

Eros y Thánatos en pintura Vida y obra de Pierre-Auguste Renoir¹

Juan Vives Rocabert

En justicia Pierre-Auguste Renoir puede ser catalogado como uno de los principales, sino es que el más importante de los pintores impresionistas. Su figura emerge como una de las cimas de dicho movimiento innovador y revolucionario dentro de su tiempo, movimiento que pudo superar las rigideces del academicismo de siempre, así como los parámetros estéticos de sus predecesores, esquemas que ya estaban quedándoles estrechos a los pintores de esa joven generación. Si bien no puede decirse que Renoir haya sido el fundador de este movimiento, es, sin embargo, uno de sus representantes más conspicuos, de los más famosos a nivel del conocimiento y preferencias mundiales; sus telas han conquistado el favor de múltiples generaciones y hoy, a más de cien años de haber sido superado aquel movimiento impresionista, siguen siendo las suyas obras maestras admiradas por todos los públicos y justipreciadas como las más representativas del movimiento impresionista.

Pero antes que nada, entendamos lo que en su momento significó el movimiento impresionista.

Orígenes del Impresionismo

Entendemos que el impresionismo fue una forma de enfocar la creatividad artística, cuyas manifestaciones primordiales -aunque no exclusivas- se dieron en el campo de la pintura. Si bien es cierto que Claude Debussy encabezó el movimiento impresionista en el terreno de la música y que los hermanos Goncourt hicieron lo propio en el campo de la literatura impresionista, no cabe duda que el campo central de este movimiento fue

¹ Trabajo presentado en Sesión Científica, Asociación Psicoanalítica Mexicana, CdMX el 22 de septiembre de 2018

la pintura. En este territorio podemos incluir, dentro de los pintores que se caracterizaron por esta forma de concebir la pintura, a Edouard Manet, uno de los precursores de esta forma de pintar pero, al mismo tiempo, uno de sus representantes más importantes; a Claude Monet, cuyo cuadro *Impresión, salida del sol* (1874), dio pábulo para la etiqueta de Impresionistas; al propio Pierre-Auguste Renoir, uno de sus representantes más brillantes; a Frédéric Bazille, quien fuera componente de la tríada original fundadora del movimiento; a Camille Pissarro, Edgar Degas, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Berthe Morisot, Eugène-Louis Boudin y otros como Gustave Caillebotte, Armand Guillaumin, George Pierre Seurat, Paul Signac y Mary Cassatt,

Obviamente, este movimiento no surgió de la nada y podemos rastrear algunos de los precursores de esta nueva modalidad de plasmar la realidad, así como las corrientes plásticas que inspiraron a las producciones de los impresionistas. Entre los pintores que más se mencionan como precursores y en los que suele admitirse el gran peso que tuvieron sobre este grupo de innovadores, los futuros impresionistas, y que fungieron en cierta manera como guías para el desarrollo del impresionismo, se citan a Corot, Jongkind, Delacroix, Millet y Courbet y al propio Edouard Manet.

Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) fue un pintor decantado hacia el paisajismo en virtud de la influencia que sobre su pensamiento ejerció el gran Jean-Jacques Rousseau quien le inculcó el amor por la naturaleza; pintor que se enamoró del sol durante un viaje realizado a Italia donde pudo apreciarlo en los alrededores de Roma y de Nápoles. En Corot “se percibe la frescura del aire; por primera vez, la sensibilidad de la atmósfera es el verdadero asunto y el protagonista” de sus cuadros (Salvat, 1986b). De ahí que su influencia sobre los impresionistas pueda ser considerada como decisiva, incluyendo el hecho de que con cierta frecuencia Monet, Renoir, Pissarro, Boudin y Berthe Morisot iban a su estudio donde escuchaban sus puntos de vista sobre la pintura de la naturaleza (aunque nunca se adhirieron a los tonos plateados que solía caracterizar su paleta).

También hay que considerar al holandés Johan-Barthold Jongkind (1819-1891), discípulo del paisajista holandés Schelfhout, considerado otro de los precursores del impresionismo quien estudió en París y, aunque tuvo que regresar a su país natal por agudos problemas económicos y un alcoholismo pertinaz, terminó finalmente regresando a Francia gracias a la ayuda de algunos admiradores y amigos así como a la rehabilitación que pudo llevar a cabo gracias a su maestra de dibujo, la holandesa Mme. Fesser, donde se dedicó, principalmente, a la pintura de marinas y los paisajes

campiranos, cultivando amistad con Monet y Boudin. Pese a los cuidados de su maestra no logró superar su alcoholismo, desarrollando además cuadros de tipo paranoide por lo que terminó internado en un manicomio de Grenoble donde murió.

Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (1796-1863), pintor francés que había recibido clases directamente de Théodore Géricault quien influyó decisivamente en su pasión por el color, además de la influencia central del impacto de los paisajes de Argelia. En París se relacionó con la intelectualidad del momento, trabando amistad con Victor Hugo, Alejandro Dumas, Charles Baudelaire, Prospero Mérimée, George Sand y Stendhal. Gran apasionado de la música, también trabajó relaciones con Chopin, Liszt, Schubert y Paganini.

Jean-François Millet (1814-1875), hijo de campesinos que centralizó su trabajo en retratar a la gente del campo en sus tareas cotidianas, estuvo un tanto más alejado de la órbita de los impresionistas; sin embargo, su profundo sentido de la naturaleza fue de gran influencia sobre Pissarro, así como sobre el enorme post-impresionista Vincent van Gogh. No es casual que Millet haya sido vecino y amigo de Jean-Jacques Rousseau en Barbizon y que en ocasiones se haya beneficiado la desinteresada cierta ayuda que Rousseau, de mayor solvencia económica, le haya proporcionado. Como sabemos, Salvador Dalí se obsesionó por la pintura de Millet a la que dedicó numerosos cuadros y un ensayo.

Algunos autores han querido encontrar influencias de los ingleses Turner y Constable sobre los Impresionistas; sin embargo, pese a que Joseph Mallord William Turner (1775-1851), originalmente acuarelista, fue un pintor dedicado primordialmente al paisajismo y pese a su énfasis en el valor de la luz, está lejos de ser un verdadero precursor de los pintores franceses. Por otra parte John Constable (1776-1837), hijo de un molinero y criado en el campo del que conocía todos sus secretos, formuló un axioma que rezaba que “en la Naturaleza la línea no existe”, principio que habría de ser adoptado años después por la generación de los impresionistas. Fue un gran paisajista y podría ser aceptado como un precursor del impresionismo -incluso del puntillismo- en el sentido que fue de los primeros en proponer las pinceladas cortas con el fin de expresar la acción de la luz (Salvat, 1976a).

Por su parte, la pintura de Gustave Courbet (1816-1877) llegó a ser decisiva para muchos de los componentes del movimiento impresionista. Aunque había nacido en una familia rural, estudio leyes en París hasta que

decidió dedicarse exclusivamente a la pintura. “Hombre de temperamento exuberante y de ideas avanzadas”, de orientación socialista y muy afín a las ideas de Zolá y Daudet cuya influencia contribuyó al desarrollo de su forma de Realismo. Esta orientación le valió numerosas controversias causadas en la década de 1850’s cuando pudo mostrarle al público en el Salón una serie de cuadros que provocaron encendidos comentarios. Lamentablemente en 1851 ocurrió el golpe de estado gracias al cual se proclamó emperador Napoleón III, sujeto que pronto se decantó hacia la tiranía imponiendo una severa censura sobre la prensa así como diversas detenciones de artistas, que tuvieron que dispersarse. Pese a ello, Courbet presentó su *Estudio del pintor* (1855) en la Exposición Universal de 1855, que significó una ruptura con el academicismo reinante (Salvat, 1976b). A partir de la década siguiente sus cuadros tuvieron una gran influencia, principalmente sobre Claude Monet y Pierre-Auguste Renoir, sobre quienes influyó con su tendencia a que la pintura fuera una representación de la realidad y de las cosas existentes y no la plasmación de sujetos históricos ideales como era costumbre en el Clasicismo y el Romanticismo.

Capítulo aparte merece la enorme presencia de Edouard Manet (1832-1883), no sólo un precursor sino que, en estricto sentido, un pintor que formó parte del movimiento impresionista. Siguiendo de cerca los pasos de Delacroix, Millet, Corot y Courbet, la presentación sucesiva de obras como *La música en las Tullerías* (1862), *El desayuno sobre la hierba* y la *Olympia*, ambas de 1883, que fueron calificadas de “indecentes” por el propio Napoleón III, fueron sin embargo el punto de ruptura con las concepciones clásicas prevalecientes, ideas en buena parte debidas al pasado auge de la época napoleónica, convirtiéndose en la ruta a seguir por una serie de pintores jóvenes deseosos de abrirse paso más allá del Romanticismo y de la pintura académica, aquellos que andando el tiempo serían conocidos como los Impresionistas (Olivar Daydí).

