

DE LA GENIALIDAD A LA LOCURA: SERAPHINE DE SENLIS Y CAMILLE CLAUDEL

M. Gloria Ríos Guardiola

Universidad de Murcia

1. ¿POR QUÉ SOLEMOS ASOCIAR EL GENIO Y LA CREACIÓN A LA LOCURA?

El modelo cultural que realiza esta asociación, a partir de una larga lista de grandes creadores en los que se observan rasgos de excentricidad, desequilibrio o cierta anormalidad, ha sido objeto de numerosos estudios recientes. Estas investigaciones sobre la relación existente entre la creatividad y los trastornos psíquicos tratan de esclarecer si esta vinculación se basa en datos objetivos o si se trata tan solo de un tópico.

Los primeros en asociar locura con creatividad fueron los griegos. Esta relación fue reforzada en las representaciones colectivas del arquetipo romántico del artista maldito heredado del siglo XIX, uniéndose entonces la creatividad a las enfermedades mentales y a distintas adicciones.

Un estudio realizado por el Dr. Simon Kyaga (2014)¹ afirma que existen suficientes datos para pensar que locura y creatividad tienen el mismo origen. Sin pretender profundizar en ello, podemos concluir que existe una línea muy delgada entre el genio/ la creatividad y la locura, proximidad que se observa también en estos conceptos que se solapan en parte. La locura, concebida en un amplio sentido, conlleva “un estado más allá o aparte de la razón, algo siempre diferente a lo conocido, algo siempre enigmático; y la creatividad supone, por definición, avanzar hacia terrenos nunca explorados anteriormente, adentrarse en lo desconocido, huir de lo establecido e incluso cuestionarlo” (Romero, 2000: 133).

Del mismo modo que los conceptos de locura y creatividad presentan esta conexión, los de arte y locura poseen también características que se superponen, por ejemplo cuando entendemos el arte como expresión del mundo emocional del artista; cuando consideramos que en el arte se trasciende la razón y la lógica o concebimos el arte como manifestación del inconsciente, sin mediación alguna del consciente o la cultura; cuando

¹ Esta investigación se basa en el estudio de más de trescientas mil personas. Véase Kyaga, Simon, *Creativity and psychopathology*, Stockholm, Karolinska Institutet, 2014.

consideramos que es pura espontaneidad, sin que intervenga ningún aprendizaje, reglas o la razón; o cuando implica la producción de algo que sobrepasa las capacidades humanas normales o que impacta de forma desmedida al espectador (Romero, 2000: 137). Todas estas aproximaciones coinciden en una alusión a algo que no es posible aprehender por completo con la razón.

¿Existe entonces una línea que separe la patología de la normalidad? Quizás debamos considerar que se trata de un continuo, considerando la locura como una característica más del ser humano, concluyendo que “ni la normalidad excluye totalmente la patología ni lo patológico es una condición pura y contante. [...] La diferencia de los artistas respecto a los individuos no artistas es la especial atención que recibe en ellos esa anormalidad” (Romero, 2000: 138).

Desde la concepción del arte como expresión de la subjetividad, de los sentimientos, del mundo interior del artista, nos aproximaremos a las figuras de Camille Claudel y Séraphine de Senlis, cuyos destinos paralelos nos permiten acompañarlas en el viaje de dos genios artísticos hacia la locura.

2. SERAPHINE DE SENLIS O SERAPHINE LOUIS (1864-1942)

Las historias del arte se olvidan de esta pintora, a pesar de haber recibido entre otras distinciones la de Caballero de las Artes y las Letras, y apenas se han publicado estudios sobre su vida². Con excepción de sus cuadros diseminados por colecciones privadas y públicas³, no queda casi rastro de esta pintora autodidacta.

Todo lo que se sabe sobre ella proviene de sus propias confesiones a los enfermeros o psiquiatras de Clermont-de-l'Oise o de las pocas personas con las que se relacionó. Huérfana a los siete años, tuvo que ponerse a trabajar. El párroco de Arsy le propuso ir a la escuela a los diez años. Sus maestros la consideraban una alumna estudiosa, atenta y

² El Dr. H.M. Gallot, que la conoció personalmente a partir de 1924, publicó en 1957 *Séraphine, bouquetière “sans rivale” des fleurs maudites de l’instinct*. El señor Baudry, editor de *L’œil du temps*, publicó una monografía sobre Séraphine (citado en Vircondelet, 2010: 10). La psicóloga y pintora Françoise Cloarec realizó su tesis *Un cas de peinture spontanée: Séraphine de Senlis, approche psychobiographique* en 1984. En 2008, hallamos tres estudios sobre esta artista coincidiendo con el estreno de la película *Séraphine* de Martin Provost: Alain Vircondelet, que también hizo su tesis de historia del arte sobre ella en 1985, publica *Séraphine*; Bertrand Lorquin *La vie rêvée de Séraphine de Senlis* y Françoise Cloarec *Séraphine de Senlis*. Jacques Busse también escribió un excelente artículo en el *Bénézit* (diccionario de referencia en el mundo de las artes) sobre esta pintora (citado en Vircondelet, 2010: 9).

