

El dolor en la pintura

Annie Chevreux

Representación

El dolor ha sido uno de los temas centrales del arte occidental a lo largo de los siglos. Su representación ha servido no solo para reflejar el sufrimiento humano, sino también para explorar las profundidades de la condición humana, confrontar emociones universales y canalizar experiencias individuales o colectivas.

A través del tiempo, el dolor ha adoptado diversas formas, estilos y significados en función de los contextos históricos, religiosos y culturales de cada época. En este artículo deseo centrarme en cómo el arte ha expresado el dolor a lo largo del tiempo.

En la pintura románica primitiva, de carácter esencialmente religioso, predominan escenas dolorosas de la vida de Cristo, la Virgen y los santos. A menudo, al observarlas por primera vez, es común esbozar una sonrisa por su aparente ingenuidad.

Sin embargo, es precisamente esa extrema sencillez, la ausencia de dramatismo y de gestualidad en la representación del dolor lo que logra conmovernos. Nos evoca, con cierta nostalgia, nuestra inocencia perdida, cuando aún creíamos en un Dios protector. En estas obras, los grandes ojos de los personajes, con sus pupilas cegadas al mundo exterior, parecen volverse hacia adentro, en conexión con una visión interna del sufrimiento.

Hubo que esperar a la eclosión humanista del Renacimiento para que la pintura devocional dejara paso a una representación más dramática del dolor. El pintor Giotto, de la Baja Edad Media, fue el precursor de esta mirada. En el *El entierro de María* (1310) los ángeles ya no son estáticos, sino que revolotean retorciéndose, llorando de dolor tanto como los personajes que presencian la escena; a través de su expresividad corporal y de

El entierro de María (1310)



su gesto, nos identificamos con el dolor propio, con el dolor universal.

Un siglo después de Giotto, uno de los grandes maestros de la pintura flamenca, Rogier van der Weyden, pintó *El descendimiento* (alrededor de 1435), tema profusamente representado en aquellos tiempos en los que se permite exteriorizar estados de ánimo y sentimientos. En el cuadro de van der Weyden no solo se venera a Dios, sino que se llora con total desconuelo su muerte. Entre quienes la presencian, sobrecoge en primer plano el desvanecimiento de la Virgen y la transparencia de las lágrimas que caen de los ojos de María de Cleofás (fondo, izquierda); en el desbordamiento de su dolor reconocemos nuestro propio dolor frente a la muerte.

La representación del dolor en la pintura evoluciona gradualmente desde una perspectiva exclusivamente religiosa hacia una más terrenal. Un ejemplo claro de esta transición se encuentra en obras como la *Lamentación sobre Cristo muerto* (1475-1478) del pintor Andrea Mantegna. En esta pintura, el Cristo y los personajes que le acompañan en el trance no solamente evocan la espiritualidad del momento, sino que, a través de su apariencia física y su gestualidad, parecen remitirnos a ciudadanos de Mantua o campesinos lombardos de la época.

El arte poco a poco ya no apunta tan solo a Dios y al Cielo, sino que empieza a tomar en cuenta al ser humano, a reverenciarle también en su sufrimiento por las calamidades de la sociedad en que le ha tocado vivir. La obra *Los mendigos* (1568), del pintor flamenco Brueghel el Viejo, es el fiel testigo del desamparo de una población víctima y diezmada por la peste.

En los albores del siglo xvii, irrumpe en la pintura el genio de Caravaggio, cuya obra, con un vigoroso realismo, parece anticipar los rasgos de la pintura moderna. En el *Santo Entierro* (1602-1604), el dolor por la muerte

de Cristo trasciende el mero desbordamiento emocional. Aquí, el dolor no se acepta ciegamente, sino que se enfrenta y cuestiona.

En el primer plano de la obra, el sabio Nicodemo, con su brazo extendido hacia los espectadores, parece exigirnos responsabilidad humana por esta muerte, estableciendo un diálogo inquietante y directo con quienes contemplan la escena. Simultáneamente, una de las santas mujeres, alzando los brazos, parece exigir explicaciones al cielo, en una postura que refleja una confrontación tanto emocional como espiritual.

Entre las sombras y las luces de la pintura tenebrista del siglo xvii, el ser humano se dignifica en su pobreza (*Vieja friendo huevos*, Velázquez, 1618) o en la desgracia física (*El niño cojo*, José de Ribera, «El Españolito», 1642), como también lo hará Velázquez al retratar a los bufones de la Corte.