El impresionismo

Comúnmente se habla de Claude Monet como del primero en comandar al grupo con esta nueva forma de captar la realidad a través de la impresión que los objetos promueven en la retina del espectador, de ahí el epíteto de *Impresionismo*. El origen del término se debe a un periodista -Louis Leroy- que al ver el cuadro de Claude Monet titulado: *Impresión, salida del sol* (1874), bautizó con el epíteto de *Impresionista* a dicha actitud y forma de

pintar, nombre que corrió con bastante fortuna ya que al poco tiempo se popularizó tanto entre los críticos como dentro del grupo de los pintores mismos.

Aunque hubo representantes del Impresionismo en otros países como ocurrió en Inglaterra, Alemania, Bélgica y Holanda (ejemplos relativamente menores dentro de este desarrollo pictórico), el movimiento impresionista es centralmente una corriente iniciada y desarrollada en Francia. De la misma manera, con mucho los pintores señeros del Impresionismo fueron franceses: Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Frédéric Bazille, Camille Pissarro, Paul Cezanne. Berthe Morisot, Pierre Bonnard, Georges Seurat, Paul Signac. Incluso podemos incluir a Alfred Sisley entre los franceses ya que no solo nació en París (hijo de un comerciante inglés) sino que fue compañero de Renoir y Monet cuando tomaron clases en el *atelier* de Charles Gleyre, por lo que se trata de un pintor identificado de lleno con las directrices del impresionismo.

Dos características centrales inspiraron esta nueva forma de pintar la realidad: en primer lugar, la necesidad de pintar al aire libre, una suerte de repulsa al trabajo de estudio, ya que sólo la pintura al aire libre podía captar la vibración de la luz en distintas horas del día: había que captarla directamente del medio ambiente y, desde ahí, plasmarla sobre la tela. Por otra parte, pintar la realidad significaba la renuncia a las figuras estilizadas de la pintura religiosa o mítica, ahora la pintura tenía que ver con las personas y la naturaleza tal cual las encontramos. En segundo término, la técnica impresionista resalta la importancia de la luz y sus oscilaciones, lo que determinaba la centralidad del color y sus reflejos sobre los objetos. De la misma suerte, nos encontramos con que “la impresionista fue una técnica que consiste en el empleo de pinceladas yuxtapuestas de tonos puros, que forman como una textura de toques de color, con relegación del negro al mínimo, o incluso su total supresión, y fue resultado de ciertos ensayos hechos por Renoir y Monet” (Salvat, 1976c, p. 10).

Los comienzos de estos pintores no fueron fáciles ya que la mayoría estaba en la miseria, incluyendo ocasiones en las que se llegó a situaciones bastante desesperadas, al menos lo suficiente como para que Monet llegara a pensar en el suicidio dada la imposibilidad de mantenerse a sí mismo incluso en el nivel más elemental y precario. De la misma forma vemos como el compañero Bazille tuvo que acudir en auxilio de su compañero de *atelier* y financió en más de una ocasión las necesidades elementales de Renoir que, de lo contrario, se hubiese tenido que retirar de la pintura.

Bazille, compañero de Monet y Renoir en los inicios de esta aventura pictórica, fue también un pintor importante del grupo, poseedor de una gran sensibilidad que, sin embargo, se conoce poco ya que sus obras no fueron muchas en virtud de haber muerto en el campo de batalla durante la guerra franco-prusiana de 1870, conflagración que provocó una cierta dispersión del grupo. Sin embargo, luego de terminadas las hostilidades, luego de la rendición de Napoleón III después de la desastrosa batalla de Sedán, el grupo volvió a reunirse alrededor de Argenteuil, donde encontramos entre 1872 y 1874 a Renoir, Caillebotte y Pissarro, a los que al poco tiempo se agregarían Monet, Sisley, Cézanne y, un poco más tarde, Degas y Berthe Morisot.

Vale la pena rescatar la opinión que nos ofreció José Martí en su tiempo, cuando redactó la crónica de una exposición de los impresionistas en Nueva York fechada en julio de 1886, donde habla de “Manet y sus crudezas, Renoir con sus japonismos, Pissarro con sus brumas, Monet con sus desbordamientos, Degas con sus tristezas y sus sombras” (Martí, p. 135) y más adelante agrega, “Los Renoir lucen como una copa de borgoña al sol; son cuadros claros, relampagueantes, llenos de pensamiento y desafío (*Op. cit.*, p. 139).

Pierre-Auguste Renoir

Como bien dice Peter H. Feist, al acercarnos a la obra de Pierre-Auguste Renoir, nos acercamos a una pintura hecha “para ser feliz”, lienzos que son una “fiesta para los ojos”. En forma semejante, Gilles Néret, en su estudio sobre Renoir, subtítulo su libro como “El pintor de la felicidad”. Es claro que nuestro pintor es, entre los impresionistas, al que más se le identifica con lo risueño y alegre, con los aspectos amables y amorosos de la vida. Se ha citado con frecuencia la anécdota dicha por el propio pintor, que cuando estaba en sus comienzos en el *atelier* de Gleyre, cuando éste pasaba y miraba su cuadro, adoptaba un aire displicente y le decía: “Al parecer usted pinta para divertirse”; a lo que Renoir le respondía: “Naturalmente, y si no me divirtiera seguramente no lo haría”.

Martini nos hace saber que Renoir nació en Limoges el 25 de febrero de 1841 en el seno de una familia de artesanos; su padre era sastre y su madre costurera. Fue el sexto de los siete hijos de Léonard Renoir y Marguerite Merlet; (aunque, Néret consigna que fue el cuarto de cinco hijos). Pronto, cuando Pierre-Auguste tenía cuatro años, la familia Renoir se trasladó a

París de la mano de su padre quien intentaba procurarse una mejoría en su situación económica. Cuando Renoir contaba con trece años de edad y dada su buena disposición para la música, lo encontramos en el coro de la capilla de la iglesia de Saint-Roch, bajo la dirección nada menos que de Charles Gounod; sin embargo, su temprana afición por el dibujo y el color ganaron la partida y, al año siguiente, apremiados por las apreturas económicas, la familia decidió colocarlo en un taller de pintura en el que trabajó decorando porcelanas. De esta forma, Renoir vendría a continuar la bien asentada tradición y fama de las porcelanas de Limoges de su tierra natal. Desde antes de los 14 años ya se notaba su afición y habilidad para el arte, pero principalmente para la pintura, por lo que mientras trabajaba con las porcelanas por las noches asistía a una escuela gratuita de dibujo. Un poco más adelante, a los 17 años, y en virtud de que se descubrió un método mecanizado para decorar la porcelana, tuvo que dejar este trabajo y pasar a un oficio un poco más lucrativo como pintor de abanicos, desempeño en donde ya se aprecia su destreza y rapidez en el trazo. En esta época nuestro pintor sentía una gran devoción y cercanía con la pintura de Boucher y Watteau y su forma de entender la belleza de la mujer. Consignemos que, cercano al barrio donde trabajaba, estaba la *Fuente de los inocentes* (1550) de Jean Goudon cuyas esculturas también impresionaron profundamente a Renoir quien, desde entonces, trataría de reproducir aquella atrayente sensualidad de las formas femeninas.

Como ha mencionado Vaudoyer (1953), Renoir aprendió a ser un gran obrero antes de ser un gran artista. A los 21 años se inscribió en la *École des Beaux-Arts* (Escuela de Bellas Artes), donde reinaba un academicismo un tanto estéril, por lo que, a la vez, también decidió asistir al estudio de Charles Gleyre donde se pintaba directamente de modelos en vivo que posaban desnudos y donde conoció a Claude Monet, Frédéric Bazille y Alfred Sisley con los que haría una sólida amistad. Pese a sus estudios en la *École...* y con Gleyre, es notorio que por aquellos tiempos una de las influencias más decisivas en el aprendizaje de Renoir tuvo que ver con la pintura de su admirado Courbet, cuya seguridad y fuerza en el trazo le impresionaron favorablemente, influencia que ya puede verse en un cuadro temprano titulado *Diana Cazadora* (1867), aún impregnado de cierto academicismo, cuadro que fue rechazado en el Salón de ese año. También resultó trascendente su identificación con la paleta de Eugène Delacroix quien le enamoró con la fiesta de color que empleaba en sus cuadros a tal grado que algunas de sus telas inspiradas en este pintor (*Mujer de Argel* y

Odalisca, de 1870, e *Interior de un Harén en Montmartre*, 1972) casi son indistinguibles de gran colorista enamorado del sol de Argel y autor de *La libertad guiando al pueblo* (1830). Por otra parte, hay que dar fe de su formación autodidacta, ya que una parte muy importante de su educación plástica tuvo que ver con sus visitas al Museo de Louvre -que en aquellos gloriosos días era de entrada gratuita-, donde se formó su sentido estético ante la contemplación de las obras de los grandes maestros de la pintura de todos los tiempos, principalmente las de Rubens, obras que copiaba con esmero y veneración.

