que lo ordena y encadena en un reorientado devenir.

A pesar de variaciones y rodeos, no es posible negarse a la captación de una unidad definitoria en ese recorrido de vieja data, la cual rompe con las demarcaciones que lo natural determina.

Esa ruptura es más desde la Obra que desde lo humano propiamente tal, sólo diverso a partir de esa marca que le imprime su propio hacer consolidado.

El discurrir de ese orden diverso no implica la extinción del modelo natural de base, que pasa a ser también modificado a partir de allí. Lo natural empieza a ser determinado como obra desde que se le guía en relación con las urgencias autoreproductivas de las humanas resultantes.

⁵⁰ No sobra aquí insertar un texto de Van Gogh:

“Yo busco ahora -dice- exagerar lo esencial, dejar en lo vago expresamente lo trivial...”

“Creo cada vez más que no hay que juzgar a Dios por este mundo, porque es un estudio suyo que salió mal.

“Qué quieres, en los estudios fracasados, cuando se ama al artista uno no encuentra tanto qué criticar y se calla.

“Pero se tiene el derecho de exigir algo mejor.

“Sería necesario, sin embargo, para nosotros, ver otras obras de la misma mano; este mundo está evidentemente hecho de prisa, en uno de esos malos momentos en que el autor no sabía lo que hacía, o no era dueño de su mente.

“Lo que la leyenda nos cuenta de Dios, es que él se ha hecho a sí mismo un mal enorme con ese estudio del mundo”, etc.

DOS. Esta apropiación no podía ser asumida por Aristóteles, quien estaba apenas empezando a incluir la verdad de las cosas a partir de inaugurales emergencias. El desarrollo de las ciudades no permitía aún prever la involucencia actual y futura de la Ciudad, que determina y seguirá decidiendo el despliegue de lo tecnológico; ni la consolidación de las derivaciones terroristas.

La Ciudad ya estaba, sin embargo, decidiendo la producción del escrito de Aristóteles y sobredeterminando sus esfuerzos de reencauzamiento de los aportes filosóficos. Desde una latencia, solo ubicable a posteriori, la Ciudad -así fuera entonces apenas reconocida como Polis- en tanto tal armaba ya un tejido definitorio a partir del cual las diversas ciudades podían hallar claves para la localización de sus más concretas demarcaciones.

Si se preguntara cómo se podría demostrar semejante afirmación, habría de decirse que Aristóteles mismo explicita la respuesta cuando asume, citando a Agatón, que el pasado no puede no haber sido (“En un solo aspecto es deficiente el poder del dios; no puede hacer que lo que ha sido realizado no lo haya sido”).

Retrospectivamente la Ciudad demuestra que el aporte aristotélico era indispensable para que su despliegue se impusiera como el que desde entonces fue, que en la actualidad ha terminado siendo, y que en el futuro no habrá de estar menos predeterminado a partir de allí; efecto de Ciudad, su aporte decidía a ésta; si se prefiere decirlo de un modo más preciso y contundente, la urgencia de una Política, de una ciencia de la Ciudad, impuso la escritura de su reflexión, que si bien se apela ética, apunta siempre a consolidarse como ciencia y práctica políticas.

TRES. Afirmar que la ciudad se auto-decide no es igual a decir que se auto-produce. Si bien en ambos casos se resalta la condición de las resultantes que dan cuenta de la contundencia de los procesos de perpetuación, el segundo modelo no presupone una sospechosa intencionalidad rectora.

Suponer entonces que esos procesos son guiados desde un saber predeterminado, desde una captación inteligente es, más que arriesgado, insostenible. Sin embargo, de un modo menos directo y redondo, torna indispensable determinar que no se trata tampoco de un caos total, ni de arbitrarios recorridos.

No sólo implica cada resultante la emergencia del eslabón siguiente; viene, de hecho, decidida y apuntalada por el mantenido despliegue de ininterrumpidas resultantes. Ni de manera plena lúcido, ni de modo definitivo, ciego, el recorrido comporta incidencias que se arman en espiral, y que en tanto tales cuentan con puntos de inevitable y fija sobredeterminación; aunque, de igual modo, en su ampliación y distanciamiento del centro rector incluyen multiplicidad de incidencias, más indefinidas, más laxas, y menos posibles de demarcar; tanto en sus reales efectos, como en las causales que les guían y les producen.

CUATRO. Que la Ciudad se auto-decida no implica que lo haga a la manera como podría decirse de una persona, reconocida como intencional y libre.

Si la Ciudad se auto-decide no es a partir de intencionalidad alguna; es en tanto no existe otra clave para su despliegue que ella misma; en cuanto resultante envolvente; paradoja que la produce como más reclusiva, en la medida de su máxima y definitoria apertura.

Ella se auto-decide porque se auto-produce, aunque ambas cuestiones no nombran los mismos registros. La auto-producción resalta la fuerza que da paso a presencias tangibles.

La auto-decisión alude de modo más puntual a las condiciones que determinan su intangibilidad. O sea, a cuanto en documentos anteriores a éste, se apeló alma de Ciudad⁵¹. La auto-producción se ciñe más al cuerpo de Ciudad, y no por ello resulta menos enigmática la condición primera y última que repone, a pesar de todo, la más tangible e innegable resultante de conjunto.

CINCO. Pero no son estas las cuestiones que sobre la reflexión urbana ocupan a Aristóteles. Más que del objeto a propósito del cual se trataría, Aristóteles -de modo inicial, al menos- está pendiente de las demarcaciones que deciden y distinguen a la Ciencia del Arte; y, a ambos, de la acción (diferencia teoría-práctica).

Su aspiración última consiste en reconocer lugar de aplicación a la Ciencia Política, a sabiendas de que no se trata ésta de un mero saber, por hondo y coherente que ello resulte ser.

Sin la acción que conduzca a aplicaciones ciertas, todo naufraga en mero presupuesto. El lugar de la experiencia no podría ser menos válido que los apuntalamientos conceptuales. Pareciera lo más conveniente un equilibrio entre ambos polos.

La experiencia es fruto del ejercicio de la prudencia, y ésta, cuando del gobierno de las ciudades se trata, comporta una equidad legisladora sólo posible a partir del sostenido ejercicio de ese poder.

La prudencia, sin embargo, está lejos de coincidir con la Ciencia; último término en orden a la práctica, se opone al conocimiento por el espíritu (Nous) que se aplica a los primeros principios.

La prudencia, según Aristóteles, se refiere a los términos inferiores que implican, más que ciencia, sensación.

El dormitorio, trocado en escenario teatral

“Mi querido hermano, la idea musulmana de que la muerte no llega más que cuando debe llegar - considerémoslo sin embargo-, a mí me parece que no tenemos ninguna prueba de que en este sentido lo dispongan desde arriba”

V. Van Gogh. “Cartas a Theo”. 29 de mayo de 1888. P. 209.

UNO. Existen varios cuadros de Van Gogh con el tema de su dormitorio en Arlés; uno en el Musée d’Orsay, otro en “The Art Institute of Chicago”; y, estoy seguro de haber visto en el “Museo Van Gogh” de Ámsterdam otra curiosa versión, que dada su localización allí al final de un largo pasillo, hace creer que esa cama más bien se parece a un extenso camino

⁵¹ Cf. Otero, J. Escritos sobre “La Clínica de lo Social”. U. S. B. 1998-2002.

que se va recogiendo paulatinamente a medida que uno se acerca, hasta quedar convertido en el reducido lecho que es.

Muy cerca del Coliseo hay un pequeño museo que busca reponer literalmente el dormitorio del pintor.

El escenario resultante no pretende ni alcanza a suplir la realidad, esfuerzo de hecho inútil. Se contenta con respetar -en lo posible- los objetos reunidos, repintando paredes y copiando al resto, tal cual de antemano se hiciera en esos cuadros. Incluso, por contraste con el volumen de objetos realmente presentes (la cama, el edredón, las almohadas, las sillas, la mesa; y anexos; tanto como las paletas, los tubos de pintura, los pinceles, que los cuadros no reponen, etc.) las paredes no se empeñan en la recuperación de cosas tangibles.

Las puertas de hecho no son tales más que en tanto pictóricamente simuladas; el espejo no es un espejo real, ni tampoco lo son los retratos que penden de los muros (en alguna de las obras éstos resultan mucho más definidos que en esos simulacros imprecisos); la ventana no posee vidrios ni marcos de madera, y en general se trata apenas de redefinir desde esas bases planas el retrato de un objeto más, el cual se suma como clave de encierro; dando con ello -por pura asociación- solución de intimidad a ese frío y solitario espacio.

DOS. Ya se ha recalado en exceso sobre lo vano que resulta el empeño de reconstrucción literal de los temas de la pintura de Van Gogh en Arlés; aunque sin dejar de reconocer que es también indudable, que nunca falta en cada circunstancia algún asunto sorprendente que cobra vigencia a partir de allí, y que termina dándole sentido a la exploración.

En este caso de las graficaciones del dormitorio del pintor, no falta la cuestión que sólo torna explícita con la reposición del decorado.⁵² Pues bien, se trata del espejo, el cual carece de cualquier posible reflejo.

El espejo en efecto debiera, si no copiar abiertamente al autor del cuadro, sí al menos devolver un escenario del otro lado; con lo cual se encerraría desde el reconocimiento de una obligada cuarta pared el espacio graficado; sólo dando entonces verdadero sentido a su plena captación.

Basta ese espejo para que no exista la esperada literalidad de una reposición; tampoco -por ende- se trata de la recuperación de una innegable reclusión, de la certeza de reserva que toda habitación comporta.

Dado el espejo, es como si no existiera recaptura posible de la clave realista, y se impusiera una licencia que hace del cuadro, una vez más, realidad otra.

No que la sola observación de uno de esos cuadros, no dé paso a un reconocimiento tal; es que las cosas se exacerban a partir de su repetición. En efecto, la reposición del decorado hace que el cuarto sea aún más, un cuarto; puesto en presente, arma una habitación escueta que nunca más ha de llenarse, que no volverá a ser ocupada; mero sitio, ajeno a cualquier convencional valor de uso, congelado en su pura presencia evocadora.

TRES. Bien visto todo -de tanto escindir el espacio de la persona que lo utiliza, y en cuánto reposición de un puro suplemento empírico- desde la superposición del decorado, el cuadro es ahora, si no un autorretrato sí su perfecto inverso, la puesta en acto de la más definitiva ausencia del pintor.

⁵² Se dice que existe por lo menos otra réplica de esta escenificación en Francia; más concretamente, en las afueras de París.

De hecho, no sucedería de igual modo si se tratase de la alcoba donde durmiera cualquier otra persona. Van Gogh nunca se hubiera retratado dormido allí, qué duda cabe; y sin embargo desde que queda tajantemente afuera, de algún modo se autocaptura. Y esa constatación, que reconoce ya no como borrada la más radical erradicación del pintor, no se exageraría si se dijese -de ser posible hablar así- que se trata de la precoz captación de la propia muerte.

Previsión de un hacer imposible, esos cuadros reponen un asunto que remonta la muerte de su ejecutor.

Y ha de ser por todo ello que en ese dormitorio, llamado a reponer el impedimento especular que de esa manera lo explicita y remarca -no sólo el sitio donde dormía el pintor, como lugar en cambio que ya nunca más le alojará- se haga objeto principal el espejo.

Y ha de ser por eso también, que estando tú allí, si te fijas en la reposición ficticia de ese espejo, la certeza por contraste de tu imagen impedida, haga de esa experiencia una burla imprevista.

Así de lejos estás de realizar la literal y vacua comunión, desde la intimidad compartida que se te propone con el pintor.

Esa es pues la razón por la cual, en cambio de esa idea, permaneces inmerso en la sostenida sensación de fría intimidad que se suma a un innegable desencanto.

CUATRO. ¿Qué es un espejo que repone de modo literal la negación duplicada de un reflejo?

Lo cierto es que cada vez menos, hay espejo allí. En los cuadros en cuestión -tanto como en el escenario que desdobra el irrecuperable dormitorio- el espejo es, ha sido siempre, mera mancha de color que repugna de todo ejercitamiento empírico, de toda reposición de imagen; sirve sí para reafirmar el abismo que separa la pintura de su tema; constancia anti-reflectiva, es apenas reposición de la más radical negación de cuanto los espejos, en tanto tales, de modo corriente hacen.

Pero, por sobre todo, es versión artística que no está allí apenas por una razón negadora y devaluativa; el espejo virtual que es la obra de arte, se erige en cambio como el objeto por excelencia, y desde allí refuta los empeños de literalidad del resto de espejos, abriendo así las puertas a la emergencia de opciones, hasta entonces taponadas por ello.

Hasta el más allá de la muerte puede pintarse desde entonces; y, a partir de allí, la posibilidad de mundos otros, por encima de toda certeza de realidad redonda. Como esos mundos resultasen impedidos, por lo menos habrían de explotar desde adentro, dejando con ello algo más que la constancia de una inútil protesta; sobre todo implicando la emergencia de una creación pura.

La copia literal de ese espejo artístico desde el decorado que suplanta el dormitorio de Van Gogh, comporta la clave de ilusión que le da soporte a ese conjunto: así ello se trate de un efecto fácil que pretende suplir la condición enigmática de una irremplazable creación es quizá, entre todos los objetos ahí repuestos, lo más fácil de falsificar; quizá, apenas, la menos evidente de todas esas falsificaciones; de hecho, el precario fundamento de esa inocente y lamentable trampa.

Pero, en el cuadro mismo, ese espejo no devuelve imagen alguna; el espejo que se retrata en la habitación del pintor, quien quedó de modo definitivo fuera de su lugar más propio, del espacio suyo más incompartido, de su entorno más íntimo, de la congelada alcoba de quien ya no está allí ni volverá a hacerlo nunca más.

El espejo sigue retratando para siempre la decisiva falta, desde la cual hace presencia lo irrecuperable.

¿Quién podría desconocer desde entonces que en realidad- -como ya fuera previamente resaltado- Van Gogh allí ha pintado el autorretrato de su propia su muerte (que es la forma más contundente de negar a un autorretrato, el serlo).

Como fuese, “La casa amarilla” resuena ahora dando validez a las sospechas inaugurales, y cerrando un círculo -que si bien no ha mantenido siempre la continuidad que habría de conferirle un sostenido hilo de sentido- si ha venido radicalizando las referencias a propósito de esa manera contundente, de permitirle a la falta aparecer.

Fuerzas, matrices y formalizaciones

UNO. Más acá de Aristóteles y Van Gogh, en general las formas son resultantes de las matrices que las producen y a su vez éstas subtienden en las inagotables emergencias que les expresan y sostienen. Esa reciprocidad casi pleonásmica, no es simétrica, aunque sí simultánea. Y no es decir lo mismo al revés desde que en unas y otras, la fuerza subyace más al fondo, ciega e impedida para expresarse de manera directa, sin que pueda decirse por ello que se trate de reconocer allí inevitables prelações. Tan sólo sí, la constatación del enigma rodeado de inagotables irrupciones.

Pero las resultantes -donde priman las formas, y las matrices parecen apenas productos conceptuales- hacen aparecerlo todo como un armado en necesaria y jerarquizada sucesión.⁵³

¿Fuerza ciega e impedida?

Cabe plantearse que -olvidándose de las resultantes- la fuerza en cuanto tal, y en el sentido más amplio del término (la Fuerza, escrita si se quiere con mayúscula), porta el desconocimiento inapelable de su procedencia; si bien hace surgir el estallido de las formalizaciones desde el impulso que imprime en las matrices genésicas (lo humano, lo social, lo urbano) sin las cuales, ella ni siquiera se podría suponer como trasfondo.

La Fuerza sintomatiza al tiempo, la impotencia suya para expresarse de manera directa, sin el concurso de esas mediaciones, y tanto más aún, la incapacidad de iluminar el enigma que la subtiende⁵⁴.

DOS. Como acontece con todo registro matricial, lo ético es además formalización intangible.

Lo ético es matriz de suplemento sobre ese juego de irrupciones que arman las resultantes y que, de otro modo, sería puro despliegue estético.