Más adelante, en el siglo de las luces, la Ilustración pasó de dignificar la desgracia humana a confrontarla con la razón y el intelecto, dejando atrás las creencias religiosas que comenzaban a parecer obsoletas. Goya, influido por las ideas liberales llegadas de Francia, pintó al final de su vida —lleno de dolor, rabia y resentimiento— la brutalidad de las tropas napoleónicas (*Los fusilamientos del 3 de mayo*, 1814; *La carga de los mamelucos*, 1814). Con las *Pinturas negras* (1820-1823), el dolor y la ira del pintor se transforman en un pesimismo profundo respecto a la condición humana, un sentimiento que se irá asentando con el tiempo: no hay salvación.

Como herederos de Goya, a la vez que contrarrestando su pesimismo, la pintura de Géricault y Delacroix se torna revolucionaria y combativa denunciando con furor las injusticias sociales y los abusos del poder establecido. El dolor se retrata como un drama coral en acontecimientos reales: Los naufragos de *La balsa de la Medusa* (Géricault, 1818-1819) fueron abandonados a su suerte por falta de

ayuda estatal. En *La matanza de Quíos* (1824), Delacroix denunciaba la desesperación de un pueblo derrotado y condenado a vivir en la esclavitud.

En la época romántica, los pintores enfocaron el dolor humano desde dos perspectivas: la colectividad o el individuo. En la Alemania de aquellos años, la pintura adquirió un carácter intimista, explorando la subjetividad emocional. El dolor dejó de representarse con realismo y se proyectó, en cambio, en el color y la forma del paisaje. Se convirtió en una nostalgia por algo perdido, por lo que ya no estaba o quizás nunca sería.

El paisaje se transformó en un fiel retrato del estado de ánimo del pintor: la melancolía de los atardeceres, el gemido del viento entre las ramas de los árboles o las piedras de las ruinas, el crujir del hielo ártico en pleno naufragio. El pintor romántico amó su dolor, lo transformó en belleza y lo cultivó en su búsqueda, siempre insatisfactoria, de lo sublime. Así lo demostró el caminante que, por muy alto que ascendió, siempre se detuvo sobre las nubes (*El caminante sobre el mar de nubes*, Caspar David Friedrich, 1818).

Años más tarde, nació en Alemania la corriente pictórica expresionista del Puente (*Die Brücke*) cuya finalidad fue romper todo academismo, tanto en el arte como en la sociedad; se trataba de inhibir el control del razonamiento y entregarse al instinto, lo que hace que la expresión del dolor en la pintura se haga cada vez más corporal en el atrevimiento de los temas tratados y la fuerza del brochazo. En *Trinchera* (1923), Otto Dix acrecentó el dolor de la guerra con la ausencia del soldado que la padeció, dando protagonismo al escenario devastado del frente. No eran tiempos apropiados para confiar ni en la solidaridad ni en la empatía del ser humano frente al dolor, sino más bien, al contrario, para desconfiar, descreer y enfriar cualquier conato de emocionalidad. En esta deriva pictórica,

llamada Nueva Objetividad, no se intentaba profundizar en los sentimientos de la gente, sino que se le describía y cosificaba en sus actos, en escenas de su vida diaria, retratándole como ciudadano, en su rol social y profesional, dando lugar a figuras tan bellas como gélidas y privadas de alma (y, por lo tanto, impermeables al dolor).

En adelante, la figura humana tendió a desaparecer de la pintura. El expresionismo figurativo se volvió abstracto. Ya no se trataba el dolor en su dimensión emocional o moral, sino de la expresión abstracta del dolor a través de la sensación física. El espectador y el pintor conectaban en lo puramente gestual de aquello que se va generando. Jackson Pollock bailaba con todo el cuerpo cuando pintaba, y el espectador revivía sensorialmente el esfuerzo y el dolor que implica todo acto creativo. «La gente que llora ante mis cuadros está experimentando la misma experiencia mística que tuve cuando los pinté», decía Rothko.

Adversidad e inspiración

Después de seguir la huella del dolor en la pintura, quiero ahora detenerme en el dolor de los propios pintores: las adversidades a las que se enfrentaron al inicio o a lo largo de sus vidas y cómo esas experiencias los empujaron a crear sin parar. No pretendo afirmar que la desgracia sea una condición *sine qua non* para la creación artística, pero sí es relevante destacar casos notables de pintores cuya obra estuvo marcada por defectos físicos, enfermedades, desarreglos mentales, duelos o pérdidas afectivas.