Previamente, en 1863, Renoir y sus amigos habían quedado fascinados por el definitivo empleo de los colores claros en *El desayuno sobre la yerba* de Edouard Manet, que vieron en el “Salón de los rechazados”. También fue por esos tiempos cuando, en Fontainebleau, se encontró con Narcisse Díaz de la Peña el anciano maestro de la escuela de Barbizon (junto con Charles-Françoise Daubigny y Camille Corot), que fue quien le enseñó la importancia de la naturaleza y el color.

Durante sus años formativos, Renoir sobrevivía desde una gran precariedad, pues sus cuadros no se vendían y no tenía manera de agenciarse ingresos de otra manera. Con cierta frecuencia, su situación llegó a ser tan desesperada que tuvo que acudir a la ayuda de su buen amigo Bazille que era de posición acomodada y quien le socorrió con generosidad. Fue su hermana mayor quien le aconsejó que se dedicara a pintar retratos con el fin de agenciarse algunos recursos, consejo que afortunadamente siguió nuestro pintor gracias a lo cual habría que mostrar, en el curso de su carrera, múltiples muestras de su gran maestría.

Luego de muchos tropiezos y rechazos, logró que el Salón de los Independientes le admitiera su tela *En la posada de la madre Anthony* (1866), tela que retrata una agradable reunión de intelectuales y que, como anécdota, nos presenta en la pared del fondo una serie de notas y dibujos de Henri Murger, el autor de la novela por entregas *Scènes de la vie de bohème* (1845-49), texto en el que se inspiró Giacomo Puccini para componer su inmortal ópera *La bohème*. En esta tela de *La hostería...* aún se advierte un cierto sometimiento a los colores más clásicos. Como ya mencionamos, su posterior *Diana cazadora* de 1867, inspirada en Courbet y de factura un tanto academicista, fue rechazada por el jurado del Salón. En cuadros de esos tiempos como *El Puente de las Artes, Paris* (1867) o en *Los novios* de 1868, ya se advierte sin embargo esa maestría y solvencia que Renoir tenía desde sus inicios, aunque se trata de pinturas en las que ya nos muestra esa técnica

de difuminación entre las figuras y el fondo que luego le caracterizaría, como a todos los impresionistas.

Antes de la guerra con Prusia de 1870, Renoir visitaba con frecuencia el bosque de Fontainebleau y era recibido en su villa por su gran amigo Jules Le Cœur, casa donde vivía con su amante Clémence Tréhot. Pronto descubre y se fascina Renoir con los rasgos de la hermana menor Lise Tréhot, a la que de inmediato propone ser su modelo. Ella es la mujer que aparece en *Diana cazadora* de 1867 y de *Bañista con un perrito de aguas*, de 1870. Estas fueron las circunstancias que precedieron al año de 1868, cuando Renoir logró finalmente que le admitieran un cuadro ya claramente determinado por su nueva manera de concebir la pintura: llena de luz y colorido. Se trata de un retrato de Lise Tréhot, entonces de 19 años y que vivió con Renoir de 1866 a 1871, titulado *Lise con sombrilla*, fechada en 1868, tela que solo obtuvo una aceptación moderada del público y la crítica. Se trata del retrato de una mujer con sombrilla y vestido blanco con un gran cinturón verdinegro; mujer que, curiosamente, aparece con el rostro en la sombra, por lo que no pueden verse fácilmente sus facciones. Esto no es casual ya que Renoir trató de resaltar, como motivo central, los reflejos de la soleada floresta sobre el vestido blanco de Lisa. Este sería, casi podríamos decir, el manifiesto de los impresionistas: la naturaleza, la luz, la expresión cambiante de las cosas en función de un momento puntual, específico e irrepetible. Tres años después, Renoir tomaría nuevamente a Lise como modelo para realizar el cuadro titulado *La odalisca* (1870) pintura claramente influida por los temas que fueron caros a Delacroix.

Por ese tiempo lo vemos formando parte del grupo que se reúne en el Café Guerbois, en la calle de Batignollesen -por lo que se les comenzó a conocer como los pintores de Batignolles, agrupados en torno de Manet. Se trataba de un movimiento que intentaba captar lo más verazmente a la naturaleza tal como era, con sus luces cambiantes y sombras coloridas. En ese grupo se reunían Monet, Bazille, Degas, Sisley, Pissarro. Cézanne, Fantin-Latour, escritores como Zola, Théodore Duret, Zacharie Astruc, Edmont Durante y otros, así como el fotógrafo Nadal, grupo del cual Renoir vino a fungir en algo así como el maestro. Fue a lo largo de estas reuniones que surgió la idea de organizar una exposición colectiva de lo que luego conoceremos como el grupo de *Los Impresionistas*, proyecto que no se concreta sino hasta 1884 gracias al empuje y entusiasmo de Renoir. La exposición causó un gran escándalo entre los artistas conservadores, pero pronto obtuvo el favor del público. De ahí que se sigan una serie de exposiciones del grupo,

ganando admiradores para el grupo de los Impresionistas.

En las telas hechas alrededor de *La Grenouillère* (1869) ya se advierte esa fusión de las figuras con los colores circundantes, así como la abolición del negro para caracterizar los sombreados que ahora se realizan con diversos colores, sobre todo en los reflejos del agua. Como dijo el propio Renoir “Una mañana se nos acabó a todos el negro y nació el impresionismo” (cit. por Feist, p. 18).

En el curso de su larga vida Renoir tuvo una infinidad de modelos que, como Lise Tréhot, posaron para él, estableciendo con frecuencia relaciones íntimas que iban mucho más allá de los vínculos profesionales entre un pintor y su modelo. Por ejemplo, su relación con la actriz del *Odión* Henriette Henriot, con la que realizó *La parisina*, 1874; *La señora Henriot disfrazada ‘El paje’*, de 1875-77; y *Hentiette Henriot*, de 1876. Como decía la actriz de la Comedia Francesa Jeanne Samary (que también fue su amante y de la que nos dejó un prodigioso retrato en 1878): “Renoir no está hecho para el matrimonio. Se casa con todas las mujeres que pinta... con el pincel” (Cit. Por Néret, p. 10). Al parecer -y sus lienzos lo confirman con suficiencia- existía en él una identificación no dissociable entre la pintura y la sexualidad. Sin embargo, para Julius Meier-Graefe Renoir nos muestra “una fiesta divina de la carne, todavía libre de deseo, todavía no sometida por la pasión, todavía idilio y sin embargo llena de una fuerte sensualidad” (cit. Por Néret, p. 13), opinión difícil de sostener, como veremos más adelante, ya que Renoir está inmerso en el mundo libidinal, sumergido en las aguas de la sexualidad, aunque se trata de una sexualidad que se manifiesta principalmente en el ámbito de la ternura y de los afectos más bien decantados hacia lo maternal.

Lamentablemente en 1870 estalló la guerra entre Francia y Prusia y, con la ulterior derrota de la primera y la subsecuente caída de Napoleón III, instaurándose la república, situación política que trajo aparejada una serie de cambios sociales que también significaron una poderosa influencia sobre los pintores y su manera de pensar y de ver al mundo. Curiosamente, esto dio motivo a una década de gran creatividad entre los pintores impresionistas. Fue a raíz de una exposición colectiva cuando el crítico parisino Louis Leroy en algunos de sus comentarios bastante mordaces sobre estos pintores, se quejó que de no prestaran atención a los detalles, fueran un tanto descuidados y se dejaran llevar únicamente por “la impresión”: este fue el inicio del nombre con el que esta generación de pintores se conocería en Francia y el mundo entero.

Ya en 1877 estos pintores, que exponían por tercera vez y ya contaban

con alguna -rara- crítica favorable, decidieron llamarse a sí mismos “impresionistas”. En esa época, Renoir expuso unas veinte telas, entre otras *El columpio* y *Baile en el Moulin de la Galette*, ambos de 1876. Sin embargo y pese a las cada vez más favorables críticas, la situación económica de la mayoría de los pintores impresionistas era muy precaria, artistas que, en ocasiones, estaban francamente en la miseria. No fue sino hasta 1881 que Renoir pudo recibir algunos ingresos y darse la oportunidad de un viaje a Argelia, donde tomó contacto con el sol que tan entusiastamente había retratado Delacroix en quien también se había inspirado Ingres; posteriormente fue a Venecia, Roma, Nápoles y Sicilia donde tuvo oportunidad de estudiar la pintura italiana. En ese mismo año de 1881 Renoir pudo volver a participar en la Séptima exposición de los pintores impresionistas, con más de veinte cuadros, entre otros, lienzos de la importancia de *El almuerzo de los remeros* (1881). Finalmente en abril de 1883 tuvo su primera exposición monográfica, organizada por el marchante Durand-Ruel, lo que le impulsó hacia una cada vez más amplia independencia económica, situación que le permitió viajar a distintas localidades donde pintaba con toda libertad.