³ Encontramos dos de sus obras en la sala Wilhelm Uhde en el museo de Arte Moderno de París, una en el museo municipal de Cassel en Alemania y once en el museo de Senlis.

dotada. Solitaria desde su infancia, solía mantener una actitud de mutismo que le hacía ser considerada una chica rara por sus reacciones inhabituales. Encontró su válvula de escape en la naturaleza con la que se comunicaba y a la que amaba. Fue su maestra y de ella obtenía distintos materiales que incorporaba posteriormente en la elaboración de sus pinturas, constituyendo aún en nuestros días un gran misterio.

También sabe desde pronto que está condenada a servir a los pudientes, dedicada a lo que llama “trabajo negro”, expresión que guarda relación con el libro *Un coeur simple* de Flaubert que ella ha leído. Ella se compara con el personaje de Félicité (Vircondelet, 2010: 26).

En el convento de Saint-Joseph-de-Cluny en Senlis es acogida durante veinte años. Este entorno aumenta su tendencia a la soledad y a la reclusión. Allí se impregna del fervor religioso popular de los años anteriores al siglo XX, muy marcado por el culto mariano, que se refleja en una iconografía que hace soñar a Séraphine. En ella, las flores simbolizan la apoteosis de la virgen María (Vircondelet, 2010: 42).

En ese periodo de cierta tranquilidad y despreocupación comienza a tener actitudes que la acercan a la locura y que conocemos por sus confesiones al psiquiatra de Clermont-de-l’Oise años más tarde. Sin embargo, Séraphine empieza a cansarse de no “avanzar” y decide marcharse del convento (Vircondelet, 2010: 45). Se pasea entonces por las calles de Senlis con ropas que seguían la moda de hacía veinte años, con su sombrero de paja, sus zapatos de hombre muy limpios y sus legendarias pañoletas que le daban un aire de vieja hada de otros tiempos perdida en la ciudad con un capazo colgado del brazo (Gallot, 1969⁴; Vircondelet, 2010: 61). Trabaja duramente ganando una miseria⁵.

Decide seguir la voz interior que le dice que sea independiente, que viva en su propia casa. Por fin llega la llamada que esperaba: un ángel le informa de los deseos de María que quiere que pinte para la gloria de Dios. En principio no sabe cómo se las va a arreglar pero su confianza es ilimitada. Con sus escasos ahorros compra pintura *gouache*, unos tubos de óleo, pinceles, un lienzo y Ripolín de todos los colores. Se dirige a su casa, cierra puertas y ventanas y confía en que sea su ángel el que la guíe. Ella no sabe nada de pintura, ni de los círculos artísticos, no ha ido nunca a un museo, solo ha visto obras de arte en las iglesias y en el convento. Le surgen flores, pétalos,

⁴ Entrevista realizada por Jacques Darras al Dr. Gallot el 18 de abril de 1969.

⁵ De esta época nos llegan datos gracias al informe de una enfermera que estaba de servicio el 2 de noviembre de 1933 –al principio de su internamiento en el psiquiátrico de Clermont-de-l’Oise- (Vircondelet, 2010: 52).

hojas, racimos. Ella firma sus obras como “S.Louis” y va acumulando cuadros de pequeño formato realizados sobre tablas de madera que recoge por las calles. Necesitaba pintar y lo hacía sobre cualquier objeto o material que encontraba: jarrones, cartones, bombillas,... así como en todo el mobiliario de su casa (Darras, 1969).

No dejaba entrar a nadie en su apartamento, allí se encerraba y pintaba sin cesar hasta abolirse en la pintura, en un jardín mágico nacido de sus fantasías. Solo trabajaba como sirvienta para abastecer sus necesidades. Trataba de convencer a sus patrones de que aceptasen un dibujo o un cuadrito a cambio de un pedazo de pan, de un trozo de queso o de carne. Poco a poco dejó de sentir la necesidad de trabajar y vivía casi exclusivamente del trueque. Cuando no le quedó más remedio que volver al trabajo, conoció a Wilhelm Uhde, marchante de arte, comisario de exposiciones de varias galerías, reconocido detector de talentos y gran esteta⁶. Llegó a Senlis acompañado por un amigo y su hermana Anne Marie Uhde.