Lo ético humaniza lo estético desde que reconoce en lo humano la matriz dominante, la matriz abstraída del resto de modalidades que dan soporte a lo existente.

⁵³ El progresivo, sucesivo tejido de formalización genera la aspiración autonómica de las formas encarnadas en las resultantes, las cuales asumen como mera animación, como inapelable reposición de específicas modalidades, la Fuerza de base. Fuerza primordial, de hecho encauzada, comprimida, ajustada a peculiares soportes de fuerzas, ellas sí suplementarias, y subordinadas a los imperativos de las específicas formalizaciones.

⁵⁴ Ya se sabrá entonces que a cuanto se apela desmesura hace referencia a la desproporción de Fuerza que subtiende o que se expresa en la emergencia o perpetuación de las formas.

Lo ético es pues un modo de lo estético que repudia de ello.

Para consolidarse redondamiento ético, la envolvencia estética cede su lugar a las emergencias de lo valorativo, de lo selectivo, de lo excluyente; y, en la aplicabilidad de este registro, termina por pasar a primar lo moral como la más inmediata condición matricial. Más acá de la aspiración universalizante que es lo ético, lo moral hasta parece decidirle apenas como abstraída y subordinada aspiración teórica.

TRES. Así se miran las cosas cuando se les piensa a la luz de una versión estética del mundo.

Sin embargo, no es esa la posición de Aristóteles. Y ha de ser por ello que este pensador hace de lo ético, evidencia; en cambio de ver allí cuanto en el fondo realmente es: defensa frente al terror. Es ello, en efecto, eso que torna visible una vez se hace reconocimiento del inllenable vacío originario, perpetuado como enigma congelado, irremontable e irreductible.

Lo estético es reconocimiento de la prioridad de la Fuerza formalizadora -ciega en tanto potencia; lúcida en tanto superación de impedimento; tanto más enigmática por ende-. Fuerza ordenada, sin embargo, en referencia con las emergencias formales, que si bien le expresan, también de hecho le consolidan y delimitan.

O sea que hay una estética de segundo orden a nivel de las matrices formalizantes.

CUATRO. Cuando la potencia (Fuerza y fuerzas, reunidas en la duplicidad que implica la abstraída constatación de su ser en sí y la inagotable emergencia de las resultantes que le obligan al paso por los retenes de las matrices formalizantes) accede a la convalidación humana, el encuentro entre forma y específica fuerza matricial conduce a ese despliegue incompatible que corona en lo ético, y que es por ello imposición formal de suplemento sobre el entronque con lo estético más basal y envolvente.

Lo ético es, a pesar de selectivo, la pretensión de dar adicional y redondeada universalidad a lo existente mismo, supuestamente incompleto, equivocado o insuficiente; y no ha de ser menos modal-formal por ello; haciendo caso omiso de esa su inocultable condición de resultante, se impone sobre las más tangibles irrupciones, y aspira -ya ha sido dicho- a ser matriz autorregulada e inagotable; y es en tanto tal, que pretende suplantar la égida de lo estético más envolvente.

En ese punto, y ya en su condición inocultable de resultante de todo ello, el propio Aristóteles ve apenas diferencia entre lo teórico y lo práctico; y es por eso, que la intangibilidad que supone lo ético se subsume en su aplicabilidad; nivel este donde por ende prima la inmediatez de lo pragmático.

Por supuesto que no se trata de algo tan ingenuo como resulta siendo cuando se le reconoce desde su extremo menos riguroso.

En los niveles centrales de la formulación donde el rigor domina, el razonamiento se hace contundente, de apariencia indiscutible. Allí, entre líneas, es posible reconocer prelações y concesiones indispensables que ilustran entonces la refinada versión empirista. Perspectiva esta que impone la antropocéntrica personalización del modelo, y que da dominancia pragmática al deber ser, sobre la compleja realidad del tejido que de hecho arma y sostiene lo existente; que precede lo humano y que lo funda.

CINCO. A nivel concreto ¿cómo se evidencian estos desencuentros entre lo ético y lo estético?

Veamos: maldad, intemperancia, bestialidad.

¿Cómo reúne Aristóteles estas nociones?

A los dos primeros asuntos, Aristóteles opone la virtud y lo divino. La tercera cuestión es para él -por más arbitrario que parezca- un colmo de virtud que asemeja a los dioses: "...si la bestia no conoce ni vicio ni virtud, lo mismo ocurre en un dios", afirma.⁵⁵

Y, armando diferencia con esa condición animal, en tanto disposición divina la bestialidad resulta siendo más hermosa que una virtud; y, de tratarse de un vicio, ha de ser de otra especie.

A nivel de lo humano, la bestialidad es una modalidad intermedia que participa de ambos registros, animal y divino (lo salvaje).

La maldad en la versión aristotélica, pareciera ser algo que decide a los humanos desde los tiempos más ancestrales, cuando ni siquiera se sabía de los dioses. Y ha de ser por ello que la bestialidad debiera tratarse como diferente de la virtud y del vicio.

La maldad en efecto es el máximo de bestialidad; y es entonces, cuando humanamente hablando, se prefiere aludir al salvajismo.

SEIS. Aristóteles esgrime a nivel inicial la versión que ofrece la opinión común, para la cual el dominio de sí y la firmeza de carácter son claves que se distinguen y contraponen a la impotencia y a la molicie. El dominio de sí es hijo de la razón y antagoniza con el despliegue irrestricto de la pasión.

El hombre sobrio se apuntala como aquel que de modo simultáneo logra evitar, sin distinguirlos mayormente, la caída en cualquiera de los tres asuntos que se procuraba diferenciar (impotencia, molicie, pasión).

Luego Aristóteles se opone a la opinión de Sócrates, quien consideraría que nada excluye el ser excelente cuando se porta el conocimiento; de donde es la ignorancia la causal de intemperancia; y ya ni siquiera importa distinguirla de la maldad y la bestialidad.

Después, explicitando las opiniones de filósofos y sofistas, Aristóteles se ensartará en una serie compleja y diversa de objeciones, donde se evidencia que el decisivo asunto de responder por diferencias, permanece sin resolver.

SIETE. Aristóteles desconoce -y sería una burla decir que lo hace olímpicamente- que enfrentar el tema de la maldad es dar paso a la versión inversa, externa, y antagonica, de una Ética concebida desde la égida del bien.

El mal, la maldad -en tanto noción de complemento del bien- no pueden ser tratados al mismo nivel de cuanto acontece con modalidades resultantes a partir de allí (bestialidad, intemperancia).

Si bien una Ética que se apuntale desde la prelación y abstracción arbitrarias del mal es tan equívoca como resulta serlo una Ética inversa; como lo es de hecho, ésta que pretende fundar Aristóteles.

Pero que sea equívoca no implica que resulte imposible.

Una Ética de entrada impedida, fundada a partir del reconocimiento del mal, puede ser una Ética descifrativa; o, en su defecto -si a partir del bloqueo a este empeño se le asume sin más- el soporte de las modalidades del terrorismo. Paradójica ética que asume la consolidación matricial del terrorismo, que es donde ha venido a desembocar el asunto.

⁵⁵ Cf. Aristóteles. Op. Cit. Libro VII. Capítulo 1. P. 1250.

El terrorismo -visto del modo más amplio, incluso más allá de lo humano que lo expresa- es la apuesta por la ceguera de la Fuerza, vuelta -como una enfermedad terminal- contra la emergencia de las formas (resultantes).

Por todo ello, la Ética de inspiración aristotélica que llega hasta la actualidad, empieza a anunciar desde sus entresijos y remiendos, una suerte de terrorismo “blanco” -si es dado apelarle así- el cual le invade de forma lenta, parcial; acaso no siempre perceptible, pero progresiva y sostenida; de hecho, irreversible.

OCHO. La contracción de lo estético, excluido a título de formas repudiadas por la selectividad de lo ético-moral, hace que la singularidad -que es su modalidad estética de aparición a nivel de las resultantes- se estrangule y dé paso a la consolidación de una fuerza al final, que se pretende tan ciega y explosiva como la Fuerza misma; y que estalla o implosiona sobre y desde las resultantes. Es a cuanto se ha apelado aquí, lo singular de una parte, lo terrorista -más puntualmente- de otra.

Si la denominada maldad se convalida desde lo ético, haciendo caso omiso de innegables torsiones de sentido a través de la Historia, las diferencias entre las modalidades que la expresan, resulta difícil que puedan explicarse; tanto menos aún, si se parte de nociones tan gratuitas y vacuas como “el dominio de sí”, cuya sola denominación, con ingenuidad inocultable delata hasta dónde nociones tales son derivadas. Tampoco la prudencia resulta siendo menos secundaria.

Aristóteles lo indaga, y descubre que el asunto por esa ruta deviene insostenible (mírese en tal sentido su refriega con los sofistas)⁵⁶. Pero su empeño por diferenciarse, naufraga en un pleito sin salida.

NUEVE. No se trata sólo del mal que resulta privilegiado desde que se impone el sesgo moral. El afuera de lo ético es fluctuante y diverso. Aristóteles mismo lo ilustra cuando alude en su cuestionamiento a la tesis socrática sobre la ignorancia, a la demencia, a la embriaguez, al sueño.

Y a medida que el modelo moralizador se hace legislativo, no sólo se podría sumar la criminalidad y toda la variedad posible de lo transgresor; cabe, de un modo u otro en ese registro de lo selectivo, todo cuanto reponga diferencia y arme procedimiento particular; pues no es necesaria la directa transgresión de la ley para que la exclusión irrumpa: la vejez por ejemplo, o el artista; y también el niño, la mujer, el esclavo (estos últimos, como es bien sabido, más claramente presentes en la oferta ciudadana de Aristóteles).

La uniformación que comporta la ley puede reordenar de un lado, mientras en el otro extremo -dada la marca terrorista- caben manejos arbitrarios e incoherentes. A título de ley se juega, no sólo cuanto se lleva a los estrados judiciales; lo privado puede dar paso a ejecutorias, donde desde el ejercicio de específicos poderes se impongan directrices y manejos que no demandan mayores sublimaciones, ni implementaciones donde reine la razón; pues, se trata entonces de otra lógica: aquella que apuntalan los juegos compensatorios del desequilibrio, en el despliegue auto-reproductivo de lo social.

⁵⁶ Cf. Aristóteles, Op. Cit. Ps. 1253-1255. Aristóteles olisquea -sin captarlo- el fantasma a futuro que es el terrorismo, y del cual la Polis apenas empieza a armar oferta. Su Ética es por ello defensa y protección de un discurrir silencioso, que aunque a través de la Historia dio cuenta de su despliegue, sólo hasta hoy adquiere la contundencia de una prioridad; que puede evidenciarse de frente y sin atenuantes.

Por lo demás, no es igual la versión sobre cada asunto que resulta por fuera de la uniformidad que la Ciudad determina y lo social define. La embriaguez, por ejemplo, no es igual que la exclusión a la cual dan paso la ignorancia o la demencia; menos aún, la forma como se excluye al durmiente. En cada caso el afuera se decide de acuerdo con condiciones de especificidad que repugnan de la idea de dejarse reducir a un único asunto transgresor, precisado en su sentido a partir de la métrica de la legalidad.

DIEZ. Olvidado de la diferencia que da paso a la distinción entre maldad, intemperancia y bestialidad, Aristóteles decide acceder al tema del placer por una ruta indirecta, que procede de la distinción entre el dominio de sí y la firmeza de carácter en contraposición con la falta de dominio de sí y la molicie.

El placer implica el paso por el tema del cuerpo, y lo ético debe montarse sobre la convalidación de esta clave de realidad. Pero es claro a su vez que este reconocimiento esconde la constancia de ese otro cuerpo, más vasto y envolvente, que la Ciudad comporta y que resulta siendo tanto más decisivo. Allí el asunto, más que de placer, es de equilibrio; homeostasis que además comporta la constancia y la auto-regulación. Es en referencia con ello que, en todas sus modalidades, la desmesura resta fuera.

Antes que del cuerpo -donde el placer hace diferencia tajante con el bien -el placer importa, en la reflexión aristotélica, en tanto enlaza con la felicidad. Es cuando el placer resulta insustituible.

Más bien en el punto donde el placer se complementa con el dolor, el tema del cuerpo pareciera inocultable; pero, entonces, el dolor se asume como un mal del cual se debe huir. Por esta ruta, la pareja del placer y el dolor pasan a desdoblarse en referencia con esa otra que se define como bien y mal.

El dolor, por lo demás, no es lo contrario del excesivo placer; y, si al bien y al placer no se les puede de manera directa equiparar, lo cierto es que si se trata de la felicidad, el bien para Aristóteles ha de ser un retén irremplazable para el paso obligado del placer.

El molino viejo

“Tengo un estudio del viejo molino, pintado a tonos quebrados como el Roble sobre el peñasco, ese estudio que tú decías haber enmarcado con el Sembrador.”⁵⁷

UNO. Un poco en las afueras de Arlés; atravesando las carrileras del ferrocarril; ocupando un lugar, hoy en día más sucio y desordenado de cuanto el cuadro de Van Gogh ilustra, en el listado de sitios que no alcancé a visitar aquel día figura “El molino viejo”.

Resulta extraño en esa obra que todo resulte cercano en demasía; hasta el horizonte, el cual -si bien es coronado por azules montañas- es preciso y ajeno a las urgencias de lejanía, que por lo general demandan los cruces entre el paisaje terrestre y el firmamento.

⁵⁷ “Van Gogh, V. Op. Cit. P. 260

Las figuras humanas, que para una primera mirada, pudieran parecer en extremo pequeñas, permiten en cambio resaltar la invasora presencia de esa vetusta construcción empinada sobre una pequeña colina, por causa de lo cual la mitad del fondo desaparece.

Casi saliéndose por encima del cuadro la edificación remata sobre un cielo verde blanquecino, irregular y duro. Este último riñe de manera extraña, casi con torpeza, con la silueta de la cumbre, armada por la chimenea y el tejado del bloque más alto.

Una abullonada uniformidad de nubes hace del resto de ese firmamento un empaste, para nada traslúcido, que no deja de resultar inquietante, y que simula ser metálico antes que volátil.

No sobra preguntar si esa coloración inusitada no está dada ahí para hacer de lo normalmente incapturable y distante; de la atmósfera intangible y aérea por donde la luz altera el color y lo define, algo tan cercano como extraño, tan denso que resulta siendo corpóreo, más próximo de los resultados que arroja la combinación de técnicas de grabado como el aguafuerte, al aguainta y sobretodo el estarcido.

DOS. A cambio de la ilusa recaptura de los volúmenes y las distancias es el color cuanto decide todo. Ello se confirma si abajo del cuadro se observa la cinta dinámica y acuática, que en tanto antecedida por una franja de yerbas vigorosas, repone al revés el ordenamiento superior del verde y el azul.

Contrapuesto al redondo estatismo del vector superior, el trastrueque se refuerza si se reconoce la viscosa marcha de las aguas, que viniendo de derecha a izquierda, imponen la certeza de movimiento, reforzante de esas claves horizontales, que en conjunto terminan segmentando al cuadro en franjas definidas y autónomas.

Basta con ello para congelar las zonas superiores y reforzar así la invulnerable constancia de ese molino que, casi petrificado, soporta el inclemente discurrir de los tiempos.

Pero ese recorrido sobre el tiempo es, a su vez, mera hechura de color.

La pareja humana, que está a punto de salirse del cuadro por la ruta vertical izquierda, no pone de acuerdo en la ascensión de una misma dirección. Así su rostro gire hacia el rostro del hombre, la mujer aparece de frente. Y el hombre -más de perfil que abiertamente de espaldas- hace franca contraposición a la marcha de ella.

Por todo esto, resultan ambos siendo tan dinámicos, que allí cualquier cosa podría estar pasando, menos que esos personajes estuviesen detenidos; en un gesto que no parece resolver las cosas, sus brazos sugieren estar entrecruzándose; aunque no deja de ilusionar con el encuentro simple de un abrazo infrecuente.