Corría el año de 1880 cuando Renoir se enamoró de su modelo, la bella Aline Charigot, joven modista de 20 años de edad, con la que luego se casaría estando él cerca de los 40, y para 1881 el matrimonio pudo ya emprender el ya mencionado viaje a Italia donde nuestro pintor se vio fuertemente impactado por la obra de Rafael y por los frescos pompeyanos, influencias que provocarán una modificación de sus criterios pictóricos e imprimirán un cambio en su actividad artística.

De hecho, a partir de 1883, las ideas impresionistas parecieron agotadas para él, por lo que Renoir empezó a tener más cuidado con el trazo y a utilizar colores más suaves. Asimismo comenzó a prestar más atención a los problemas espaciales en la composición de sus telas. Hay que admitir que en este agotamiento del impresionismo que había derivado hacia una cierta superficialidad en la captación de la realidad no fue sólo Renoir quien lo resintió, también le acompañaron Degas, Pissarro y Monet, lo cual hizo que el grupo se disolviera hacia 1886. La realidad no era solo “bella”. Más allá de las escenas burguesas que los impresionistas pintaban, había otra realidad social a la cual comenzaron a prestar atención.

Aunque, en justicia, no fueron los impresionistas quienes la empezaron a denunciarla. Renoir, por ejemplo, tendió a soslayar el tema de esa otra realidad social más allá de las amables escenas de la vida burguesa. Estos

cambios se advertirán en su pintura en el sentido de un estilo descrito como “linear”; en otras palabras, se trataba de un dibujo mucho más ceñido a la figura, trazo al que se le subordinará el color, como puede advertirse en *Las grandes bañistas* (1884-87) y en *Las sombrillas* (1881-85). Si recordamos que el padre de Renoir era sastre y su madre modista, no nos resulta extraño que, además de la belleza de Aline, Renoir haya quedado prendado de la modistilla provinciana recién llegada de Essoyes (Aube).

Es interesante que, luego de su periodo “seco” o “linear” (estilo “agrijo” le llamaría el propio Renoir), después del cual ganó enorme precisión en la línea, Renoir ya casi no pintó escenas parisinas de la burguesía, tan caras a su anterior interés. Ahora este grupo de pintores empezaría a concentrarse en detectar y reproducir las impresiones subjetivas de los personajes que aparecían en sus telas. Como bien dice Néret, “el hecho que distingue principalmente a Renoir de los otros impresionistas es el protagonismo en su obra del ser humano, en tanto que individuo, y la importancia que siempre tendrá para él el retrato sobre los demás géneros.” (Néret, p. 115). Es claro que el énfasis en los retratos va de la mano con la necesidad de penetrar en la psicología de las personas, de los seres humanos.

Naturalmente, este tipo de cambio se dio gradualmente, pero empieza a hacerse notorio en los cuadros pintados desde 1883, como *Baile en Bougival* (1883), donde vemos a la bella Aline Charigot (luego su esposa), gozando de la cadencia de la música; *El baile en la ciudad* (1883); y *En los jardines de Luxemburgo* (1883). Volveremos a encontrarnos con Aline en 1886 en el cuadro llamado *Niño al pecho o Maternidad* cuando la pintó amamantando a su primer hijo: Pierre.

Aunque existen notables excepciones, podemos decir que, antes de 1885 los desnudos no habían jugado un gran papel en la obra de Renoir, pero a partir de esta fecha sus cuadros titulados *Las bañistas* comienzan a proliferar de manera reiterativa. Ahora Renoir se preocupa mucho más por la precisión en la línea que por las sombras que el follaje circundante plasma sobre la piel o ropaje de sus modelos, usa una paleta de colores un poco más fríos, como puede verse en cuadros, como el ya mencionado *En los jardines de Luxemburgo* y en *Escena de playa*, ambos de 1883; no se diga en el lienzo titulado *Las sombrillas* de 1881-1885 o *En el jardín* (1885), donde el colorido se ha atemperado, la línea se ha definido mucho más y ha ganado la composición espacial de los cuadros.

Obviamente, la obra central y definitoria de este periodo es *Las grandes bañistas* pintado entre 1884 y 1887, donde lo que ha ganado la línea en

firmeza y claridad lo ha perdido la espontaneidad en los rostros de estas ninfas parisinas modernas

Aún deberemos consignar otro cambio más, ya que a partir de 1888 Renoir comenzaría a desarrollar lo que fue su último estilo pictórico. Nuestro pintor gozaba ya de un prestigio bien cimentado no sólo en Francia (donde el gobierno decidió comprarle su tela *Ivanne y Christine Lerolle al piano*, de 1897, para el Museo de Luxemburgo), sino también en el ámbito internacional, principalmente en los Estados Unidos de Norteamérica, cuyos museos (Nueva York, Chicago, etc.) se convirtieron en grandes compradores de las obras de los impresionistas. Su situación económica era ya bastante sólida por lo que pasó las últimas tres décadas de su vida sin mayores apuros. Desde entonces hasta su muerte, acaecida en 1919, Renoir pudo gratificarse con el aprecio mundial por su obra y por los descubrimientos que los impresionistas dieron al mundo de la pintura, al tiempo que comenzó a advertir los nuevos desarrollos que sus discípulos y pintores más jóvenes comenzaron a proponer. Se trataba de otras ideas que empezaban a operar como ruptura con el mundo del sol y del color -como ocurrió con los discípulos simbolistas de Gauguin, quien emigraría hacia las islas del sur. También Renoir viajó en busca de escenarios más idílicos, en busca de jóvenes bañistas de cuerpos sensuales. Fue por esta época que se encontró con Gabrielle Renard, prima de su esposa, quien hasta ese momento había fungido como ayudante doméstica en la crianza de su segundo hijo Jean, mujer que ahora posó para él y permaneció con él hasta su muerte (así como ocurrió con muchas otras gobernantas y domésticas de los Renoir que también fueron modelos del pintor en aquellos años). En 1901 nació su tercer hijo Claude, quien también fungió como modelo de muchos de los cuadros de aquella época.

Es interesante que en su último estilo, las pinturas de Renoir se caracterizaran por la explosión del color: todo en ellos remite a un festivo y risueño motivo decorativo. Una pintura típica de esta época es la de *Dos muchachas al piano* de 1892, del que pinta varias versiones y que enamora por la composición del cuadro y la gentileza que se desprende de las jóvenes figuras. Igual ternura se desprende del lienzo en el que aparece Gabrielle con su hijo (1895) en el que la relación entre el infante y su nodriza es de lo más íntimo y tranquilo.

Los desnudos de sus últimas temporadas son un tributo a la mujer, a esa feminidad un tanto rolliza, de senos firmes y caderas bien plantadas. Y es que “Renoir ha amado el cuerpo de la mujer con un amor instintivo, primitivo”

(Vaudoyer, 1953), lo que implica que su ligazón erótica más fundamental tiene que ver con el cuerpo de la madre y sus formas generosas y tiernas. Es impresionante que un hombre que estaba en un estado de delgadez extrema por su padecimiento deformante fuera el autor de mujeres de tal plenitud vital, de mujeres que transmiten el Eros en su sentido más cercano a las teorías de las pulsiones libidinales freudianas.

Desde otra perspectiva, pensamos que lo más importante de su vida sucedió en el ámbito de lo privado ya que Renoir comenzó a padecer de una artritis reumatoide que le imponía grandes dolores en las articulaciones, principalmente las de las manos.

Una intervención quirúrgica en 1901 en ambas rodillas, un pie y una mano tratando de aliviar dichas deformaciones no tuvo mayor beneficio, por lo que, en 1903, y en estas condiciones de salud precaria se trasladó al sur de Francia y en 1905 quedó instalado definitivamente en Cagnes, población de la que ya no se movería hasta su muerte el 3 de diciembre de 1919. En virtud de su artritis deformante, en 1907 pesaba 48 kilos, apenas podía sentarse y pronto ya no pudo caminar ni con las muletas, por lo que quedó recluido a su silla de ruedas. Sus manos se transformaron en una suerte de garras deformes, por lo que Renoir pidió que le ataran los pinceles a sus desfiguradas extremidades para continuar pintando, actividad que no dejó ni por un instante y a pesar de su muy dolorosa enfermedad, y que realizó empecinadamente hasta los últimos días de su vida.