Uno de ellos fue el maestro Rembrandt (1606-1669). Hacia la mitad de su vida lo había perdido todo: esposa, tres de sus hijos, amantes, bienes, casa y parte de la obra. Pasó de ser rico y admirado a caer en la pobreza y



Desesperado, Goya percibía el mundo en toda su violencia y crueldad

apartarse del mundo. Sin embargo, nunca dejó de pintar. Se distanció de la pintura pulcra y académica, y fue denigrado por romper todas las reglas del arte de la época. Por pintar la decrepitud de la vejez en lugar de la belleza de la juventud, su arte culminó al

iluminar, como nunca se había hecho, lo más profundo de la oscuridad.

Goya, casi anciano, no conseguía recuperarse de una grave enfermedad neurológica que lo había dejado sordo. Las cefaleas y

los mareos le incapacitaban para pintar de pie. La pérdida de vitalidad y las burlas de sus alumnos trastocaban su carácter y su mente. Desesperado, percibía al mundo en toda su violencia y crueldad; las *Pinturas Negras* se llenaron así de masas anónimas de locos, asesinos y bestias desalmadas, sin salvación.

Aunque el paisaje era el escenario predilecto de los románticos, el solitario pintor Caspar David Friedrich se refugiaba en él como si de un *alter ego* se tratara. En sus cuadros escaseaba la presencia humana, y las pocas personas que aparecían estaban de espaldas. Parece ser que eludir la mirada del otro significó para el pintor librarse del dolor y la culpa que arrastró toda su vida por la muerte de un hermano que murió al salvarle de ahogarse en un lago helado.

A causa de una enfermedad ocular, el impresionista Camille Pissarro (1830-1903) dejó de pintar fuera de casa y lo hizo desde la ventana de su estudio o en los corredores de los hoteles. De allí, salieron las magníficas avenidas de París a vista de pájaro: entre ellas la famosísima *Rue Saint-Honoré por la tarde* (1897). Con el tiempo, los ojos enfermos de Degas (1834-1917) no pudieron percibir nítidamente el color. Aquella dificultad que le desesperaba dio lugar, a finales de siglo, a los exquisitos estudios de danza casi en penumbra.

Henri Rousseau, más conocido como «El Aduanero Rousseau» (1844-1910), era un funcionario de aduanas al que nada parecía predisponerle para dedicarse a la pintura. Sin embargo, su obra llegó a ser venerada por artistas como Picasso, quien afirmaba que bastaban cinco años para aprender a pintar como Rafael, pero toda una vida para hacerlo como un niño. Rousseau, autodidacta, comenzó a pintar tardíamente, impulsado por el profundo dolor que le dejó la tuberculosis, enfermedad que se llevó a cinco de sus hijos.

A través de la pintura, buscó recuperar un paraíso perdido, canalizando su imaginación como una forma de contrarrestar la tragedia de su vida real.

Todo el mundo conoce el genio autodidacta de Van Gogh (1853- 1890), el pintor del desgarró emocional por excelencia, llevado al extremo de la locura. Toda su obra es el vivo retrato de un sentir atormentado que lo invade de todo: paisajes, retratos, autorretrato. Gracias a las fluctuaciones de los diversos estados de ánimo del pintor, aprendimos que el color tiene vida, que se agita, se calma, explota o se retuerce.

Tanto Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) como la gran cubista española María Blanchard (1881-1932) padecieron defectos físicos de nacimiento que les volvían torpes para la vida corriente, pero que les habilitaban para el arte. Blanchard, aquejada de cifoescoliosis, lo que le hizo crecer torcida, afirmaba que habría cambiado toda su obra por un poco de belleza. En cuanto al pequeño Toulouse-Lautrec, tuvo que renunciar pronto a los caballos a los que tanto le gustaba montar. Las caídas agravaron la enfermedad ósea que le condenó a pintarlos tumbado. Al no poder crecer físicamente, se quedó enano como hombre y gigante como artista.

Los expresionistas alemanes encontraron en la guerra tanto su trauma como su fuente de inspiración. Uno de ellos fue Otto Dix (1891-1969), quien, profundamente marcado por la experiencia bélica, describió la guerra como una pesadilla recurrente en la que se veía arrastrándose entre casas derruidas. Fue a partir de 1924 cuando pudo plasmar esos horrores en su famosa serie *La guerra*.