Como sea, ambos se sostienen mutuamente en una anunciada reunión, que de modo enigmático decide al conjunto. Si cada uno, en efecto, fuera por su cuenta andando por ahí, el cuadro no daría la sensación de abierta intimidad, que sin duda retrata.

Es cierto: si bien por fuera de ese paisaje, la sola pareja resultaría absurda y perdida, contando con ese entorno resulta completada, más allá de cualquier incongruencia y desajuste.

A su vez, sin los dos personajes, el paisaje no tendría la completud y certeza que porta; faltaría allí la dura y dulce humanidad que se respira en cada uno de sus entresijos.

TRES. Sostenerse, con un heroísmo silencioso y compartido, válido de manera simultánea para objetos, ambientes y seres humanos, es cuanto Van Gogh repone en esta obra. Y si se aislara entonces al autor, se impondría resaltar la incógnita, que por sí solo ello incluye. Cerrando desde afuera -o más bien, dejando abierta la clave reclusiva- esa pieza pendiente

da paso al reconocimiento de una imprecisa pero inocultable comunión. Comunión con la obra que surge cuando el autor se esfuma.

Muchas veces, Van Gogh nostálgico reconoce en esos paisajes provenzales semejanzas con la Holanda de su infancia, supuestamente dejada atrás. También la urgencia de reconocer a cada paso enlaces con Japón habrá de ser una derivación, que su presente recoge como un regalo de la tierra; y que, en tanto tal, repone renovadas y recíprocas similitudes entre esa trinidad casi sacra (Provenza, Holanda y Japón). Plural y unificante reposición de ambientes que refuerza aún más, el tono indispensable que Van Gogh demanda para mantenerse en el entusiasmo de su hacer.

Esa suerte de sacralidad -vistas las cosas en relación con la punta holandesa- revive los trasfondos que se creían olvidados, del misionero fracasado al cual el pintor en tanto tal suplanta; y, dada la ruta japonesa -que le enlaza y le distingue al tiempo de los impresionistas- el acento religioso parece resolverse en contraposiciones y complementos menos hondos y dramáticos; acaso más implícitos, pero no menos ciertos.

CUATRO. La síntesis de ello es la guerra que genera armonía, en la cual se debate el pintor, en su pugna por desentrañar los aportes del color; única vía posible para hacerse a una certeza de sí; convicción por tanto sólo reconocida, en cuanto interior e intransferible “Los otros me superan en la pincelada más neta -afirma-. Esto concierne más al viento y a las circunstancias que a lo que yo podría sin el mistral y sin estas circunstancias fatales de la juventud evaporada, de pobreza relativa”⁵⁸; lo japonés para Van Gogh se resuelve como indispensable entronque con lo natural.

Y no sólo se trata de la recuperación y realización de ese enlace; conseguir, además, la recaptura por parte de los humanos de la pérdida colectiva de lo natural. Tal captación, retratada por el milagro del escueto ejercicio del color, es cuanto da al pintor certeza de logro frente a tan descomunal tarea.

Para Van Gogh, en efecto, sólo así la pintura se justifica y da sentido. No sólo a la propia vida: a la vida de todos, del modo más dramático, cortados de sus más esenciales y constitutivas procedencias.

Es por esa aspiración de captación de un seguro sentido -más amplio que lo externo escueto y que lo puro subjetivo; pero que, para darse, los demanda de manera simultánea - que Van Gogh no se reconoce como un impresionista; su esfuerzo va sin duda más allá. Es a una música del color a cuanto Van Gogh aspira⁵⁹. La pintura, que sale de los tubos que alojan el color (inicialmente quieto y ajeno a todo encuentro) desde el manejo sostenido del pincel, se transforma sin más en la versión-Van Gogh. Ésta, revalida la específica opción unificante con el mundo, la cual a cada paso está presente y al tiempo en todo momento resulta recortada. Ha de ser por ello que tal supuesta integración se escapa de un modo tanto más dramático si no se la aprehende con premura, pues es sólo promesa de ilusa inmediatez, nunca mera fusión garantizada por la escueta experiencia. Sólo el gesto inadmisibles, que repone el cuadro, congela y captura esa unidad de base, distinta siempre de su literalidad, dada la extrañeza de un afuera imprevisto, recreado.

Agotado ese tránsito donde la obra se consolida, se impone reconocer la eternización del momento. Sólo que afuera todo vuelve y se diluye. A nivel de lo externo, cada registro se

⁵⁸ Cf. Van Gogh, V. Op. Cit. P. 252.

⁵⁹ “La pintura, tal como hoy aparece, promete volverse más sutil -más música y menos escultura- promete, en fin, el color.”. Ibid. P. 255.

recoge sobre la restringida plenitud de su incompletez cuando el pincel se detiene. Entonces en el cuadro se arma una realidad nueva, donde el devenir se congela.

La comunión se da y no, sólo porque el cuadro ha pasado a formar parte de una exterioridad inmerecida.

Y eso -cuando se enfrentan a esa evasiva, misteriosa realidad pictórica- los otros no lo incluyen.

CINCO. Como se trata no sólo de dar a luz una obra pictórica, se ha de pintar rápidamente; ojalá en una sola sesión o de un único golpe, hasta lograr la culminación del cuadro. El momento de esa captura debe ser sostenido e indetenible, dado que el logro al cual se aspira sólo se obtiene si se logra reponer la indispensable comunión.

Pictóricamente hablando, el color -que lo normal es que resulte siendo mero efecto de iluminación- es producto de la técnica, y podría por ello modificarse y mejorarse su factura⁶⁰. Encerrado desde allí en su más contundente materialidad, el color resulta siendo indispensable mediador entre el tema y el pintor.

Desde la sumatoria de una finita combinación de pinceladas, el color apenas, logra uno u otro resultado: sólo si se consigue la puesta en acto de la ansiada comunión, la resultante hará marca sobre el despliegue de lo humano.

No es pues la reposición de lo bello el asunto del cual se trata. La cuestión consiste en el desentrañamiento de una completud, que no se da más que agotando esa exigente y evasiva ruta. Se trata de una aprehensión, que una vez conseguida da paso a inevitables efectos emotivos en el observador (sin saberlo, beneficiado por esa unificación que el cuadro ilustra y repone).

SEIS. Hay en ello un gran desequilibrio: el esfuerzo sobrehumano, que da paso a la obra pictórica, choca con la fácil recepción de quien desprevenido se enfrenta al cuadro o a la persona del pintor. Y, así Van Gogh crea posible remontar todo obstáculo con el sólo recurso de su previo desgaste y desde la certeza de su innegable captación, lo cierto es que nada garantiza que el impedimento de sus semejantes reine desde ese extremo de la reinterpretación; la cual sin aparentes restricciones permite a cualquiera juzgar, repudiar y decidir.

De hecho, dada la desproporción del gasto, resulta más fácil que quien llega de manera tardía a redondear las cosas desvirtúe, antes que reconozca -incluido por supuesto el esfuerzo concentrado y guardado en la obra- la hondura y el misterio que por sí misma comporta la pictórica resultante.

La verdad es que el cuadro, una vez terminado, no sólo se cierra; volver a despertar sus sentidos más hondos y reales no resulta ser tarea menos ardua de conseguir.

Van Gogh -ambicioso e ingenuo en extremo- esperaba llegar a ser tan simple en su ejecutoria que impusiera a quien observase su obra, la contundencia de un efecto que le removería y violentaría hasta despertarle de sus más congelantes impedimentos.

En ello se sabía sólo y diferente.

La verdad es, que del modo más espontáneo y despreocupado, resultaba más fácil que los otros adivinasen locura allí; que desconfiasen de tanto desinterés y de tanta entrega.

⁶⁰ Cf., al respecto las “Cartas a Theo”, en la página 253, donde Vincent solicita a su hermano consultar a Tassat, a propósito de los procedimientos sobre el molido del color y la mayor o menor saturación de aceite.

En el fondo, hay algo que no deja dudas a quienes asistían, de manera en apariencia indiferente, al despliegue de esa desmesura: se trataba de alguien (el pintor holandés) que rozaba con peligrosa cercanía los linderos del terror más constitutivo. Y, ante ello, resulta siempre preferible protegerse, huir, o apenas detener de algún modo a quien se impone semejante misión.

Amistad y esclavitud.

UNO. Así él no lo explicita, en Aristóteles la amistad es el polo contrapuesto a la esclavitud. Modelo de equivalencia, la amistad surge de la confluencia entre semejantes, reconocidos como tales a partir de su incorporación del bien; al punto de que -en tanto modelo compartido del bien- si se generalizara la amistad sobraría el ejercicio de la justicia. La esclavitud, en cambio, está afuera de toda justicia.

Nunca como en este nivel del análisis, se evidencia la paradoja de lo ético en el lugar paradigmático que se le demanda; nunca como allí, riñen lo humano y lo social.

Desde las urgencias reguladoras de lo urbano, no deberá extrañar entonces, que analizando la amistad Aristóteles derive a la reconsideración de lo esclavo. Si bien para ello se debe pasar por la simplificante asimilación entre formas estatales de gobierno y modalidades de lo familiar (relación padre-hijo para la monarquía; relación entre hermanos para la democracia; relación esposo-esposa para la aristocracia), lo cierto es que al tiempo que modalidades de complemento, amistad y esclavitud resultan ser por sobre todo, parejas antagónicas.

DOS. Para Aristóteles -y esto, así tampoco lo explicita- es a nivel de lo social que el esclavo resulta equiparable; no sólo al animal, también al instrumento. A pesar de este señalamiento, Aristóteles reconoce allí la simultánea presencia de lo humano compartido que urge de una localización; la cual a pesar de indispensable no se logra apuntalar.

Desde entonces lo máquico operaba y en el más lamentable de los niveles ¿Qué es si no lo esclavo-instrumental al servicio de lo humano-ciudadano?

La esclavitud era tan evidente para la sociedad de entonces que se asumía sin discusión ni análisis.

De hecho, no deja de ser admirable ya que al vencido en la guerra, en cambio de inmolarle de manera salvaje -como era hasta entonces lo habitual- se le incorporara en el interior mismo del núcleo familiar. Y, así se congelara la condición del esclavo en un lugar sub-humano irremontable, es claro que son pragmáticas razones de eficacia ciudadana las que consolidan y perpetúan estas liberalidades pacifistas.

La esclavitud es hija de la Polis, y si bien -dado el grado de desequilibrio que el ejercicio de su condición comporta- nunca se logra su justificación; a nivel del juego de lo social, de lo inter-relacional, resulta atenuada siempre por esa contraparte que regula la balanza y recupera el equilibrio: la amistad entre iguales, la amistad ciudadana.

TRES. Ha sido sostenido todo el tiempo aquí que la oferta ética aristotélica en lo esencial llega hasta nosotros sin alteraciones. En honor a la verdad, debe reconocerse a su vez, que si bien ello vale para los contenidos, no acontece así con los lugares. En este último sentido, ha de aceptarse que todo ha sido trastocado del más radical de los modos.

Es cierto que la propuesta de Aristóteles se apuntala sobre presupuestos inabandonables que hablan de la perpetuación de los principios a través de los tiempos y de las aspiraciones de universalidad que demanda lo ético (ley, justicia, virtud, libertad, igualdad). Pero es ello al tiempo tan excepcional, que comporta la realización continuada de al menos un ser único -a cada paso suplantado, y sin embargo siempre presente; o sea que se trata más bien de un lugar encarnado- que equilibre, legisle, encauce y ordene.

Desde entonces hasta acá, por todo ello, ese lugar ha sido -por la ruta de lo burocrático-suplantado por el impersonal aparato judicial, por la maquinaria estatal.

Sin acertar a apuntalarla sobre la realidad de lo terreno que es cuanto impone el despliegue auto-reproductivo de la Ciudad -Aristóteles terminará por reconocer lo excepcional que es la virtud; y, al final de su escrito,⁶¹ la localizará en referencia con lo divino.

CUATRO. Lo cierto es que la generalización de la virtud -y su puesta en manos de lo moral y de lo religioso, en la obligada y progresiva implementación de lo urbano- la modifica de modo radical.

¿Cómo es esto?

Reconocida la envolvencia que impone la Ciudad, lo excepcional resta afuera; y, del modo más sintomático, en su creciente e indetenible generalización, el modelo se desfigura y recompone a cada paso.

Y dado que -desde la oferta de virtud personal hasta la entronización de la ley ciudadana- se recorre un camino que lo trastrueca todo, dar al conjunto referentes de excepción no puede más que originar malformación; el simultáneo empeño de los colectivos por ser mejores, consolida verdaderos nudos compensatorios, masivos y moralizantes; con soportes, más pasionales e impersonales, que racionales y particulares⁶².

El registro ético que la Ciudad urge -y que, sólo a nivel periférico, nominal, coincide con lo ético en abstracto- relega a ésta a un fluctuante empeño de implementación pragmática, donde naufraga de continuo la aspiración suya por sostenerse en el registro de la especificidad universal, que en principio funda y define toda eticidad.

La generalización de la ley suplanta esas urgencias de universalidad, cada vez más aleatorias y teóricas; desde entonces, las cosas se deciden a partir de la resignación del inevitable discurrir de aquélla.

CINCO. Dada la nucleización de la oferta ética sobre la base de la evidencia del paradigma de lo personal incuestionado, es el cuerpo de masa -olvidado por Aristóteles- indispensable generador de enlace entre lo personal y lo colectivo; de hecho, una instancia de masa -olvidada a su vez por Freud- debiera enlazarlos, allí donde un abismo inocultable los separara siempre.

Si incluso en Freud, y aún más acá de él, ese faltante continúa siendo impensado, menos aún hubiera podido reconocerlo Aristóteles. Pero eso no excluye la urgencia de un registro tal; es su condición, indispensable para dar cuenta de cuanto en el trasfondo del orgullo

⁶¹ Cf. Aristóteles. Op. Cit. Libro X. Ps. 1295 y sigs.

⁶² Nadie podría negar -por más contaminada que resulte allí la Razón- que las masas, de algún modo aprenden a modificarse en referencia con las hordas primitivas; pero, al tiempo, la consecuencia de ello ha de ser la uniformación de los colectivos, no menos masificante y contaminada.

Ya Freud olvidó reconocer que a las masas les venía mejor apostar, por sobre todo, al principio del placer, y que sólo por ello cada quien, de modo paulatino diferenciado de allí, debió adaptarse a la progresiva dominancia del principio de realidad.

ciudadano resulta sostenido por una suerte de pulsión, más bien irracional, y que mantiene refundidos a los seres humanos.

Más allá de cualquier racionalidad ética, y de cualquier lúcida previsión orientadora, esa pulsión -que en realidad procede desde la consolidación de la Obra- les aglutina por encima de aspiraciones singulares y de virtuosidades autónomas.

Una pulsión desde la Obra parece inadmisibile, de no ser porque el impulso a hacer, decide lo humano de antemano y de modo prioritario. Y es que la pulsión no es del cuerpo; la pulsión es de lo humano que nada puede hacer, más que hacer.

Quizá es por ello que, más cercana a la Fuerza ciega, la reproducción de la Ciudad obedece a móviles enigmáticos; y en su envolvencia, también ha de ser esa la razón por la cual es ella decidida por causales estéticas, antes que a partir de directrices racionales y éticas.

La máxima arbitrariedad del color

“Por la mañana, al abrir la ventana (de la casa amarilla) se ve el verdor de los jardines, la salida del sol y la entrada de la ciudad...”

“En mi cuadro Café nocturno he tratado de expresar que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes. En fin, he tratado por los contrastes de rosa tierno y del rojo sangre y borra de vino, del suave verde Luis XV y Veronés, contrastando con los verdes azules duros, todo esto en una atmósfera de hornaza infernal, de azufre pálido, de expresar algo así como la potencia de las tinieblas de un matadero.

“Y sin embargo, bajo una apariencia de alegría japonesa y la bondad de Tartarín”⁶³.

UNO. En cuanto hace referencia con el tema del café nocturno existen al menos dos cuadros de interior. A uno se le denomina “Café nocturno en Arlés”; el otro lleva por título “Café nocturno de la Place Lamartine de Arlés”. Aquí se trata de concentrarse en este segundo motivo donde la factura de la obra resulta siendo de una superior calidad.