Por si fuera poco, estalló la llamada Gran guerra (la Primera Guerra Mundial), que el detestó desde el primer día, pero en cuya contienda hirieron de gravedad a dos de sus hijos: Jean y Pierre, que fueron cuidados amorosamente por su madre hasta 1915, cuando ya no pudo con su sufrimiento emocional y falleció, quedando Renoir sólo. Pudo aún tener la satisfacción de ver un cuadro suyo en el Louvre de París, pero regresó a Cagnes para seguir pintando hasta que durante los esbozos que estaba realizando para una naturaleza muerta con flores, su organismo ya no pudo resistir más y falleció el 3 de diciembre de 1919.

Nadie como Renoir para captar ese lado amable de la vida, donde advertimos el profundo influjo del Eros universal sobre los retratos y las situaciones sociales que retrataba. Renoir es el pintor de la vida cotidiana, como vemos en *La señora Charpentier con sus hijas* (1878), que nos pone en contacto y admiración por esas gráciles y sonrosadas bañistas que nos cautivan, con los retratos de jovencitas aprendiendo a tocar el piano o leyendo, con esas mujeres gozosas y satisfechas bailando en brazos de

hombres amables y galanes. Asimismo es de notar la capacidad de Renoir para captar la tersura y suavidad de los rostros de los niños. A la manera de Murillo, sabía representar la frescura de la infancia, como podemos ver en muchos de sus cuadros. Sus colores, claros, así como el empleo de la luz, provocan que sus cuadros estén llenos de vida y de alegría de vivir. Es interesante que en sus pinturas no veamos mujeres feas o viejas, que nunca haya reflejado -él, un pintor naturalista, realista- el aspecto triste, incluso sórdido de la vida. Parecería que sólo contactara con los atributos del Eros y nos comunicara ese erotismo que se desprende de todos sus cuadros, a veces más teñidos de sexualidad, en ocasiones más enfatizados en los aspectos tiernos de la pulsión libidinal, pero siempre predominando el Eros y el lado amable y libidinal de la existencia. Daría la impresión de que los retratos de mujeres que nos ofrece, son de seres aún no maleados o frustrados y decepcionados por la realidad o lastimados por la sociedad y las determinantes socio-económico-políticas que suelen ensombrecer la vida de la mayoría de las personas que no pertenecen a las elites pudientes. Sus remeros y sus campesinas no son seres resentidos, sino personas que gozan de la sencillez que la vida ofrece, son seres imbuidos de una alegría de vivir y de una comunión con el medio en el que han crecido y se desarrollan.

Esta necesidad de captar el juego de luces y sombras del sol con sus modelos, de darnos la noción de lo cambiante de la luz en diferentes momentos del día, convierten a Renoir en un pintor profundamente heracliteano, en una persona convencida de que los diversos momentos de nuestro acontecer son únicos e irrepetibles, que las pinturas impresionistas pretenden captar en su fugacidad, deteniendo ilusoriamente el momento, pero recordando siempre que la vida es efímera y sigue transcurriendo sin detenerse.

Para Feist, “los cientos de obras de los últimos años son todos un único himno a la existencia feliz, una única sonrisa arcádica.” (Feist, p. 78). Como es posible, nos preguntamos, que una persona padeciendo de una grave artritis reumatoide, atravesada por un dolor lacerante, intenso y permanente, que le deformaba el cuerpo, haya seguido realizando una obra creativa llena de libido, de un Eros conmovedor; ¿cómo ocurrió que Renoir pudiera seguir imprimiendo ese hálito vital y esperanzado en sus cuadros cuando su realidad física era devastadora y plena de sufrimiento y dolor?

La escultura realizada bajo su dirección por el mejor discípulo de Aristide Maillol, el catalán Richard Guinó: *Venus Victrix* -Venus vencedora- nos habla de esa hegemonía del amor: un amor que vence sobre cualquier otra

cosa y en todas las circunstancias. Punto de vista particularmente optimista y, por qué no, romántico, pero que se transparentó en toda la obra de ese enorme impresionista, genio del color y enamorado de la belleza de la mujer que, desde su perspectiva, siempre tenía rasgos un tanto maternos. Como dice su biógrafo Feist, “Renoir era un hombre sencillo y bondadoso” (p. 89); es claro que tomaba el lado amable de la vida y muy probablemente no quería tomar contacto con esa otra parte quizás no tan agradable de la vida y de los seres humanos.

Un breve desvío por el camino de lo psicósomático

Sin embargo, y pese al énfasis en los aspectos libidinales de la existencia, en Renoir vemos que el imperio de la pulsión de muerte estuvo muy posiblemente disociado de su actividad artística y relegado a manifestarse en el cuerpo: una artritis reumatoide deformante, que ensombreció la vida de este insigne pintor que, pese a ello, siguió creando hasta el último de sus días.

No es común, en las biografías que he podido consultar, la mención o, más bien, la profundización en el tema de la Artritis reumatoide deformante que nuestro pintor padeció en la segunda parte de su vida. Según consta en una carta del propio pintor, en 1888, contando con 47 años, se le presentó una brusca crisis de lo que él llamó un “ataque de reumatismo y parálisis facial”. A partir de entonces, y de manera insidiosa, comenzó a quejarse de dolores articulares y una cierta limitación -que más adelante avanzó de manera creciente- en la movilidad de los hombros y otras articulaciones. También sabemos que durante el 13º Congreso Europeo de Reumatología de 1955, se dieron a conocer algunos hechos, relatados por un nieto del pintor (Paul Renoir), sobre la enfermedad progresiva de nuestro pintor. Sin embargo, se carece de algún tipo de historial clínico o documento de sus médicos, por lo que solo puede conjeturarse la evolución de su padecimiento a través de las fotografías que de él se conservan y de algunos detalles vertidos en algunas de las cartas que escribió.

Al parecer la Artritis reumatoide se estableció ya con las características propias de la enfermedad a partir de los 50 años, evolucionando cada vez más hacia formas agresivas y deformantes, principalmente en la siguiente década de su vida. Está consignado que a partir de los 53 años Renoir comenzó a padecer de fuertes dolores reumáticos, enfermedad que se incrementó gravemente empezando a deformarle las articulaciones por lo

que se fueron limitando sus movimientos hasta dejarlo casi inválido, dado que sus huesos se encorvaron a medida que la carne de sus miembros se le secaba. Una demostración de lo anterior la podemos colegir si tenemos en cuenta que en 1907 -a los 66 años de edad- Renoir pesaba 47 kilos y apenas podía estar sentado. Y a partir de los 69 años ya no pudo ayudarse de las muletas que le permitían cierta movilidad quedando recluso en su silla de ruedas.

En una fotografía de 1896, podemos ver a un Renoir de 55 años, en el que ya puede advertirse la hinchazón simétrica de las articulaciones metacarpo-falángicas. Un poco más adelante, en otra foto de 1903, a los 62 años, ya constatamos la seria deformación de las manos (aunque a pesar de las evidentes dificultades, todavía sujeta su inseparable cigarrillo, dato importante que se ha reportado como típico de los sujetos con Artritis reumatoide: un fuerte tabaquismo). A partir de entonces, las deformidades se agravarán paulatinamente y la delgadez de Renoir se hará extrema. La deformidad llegó a ser tan marcada que le impedía coger los pinceles con firmeza, además de las heridas que le ocasionaba el roce del pincel en su piel adelgazada y atrófica, por lo que tenían que le tenían que vendarle las manos para fijar en dichas vendas los pinceles y, así, poder continuar con sus pinturas. De manera semejante, el grado de invalidez y la rigidez de los hombros de Renoir provocaron que tuvieran que construirle un caballete con una serie de aditamentos gracias a los cuales, mediante poleas, podían subirle o bajarle la tela en la que estaba trabajando.

Si intentamos hacer una apretada síntesis de lo que la medicina psicosomática ha dicho en torno de la artritis reumatoide nos encontramos con muy variadas opiniones, pero es notorio que no se trata de una de las psicopatosis más mencionadas en los tratados al respecto, como si la artritis no acabara de pertenecer a este grupo de peculiares padecimientos.

Desde las descripciones de Oken sabemos que la artritis reumatoide aparece entre los 48 y 60 años y es un padecimiento inflamatorio del tejido conjuntivo (es una de las llamadas enfermedades del tejido colágeno), de etiología desconocida (aunque se ha visto su correlación con problemas del sistema inmunológico), que tiene como característica principal provocar un cuadro de poliartritis, típicamente simétrica en su ataque a las articulaciones. Con frecuencia es de evolución insidiosa con agudizaciones y remisiones espontáneas, pero tiende a la cronicidad y al agravamiento de las

deformaciones que impone. Si bien no se conoce la causa del padecimiento, con frecuencia se le relaciona con el control de la rabia o la inhibición de las potenciales respuestas agresivas.