A pesar de haber vivido en carne propia la brutalidad del conflicto, Dix nunca perdió su interés por la humanidad. No obstante, su perspectiva cambió por completo: comenzó a retratarla desde una mayor distancia, manteniendo solo el contacto imprescindible.



Los amantes (1928)

Casi todos los pintores de aquel tiempo volvieron de la guerra malheridos física o moralmente. Max Beckmann (1884-1950) sufrió un trastorno durante la terrible batalla de Ypres (Bélgica) que le imposibilitó para combatir. Más adelante, aparecieron en su pintura unos patéticos muñecos tiesos y rígidos, semejantes a autómatas. Tanto en Dix como en Beckmann la dureza de lo vivido se manifiesta en la obra, así como la profunda transformación interior personal acorde con una sociedad herida que intentaba sobrevivir.

En la pintura surrealista de René Magritte (1898-1967), resulta inquietante su constante uso de caras cubiertas por objetos, frutas o pájaros. En *Los amantes* (1928), la imagen de la pareja con los rostros cubiertos por velos parece evocar el último recuerdo que el pintor tuvo de su madre: cuando la encontró aho-

gada en un río, con la ropa revuelta cubriéndole el rostro.

Todos conocen el caso de Frida Kahlo (1907-1954) y el calvario que sufrió tras el trágico accidente que destruyó su cuerpo y que marcó el resto de su vida. Los dramáticos acontecimientos ocurridos en la juventud tanto de Magritte como de Kahlo generaron las desconcertantes imágenes que definieron al nuevo movimiento artístico: el surrealismo.

La búsqueda sin fin

No todos los pintores tuvieron que atravesar experiencias vitales tan dramáticas para verse impulsados a crear, pero todos han tenido que desarrollar, como cualquier artista, la

mirada propia sobre el mundo que *«nace de la necesidad de reparar una herida primigenia»* (Giralt Torrente).

Encontrar y afinar la mirada propia es todo un proceso dichoso y doloroso a la vez. Implica dudar, impacientarse y frustrarse por mucho que la obra haya tenido éxito. La búsqueda nunca llega a ser colmada del todo, hay que seguir probando hasta el último aliento. Nietzsche insistía en que, para ello, se necesitaba la embriaguez y la excitabilidad de la entrega total.

A la búsqueda artística, llena de incertidumbre, el poeta Paul Valéry la llamaba «el amado dolor», porque, aunque todo ser humano crea sin saberlo, el artista siente cuando crea: «La búsqueda moviliza todo su ser, le fortalece».

Los pintores suelen ser parcos al hablar de su arte. Para ellos, basta mirar. Renoir declaraba que era algo inasible, porque si no lo fuera, ya no sería arte.

Los escritores son más proclives a compartir su propia visión. En *Enemigos de lo Real* (2016), Molina Foix rememora las palabras del filósofo Montaigne que manifiestan los aspectos dolorosos y frustrantes de la búsqueda artística: *«Tengo siempre en la mente una idea borrosa, que me presenta en sueños una forma mejor que la que he ejecutado, pero no puedo asirla, ni aprovecharla»*.

Max Ernst, el pintor surrealista, insistía en la creencia de no saber nunca lo suficiente. Los maestros de la pintura parecen compartir con cualquier buscador la actitud del eterno principiante, pero, aunque el camino sea árido, expresan la necesidad de que no haya sido en vano. En palabras recogidas por Joaquín Gasquet (1921), Cézanne —el padre de la pintura moderna, para quien pintar era una tarea épica— declaraba:

Yo no soy nada; no he hecho nada, pero he aprendido. ¡Si pudiera transmitirlo a alguien! Renovar la línea que nos une con todos los que trabajaron en los dos últimos siglos...

Sentirse un eslabón, un punto en el linaje, también es una idea presente en la obra de Francis Bacon, el maestro inclasificable de la veracidad extrema del ser humano en su deformidad, quien expresó esta idea mediante una metáfora muy expresiva::

Me gustaría que mis cuadros dieran la impresión de que por ellos hubiera pasado un ser humano como un caracol, dejando un rastro de la presencia humana y un vestigio de memoria de sucesos pasados, como el caracol deja su baba.



Annie
Chevreux

Psicoterapeuta gestáltica. Cofundadora de la Escuela Madrileña de Terapia Gestalt. Discípula de Claudio Naranjo.