De hecho, el primer cuadro parece más un boceto donde apenas se demarcan áreas de color básico. Inversamente, el segundo se regocija tanto en el trato detallado de diversos asunto que cada fragmento pugna con el resto, al punto de incluir verdaderas arbitrariedades e inverosimilitudes que alejan tanto de la realidad literal como enriquecen la novedad del aporte pictórico.

Hay allí tres focos de luz autónoma, aunque en sí, han sido tratadas de un modo común que las hermana; colocadas sobre una misma franja, imponen un horizontal predominio sobre el conjunto de la escenificación. Sin embargo, deciden cada una las tres verticalidades que

⁶³ Cf. Van Gogh, V. Op. Cit. P. 260.

dominan desde peculiares e incompatibles lógicas; el foco central y más vigoroso genera una sombra ampliada en la base del billar mientras que el resto de los objetos carece de sombra.

Unas circularidades nerviosas y discontinuas rodean los núcleos de luz, cuya unicidad resulta imprecisa y hasta francamente dual (al menos acontece así con ese mismo foco central; por lo demás, poseedor de un oscuro soporte, ajeno en las otras); comparten en cambio cristales redondos que hacen rebotar el juego de reflejos desde un incrementado despliegue, de otro modo inexplicable. Pronto, la amarilla iridiscencia se detiene en un punto, abruptamente cancelada por el intenso rojo de la pared del fondo.

Por eso, la luz parece más ígnea que eléctrica, y aporta de modo principal a la condición infernal que Van Gogh aspira crear a partir del mero ejercicio del color.

DOS. Un hombre y un florero capturan de manera diversa las marcas de la luz; también las superficies de las mesas arrojan un extraño verde blanquecino que atenúa este efecto; es como si por una enigmática razón se blanquearan, dando paso con ello al reconocimiento de una más clara contundencia metamórfica.

El hombre incluso, parece más fantasmal que semejante frente a los seres humanos que le circundan; erguido a partir de ese registro inconcebible, se apuntala allí como una vertical inamovible, sin sentido, anónima, en tanto tal inútil, y hasta borrosamente heroica; de hecho carece de extremidades inferiores y de no ser por la mesa de billar tendría que estar flotando.

Sin proponérselo, hay una imprecisa evocación tanática como si se tratara de un velorio de nadie, o de cada uno de esos seres solitarios y perdidos de sí mismos, que asisten por ello al precoz reconocimiento de su propia extinción.

La verdad es que existe allí una condición de negación; la cual, es bastante seguro, propicia esas oscuras asociaciones.

Así se trate de una sala de juegos, se niega el juego; y es ello cuanto da una condición patética a la superficie plana de la mesa del centro. Pero, sobre todo, se niega la noche; y se lo hace de un modo tan contaminante y compensatorio, que con ello se termina recalando tanto más su contundente presencia.

El tiempo se congela en ese hueco que la noche crea y el recorrido hasta el alba resulta tan arduo, que la vida se agrava y empobrece al punto de delatarse como antesala y como indefensión agónica; mera e ilusa triquiñuela ante el peso casi material de una realidad desgarrante.

TRES. Bien visto todo ¿qué terminó pintando allí Van Gogh?

Se diría, que si se tratara de un nuevo autorretrato, Van Gogh capturó en ese punto extremo que antagoniza con “La noche estrellada” y “La casa amarilla”, la reposición de cuanto ilustra -sin literalidad, pero de un modo incomparable- lo más interior de su afuera; lo más definitorio de su condición ajena e inapropiable; y si se quisiera ser más clínico en el diagnóstico, el terror de enfrentarse a la opción alcoholista.

Hay una lucidez en Van Gogh que impide resolver las cosas desde la redondez de un veredicto mórbido: podría ser epiléptico, si pintaba esas luces como lo haría un orgánico; cabría reconocerse los anuncios de lo psicótico en esa desproporción de lo subjetivo invasor y contaminante; pero siempre habrá algo que se escape y que resulte siendo del registro de

lo más esencial; hasta en la demencia de este hombre, irrumpe la condición creadora que hace de lo singular un acento definitorio, imposible de excluir, de dejar de reconocer⁶⁴.

La veta de aporte terrorista al nuevo panorama de lo psico-patógeno, ilustrado ya desde esa emergencia alcohólico-implosiva, refulge desde las claves extrematizadas del uso exclusivo del color⁶⁵.

Y como es una nueva modalidad de la pintura cuanto está siendo dado a luz, puede que haya demencia en esa operación, pero no podría ser más que la reposición de la perdida condición de su más decisiva positividad.

Es cierto: sin dioses de soporte, pero como un antiguo griego, el loco Van Gogh enlaza por la más humana de las rutas con cuanto fuera siempre reconocido como del directo registro de lo divino. Modelo paganizado, si se quiere, la religión atea que es la pintura -la pintura convertida en misión mundano-religiosa- da paso a una verdad que impone reconocer toda locura como inevitable efecto, como algo que estalla toda pretensión de Clínica envolvente y ordenadora; como lúcida consolidación de un plus, cada vez más repugnado por las nuevas emergencias de lo tecnológico-terrorista.

La única noción que da cabal cuenta de esta condición es cuanto desde una versión clínico-estética, en Clínica de lo Social se acostumbra apelar terrorismo creador.

Los dos últimos libros de la “Ética nicomaquea”

UNO. Al final de su obra (Libros nueve y diez), Aristóteles intenta reunir todos los temas abordados en los libros anteriores, y termina recogiendo el asunto de la felicidad como el más decisivo, al menos cuando de la cuestión ética se trata.

Desde el dinero -asumido como medida común para equilibrar todo intercambio-, pasando por la amistad -contrapuesta ahora con el amor y la benevolencia-, la concordia -entendida como una suerte de amistad política, de acuerdo colectivo, en referencia con intereses comunes y de la vida en sociedad-, el deleite -diverso si es pasado (recuerdo), presente (fuerza), o futuro (esperanza)-, el egoísmo -en su versión sublimada, desde que se le reconoce guiado por la razón y no por las pasiones-. el bien -siempre demarcado por precisos límites-, en fin, todo ello es un rodeo que aspira a terminar justificándose a partir del apuntalamiento de la tesis según la cual, en general, son los placeres que ama el hombre virtuoso, cuanto conviene a todos los humanos.

DOS. Las condiciones para que la felicidad se dé presuponen lo divino; lo humano sólo participa de ello a nivel del intelecto. De todo esto se desprende que la felicidad es un

⁶⁴ No convendría -antes de lanzarse a diagnosticar- preguntarse ¿por qué en Van Gogh, de modo excepcional, la singularidad y lo singular -que es su estallido- no sólo no riñen: llevan en cambio de modo directo hasta la desmesura?

No hay paradigmas que se sostengan allí. Sin ser predestinado por dios alguno visible, el pésimo dibujante de los primeros bocetos por ejemplo, sin razones mayores de herencia o habilidad innata, en escasos años se consolida como insuperable traductor de la luz y captador de los más sutiles ambientes. No ha de ser la locura la causa de ello ¿o sí?

⁶⁵ El alcoholismo hizo antesala a la emergencia desbordada de las actuales drogadicciones. Ver a propósito del tema alcoholista nuestros escritos sobre “El gato negro” de Poe. (Revistas “Cuadernos colombianos” # 1 y #5. Ed. Oveja Negra. Bogotá. 1974 y 75).

estado perfecto de contemplación y autosuficiencia, que los humanos estamos lejos de poder sostener de manera constante.

Lo divino, por lo demás, obedecía a una diversidad tal de sentidos que difícilmente hoy podrían corresponderle. El adjetivo “zeion” (divino); expresaba “el alto grado, o el último entusiasmo, o la inspiración poética”; cualifica además “la sustancia del cielo, los cuerpos celestes, el intelecto humano, la vida consagrada a la contemplación, la virtud sobrehumana que consiste en la pura intelección, el instinto de las abejas, etc.”⁶⁶.

Como fuere, lo cierto es que en todos los casos lo divino alude siempre a aquello de cuanto se desconoce el por qué.

Es allí, en esa clave de divinidad, donde Aristóteles localiza la privilegiada modalidad de la felicidad, que es entonces como la desdoblada certeza de su usufructo. En sus formas más excelsas y autónomas, se trataría del disfrute del enigma; y es sin embargo, por ello que implicaría la constancia en un estado; y ha de tratarse de algo sólo posible a los humanos de manera parcial, esporádica y relativa.

Reconocida así, la felicidad humana comporta la virtud, pues es en relación con el ejercicio de ésta que aquella se hace posible.

Podría decirse que la unión de felicidad y virtud retrata cómo los dioses, se aman en los humanos; o, si se prefiere decirlo de otro modo, aman en estos cuanto retratan de divino.

Es esta la pieza que soporta a la “Ética” de Aristóteles; sin ella, su armazón no se sostendría.

TRES. Lo ético termina donde lo político comienza, y en consecuencia, no ha de resultar equivocado afirmar que la Ética se afinca con la emergencia de la Polis, para que la Política sea asumida a partir de allí a título de “Ciencia de la Ciudad”.

Tal cual Aristóteles no podía admitir Estados en extremo restringidos en número, tampoco concebía ciudades numerosas; menos aún la fusión de éstas a partir de un tejido semi-intangible y cibernético.

Como Aristóteles da por sentado que habrá siempre prelación de hombres virtuosos, ni siquiera se le puede ocurrir pensar en la posibilidad de una sociedad mórbida, de una Ciudad que crece sin control y sin guía; de una tierra superpoblada en por lo menos el doble de las posibilidades de su normal cobertura, como de hecho en la actualidad acaece.

Dado que a partir de la más racional y mesurada oferta de ordenamiento humano se vino creando ese afuera, quedó pendiente una Ética de la desmesura que diera adecuada cuenta de su lugar y de su sentido. Van Gogh al menos, la pone en acto.

⁶⁶ Cf. Aristóteles. Op. Cit. Nota 3. P. 1303.

ANEXO I

UN EXPLOSIVO ENSAYO DE ENTRECruzAMIENTO

UNO. Este escrito tiene viejos antecedentes.

En relación con Aristóteles, existe una publicación en la “Revista de Investigaciones Psicológicas” de la U. de Antioquia. (#2 y 3) donde aparece un artículo sobre el “Tratado del Alma” de Aristóteles, reflexión que se alterna con comentarios a propósito de un cuadro de Rembrandt (“Aristóteles contemplando el busto de Homero”).

Sobre Van Gogh, existe al menos un trabajo a propósito de “Los Girasoles” (En “Revista de Ciencias Humanas” (#1) de la U. S. B., de Cali.

DOS. Reunir ambos temas fue un asunto signado por razones varias, más bien de orden anecdótico.

Como este escrito lo cuenta ya, obligado a permanecer tres meses en Francia, llevaba el escrito de Aristóteles (“Ética Nicomaquea”), como lectura indispensable para enfrentar asuntos pendientes en mis escritos sobre Clínica de lo Social. Un corto viaje al sur de Francia, que cerraba mi permanencia en Estrasburgo, tenía el sentido adicional de rastrear, en lo posible, las rutas de Van Gogh en Arlés y en Saint Maries de la Mer.

El Maestro Guillermo Rendón me había propuesto venir a Manizales y me permitió escoger libremente el tema⁶⁷. Escribir sobre ambos asuntos, surgió como ensayo para responder a este requerimiento.

Reunidas pues ambas cuestiones (de un modo un tanto arbitrario), sin tener idea clara de sus posibles enlaces, y no siendo fácil encontrarles -aún hasta aquí- segura fusión, el título del trabajo suma, a los nombres de ambos personajes, una pregunta en tal sentido: “¿Una pareja imposible?”

Se espera ahora, pensarlos tanto más reunidos; reconocidos desde una obligada complementariedad; asunto que sólo de modo paulatino ocurre, a medida que se ahonda en el tema; y que, de hecho, al comienzo resultaba impensable.

TRES. Aristóteles -más que por el recorrido sobre su obra completa, que el solo uso de su nombre presupone -apenas se justifica en esta reflexión en relación con el inicio de una indagación sobre el tema ético.

Y no es asunto de irresponsabilidad personal del filósofo. Así como hace muchos años -no menos de 30- el mismo nombre sirvió para dar paso a una oferta personal de Psicología Estética (pendiente, desde la escritura del “Tratado del Alma” por parte del autor en mención), se busca entonces ahora, iniciar una reflexión sobre la cuestión de lo ético; y, más concretamente aún, sobre su presente crisis (desde que el despliegue inusitado del

⁶⁷ Ya había visitado antes esta universidad y había trabajado con dos asuntos “Psicoanálisis de las drogadicciones” y “Darwin y Freud”; entonces, de acuerdo con la solicitud expresa del Maestro Rendón. Por lo demás, el escrito sobre el último tema -de entonces a acá- fue debidamente corregido y puede ser ahora consultado junto con este último escrito, en su versión actual.

terrorismo en el mundo contemporáneo lo ha desdibujado todo, de un modo más que decisivo).

Separado lo moral de lo ético de una manera cada vez más tajante, los lugares que ocupan - y que no faltaron nunca- han dado paso al reconocimiento de una problemática compleja, lejana del punto de evidencia donde, de modo tradicional, se les desearía mantener.

La idea del terrorismo como una hiper-moral, como una moral en acto, explosiva -y tanto más radical en cuanto presencia minoritaria- impone pensar sobre el lugar imposible que lo ético ofrece hoy en día, sin que sea posible desmontarlo, suplantarlos, o hacer caso omiso de ello.

CUATRO. Van Gogh, enlazado allí, impone la opción de ilustrar una posible salida al asunto, por la vía de lo estético. No porque se confundan lo artístico con lo estético; es que, a pesar de ello, lo artístico es más próximo siempre de lo estético, que lo ético mismo (o que -tanto peor aún- lo moral).

Van Gogh incluso, como artista, es un ser estético (en tanto basa en la exploración de las formas -y del color- el sentido de su obra) y ha de ser por ello que puede servir para ilustrar la única opción de reconstrucción ética posible y pensable: a partir de un replanteamiento estético.

Aunque suene extraño, sólo desde lo estético existe opción de re-localización, de reposición de lo ético. Y no sólo ello: siendo en varios sentidos más próximo de una incorporación de lo terrorista -antes de ser un ejemplo de moralidad- Van Gogh no sólo es oferta de salida para el drama humano y social contemporáneo; ilustra ya -con su obra y con su existencia- las formas más inaugurales de las modalidades del terrorismo en la actualidad; antes de ser tema tabú, delatando que lo terrorista no es sólo “eso que explota y demuele, con ciega arbitrariedad”.

CINCO. Desde un polo imprevisto, lo terrorista admite un sesgo creador, que Van Gogh delata de la manera más paradigmática, y por doble vía: una, desde su obra, que es demolición creadora, sostenida, incontrastable; y, otra, a partir de su propia existencia, donde el sólo suicidio que la decide, ilustra hasta qué punto, el pintor en mención era un terrorista, del más inapelable de los modos⁶⁸.

Pues bien: la oferta de reflexión sobre el terrorismo que la Clínica de lo Social ha desplegado desde hace varios años, no sólo reconoce el terrorismo como de doble opción (explosivo de un lado, implosivo de otro); contra la versión corriente, el terrorismo explosivo se reconoce como derivado, y es por ello que, antes de portar sentido prioritario de otro orden (político, religioso, económico, etc.) y, aún explosionando, por encima de todo -en cualquier caso- el terrorismo es un armado sintomático de auto-inmolación

⁶⁸ Ya ha sido resaltado en documentos previos, que para la perspectiva clínico-estética, el acto terrorista por excelencia es el suicidio; no sólo porque es radical y demoledor, ni apenas por su decisiva condición auto-destructiva; es porque, reuniendo en un solo modelo víctima y victimario, no deja a lo social margen posible de réplica ¿Cómo castigarse, en efecto, a quien logra auto-eliminarse, dejando a los otros la ilustración del más puro atentado?