Como nos ha recordado Elena Castañeda (2014) la teorización sobre la llamada Medicina psicosomática tuvo un inicio formal en Chicago, con el grupo comandado por Franz Alexander. Otro grupo fue el que se dio en Francia con Pierre Marty a la cabeza y hay un tercer contingente de estudiosos del tema que se dio en la Argentina, aunque nunca constituyeron un grupo homogéneo.

F. Dunbar, una de las principales exponentes del grupo de Alexander, intentó establecer, sin lograrlo, algún tipo de caracterología específica para este tipo de pacientes, proponiendo una suerte de unidad entre el psiquismo y la parte somática de los seres humanos. “La dicotomía entre psique y soma es el resultado de la forma en que el método científico se ha desarrollado en medicina, y no existe en el organismo mismo -nos dice enfáticamente (F. Dunbar, p. 11)

Otros autores mencionan también que “los conflictos más usuales son la rebeldía contra la autoridad -con los consecuentes sentimiento de temor y culpa- y el deseo de emplear las extremidades del cuerpo con fines agresivos y sexuales...” (Mittelman, p. 136). Ross, por su parte, nos ha dejado constancia de la mala relación de estos pacientes con sus madres, frecuentemente hostiles. Es común que las prácticas de maltrato familiar y las experiencias de rechazo estén soterradas profundamente y, en el curso de un tratamiento, tardan en salir a la luz. Paralelamente, nos dice, son pacientes con graves dificultades para expresar rabia o coraje. De la misma forma, nos habla de la frecuencia con la que un ataque de Artritis Reumatoide se da luego de algún tipo de cambio importante en la vida de estas personas.

Basado en un material consistente en ocho pacientes con Artritis Reumatoide, Ludwig establece que se trata de “personalidades muy inmaduras, con sentimientos angustiantes de inadaptación, débil estructura del yo, primarias inclinaciones agresivas difusas y gran ansiedad. Caracterológicamente, se asemejan a los llamados casos fronterizos...” (Ludwig, p. 223), opinión con la que muchos años más tarde Green estará totalmente de acuerdo. Al parecer lo que precipita la reacción artrítica es la separación de un individuo o grupo de importancia vital para el sujeto. Todos los sujetos eran particularmente “sensibles a la pérdida de apoyo emotivo e incluso las asociaciones con pérdidas importantes podían resultar traumáticas.” (*Op.cit.*, p. 224)

“Todos los enfermos investigados dieron testimonio de graves perturbaciones en las primeras relaciones con sus madres. “...las madres eran o físicamente enfermas o tan dependientes ellas mismas, o tan abiertamente hostiles, que resultaban completamente incapaces de proporcionar la atmósfera emocional necesaria para el desarrollo de una personalidad independiente en los enfermos.” (*Op.cit.*, p. 225). Asimismo este autor consigna que “Probablemente la artritis actúa como catexis para los impulsos destructivos intolerables” (*Op.cit.*, p. 231)

Por su parte, la teorización de Pierre Marty hace central su noción de “mentalización insuficiente”, como una forma de referirse a procesos que no alcanzan el beneficio de un tratamiento desde las estructuras psíquicas. De la misma manera, este autor se refiere a fenómenos particulares como los que se engloban en los conceptos de desorganización progresiva, la forma peculiar de pensamiento al que llama de tipo operatorio, así como la centralidad del concepto de “depresión esencial” -una depresión de tipo “silencioso”- que lejos de estar relacionada con la esfera de lo psíquico acompaña con un dolor de tipo físico a muchos de los padecimientos llamados psicósomáticos. Se trata de “depresiones sin objeto, ni autoacusación, ni siquiera culpabilidad conciente, donde el sentimiento de desvalorización personal y de herida narcisista se orienta efectivamente hacia la esfera somática.” (Marty, p. 39) Es un tipo de depresión esencial que tiene que ver, en su meollo, con la falta y está muy correlacionada con la acción del instinto de muerte. También es interesante cómo Marty nos habla de una problemática en el Ideal del Yo (depositario del narcisismo secundario) que hace difícil que el sujeto se organice desde los parámetros del principio de realidad.

Para Marty, la hipertonicidad muscular es signo de que hay un desbordamiento del aparato mental por las emociones. “En la medida de sus conflictos habituales reactivados por la consulta, no expresados todavía (agresividad directamente muscular de tipo primario que salta la elaboración mental), frecuentemente va asociada a una ansiedad difusa (agresividad psíquica retenida) que acaso más tarde reconocerá su objeto.” (Marty, p. 93). Esta referencia a la hipertonicidad nos hace pensar en la posible cercanía conceptual que existe entre la histeria conversiva (una psiconeurosis) y la artritis reumatoide (una enfermedad psicósomática). Después de todo, la característica de los fenómenos conversivos es la de presentarse en la musculatura estriada voluntaria, igual que ocurre en los músculos y articulaciones que ataca la artritis. Quizás podría verse en la fibromialgia (enfermedad de Briquet), tan de moda en los últimos tiempos,

un cuadro intermedio entre una y otra. La fibromialgia es una de las formas de la histeria conversiva, como bien sabía Briquet, el maestro de Charcot, a quien corresponde el mérito de la primera sistematización de la sintomatología histérica.

Por su parte, para André Green las psicosis tienen mucho que ver con el mecanismo de la alucinación negativa (desmentida), y ha sido un crítico importante de la postura de Pierre Marty y su escuela. De entrada, cuestiona la posibilidad de entender aquello a lo que el psicomatista refiere como *pre-psíquico*, sin, por otra parte, sistematizar algún tipo de teoría de la representación (Green, 1998). De la misma forma, le cuestiona frontalmente su orientación claramente evolucionista y biologizante, así como el hecho de permanecer en el modelo de las neurosis para sus consideraciones comparativas, cuando para Green la problemática psicopatológica debería de entenderse, quizás mucho mejor, desde los parámetros de las personalidades límite o desde los esquemas de la psicosis.

De hecho, la clínica de las psicosis sabe de este tipo de cercanías como ocurre en el caso de ciertos pacientes con psoriasis en los que la mejoría del padecimiento psicopatológico desencadena una crisis psicótica, o los resultados de intervenciones quirúrgicas para el tratamiento de la obesidad mórbida, llevadas a cabo sin el debido control psicológico, que también resultan en graves desorganizaciones psicóticas, para mencionar sólo dos casos característicos.

Al final, la gran enseñanza que nos deja Renoir a través de sus pinturas llenas de vida y color, es su gran optimismo a pesar de las crudas y crueles circunstancias que la vida le puso: una dolorosa artritis deformante que, pese a todo, nunca doblegó al artista. La escisión fue consustancial con nuestro pintor. De un lado la parte del Eros, el aspecto claramente libidinal, al parecer completamente dissociado de la otra cara de la moneda: el imperio de la pulsión de muerte que nosotros relacionamos directamente a su padecimiento psicopatológico, su grave adicción al tabaco y la forma de consunción de su cuerpo hasta casi desaparecer.

Consideraciones finales

Como hemos podido ver a través de este brevísimo viaje por la vida y obra de Pierre-Auguste Renoir, estamos en presencia de un pintor lleno de vida, pletórico de amor por la humanidad y, especialmente, por las mujeres. Es notorio el despliegue de energía libidinal, erótica, que encontramos en su

producción plástica. No deja de ser notorio el hecho de que su erotismo, sus descargas libidinales a través de sus pinturas, tiene una modalidad muy particular: lejos de estar decantado hacia el lado de la sexualidad lisa y llana, de un erotismo en su vertiente de instinto sexual, vemos que su libido está vertida desde la perspectiva de la ternura, lo que le acerca peligrosamente a cierto límite con el Romanticismo. Es claro que la figura de inspiración en la erótica de Renoir es, con mucho, la figura de su madre. Sus cuadros, incluso los más atrevidos desnudos femeninos, tienen esa particularidad de plasmar a mujeres rollizas, plenas de vida y salud, a veces incluso directamente ocupadas en funciones tan entrañablemente maternas como es la lactancia. Es claro que su enamoramiento de su modelo estrella Aline Charigot, que luego llegaría a ser su esposa, tiene esa característica distintiva: es un Eros decantado hacia el polo materno y, por tanto, un tanto desexualizado de sus aspectos más groseramente sexuales para resaltar el aspecto tierno de las relaciones eróticas. También llama la atención que los impulsos agresivos brillan por su ausencia: en ninguno de sus lienzos (creo que sin exagerar) hay el más mínimo asomo de un aspecto agresivo o violento de las relaciones humanas. Sus escenas más “sociales”, como son *El baile en el Moulin de la Galette* (1876) y *El almuerzo de los remeros* (1881), son cuadros plenos de un bienestar tranquilo y reposado de la pequeña burguesía parisina de los tiempos circundantes con el Segundo Imperio de Napoleón III y posteriores a la guerra franco-prusiana. Se trata de una sociedad satisfecha, tranquila y capaz de gozar con las pequeñas gratificaciones de la vida de la clase media.

No quisiéramos pecar de psicologista, sin embargo, no deja de ser llamativo el hecho de que Renoir haya padecido, desde la mitad hasta épocas avanzadas de su vida de una dolorosísima artritis reumatoide deformante, enfermedad catalogada por algunos psicoanalistas como perteneciente a las llamadas psicomasosis. Es importante que como uno de los elementos causales que siempre se señalan en la dinámica de esta enfermedad nunca deja de mencionarse el componente genético-constitucional y, de manera central, el problema con el sistema inmunológico. De esta manera se ha dicho taxativamente que la artritis reumatoide es un trastorno autoinmunitario que se produce cuando el sistema inmunitario ataca por error los tejidos del cuerpo. Si tenemos en cuenta que este sistema tiene como misión atacar a elementos extraños al organismo (bacterias, virus, partículas orgánicas, etc.) no deja de ser sugestivo que en la artritis el sistema inmunológico comience a atacar a sistemas -como el músculo-condral- que son parte del

organismo, y que reaccione como si de elementos extraños se tratara. En otras palabras, el sistema inmunológico comienza a dirigir hacia estructuras del adentro las defensas que habitualmente dirige hacia elementos extraños del afuera que han penetrado al organismo.

Desde la perspectiva somatopsíquica, nos hacemos eco de las palabras de Margolís (1958), quien nos advierte que la artritis reumatoide deformante suele darse en personas que aparecen como serenas, apacibles, que raramente experimentan o expresan enojo de manera consciente, pero que albergan un montante muy importante de sentimientos hostiles. También se ha señalado que la artritis reumatoide suele presentarse con mayor frecuencia en sujetos cuyo entorno familiar difícilmente les proporciona la sensación de seguridad emocional, al tiempo que dicha enfermedad aparece más frecuentemente en estratos económicamente desprotegidos de la sociedad. De la misma forma se suele dar una asociación fuerte con el tabaquismo, que es una forma de autodestructividad bastante efectiva derivada de la acción de la pulsión de muerte hacia el propio individuo -y sabemos que Renoir fumó de manera ininterrumpida prácticamente hasta el día de su muerte. De alguna manera el hábito de fumar parecería combinarse sinérgicamente con un mal funcionamiento del sistema inmunológico en personas con una predisposición genética a padecer artritis reumatoide.

Es frecuente la combinación de la falta de seguridad emocional en el seno de la familia con la existencia de códigos disciplinarios excesivamente severos. Este autor agrega literalmente “aunque hallamos indicios de sublimación instintiva en muchos artríticos por los conductos de la actividad creativa y afectiva, algunos simplemente desvían desordenadas acumulaciones de energía emocional y mucha actividad muscular hacia el deporte o el trabajo intensivo” (Margolis, p. 47).

Resumiendo y basándonos en lo dicho por numerosos psicomatistas, parecería que dicho padecimiento deformante tendría que ver con una inhibición de la agresión en niveles muy distintos a como ocurre, por ejemplo con la hipertensión arterial o el colon irritable, en las que el trastorno se manifiesta en el ámbito del músculo liso (arteriolar o intestinal), mientras que en la artritis, la inhibición de la agresión está a flor de piel, por decirlo de alguna manera, ya que la enfermedad se presenta en el territorio de los músculos estriados cuya acción es la que deforma las articulaciones, principalmente de las manos. De ahí que se haya invocado como factor causal un elevado nivel de *stress* en la vida. Sin embargo, el conflicto parecería establecerse entre una pulsión de carácter agresivo o destructivo

que pugna por manifestarse y que es contrarrestada por una poderosa defensa que opera prácticamente en el último tramo, el inmediato anterior a la acción misma, en el nivel de los músculos y articulaciones del sistema esquelético. Estaríamos tentados de hablar de una supresión consciente o preconsciente del impulso agresivo, detenido en el último momento, por lo que el músculo, el tendón y la articulación serían los que contendrían la grave tensión del conflicto psíquico.

El hecho de que se haya asociado frecuentemente la artritis reumatoide con personas que suelen inclinarse por hacer ejercicios físicos, puede estar en relación a lo ya referido en relación a la inhibición de la agresión en el último nivel: el muscular. La predilección por el ejercicio físico nos puede estar hablando de una forma -muscular- de derivar la tensión de las pulsiones agresivas. Hacer ejercicio es una forma de descargar -vía muscular- la tensión colérica acumulada (Oken, 1975)

Obviamente, lo anteriormente dicho topa con el *dictum* de los psicomatistas, principalmente aquellos que derivan de la escuela de Pierre Marty, en el sentido de la no mentalización, la falta de simbolización mental del conflicto de tipo psicosomático -aunque algunos autores, como Rousillon, no están de acuerdo con la formulación de Marty y su grupo de seguidores. ¿Será la culpa por haber plasmado tanto placer y gratificación en esa suerte de homenaje a la madre buena, rolliza, llena de buena leche, pero en cuyas entretelas no deja de estar la madre erótica, la que conmociona con el conflicto central edípico, pese a todas las capas de ternura y bonhomía expresadas en sus lienzos?

Dentro del psicoanálisis, estamos acostumbrados a pensar, desde la perspectiva pulsional, que estos componentes pueden manifestarse, según las circunstancias, hacia el adentro del sujeto -como narcisismo en el caso de la pulsión de vida o como masoquismo en el caso de la pulsión de muerte- o hacia el exterior, en la forma de amor objetal en el caso de la libido o como sadismo y destructividad en el caso de las fuerzas tanáticas. Desde esta perspectiva, no nos extraña la asociación que con frecuencia se señala entre la artritis reumatoide y los cuadros depresivos, es decir, en la dinámica de la pérdida objetal, situación en la que las pulsiones agresivas se dirigen hacia el adentro. ¿Podremos, en justicia, aplicar los mismos parámetros psicológicos a mecanismos de tipo biológico como es el sistema inmunitario? Lo que sabemos de cierto es que este último sistema defensivo "biológico" guarda relaciones más que cercanas con el psiquismo. De nueva cuenta, nos encontramos con otro caso en el que la

distinción entre soma y psique aparece como un artificio y no como una realidad fáctica en el funcionamiento del sujeto como un todo. Green, que como vimos enfatiza el mecanismo de alucinación negativa en los cuadros psicossomáticos, podría estarnos sugiriendo que, en el caso de Renoir, estuviésemos frente a una disociación del psiquismo -un caso límite, por tanto- gracias al cual hay un desconocimiento radical de su agresividad, de los intensos afectos disruptivos que, al no poder ser tramitados por el psiquismo, serían derivados directamente al sistema músculo-esquelético.

Parte de la tesis anterior, tiene que ver con la ternura de Renoir por los niños, a los que retrata profusamente y con un amor que podría verse como igual, incluso hasta más emocionado, que el del gran Esteban Murillo. Al parecer la identificación con esa madre buena y generosa, hace que nuestro pintor pueda ver a los niños como criaturas felices, y gratificadas, infantes dedicados al juego, la lectura y otras actividades infantiles, frecuentemente cerca de sus madres. Incluso vemos a Gabrielle, un claro sustituto y símbolo de la madre buena, enseñando a pequeño hijo de Renoir a leer y permitiéndole jugar con la masa de la comida.

Aunque no pude encontrar detalles cercanos en la vida de los padres, es notorio que entre ellos debe haber habido un buen entendimiento: el padre sastre y la madre modista, ambos compartiendo el mismo oficio además del cuidado de la casa, pues se trata de trabajos que permiten que la pareja trabaje en el hogar en íntima colaboración y con la cercanía de los hijos en todo momento. Es claro también que hubo en la familia cierta penuria económica. Hay que considerar que estamos hablando de un matrimonio con siete hijos (Pierre-Auguste fue el sexto), dicho en otras palabras, una familia que necesitaba ingresos de cierta consideración. De hecho, la familia se trasladó a París en un intento del padre por mejorar su situación financiera. A propósito de estas necesidades económicas, ya mencionamos que Pierre-Auguste tuvo que entrar a trabajar a los 14 años en un taller donde se pintaban porcelanas, con el fin de aliviar en cierta medida las necesidades familiares. Aprovechando ciertas dotes que le vieron al pequeño, el padre lo colocó en esta ocupación y, posteriormente, en un taller de abanicos en donde se dedicaba a pintar a mano los ejemplares que el taller producía.