Sucedo que la condición implosiva que comporta el suicidio le resta contundencia frente a la mirada ingenua y empirista -que a nivel colectivo y de modo habitual- ha hecho carrera en el abordaje del asunto (sólo pareciera tratarse por ello, del explosivo terrorismo vulgar; con lo cual, entre otras cosas, se impide el ingreso en una opción de rigurosa indagación teórica).

colectiva, suma de atentados vueltos contra la especie misma (aún cuando se trate del más particular recurso; suicidio, por ejemplo).

SEIS. Van Gogh es pues un terrorista creador, y en tanto tal, completa y devela cuanto Aristóteles no alcanzó a prever; aquello que falta en su reflexión ética.

¿Dónde hace el asunto diferencia? ¿Cómo convalidar el escándalo de una oferta que sea al tiempo terrorista y creadora? ¿Qué da, a partir del desborde vangoghiano, clave de solución para el actual modelo social?

La versión estética, en Van Gogh, no podría ser mera expresión artística, pues entonces todo se volcaría a su obra.

En el hombre Van Gogh debe darse un plus estético, de manera independiente de toda artística aplicación, y aún faltando allí clara intencionalidad.

Y si se trata de lo terrorista creador, tendrá que darse -entre el suicidio (terrorismo implosivo) y la producción indetenible (obra pictórica)- la clave decisiva.

Habrà de tratarse de la vida como formalización, sin otro distinto soporte allí.

Así como el sólo color da paso al milagro de la obra, también el hombre Van Gogh se despliega desde un modelo de existencia, que guardadas proporciones, se apuntala en relación con un rector núcleo formalizante.

Esa diferencia que el hacer mismo crea, da paso a efectos contundentes y para nada ocultos. En tal sentido, por ejemplo, podría decirse -para comenzar- que Van Gogh descrea de todo humano progreso; y que ello apenas si se reconoce desde que su suicidio supuestamente delata con ello su propia inapelable refutación.

Pero ¿es el suicidio de Van Gogh un mero acto personal imperdonable?

SIETE. Dejemos por lo pronto, un poco a un lado el tema -demasiado literal- del atentado auto-destructivo y terrorista.

Pensemos primero en el tema del progreso.

El progreso es, en efecto, una referencia de creencia colectiva, tan decisiva o más que la creencia en Dios o en lo ético (de modo independiente de visibles incongruencias).⁶⁹

⁶⁹ En nuestro escrito sobre psicosis (Cf. "Psicosis reclusiva y Psicosis escritural". En preparación) se asume la tesis de que, antes que las psicosis, es la normalidad la que se defiende desde lo forclusivo. Incluso, lo normal, no es sólo producto e imposición que parte de las urgencias de auto-reproducción de lo social; es - además y por sobre todo- soporte de defensa: por partida doble, forclusivo.

No debiera olvidarse, que para la propuesta clínica psicoanalítica, la forclusión es el modelo más radical de negación defensiva, y por ello, se pensó que se trataba de la más extrema modalidad defensiva; la cual, por ende, caracterizaba las formas psicopatológicas más extremas (psicosis).

En cambio, desde la perspectiva del método clínico-estético que oferta la Clínica de lo Social, la primera condición forclusiva se decide a nivel de lo normal y en referencia con las claves que subtienden al estallido terrorista, cualquiera éste fuere.

Para el caso concreto de la emergencia de la psicosis (modalidad terrorista ya; sólo que de corte implosivo e implosionante), la reacción forclusiva la genera quien o quienes se asume -o asumen- frente a las psicosis desde la normalidad; incluido el terapeuta mismo.

A su vez, al segundo modelo forclusivo lo apuntala la posición, ya no frente a las emergencias de estructuras psicóticas, sino el registro más vasto de lo psicótico, humanamente -y sin excepción- compartido (a pesar de ser no menos radicalmente forcluido). Trasfondo, en efecto, más amplio que aquél; -que en tanto modalidad suya, las psicosis expresan; y que, de modo envolvente -se insisten ello- subtiende en todas las humanas resultantes. De tal forma, que la verdad que así se pone al frente, a partir de lo psicótico basal, desde un doble recurso negador (forclusivo), se repudia y desconoce de la más radical de las maneras. Modelo de exclusión

Contra lo esperado, lo estético discurre -si no en contravía del supuesto progreso inevitable- sí en cambio rodando por sus propias rutas, tanto más imprevistas y, por principio, ajenas de todo convencional direccionamiento.

El ir siempre hacia delante no comporta -por sólo ello- necesario progreso, se quiere decir. Y es en esto donde se puede evidenciar una primera clave que distingue, del modo más tajante, el registro estético con respecto a la aspiración socialmente compartida que consolida lo ético.

Es desde el despliegue de lo social que se incluye entonces lo teleológico y lo moral-valorativo.

Lo humano escueto está más cerca de la expresividad de inagotable potencia que califica al conjunto de lo existente y de lo cual, eso humano es sólo un modo.

Como fueres, si lo social urge de una ética del progreso, Van Gogh allí no resuena con ello. Van Gogh vibra sí con lo humano envolvente -y por sobre todo con sus modalidades más extremas y repudiadas a nivel de lo social- y es el asunto -a partir de la imposibilidad que desde esa posición subtiende- que su hacer pictórico retrata y expresa.⁷⁰

La apuesta por lo humano es pues estética en tanto se formaliza alrededor de ese núcleo de imposibilidad. Así lo puro humano sea a estas alturas incapturable en cuanto nada garantiza su asunción -y a pesar de imponerse y expresarse siempre desde modalidades irremontables-: todos somos alternativas de lo humano; y, sin embargo, no alcanzamos a cubrirlo; ni siquiera, a nivel de los supuestos teóricos que lo fundan y deciden.

Lo humano, en efecto, apenas se justifica como matriz de expresión formal inagotable; su coherencia, a partir de allí y por eso sólo, debe ser estética.

No sólo a nivel ético lo humano no logra recubrirse desde un puntal, valorativo u objetivo, distinto de éste; incluso, lo humano puede dar paso a lo inhumano, y desde allí, al tajante enfrentamiento entre sus más indiscutibles resultantes; al punto de darse lo inhumano como realidad irremontable; clave de impedimento para toda posible realización armónica, para cualquier coherente cobertura que diese a lo humano definitiva consolidación, apuntalamiento pleno, redondo, inobjetable.

OCHO. Lo social en cambio apunta a la coherencia desde la ejecutoria de su condición auto-reproductiva, asumida sin más como empírica evidencia. Para una perspectiva general y rápida, todo cuanto dé paso a la realización de lo social, por sólo ello resulta justificado; lo demás deriva en consecuencia repudiado, excluido.

Y es esa la clave más definitoria de lo ético, que se auto-convalida desde esa tajante perspectiva; lo cual es paradójico hasta la refutación misma del modelo, pues la exclusión atenta contra la aspiración de universalidad, que a nivel teórico, decide lo ético. Allí se funda la Moral, que es selectiva, valorativa cerrazón, alrededor de núcleos que se asumen como “medidas indiscutibles y evidentes de las cosas”.

Lo moral es el colmo de la cancelación de cuanto resta afuera para que un grupo o colectividad acceda a la posibilidad de sus propios despliegues.

que desde lo normal y desde lo social, es al tiempo reclusión social-normalizante al interior del defensivo modelo de conjunto.

⁷⁰ Ha de ser por eso, que en sus primeras épocas, Van Gogh fue un místico; suerte de misionero desmesurado que aprendió apenas a ser pintor al final de su vida, y en sólo diez años accedió a esa deslumbrante producción, tan contundente como original, y que sólo su suicidio pudo detener.

Lo ético, supuestamente, debe reunir, en una sola resultante con aspiración de coherencia, lo humano y lo social. Y ello, desde la ejecutoria urbana que es la Obra.⁷¹

Es esa la aspiración que decide y justifica el despliegue de lo social; y, a partir de allí, de lo ético más definitorio. Y es esa al menos, la razón que mueve la reflexión ética desde sus primeras emergencias (caso de la “Ética nicomaquea”, quizá a pesar del propio Aristóteles). Y es que para hacer Ética, Aristóteles debe renunciar a la envoltura de lo humano, apostando por la coherencia de lo social (ofrecer un paradigma de modelo social es cuanto viene a justificar la urgencia de lo ético). Cualquier otro empeño interpretativo terminará chocando con la incongruencia y la contradicción que impone pensar el armónico gobierno ciudadano, a partir de una -primero triple, luego múltiple- exclusión definitoria (de la mujer, del esclavo, del niño; y del suicida, del ebrio, del soñante, del demente, del asesino, etc.).

NUEVE. Las posiciones que lo ético-social, de una parte, y lo estético-humano, de otra, comportan, según se privilegie ésta o aquella, impone de manera necesaria, inevitable, dos versiones diversas de progreso.

Lo urbano, de su parte, apoyando la aspiración de coherencia social -como sostenida evolución de creciente perfeccionamiento- da paso al despliegue indetenible y progresivo de lo tecnológico. Es allí donde la idea de progreso habitualmente se asume como evidente, inabandonable e indiscutible.

Para lo humano -en buena parte excluido de allí, siempre subordinado desde esa dominación, obligado al menos a restringir sus opciones expresivas por ello- sólo la clave estética que le decide como matriz inagotable de resultantes modales, le perpetúa y mantiene como elemento inabandonable al interior de esa subordinación y frente a sus propias opciones de reproducción.

Van Gogh es una apuesta en este específico sentido; y su fracaso en ello -expresado como solución suicida- comienza a ilustrar cuanto a partir de entonces se viene desplegando a favor de una apuesta de progreso, que somete a lo humano desde el creciente apuntalamiento de lo tecnológico (allí donde lo humano mismo se hace Obra).

DIEZ. Pues bien: ese fracaso de expresión suicida es terrorista. Lo terrorista es la puesta en acto de todo repudio a la idea de progreso a partir del apuntalamiento tecnológico; hace sombra a tal aspiración y se despliega desde esa definitoria contraposición: hacer fracasar lo tecnológico (obra desde la Obra) en tanto comporta el ejercicio de lo humano estrangulado, sometido, subordinado (sacrificio de singularidad acumulada, irrealizada, que desde entonces apunta al estallido, por la ruta de lo singular).

Ahora bien: estallar no es lo mismo que explotar. Es por ello que esa modalidad terrorista -que apunta a estallar- puede ser de dos tipos: sucesión de acontecimientos explosivos (que en un extremo cobija modalidades de terrorismo vulgar; aspiraciones de organización revolucionaria, en el otro); o bien, despliegue de implosiones con variedad de opciones de

⁷¹ La Obra es, en principio, efecto -sobre lo exterior, y desde la interioridad de lo humano- de esa decisiva condición que se impone a este último registro de modo inevitable, para tornar posible su ocurrir. Se trata del hacer.

El hacer termina no sólo dando paso a la envoltura urbana desde el despliegue de la gran Ciudad.

El hacer impone a lo humano la condición de producto desde la Obra misma. Es por ello que lo humano termina siendo reducido a inevitable modo de lo urbano.

expresión, que llevan de lo más auto-destructivo (suicidio, alternativas psico-patógenas⁷², por ejemplo) hasta las modalidades más refinadas de lo creativo (obra artística, producción onírica, etc.).

Pero, cuando desde modalidades artísticas, esa explosividad terrorista se juega en el ejercitamiento de alternativas excelsas, antes que retrato del fracaso -y por encima de éste- resulta siendo, de manera necesaria, creadora.

Allí, como modo del terrorismo creador, se erige -entre muchos otros ejemplos, tan extremos como excepcionales- la figura de Van Gogh que contrapone a la Ética aristotélica -ordenada como tratado- una opción de singularidad sin restricciones que ilustra la presencia de un modelo ético-estético, imposible de copiar en la literalidad de sus despliegues; sólo posible de ser entendido -en oposición a todo taponamiento de rebaño, contra el creciente sometimiento uniformante y masificador que lo social-urbano impone a lo humano coartado- como invitación al despliegue de la singularidad coartada.

ONCE. Van Gogh sabía por supuesto de Aristóteles. Aristóteles -sin duda también- no podía saber a propósito de Van Gogh.

Pero en este punto, dada su juntura escritural, el Aristóteles que a partir de allí surge, no puede no saber de Van Gogh; y éste -así no haya pintado pensando en ese autor y, menos aún en sus formulaciones sobre la Ética- no puede dejar de permitir reconocer enlaces complejos y diversos en ese posible entrecruzamiento que a su vez le retrata desde esta reflexión.

Pues, dada escritura, ella también decide, ¡ni qué decirlo!

La imposibilidad señalada en el título de este texto, no estriba sin embargo en ello.

Es más: se trata de la contraposición entre dos registros que la selección aquí adelantada apenas apuntala de modo fragmentario y parcial.

En algún lugar ha sido ya señalado: se escoge a Aristóteles para recuperar una reflexión sobre lo ético; así, evidentemente, la obra de Aristóteles no se reduzca a ello.

Van Gogh, de su parte, repugnaría de saberse tomado como referente de una propuesta estética, tanto más vasta que su mero ejercicio artístico-pictórico.

Y, sin embargo, uno y otro permiten -aun siendo, de ese modo restrictivo- ilustrar, de manera incomparable, ambos extremos (lo estético -más que lo artístico; y lo ético, en tanto más amplio que lo escueto moral).

DOCE. Y es que si se explora en lo ético el aporte estético-artístico de Van Gogh, resulta siendo ello inigualable, desde que, aún sin proponérselo, no sólo la oferta en la obra del pintor es envolvente, y para nada discriminatoria ni excluyente⁷³; a su vez, la versión ética (que cuenta con Van Gogh), torna, si bien arriesgada, de manera indudable, actual.⁷⁴

De su parte Aristóteles -en cuanto filósofo que en su escrito sobre lo ético parte de la Polis y de la urgencia de su administración- delata (antes de ella darse) cuanto de deuda tecnológica subtiende en el hacer vangohniano.

⁷² Las anorexias y las bulimias son las modalidades más frecuentes, una vez, todo se juega decidido a partir del creciente dominio del consumismo que rige la vida de los colectivos humanos contemporáneos.

⁷³ La uniformación de lo humano que incluye pensar a las personas como meras alternativas de color, no sólo no es excluyente; localiza a lo humano como modalidad de una construcción más basta que necesariamente le sobrepasa y decide.

⁷⁴ Léase al final la selección de textos extraídos de las "Cartas a Theo", allí donde el misionero da paso al pintor, y la evidencia de lo ético-moral es aún portador de indiscutible contundencia.

La Ciudad, la Obra, son asuntos que si bien subyacen en la reflexión aristotélica, desnudando su relativismo (cuando no sus decisivos desenfoces en cuestiones esenciales) permiten iluminar la producción de Van Gogh -y a Van Gogh mismo- en puntos donde todo se hace, por sobre todo, sintomático.

Y ello en los niveles más próximos y visibles; más causales y arbitrarios.

Van Gogh es más que su persona y su suicidio, se quiere decir.

Pero también, persona y suicidio, pesan siempre sobre la certeza de la obra que le sobrevive.

Van Gogh es más allá de su persona; resulta tanto más incluyente de cuanto le completa y complementa, desde que es apenas escueto lugar de paso; en tanto tal no se afinca en las urgencias defensivas que se le imponen y permiten a la persona por el solo hecho de serlo. Van Gogh es un puro indefenso que además quiere serlo, que necesita serlo; y, en tanto tal, las marcas que le cruzan, le deciden con tanta mayor contundencia que a cualquier otro dueño de sus escudos y de sus protecciones.

Así Gauguin no siempre esté presente en la existencia de Van Gogh; y, aunque Arlés no fuera la ciudad donde de modo permanente habitara el pintor, sin Gauguin y sin Arlés, Van Gogh no sería lo que fue, ni su obra portaría las claves de singularidad que -tanto más misteriosamente por ello- incluye.

Van Gogh, en esa su indefensión inevitable, indispensable, incluye hasta a quienes le refutan y zahieren del modo más íntimo, desgarrante y dramático.