Es clara su capacidad para el dibujo y la pintura, destreza que manifestó desde muy temprano en la vida, lo que sirvió para que trabajara pintando porcelanas y abanicos para luego, a los 21 años inscribirse en una academia de pintura. Sin embargo, recordemos que Renoir fue, en buena medida, un autodidacta, o por decirlo con mayor acuciosidad, un

aprendiz que abrevó de las obras de los grandes maestros, ya que solía visitar con asiduidad el Museo de Louvre y copiar con dedicación a los grandes pintores consagrados allí expuestos. Pensamos que no hay duda en relación a las dotes constitucionalmente dadas en Renoir, capacidades para el trazo, la composición y el color con los que seguramente nació y que, afortunadamente, puso desarrollar desde su primera juventud.

Tampoco es casual que Pierre-Auguste Renoir se haya insertado en una corriente pictórica opuesta al Academicismo y al Romanticismo, pintura que exaltaba las figuras míticas o históricas desde una idealización que no tenía nada que ver con la realidad. Apoyarse en una corriente de pensamiento que tenía que ver con la realidad -el tan destacado Realismo de los impresionistas- y en una forma de pintar en la que lo importante es la impresión que la luz y el color ocasionan en el espectador, que los temas tengan que ver con la vida cotidiana de la pequeña burguesía y sus sencillo placeres y formas de gratificación, no es una casualidad sino que podemos entenderlo como firmemente determinado por su origen en la pequeña burguesía y en la realidad cotidiana e insoslayable que le tocó vivir. Renoir fue un pintor pobre y con grandes y graves problemas para sobrevivir en sus primeros tiempos, teniendo que recurrir, con cierta frecuencia, a la generosidad de compañeros más afortunados u holgados económicamente. No fue sino hasta su “descubrimiento” gracias a la bellísima pintura de *La señora Charpentier con sus hijas*, de 1878, así como por el espaldarazo que Nueva York dio a la pintura impresionista, que tuvo oportunidad de vivir con mayor holgura y, de esta manera, poder viajar a Italia y otras naciones europeas, enseñanzas que provocaron que imprimiera un nuevo giro a su pintura (quizás en recuerdo de su querido Ingres y de cierta decantación hacia telas de sus inspiradores Courbet y Corot). Más tarde regresaría, sin embargo, al placer de la pintura al aire libre, a la explosión colorista del impresionismo y a una conexión, más que antes, con el aspecto erótico de la existencia: son los tiempos de sus cuadros sobre bañistas rollizas y satisfechas que juguetean en el agua o se arreglan en la intimidad de sus habitaciones.

Un aspecto que también hay que recordar es que no es fácil ser el sexto hijo entre siete. Abrirse paso entre tantos hermanos, conquistar la atención y el amor de los padres, principalmente de la madre, no debe haber sido fácil; de ahí el aprovechamiento de esta habilidad constitucionalmente dada para destacar y provocar una centralidad de su lugar dentro del grupo fraterno.

Lo cierto es que Pierre-Auguste Renoir se labró, por sus propios méritos

y su trabajo arduo y consistente, un puesto de gran relevancia entre los otros impresionistas, sus hermanos en la aventura del vivir y del pintar, en el placer de su inmersión en el Eros universal que nos ha dejado con la maravilla de sus pinturas, aunque tuvo que pagar el precio cruel y desmedido de la acción de la pulsión de muerte en su propio cuerpo. Como Dorian Grey, nuestro pintor estaba totalmente dissociado en lo más profundo de su ser entre el Eros y el instinto de muerte. Él, que tantos cuerpos bellos forjara y nos legó para felicidad de nuestro placer estético, tuvo un final de particular fealdad en su propio cuerpo disminuido, deformado y sufriente.

Resumen

En este escrito se revisa, muy sintéticamente, la vida y la obra de Pierre-Auguste Renoir, uno de los pintores más destacados del movimiento impresionista francés, pintor que enfatizó la cualidad libidinal y tierna en sus obras inmortales. Se hacen una serie de reflexiones psicodinámicas en relación al contraste existente ente lo erótico y libidinal de su obra, y su lado siniestro y tanático manifestado en un cuerpo sometido a la tortura de una artritis reumática deformante, una enfermedad psicósomática cuyas determinantes no pasaron por lo psíquico y las posibilidades de la simbolización.

Palabras clave: Impresionismo – Renoir – Eros y Tánatos

Summary

This paper reviews, very synthetically, the life and work of Pierre-Auguste Renoir, one of the most outstanding painters of the French Impressionist movement, painter who emphasized the libidinal and tender quality in his immortal works. In this work I realize some psychodynamic reflections in relation to the existing contrast between the erotic and libidinal site of his work, and in the other hand his sinister and tanatic side manifested in a body subjected to the torture of a deformans rheumatoid arthritis, a psychosomatic disease whose determinants did not goes through the psychic and the possibilities of symbolization.

Keywords: Impressionism - Renoir - Eros and Thanatos

Bibliografía

- CASTAÑEDA RODRÍGUEZ, E. (2014): *La interrogación psicossomática*, Tesis de Doctorado, Asociación Psicoanalítica Mexicana
- DUNBAR, F. (1944): Medicina psicossomática, en Dunbar, F. et al.: *Medicina psicossomática y psicoanálisis de hoy*, trad. de Floreal Maziá, Lía G. Ratto y Carlos A. Duval, Ed. Paidós, 3ª ed., Buenos Aires, 1965, pp. 9-39
- DUPONT M, M.A. (1988): La creatividad y el proceso analítico, en; *La práctica del psicoanálisis*, Ed. Pax, México, pp. 75-83
- FEIST, P.H. (1989): *Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)*, trad. de Enrique Knörr, Ed. Taschen, Slovakia
- FINE, A. y SCHAEFFER, J. (1998): *Interrogaciones psicossomáticas*, trad. de Víctor Goldstein, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2000
- GAUNT, W. (1970): *The Impressionists*, Thames and Hudson, repr. London, 1988
- GREEN, A. (1998): Teoría, en Fine, A. y Schaeffer, J.: *Interrogaciones psicossomáticas*, trad. de Víctor Golstein, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2000, pp. 19-63
- LUDWIG, A.O. (1954): Artritis reumatoidea, en Wittkower, E.D.; Cleghorn, R.A. y col.: *Progresos en Medicina Psicossomática*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966, pp. 222-234
- MARGOLIS, H.M. (1958): Factores psicossociales en la artritis reumatoidea: consideraciones clínicas, en Talbott, J.H. y Lockie, L.M.. *Progresos en Reumatología*, trad. de Mario A. Marino, Librería y Editorial Bernades, Buenos Aires, 1960, pp. 43-57
- MARTI, J. (1886): Nueva exposición de los pintores impresionistas, en: *Ensayos de arte y literatura*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, pp. 135-140
- MARTY, P. (1990): *La psicossomática del adulto*, trad. de Marta Tenorio de Calatroni, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1995
- MARTINI, A. (1964): *Pedro Augusto Renoir*, Ed. Comex, Buenos Aires
- MITTELMANN, B. (1946): *Breve tratado de medicina psicossomática*, trad. de Leandro Wolfson, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967
- NÉRET, G. (2017): *Renoir. El pintor de la felicidad (1841-1919)*, trad. de P.L. Green, Ed. Taschen, China
- OKEN, D. (1975): Musculoskeletal Disorders, in Arieti, S. (ed.): *American Handbook of Psychiatry*, Basic Books, Second Ed., New York, Vol. IV: 726-766
- OLIVAR DAYDÍ, M. (1976): Édouard Manet, en Salvat, J. (Dir.): *Historia*

- del Arte, Tomo 9*, Salvat Mexicana de Ediciones, México, 1979, pp. 215-239
- ROSS, W.D. (1977): Musculoskeletal Disorders, in Wittkower, E.D. and Warnes, H. Ed.): *Psychosomatic Medicine. Its Clinical Applications*, Harper & Row Publ., Hagerstown, Maryland, pp. 296-306
- SALVAT, J. (Dir.) (1976a): La escuela pictórica inglesa, en: *Historia del Arte, Tomo 9*, Salvat Mexicana de Ediciones, México, 1979, pp. 56-75
- SALVAT, J. (Dir.) (1976b): Pintura francesa posromántica. Realismo, en: *Historia del Arte, Tomo 9*, Salvat Mexicana de Ediciones, México, 1979, pp. 192-213
- SALVAT, J. (Dir.) (1976c): El impresionismo, en: *Historia del Arte, Tomo 10*, Salvat Mexicana de Ediciones, México, 1979, pp. 8-39
- VAUDOYER, J.-L. (1953): *Renoir (1841-1919)*, Flammarion, Paris