Los prostíbulos de Arlés y sus cafés nocturnos son escenarios donde la exclusión habla, más allá de cuanto de ético la Ciudad propicia (o más bien: para que lo ético-aristotélico pueda mantenerse como la constante que lo social allí y entonces, demanda).

TRECE. Lo cierto es que también lo ético que subtiende en la existencia de Van Gogh, suma (así sea en discontinuidad) a la reflexión aristotélica, a propósito de lo ético.

La redondez de la oferta aristotélica -redondez conseguida a costa de las ya señaladas exclusiones- se perfora de modo inapelable cuando se piensa en Van Gogh, desde que éste, sin más, las incluye.

O, mejor decir: cuando se busca lo ético tras el discurrir del pintor (sobre todo, en esa época donde el suicidio se empieza a hacer irreversible y la obra pictórica comienza a delatarlo así), la perspectiva ética evidencia cuánto de terrorismo subtiende en la paradigmática y envolvente propuesta ética (presente, ahora y siempre, desde que Aristóteles -sin incluir el terrorismo-la explicitara, armando para ello, tratado).

La desmesura que comporta Van Gogh queda por fuera del presupuesto aristotélico, de un modo tan contundente que resulta refutándolo (dado que Aristóteles se olvidó de esa exclusión del Arte y del artista; allí donde, no sólo se cuele el terrorismo, sino que lo creador viene a reforzarlo y a completarlo).

Una Ética incluyente -más acá de la oferta que presupone modelo perfeccionado desde la exclusión de modalidades humanas decisivas- da paso a la también posible inclusión de una versión estética de lo ético.

Antes de asumirse las claves de valoración -indispensables para el modelo que acerca lo ético a los ámbitos, cada vez más restrictivos, de lo moral- lo estético envolvente reconoce en las resultantes, modalidades indiscutidas que demandan captaciones incluyente; sin entraparse en empeños represivos y selectivos en los cuales sólo cabe el uso de la fuerza y el recurso de la represión (y/o de la exclusión).

Entiéndase: no se trata de refutar la urgencia de lo ético; es que, visto todo desde la perspectiva que permite lo estético, al interior de las resultantes humanas, sociales y urbanas contemporáneas se puede evidenciar cuánto de sintomático comporta el uso indiscriminado de los apuntalamientos éticos.

CATORCE. Si se piensa la obra de Van Gogh como retrato humano, es a nivel de lo estético –en la medida de la modalidad artística- donde encuentra indispensable lugar.

Y es posible, a su vez, comenzar a reconocer de otro lado, cuanto de obra que empieza a reflexionar sobre la Obra, subtiende en “la Ética” aristotélica. Con ello, resulta factible dar paso a claves que permiten su reformulación, o al menos, que admiten su cuestionamiento, en tanto decisiva condición rectora para el registro de los insuperables entrampamientos y automatismos valorativos actuales.

No sólo en referencia con los supuestos de progreso que allí se expresan; en la asunción de una oferta des-aplicativa, por ejemplo.

Van Gogh no sólo pinta sin pretender con ello mejorar nada (como no sea, la producción pictórica misma); no se aspira allí, a ningún mundo mejor o más pertinente, que su obra ejemplifique; o que el autor de ella invite a nadie a copiarle en ello; Van Gogh pinta., si se quiere, por necesidad (no por razón pedagógica alguna); no busca en el registro de su artística producción derivar modelos aplicativos de su específico hacer, si es que se prefiere decirlo así.⁷⁵

Si es que existe opción pedagógica allí, tal modalidad connota, por sobretodo, seguirse a sí mismo.

O sea: no que no se incluyan modalidades valorativas en ese despliegue; es que no se pretende consolidar generalizaciones; ni se demanda ampliación alguna, en consecuencia, pues es puesta en acto de singularidad que por ende, se reconoce como irrepetible y única.

La Ética de Van Gogh, de existir algo así, es Ética de la singularidad. O sea, Estética.

Y nada excluye que una versión tal, resulte siendo tanto más envolvente que cualquier Ética, la cual -pensando siempre en la generalidad- excluye y castra sin restricciones todo posible despliegue de singularidad, pues ella nunca se somete a un envolvente y uniformante modelo paradigmático que supuestamente la funda y readecua.

La idea de una clave des-aplicativa resulta de interés, ahora cuando de modo inverso la desmesura aplicativa busca -por rutas más bien compensatorias- salidas. Pretensiones que no hacen más que agravar la condición reclusiva donde se soportan los más dramáticos conflictos contemporáneos.

QUINCE. Sobre todo, cuando se trata de detener (en lo posible, al menos) el desborde, des-aplicar no significa renuncia al sentido o a la posible opción participativa.

Una oferta ética desde el registro de lo estético comporta (además de explorar la sólo posibilidad de -o, tanto peor aún, la imposibilidad para- poderse detener); reconocer que no hay salida, porque el modelo todo ha tornado sintomático; y, en lo sintomático, auto-destructivo.

⁷⁵ Si se replicara afirmando que no faltó en Van Gogh la urgencia de armar comunidad pictórica, debiera decirse que no fue su idea otra distinta entonces que la necesidad de tornar factible la continuidad de un hacer, de un modo menos tortuoso y heroico. De cualquier modo, nunca como allí, fracasó el pintor, sin lograr la más mínima consolidación.

¿Y qué? ¿No se estaba proclamando a Van Gogh como referente decisivo frente al chato modelo aristotélico? ¿Acaso Van Gogh es ejemplo de capacidad de auto-detención?

Bien visto, detenerse no habría de ser posible más que a la obra, que es lo único que sigue rodando.

El discurrir de la existencia personal, por supuesto, no debiera estar en las manos de nadie contenerlo.

Van Gogh, sin embargo, lo decide así con su suicidio.

Si se ha aludido a Van Gogh, sin embargo, ha sido en tanto su obra es una invitación (a Van Gogh mismo, en primer lugar), si no en cuanto llamado a pararse de modo literal, al menos sí, como sugerencia de virar la dirección en su particular modo de existir.

Y así Van Gogh nada oiga, la obra sigue gritándolo; de tal modo, que quien esté dispuesto a reconocerlo, puede encontrarlo allí.

Por lo demás, nadie como Van Gogh para ilustrar la autonomía de su obra, en relación al menos con la forma de vida que, de otra parte, se le impuso desgastar al pintor.

Y, nada como esa obra, para demostrar las claves sintomáticas que la distancia entre el autor y su producto, delataba ya; y, desde entonces, delató siempre.

DIECISÉIS. ¿Y la obra de Aristóteles? ¿Acaso este autor reflexiona lo ético buscando seguidores o proponiendo paraísos artificiales?

No.

Pero lo ético asfixia allí el reconocimiento de lo estético.

El tratado aristotélico a propósito de lo ético -como acontece también en lo oferta psicológica- impone, una vez más, desconocer las decisivas claves formales (estéticas) que deciden las cosas, más acá de toda especificidad.

Los griegos -antes del aporte de rigor aristotélico- concebían lo ético como ejercicio artístico; como la resultante de hacer de la vida misma obra de arte; desde la sólo manera (forma, estética) de discurrir por ella.

Con el aporte aristotélico tal versión, no sólo se pierde, si no que prepara la invasión moral que subtiende siempre en toda oferta ética, y que -no por nada- luego de él, pasó de modo creciente a dominar el discurrir de lo social.

Si en Psicología entonces, el “Tratado del Alma” apuntaló y congeló al tiempo la opción de una Psicología Estética, con lo ético aconteció otro tanto. Y -si bien se lo ve- no ha de ser por culpa de la persona Aristóteles; el asunto está en la obra que le sobrevive; no porque sea equivocada o inconveniente; es debido a que delata una indudable condición de progreso (progreso racional-científico) detrás del cual se esconde la pérdida irreparable de las claves estéticas precedentes (desde entonces silenciadas, y obligadas a tomar la ruta de lo explosivo y de lo implosivo).

En cambio, en ese hueco inllenable donde lo estético sucumbe, efectivamente se inflama lo moral coercitivo; y, desde allí, hasta lo hiper-moral atentatorio (terrorismo).

DIECISIETE. No se trata de una toma de partido por lo estético; tampoco que consista todo en el voto por lo más conservador y retrógrado; de lo retrospectivo y de lo regresivo; desde la mal entendida recuperación de lo más originario.

Se trata sí del reconocimiento de las implicaciones del despliegue de las formas, desde el registro incontenible, sostenido, de las resultantes.

Es que, al tiempo que se avanza en una dirección, se pierden de modo irremediable registros esenciales; a medida que se despliegan las formas, se está más cerca también de su agotamiento, de la evidencia de su inevitable decadencia.

Y eso que la muerte comporta, se forcluye con mayor radicalismo y facilidad, cuando se trata de asuntos de conjunto donde el devenir ejercita otras modalidades de cuantas rigen desde la abstracción de lo más particular.

Lo estético, no es sólo tratado de las formas, en su acepción más general y envolvente; lo estético es -a su vez y por sobre todo- el reconocimiento de los entretejidos de lo formal, y por ende, de los juegos de despliegue, agotamiento y suplantación indetenible de las formas que subtienden, o que se expresan allí; incluso, de cuanto se estanca (oferta clínica que entonces se suma por ello) más allá de natural desgaste y de la necesaria suplantación de tales modelos; sobre todo, desde que las producciones humanas -como es habitual- marchan en contravía de todo devenir.

DIECIOCHO. Lo ético piensa lo humano como materia prima de su consigna; lo humano comienza por adecuarse a esa condición, y -ya ha sido resaltado- de modo progresivo tendrá que plegarse a sus determinaciones a costa de quedar excluido (lo cual sólo es posible en la medida de su creciente escisión).

Y es que -también ha sido afirmado- lo ético es la baba indispensable para la auto-reproducción de lo social, reforzado tanto más, en la medida en que la escisión de lo humano se incrementa.

No menos ha de acontecer con lo urbano como decisivo referente de la presencia de la Obra.

Quien lee a Aristóteles encuentra allí un espejo a seguir, una ruta que le re-direccione y reajuste. La condición de deber-ser, ha traído lo excepcional que era la oferta estética de hacer de la vida obra de arte, hasta el lugar de lo general, de lo uniformado, de lo aplanado; y no porque sea deleznable el aporte aristotélico; es que la consigna torna de modo inevitable impersonal, en la medida a que aspira a consolidarse a nivel colectivo.

La singularidad estará desde entonces -de modo definitivo- condicionada por estas referencias; reconocida incluso como recurso insostenible por fuera de tal reajuste. Resulta claro, que desde la exterioridad del orden social la singularidad en tanto tal, aislada y abandonada a su propia demarcación, es locura irremontable; en consecuencia, su condición de domesticamiento resulta siendo presupuesto inabandonable, condición sine qua non.

Sin embargo, lo singular será la consecuencia -también inapelable- de este modelo coercitivo que a pesar de apuntalarse como poder impositivo e irreversible, bien visto, no es otra cosa que objetiva expresión, clara demarcación, de lo trágico que subtiende allí; y, en tanto tal, sin remontamiento posible (al menos, mientras lo excluido no halle opción estética de metamórfica inclusión).

DIECINUEVE. Ante la obra pictórica de Van Gogh no se está como ante un deber-ser que no sea estético e implementación de singularidad (o sea, el deber ser de lo intransferible); se está frente a algo que exige sí una necesaria ampliación de visión, como condición indispensable para captar cuanto allí se oferta.

Puede ser que frente a una sola obra, esto no aparezca de modo necesario; pero vistos los cuadros como obligado conjunto; enlazando incluso toda esa producción a claves de

existencia inapelables, resulta ello cada vez más inabandonable, desde que se hace necesaria la inclusión de esa obra en tu interior; por ende, su más decisiva asimilación.

La obra del otro admite deber ser, sólo en cuanto te transforma y te obliga a saber de tu más decisiva especificidad. Lo cual es antesala en referencia al ser.

¿Cómo es pues ello?

No sólo se trata de un autor, ni una obra; sobre todo, de cuanto te descubre al enfrentarlos.

Y si es ello así al nivel de lo más específico, no significa que no se imponga a su vez, con tanto mayor rigor, la envolvencia radical desde lo humano que te constituye y de lo cual andas no menos perdido.

Ante Van Gogh y la totalidad de su obra, se impone, en efecto, reconocerse en el registro de eso humano envolvente que nunca se logra de modo pleno incluir.

Cualquier otra posición allí resulta siendo excluida y/o excluyente. No porque se trate de una mera proclama que recupera lo suicida, lo demente, lo delincuencial, a la mujer, al niño y al esclavo; en fin, a todos ellos.

Es porque hay un llamado a lo imposible y no por ello menos necesario.

Excluido desde siempre; ha de ser porque Van Gogh era, él mismo, un marginado, quien a cambio de todo esto, desde allí pintaba: paradigma a seguir para todos los excluidos. Tanto más, en la medida en que Van Gogh repugnaba de ello, su llamado no podría ser -de existir un llamado tal- a juntarse en el rebaño de lo uniformante. Se trata de seguir cada cual su propia ruta, y en la medida de ese logro, reconocer la opción de la puesta en acto de un hombre realmente nuevo⁷⁶.

Y ante Van Gogh y su obra, no resta más que reconocerse en el registro de exclusión que de un modo u otro, lo social comporta.

“Seguir”, entonces, no sólo significa ir -lo cual es ya bastante- en pos de una singularidad inimitable; no prolongar mecánicamente el gasto previo de un recorrido; tampoco se trata apenas de un modelo donde no se pueda repetir; donde únicamente se reponga singularidad; consiste en la precisión y asunción de la alternativa creadora, de hallar lo nuevo en cada quién, para poder reapuntalar la coherencia de lo humano.

¿Tarea imposible?

Bueno, pues es así de difícil detenerse, no seguirse creyendo que se trata apenas de ir tras el rebaño, imaginándose por sólo ello ser “lo mejor del mundo”.

Es por esto que antes que del impositivo deber-ser (que incluye y privilegia la oferta ético-moral) se trata de un aporte-al-ser, cuya condición basal resulta indispensable asumir.

VEINTE. Obsérvese: todo cuanto precede en cada obra pictórica de Van Gogh debe asimilarse sin discusión colocándose al margen y buscando dar paso al reconocimiento del plus que ha de ser la nueva producción pictórica, en la obra siguiente. Como si el último eslabón fuera -en cambio- el primero siempre, se trata de asumir allí una clave de creación, que de otro modo, resultaría imposible encadenar en ese conjunto doloroso, único e irrepetible; y siempre sorprendente.⁷⁷

⁷⁶ Si se dijera que se colocan así suplementos que Van Gogh sería el primero en repudiar, piénsese en su oferta de hermandad entre pintores, que si bien nunca logró pasar el primer peldaño, conducía sin duda en esa específica dirección.

⁷⁷ Si ello, a pesar de todo, da como resultante la constante suicida que subtiende, ha de ser porque el resto hace caso omiso del empeño (lo cual no lo invalida, pero lo torna de modo irremediable sintomático).

Esa urgencia de ampliación que da paso al reconocimiento de lo utópico, es cuanto de su parte, Aristóteles resuelve como mera colectivización (lo adaptativo, y la consecuencia de ello: el despliegue incontenible de lo moral).

Como fuese, hay en la producción vangoghiana una apelación al enigma antes que a la evidencia; existe sugerencia honda e inquietante, en cambio de imposición valorativa, de predeterminada demarcación.

Por esto, al mirar la obra de Van Gogh no se está forzado a la toma de partido por una oferta tajante, unidireccional, que te impone incluirte si no deseas derivar del lado de un afuera sin opción; sólo te retrata en la imposibilidad de despliegue de tu singularidad, asimilada, pálida y adaptada.

Allí se está afuera, de entrada; pero fuera de sí; y cualquier inclusión presupone esa ampliación de mira que no se decide desde ningún progreso, ni apuesta por un plus que no incluya hasta lo más profundo. No se trata de algo que te arrastre desde la imposición de órdenes de poder, que sólo te permiten adaptarte. Consiste todo, en poner en cuestión lo dado, a favor de una opción de salida, y que es más bien, recurso de real ingreso hacia la más decisiva interioridad, asunto siempre esquivo. Tarea imposible donde solo cabe la realización de un milagro: el real florecimiento de la singularidad.

VEINTIUNO. Reconocida la singularidad como determinante de toda reconversión estética de lo ético, cabe ahora indagar si Aristóteles en realidad, ¿hace de lo ético una antesala al terrorismo (hiper-moral en acto); o cabe reconocer allí, una incomprensión total por parte de sus lectores y de quienes -supuestamente a partir de él, creyendo seguirle, e imaginando obedecer a su consignas- terminan por tergiversarlo y por refutarlo, por encima de toda buena intención

Acaso, la verdad sea allí linderal y de doble faz.

Bien visto todo entonces desde uno de esos posibles sesgos, allí donde se trata de la singularidad -sin incluir consecuencias, ni asumir derivaciones- el escrito de Aristóteles (su reflexión sobre la Ética) se resuelve en una consigna fundamental: dadas todas las condiciones para la emergencia humana, lo humano tiende -de manera indispensable- a la felicidad.

Es eso cuanto sin duda Aristóteles plantea.

Es más: dada singularidad ejercida sin restricciones, lo humano busca en lo social apuntalar -del modo más amplio posible- la felicidad; el paso, desde la vida como obra de arte, a la disposición teleológica que apunta hacia el logro de la felicidad sobredeterminante.

Pues bien: ¿Por qué, en cambio de generar progreso, se termina derivando del lado de reinterpretaciones y malformaciones, que invalidan, del modo más contundente, esa consigna principal?

Porque Aristóteles escribe desde la apetencia y olvida realidades decisivas.

Y dado que (así sea difícil de reconocer), desde que apunta a lo imposible su demostración se soporta sobre la ficción, sobre la más teórica utopía; incluso, contra lo esperado, hasta se termina por incluir las exclusiones sobre las cuales la armazón reposa, desde urgencias de aplicaciones cada vez más tendenciosas e irreversibles que buscan corregir, enderezar, reapuntalar, la diferencia.

VEINTIDÓS. ¿Acaso una Ética de la singularidad resulta posible?

Sin duda, no.

Pretender que el delincuente pase por el mundo ejercitando su especificidad es algo que ni el delincuente mismo pretendería. Suponer que el demente es domesticable desde una oferta, que en vez de ética, se reforma a partir de una versión ampliada desde lo estético, es casi tan demente como lo demente mismo. En fin, con todo así⁷⁸. Pero entonces, ¿de qué se trata? Apenas de hacer ver hasta dónde lo irreversible lleva a lo inevitable; o sea, hacia el abismo. Y, sin pretensión alguna de aplicación; señalando apenas el grado de dificultad que colinda con lo imposible; que si se tratara de la verdad, acontecería así; y que, ni siquiera asumiéndolo a partir de estas dilucidaciones, habría retorno alguno. Menos aún, si se opta por el desdén a toda teoría y resulta insufrible el llamado a la des-aceleración de todo progreso.

Y sin embargo, descontando urgencias de aplicación ¿no son esos los gritos que se oyen cuando se toma partido “ecológico” por cualquier reajuste crítico?

VENTITRÉS. ¿Fue de algún modo feliz Van Gogh? ¿Se puede afirmar que no lo fuera?

Si -contando con aislarle en su mero hacer- resulta difícil concebir a alguien que está hallando de ese modo mayor realización ¿por qué ello conduce a la infelicidad y al suicidio?

Lo cierto es que, pasara cuanto pasara, nunca el pintor hubiera abandonado su hacer; y resulta indudable que al interior de su actividad pictórica, por encima de todo gozaba.

El infierno de Van Gogh son los otros; la experiencia en Arlés con Gauguin, así lo evidencia.

Es claro que Van Gogh se instala en un lugar de imposibilidad social (a nivel de lo económico, sólo el aporte sostenido de su hermano Theo permite dar paso a esa producción artística inigualable, sin duda alguna); que en el registro del intercambio interpersonal, sólo la oferta de una obra (que, de hecho, el colectivo mal-recibe) aspira a cubrir, quizá de manera en extremo ingenua, la real refutación a la persona misma del pintor, esa sí inocultable.

Allí donde se espera intercambio directo, la mediación de la obra refuta lo más simple e invalida todo esfuerzo, por extremo que fuere; de hecho, entre más radical y heroico el empeño en tal sentido, mayor fracaso a nivel del encuentro con el otro, cualquiera éste fuese (se sugiere reconfirmarlo en “Cartas a Theo”).

VEINTICUATRO. Pero, en ese aislamiento -casi experimental- Van Gogh devela lo más verdadero, lo más encubierto de la condición humana, en su estado más puro e intransferible, en ese “como si” existencial (que habitualmente -se dice- arma antesala al ingreso en la psicosis), el artista Van Gogh localiza un lugar de enlace, donde lo humano -más allá de cualquier apetencia social- vuelve a regir. Se trata de un punto donde el terrorismo se enlaza a lo creador, y ofrece el milagro de una salida posible, allí donde sólo cabe -bien visto todo- real reclusión.

Si la singularidad resulta inimitable y si por solo ello, nadie se ve impelido a su ampliación, a hacer de la consigna humana despliegue de la propia singularidad de cada quien; si lo ético resultante es de modo necesario, apenas el retrato uniformado, la caricatura de una ingente, imposible empresa de este orden; y si ello comporta derivación inevitable,

⁷⁸ Pero es que no se trata de la apología de la singularidad y, tanto menos aún, de lo singular. Consiste todo sí en dar cuenta de cuanto objetivamente se pone al frente del modo más sintomático, y que desde el colectivo se forcluye con igual o mayor contundencia.

progresiva, de modalidades terroristas; que, al menos, pegarle al terrorismo un virus invertido; un suplemento creador desde el ejercitamiento del-uno-solo, ha de ser el empeño que dé sentido -así no deje de ser por ello, menos sintomático- a las primeras emergencias del terrorismo creador, del cual Van Gogh es un insigne exponente, pero que, desde antes de Aristóteles -nada menos que en Sócrates- se ilustraba ya.

ANEXO II

LAS CONFERENCIAS

UNO. Dicté tres charlas sobre este escrito. La primera, una improvisación en la ciudad de C... (Cuestión posible, porque F. V. así lo quiso y quizá también porque G. V. realizó a toda prisa una selección de filminas con los temas pictóricos de Van Gogh). Mi sentimiento al final de esa noche era de un perfecto fracaso. Había terminado realizando una proclama, en defensa de Van Gogh, y la aspiración básica de una presentación perfectamente equilibrada estaba bastante distante de la resultante real. La intervención grosera de alguien que demeritaba sin inmutarse a los artistas todos, confundiéndonos casi con delincuentes, ebrios, muertos de hambre y dementes, y decidiendo sin opción de réplica que el Arte era una perfecta farsa sin soporte ni sentido alguno, tornó casi infructuoso cualquier empeño demostrativo al respecto. Sólo cuando el pintoresco personaje abandonó la sala y se hizo posible hacer reconocer al grupo la anestesia colectiva que daba como bloqueo masivo, cuanto debiera ser urgencia espontánea de humana solidaridad, a partir de la vista del cuadro “Café nocturno en la Place de Lamartine” (el cual, entre otras cosas, reponía a un grupo de seres recogidos en ese frívolo y árido lugar, única opción posible en ellos para atravesar la larga noche de invierno, carentes como evidenciaban estar de abrigo y de la intimidad de una alcoba propia, con un lecho cubierto y con mínimas cobijas protectoras) permitió recuperar un poco el sentido del asunto, y dar con vehemencia argumental remate a la desordenada presentación.

DOS. La segunda charla (ya en la U. Nacional, con sede en M/z...), a sabiendas de que el escrito había sido previamente leído, e incluso, su lectura había generado una larga lista de preguntas, pudo partir -un tanto más protegadamente- del reconocimiento de la incompletitud de este trabajo, el cual tenía más de punto de partida que de reflexión redonda y acabada. En realidad, más que de nombres ilustres (Aristóteles, Van Gogh) se trataba de muestras bastante selectivas de obras de éstos.

Por lo demás, la idea era (antes que intentar responder cada una de las indagaciones de los presentes) volverse a interrogar sobre la pregunta que había dado paso a la producción de un documento donde se reunía, del más inesperado de los modos, al filósofo griego con el pintor holandés. Como se recordaría, se trataba de responder por las razones que hacían que lo ético -por encima de objeciones y supuestas refutaciones surgidas a partir de emergencias incontenibles desde el desborde de la puesta en acto de la hiper-moral

terrorista- prolongara su égida, sin lesionarse en sus niveles nucleares, sin presentar fracturas en las columnas que sostenían su milenaria edificación.

TRES. De modo simultáneo y al tiempo con ello, resultaba decisivo dar cuenta de la indiscutible presencia de la alternativa terrorista, lo cual no era precisamente una invención, ni menos aún, un asunto de poca monta, inflado con artificio. Sólo que para hacer visibles las rutas de uno y otro registro (ético de una parte, terrorista del otro), tornaba indispensable reconocer la presencia del síntoma; el cual, generalizado hasta los colectivos humanos; desprendido de la tradicional apropiación y asignación a nivel de lo más personal, daba paso al reconocimiento de una clave autodestructiva de conjunto. Dimensión esta que no siendo total ni de modo claro unilateral -desde que el terror organizado delataba la escisión de lo humano a niveles más que generalizados; los cuales tornan indispensable la opción, más que de una oferta psicológica convencional, de una decisiva versión clínica de lo social- se ofrecía de una manera cada vez más definida, como suicidio de especie.

Ahora bien: la forma como lo social excluía estas claves mórbidas tenía dos rutas principales: la primera, por encima de todo forclusiva, buscaba colocar afuera con toda radicalidad, si no con anestésica indiferencia, cualquier asunto que pudiera evocar o sugerir terror y/o terrorismo. La segunda en cambio ejercía, ponía en acto, variantes del terror (terrorismo blanco) desde la inevitable y contaminada realidad, expresa en la innegable presencia de un tono terrorista creciente y envolvente; irreversible e inocultable. Allí -tanto a nivel colectivo como particular- se era tan radical como sinuoso, y al lado de efectos innegables, se hacía caso omiso de procedencias y motivaciones.

CUATRO. Que lo ético en Aristóteles no daba cuenta de su aporte de conjunto era evidente por supuesto, con sólo reconocer la amplitud de su obra y la variedad de temáticas que en sus escritos se cubrían. Por nombrar apenas lo más inmediato y principal, bastaba pensar a su vez, en cuanto a nivel de esa específica temática (de lo ético) había precedido a la “Ética Nicomaquea” (escrito éste, por lo demás, que en relación con el específico asunto de lo ético, siendo acaso principal en la producción del filósofo, no era de hecho el único), la marca inocultable de “La república” de Platón (sin olvidarse de “Las leyes”, texto éste más próximo de los planteamientos del escrito aristotélico) resultaban enlaces obligados, indispensables.

Era necesario, si se quería atar la reflexión ética de Aristóteles con la realidad actual del Estado y la Ciudad modernos, no desconocer entronques como los que propiciara el aporte de Plotino y de los neoplatónicos, las reflexiones de los filósofos cristianos (Santo Tomás y San Agustín, en primer lugar); incluso, no dejar de incluir los aportes de Maquiavelo y Tomás Moro⁷⁹, que sin el soporte de los antiguos pensadores griegos difícilmente hubieran logrado desplegar sus escritos.

De otra parte, Spinoza y Kant -en incómodo enlace con Nietzsche, y al tiempo completados por los trabajos de Sören Kierkegaard⁸⁰ son, si no los únicos puntales decisivos para reconocer el despliegue de lo ético a través de la Historia de Occidente, suficientemente demostrativos del complejo, plural y hondo encadenamiento que se impone reconocer, para sin ser simplificante ligar los asuntos actuales con esas claves de decisiva procedencia.

⁷⁹ Cf. Jaeger, W. “Paideia”. F. C. E. México, 1983.

⁸⁰ Cf. Kierkegaard, S. “Estética y Ética”. Ed. Nova. Buenos Aires, 1959.

CINCO. Cuando, madura ya la presentación, se diera paso a la proyección de las diapositivas que reponían las obras escogidas de Van Gogh, la pregunta del Maestro Guillermo Rendón, resultó decisiva. Indagaba ésta por el punto donde se habían enlazado Aristóteles y Van Gogh en necesario entronque, dejando de ser apenas antagónicos portadores de ofertas irreconciliables; el momento donde la afirmación, según la cual se trataba de una pareja impensable, daba paso más bien a una indagación, a la inclusión de una duda definitoria que imponía reconocer allí la contundente presencia de un decisivo interrogante (¿pareja imposible?).

La respuesta se dio resaltando la falta, la exclusión, la contundente presencia de la carencia, como clave central y definitoria que ataba ambos asuntos. Y desde allí se derivó a la promoción del tema de la singularidad como urgencia estética que podría dar paso a la opción de modelos menos reclusivos y mórbidos, donde lo ético encontrara salidas no afectadas por la extrematización compensatoria de alternativas moralizantes.

SEIS. La idea era que la tercera presentación fuera de manera definitiva, diferente. Si bien se había logrado un acercamiento al objetivo expositivo -desde que se modificara el énfasis en las personas de los autores, recalando en cambio en el asunto de las obras- cuestiones decisivas como la diferencia entre lo ético y lo moral habían impedido explicitar planteamientos donde lo ético se reconocía como Obra, e indispensable suplemento generado por la Ciudad misma. A diferencia de lo moral, parcial, variable y diverso, a partir de relativizantes demarcaciones espacio-temporales, lo ético comportaba una urgencia de universalidad que trascendía tales limitaciones y restricciones. Era, a partir de allí, que las nociones éticas accedían a su condición inmodificable e inamovible y resultaban siendo siempre actuales y remozadas desde la pureza de su vigorosa perpetuación.

Más allá de empeños racionales y concientes, habría de sumarse el reconocimiento del aporte de los muertos, los cuales -masiva y abstractamente refundidos en eso que se apela tradición- accedían al milagro de esa metamorfosis que mantenía intactas las nociones éticas desde que les asimilaba con la más inmediata renovación de la vida misma; sumando huellas y marcas invisibles, y dejando la contundencia de su paso por la tierra desde la encarnación de quienes a su vez de modo inevitable les sobrevivían.

Pues bien, si de hecho nadie pasaba por la existencia sin dejar su impronta, y todo ello se refundía en una sola fuerza decisiva y encadenante, sólo la envolvencia de lo urbano justificaba y definía tal inextricable resultante. Sin la urgencia de la auto-reproducción de la Ciudad, la inmediatez de lo ético -como el lenguaje, por ejemplo, modo tecnológico suyo- carecía de explicación y fundamento posible.

SIETE. Pues bien -seguramente con un aporte de excepción, que se hace indispensable reconocer a su vez- tanto Aristóteles como Van Gogh coincidían, cada uno a su modo, en esa inclusión.

Esa clave de muerte compartida se abrió como versión renovante, desde que urgido por el tiempo y antes de la tercera presentación, conté con la feliz oportunidad de escuchar la obra del Maestro Rendón “Tremolo tremolante”, Cuarteto para guitarras, escrito entre 1985 y 1986, dedicado a las víctimas de la avalancha de Armero, y con una duración de dieciséis minutos con dieciséis segundos.

Ese ejercicio de escucha había sido previamente realizado en diversas ocasiones. En esta oportunidad, el debate sobre la obra del Maestro Rendón, se inició con la pregunta sobre las

razones por las cuales se elegía ese instrumento, para consolidar tan específica música conmemorativa.

Antes que dar paso a complejas y especializadas argumentaciones técnicas, el Maestro se limitó a resaltar dos asuntos. Al lado de la reciente tragedia natural que sepultara al pueblo de Armero y a sus habitantes, habían recibido la noticia -el Maestro y su esposa Anielka- de la muerte precoz de una niña, ansiosa de vivir, hija de unos amigos entrañables; de una parte. De otro lado, la guitarra era el instrumento que de manera inicial, tempranamente, había puesto en relación al Maestro con la Música.

Mientras escuchaba esa impactante composición, volví a hacer rememoración del tema del incapturable ruido cósmico, paradójicamente apropiado por los humanos como silencio; tema presocrático, más precisamente pitagórico, que siempre me había parecido impresionante e incomparable. La Música -si no era la opción de literal recuperación de esa imposibilidad- se decidía a partir de un acercamiento excepcional a esa dimensión de impedimento, por una ruta solitaria, heroica y sublimante, que hacía contravía a la predominante urgencia del humano rebaño, urgido de camuflajes y de la tibieza de adaptaciones, en extremo cómodas y fáciles.

Guardando proporciones, por la ruta de la banda sonora el Maestro apuntaba a desentrañar cuanto Van Gogh intentara desde el registro del paisaje interior. Quizá por ello, se daba ese curioso entrecruzamiento que al tiempo que justificaba el esfuerzo pedagógico del profesor Rendón empeñado en hacer surgir el pintor que sus alumnos -casi todos ingenieros- llevaban celosamente oculto, mientras que Van Gogh aspiraba, según lo explicitara en sus “Cartas a Theo”,⁸¹ a una real música del color.

OCHO. Buscando escarbar aún más allá de los sentidos hasta entonces hallados en los cuadros del pintor holandés, quise que la reunión partiera de la superposición de las imágenes de esas pinturas, con esa música inaudita que hubiera de escuchar la noche anterior. Sin embargo, el Maestro Guillermo Rendón parecía portar poderosas razones para negarse, con todo vigor, a un experimento tal; razón por la cual, se decidió comenzar proyectando las diapositivas, seguidas de la escucha, imprevista e inexplicada para ese público universitario, del Cuarteto para guitarras.

Sólo después de haber apelado al más riguroso silencio y a la detención del ruido de de los celulares, generando ese espacio de innegable extrañeza y de difícil justificación, comenzó la disertación que dio paso a la explicitación de los asuntos previamente resaltados. El resultado para mí fue inigualable, dado que venía desconectado por largo tiempo con estos ejercicios académicos, y no creo exagerar si afirmo que para ese público todo ello resultó a su vez novedoso y diverso de cuanto hubiese, cada uno de sus integrantes, previsto.

Sea.

ANEXO III

ENTRE EL MISIONERO Y EL PINTOR

⁸¹ Cf. Van Gogh, V. Op. Cit. P. 255.

O MANDAMIENTOS DE LA MORAL VANGOGHNIANA

**(Extracto de reflexiones de Van Gogh.
En las primeras páginas de sus “Cartas a Theo”)**

P. 21:

Después desayuné un trozo de pan seco y un vaso de cerveza; es un medio que Dickens recomienda a los que están a punto de suicidarse, como particularmente indicado para alejarlos durante un tiempo todavía de su proyecto.

P.22:

...¿qué significa en suma, un cuerpo bello como el de esta Friné? Esto, los animales lo tiene también, tal vez más que los hombres, pero un alma como la que hay en los hombres pintados por Israelí o Millet o Frère: eso es lo que los animales no tienen. Y la vida ¿no ha sido dada para enriquecer nuestro corazón, hasta cuando sufre lo físico?

...no experimento sino muy poca simpatía por esta figura de Gérome, porque no le veo el más mínimo signo revelador de inteligencia. Manos que llevan la marca del trabajo son más bellas que manos semejantes a las de esta figura.

...Me sentiría y me entendería mejor con una (mujer) que fuese fea, o vieja, o pobre, o desgraciada por una u otra razón, pero que hubiese adquirido inteligencia y un alma por la experiencia de la vida y las desdichas y penas.

P. 23:

...he pensado en las palabras “somos hoy lo que éramos ayer”. Esto no significa que se deba marcar el paso y no tratar de desarrollarse, al contrario, hay una razón imperiosa para hacerlo y encontrarlo.

...Pero para seguir fiel a esta palabra, no se puede retroceder, y cuando se ha empezado a considerar las cosas con una mirada libre y confiada no se puede volver atrás ni claudicar.

...Había un hombre que un día entro en una iglesia y preguntó: “Es posible que mi fervor me haya engañado, que haya tomado el mal camino y siga mal, ¡ay de mí! Si me librara de esta incertidumbre y si pudiera tener la firma convicción de que terminaré por tener éxito y vencer”. Y una voz entonces le contesta: “Y si tuvieras la certidumbre, ¿qué harías? Haz como si estuvieras seguro y no serás confundido”.

Ps. 24-25:

...en quienes se comprueba de la manera más visible un valor superior, son aquellos a quienes se aplican las palabras: “Trabajadores, vuestra vida es triste; trabajadores, vosotros sufrís en la vida; trabajadores, vosotros sois felices”, son aquellos que llevan los estigmas de “toda una vida de lucha y de trabajos sostenida sin doblegarse jamás.” Es necesario hacer esfuerzos para semejarse a ellos.

...es preferible tener el espíritu ardiente, aunque se deban cometer más faltas, que ser mezquino y demasiado prudente.

...Si se continúa amando sinceramente lo que es en verdad digno de amor y no se derrocha el amor en cosas insignificantes y nulas e insípidas, se logrará, poco a poco, más luz y se llegará a ser más fuerte.

...Cuanto más rápido trata de distinguirse uno en el dominio de alguna actividad y en algún oficio, y se adopta una manera de pensar y de obrar relativamente independiente, y más se sujeta a reglas fijas, más firme se hará el carácter y no habrá por ello que sentirse disminuido.

...Hacer esto es de sabios, porque la vida es corta y el tiempo pasa ligero; si nos perfeccionamos en una sola cosa y la comprendemos bien, adquirimos por añadidura la comprensión y el conocimiento de muchas otras cosas.

...A veces conviene ir hacia el mundo y frecuentar los hombres pues uno se siente allí obligado y llamado, pero el que prefiere permanecer solo y tranquilamente en la obra y sólo quisiera tener muy pocos amigos, es el que circula con más seguridad entre los hombres y en el mundo.

...conservar algo del carácter original de un Robinson Crusoe, o de un hombre de la naturaleza, jamás dejar apagar el fuego de su alma, sino avivarlo. Y el que continúa guardando la pobreza para sí y la ama, posee un gran tesoro y oír siempre con claridad la voz de su conciencia...

CARTA DE JULIO DE 1880

Ps. 36 y sigs:

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

...Eso justifica que ante todo, estoy llevado a creerlo, sea ventajoso y lo más conveniente y lo más razonable que me vaya y viva a distancia, que sea como si no existiese.

...Soy un hombre de pasiones, capaz de hacer cosas más o menos insensatas, de lo cual me arrepiento a medias.

...Pero se trata de sacar por todos los medios de estas pasiones un buen partido.

En vez de sucumbir a la morriña, he dicho: “El país o la patria están en todas partes”. En vez de dejarme llevar por la desesperación he tomado el partido de la melancolía activa...he preferido la melancolía que espera y que aspira y que busca, a la que, abatida y estancada, desespera.

Así cuando uno vive absorbido por todo esto, algunas veces resulta enojoso, fastidioso para otros y sin quererlo, más o menos peca contra ciertas formas y usos y conveniencias sociales.

...a menudo he descuidado mi aseo, lo admito y admito que esto sea desagradable. Pero he aquí, la molestia y la miseria existen para algo y además son un buen medio para asegurarse la soledad necesaria...

...ya llevo cinco años tal vez, no lo sé exactamente, viviendo más o menos desarraigado, errante aquí y allá...

...a menudo me he ganado un pedazo de pan, a menudo algún amigo me lo ha dado por lástima, he vivido como he podido, lo mismo bien que mal, como se presentaba; es verdad que he perdido la confianza de algunos y es verdad que mis asuntos pecuniarios se encuentran en un triste estado; es verdad que el porvenir es bastante sombrío; es verdad que habría podido hacerlo todo mejor; es verdad que nada más para ganarme el sustento he perdido tiempo; es verdad que mis estudios siguen en un estado bastante triste y desesperante y que es más lo que me falta, infinitamente más, que lo que tengo. Pero ¿A eso le llamáis descender, a eso le llamáis no hacer nada?

...Tú dirás tal vez: Pero ¿Por qué no has seguido, como hubiéramos querido que hubieses continuado, por el camino de la Universidad? No contestaré nada, salvo esto: es demasiado; y además, ese porvenir no era mejor que el presente que ando siguiendo.

...Pero, en el camino en que me encuentro debo continuar. Si no hago nada, si no estudio, si no busco más, entonces estoy perdido. Entonces, desgracia para mí.

...Así es como encaro las cosas: continuar, continuar, eso es lo necesario.

...Pero, ¿cuál es tu propósito definitivo?- dirás tú. Este propósito se vuelve más definido, se dibujará lenta y seguramente como el croquis se hace esbozo y el esbozo cuadro a medida que se trabaja más seriamente, que se profundiza más la idea, en principio vaga, el primer pensamiento fugitivo y pasajero, a menos que se haga fijo.

...Debes saber que entre los misioneros ocurre lo que entre los artistas. Hay una vieja escuela académica a menudo execrable, tiránica, la abominación de la desolación, en fin, hombres que tienen como una coraza, una armadura de acero de prejuicios y de convencionalismos; estos cuando se hallan a la cabeza de los negocios, disponen de los empleos y por medios indirectos tratan de mantener a sus protegidos y excluir a los hombres sencillos.

...Su Dios es como el Dios del borracho Falstaff de Shakespeare: “el interior de una iglesia”, *the inside of a church*; en verdad algunos señores misioneros (¿?) se encuentran por extraña coincidencia (tal vez se sentirían ellos mismos, si fueran capaces de emociones humanas, un poco sorprendidos de encontrarse) plantados en el mismo punto de vista de un tipo borracho en cuanto a cosas espirituales. Pero parece poco probable que su ceguera se cambie allá abajo en clarividencia.

...Este estado de cosas tiene su lado malo para el que no está de acuerdo con todo eso y que con toda su alma y con todo su corazón y con toda indignación de la que es capaz, protesta en contra.

...Por mí, respeto a los académicos que no se parecen a aquellos otros académicos; pero los respetables son más raros de lo que se piensa a primera vista. Ahora, una de las causas por las cuales estoy fuera de lugar -porque durante años he estado desplazado- es simplemente porque tengo otras ideas que las de esos señores que dan los puestos a los sujetos que piensan como ellos. No es una sencilla cuestión de *toilette* como se me ha reprochado hipócritamente, es una cuestión más seria, te lo aseguro.

...Dios mío, qué hermoso es Shakespeare. ¿Qué es tan misterioso como él? Su palabra y sus modos equivalen a un pincel tembloroso de fiebre y de emoción. Pero hay que aprender a leer, como debe aprenderse a ver y aprender a vivir.

...me siento prisionero en su tormento, excluido de participar en tal o cual obra, y tales y cuales cosas necesarias están lejos del alcance. A causa de esto no se vive sin melancolía, después se sienten vacíos allí donde podría haber amistades y altos y serios afectos, y se experimenta cómo el terrible decaimiento roe hasta la misma energía moral, y la fatalidad parece poner una barrera a los instintos afectivos y una marca de náuseas sube a la garganta... ¿Qué quieres? Lo que pasa adentro parece que ocurriera afuera.

---Después por momentos, se puede quedar abstraído, un poco soñador, hay algunos que se vuelven demasiado abstraídos, un poco demasiado soñadores, es lo que me ocurre a mí tal vez, pero yo tengo la culpa. Después de todo, quién sabe, sin motivo. Es por tal o cual razón que estaba absorto, preocupado, inquieto, ¡pero uno se rehace! El soñador cae algunas veces en un pozo pero luego dicen que se eleva.

...Y el hombre abstraído tiene también su presencia de espíritu por momentos, como por compensación. Es a veces un personaje que tiene su razón de ser por tal o cual motivo que no se ve siempre en el primer momento, o que se olvida por abstracción a menudo involuntariamente.

...Alguien que ha rodado largamente como sacudido sobre un mar tempestuoso, llega al fin a su destino; alguien que parecía inútil e incapaz de desempeñar ningún cargo, ninguna función, termina por encontrar una, y activo y capaz de acción se muestra muy diferente a lo que había parecido al principio...

...me sentiría muy contento si de alguna manera tú pudieras ver en mí algo más que un haragán.

...¿Acaso hay haraganes y haraganes que hacen contraste? Está aquel que es haragán por pereza y dejadez de carácter, por bajeza de su naturaleza: tú puedes si los juzgas bien, tomarme por uno de éstos.

...Después está el otro haragán, el haragán a pesar suyo, que vive roído interiormente por un gran deseo de acción, que no hace nada porque vive en la imposibilidad de hacerlo, puesto que está como preso de alguna cosa, porque no tiene lo que necesitaría para ser productivo, porque la fatalidad de las circunstancias lo reduce a ese punto; un haragán así no sabe siempre él mismo lo que podría hacer, pero lo siente por instinto...

...Este es un haragán muy diferente, tú puedes, si lo juzgas bien, tomarme por uno de estos.

...Un pájaro en la jaula, en la primavera, sabe muy bien que hay algo para lo cual serviría, siente fuertemente que hay algo que hacer, pero no lo puede hacer. ¿Qué es? No lo recuerda bien, después tiene ideas vagas y se dice: “Los otros hacen sus nidos y tienen hijos y crían la nidada”; después se golpea el cráneo contra los barrotes de la jaula. La jaula sigue allí y el pájaro vive loco de dolor.

...”Mira qué haragán dice un pájaro que pasa, “una especie de rentista.” Sin embargo, el prisionero vive y no muere, nada se muestra exteriormente de lo que ocurre interiormente, se lleva bien, está más o menos alegre al rayo del sol. Pero viene la temporada de la migración. Acceso de melancolía. “Pero”, dicen los niños que lo cuidan en su jaula, “tiene todo lo que le hace falta”. Pero él mira afuera el cielo henchido, cargado de tempestad y siente la rebelión contra la fatalidad dentro de sí. “Estoy preso, estoy preso y no me falta nada, imbéciles. Tengo todo lo que hace falta. ¡Ah, la libertad! ¡Ser un pájaro como los otros pájaros!...”

Bibliografía básica

- Aristóteles. "OBRAS COMPLETAS". Aguilar, Ed. Buenos Aires, 1973.
- Freud. "OBRAS COMPLETAS". Amorrortu, Ed. Buenos Aires, 1978.
- Homero. "La Odisea". Ed. Sopena. Buenos Aires, 1962.
- Jaeger, W. "Paideia". F.C.E. Ed. México, 1957.
- Kawabata, Y. "El sonido de la montaña". Emecé, Ed. Buenos Aires. 2006.
- Kierkegaard, S. "Estética y Ética". Ed. Nova. Buenos Aires, 1959.
- Lacan, J. "La Ética del Psicoanálisis". Seminario de 1959-1960 (Copias).
- Otero, J. "El gato negro; análisis de un símbolo". Revista Cuadernos Colombianos. # 1. Ed. Oveja negra. Bogotá, 1974.
- "Plutón: análisis de un nombre". Revista Cuadernos Colombianos # 5. Bogotá, 1975.
- "Anotaciones a propósito de "El tratado del alma" de Aristóteles". Revista de Investigaciones Psicológicas # 2-3. Universidad de Antioquia. Medellín, 1977.
- "María en la transferencia". Gobernación del Valle del Cauca. Cali, 1996.
- "Escritos sobre Clínica de lo Social". Revistas U. S. B. Cali (Años 1998-2002).
- "Lo máquico, o de lo psíquico como artefacto". Inédito. Cali, 2007.
- "Darwin y Freud". (Inédito). Cali, Manizales, 2007.
- Platón. "OBRAS COMPLETAS". Aguilar, Ed. Buenos Aires, 1969.
- Szerb, A. "El viajero bajo el resplandor de la luna". Ediciones del Bronce. Barcelona, 2000.
- Walter, Y., y otros. "Van Gogh". Taschen, ed. Kölh, 1997.