En 1912 Wilhelm descubre por fin el secreto de su sirvienta. Describe en sus escritos con emoción las circunstancias de aquel increíble encuentro:

Un día, en casa de unos pequeñoburgueses de Senlis, vi un bodegón que me impresionó tanto que me quedé petrificado delante de él, sobrecogido, enmudecido de emoción. Al estudiarlo con más detenimiento, me di cuenta de que la primera impresión que me había causado no se debía a causas externas, sino a su gran valor artístico, que resistía a un examen minucioso. Eran unas manzanas, colocadas encima de una mesa, sin más. Pero eran unas manzanas de verdad, moldeadas en una hermosa materia consistente. A Cézanne le hubiesen encantado (citado en Vircondelet, 2010: 73).

Preguntó quién había pintado ese cuadro y lo adquirió de inmediato. Para él se trataba de una auténtica revelación, la impresión que le causaban estas manzanas era de carácter místico. Experimentó la misma sensación que la que tuvo cuando en el piso de Durand-Ruel (marchante de arte) recorría las numerosas estancias dedicadas a los impresionistas. Para Uhde, Séraphine había alcanzado –al igual que Cézanne– una densidad sublime, había logrado crear lo esencial y lo permanente, lo fugaz y lo eterno. Allí había algo inaprensible y misterioso (Vircondelet, 2010: 74).

Así empieza la relación entre ambos ante la sorpresa de Séraphine. En sus *Memorias* Uhde constatará que su emoción frente a sus cuadros no había decaído, que estos no

⁶ De origen alemán, tomó contacto en París con todos los ambientes artísticos en un momento de plena efervescencia creativa. Al poco tiempo descubrió a Picasso y le compró algunas obras. Hacia 1908, organiza una exposición de pintores impresionistas y cubistas y se convierte en uno de los críticos de arte y coleccionistas más reconocidos y valorados. Es una de las personas que establecieron los nuevos gustos en el arte.

habían perdido ni un ápice de su fuerza mágica, resplandeciente. “Una pasión extraordinaria, un fervor sagrado, un ardor medieval habían tomado cuerpo en aquellos bodegones”, escribirá Uhde (Citado en Vircondelet, 2010: 76). Él experimenta emoción ante sus cuadros y cree que sus elementos proceden de un pasado milenario. Cuando le preguntaban cómo había aprendido, ella contestaba que su única maestra era la naturaleza (Darras, 1969).

Uhde sigue su evolución con asombro: los colores son más refinados, aparecen las mezclas y los motivos se hacen más complejos. Pretende darle entonces una educación artística pero ella se niega.

Estalla entonces la guerra de 1914 y Uhde es expulsado de Francia. El Estado francés confisca su colección y la subasta. En Senlis, todo el contenido de su apartamento es también incautado y los cuadros de Séraphine que allí había se pierden para siempre. Séraphine sigue pintando y evolucionando a pesar de la guerra: pinta flores misteriosas exclusivamente y no solo las dispone en ramos, los formatos son mucho más grandes. Ella asegura que son las flores del paraíso.

Otra persona que interviene en su vida es el ilustrador Charles-Jean Hallo, amigo del pintor Albert Guillaume, presidente de la Sociedad de los Amigos de las Artes de Senlis. Hallo le habló de la pintura de Séraphine y accede a dejarle colgar sus cuadros en la exposición del 16 de octubre de 1927. Séraphine acepta la invitación y presenta tres cuadros⁷. Uhde conoce por *Le Courrier de l’Oise* la inauguración de esa exposición de pintura regional y una corazonada le impulsa a ir. En sus memorias escribe que llegó a esa ciudad que no había vuelto a ver “temblando de impaciencia” (Citado en Vircondelet, 2010: 98) y descubre con emoción los cuadros de Séraphine. Decide entonces comprarlos.

La prensa local escribe: “¡Séraphine es nuestro Aduanero Rousseau! Esta excelente persona cambió el plumero por el pincel. Es una autodidacta singular. Nunca ha tomado clases y es conveniente que no lo haga. No hay duda que tiene un temperamento de artista cuya atractiva ingenuidad recuerda al arte medieval” (Vircondelet 2010: 100). Este artículo sin embargo muestra también cierta ironía y desprecio por la religiosidad y los autodidactas, críticas vigentes ochenta años después.

Uhde toma contacto de nuevo con Séraphine y decide pagarle todos sus gastos diarios, sobre todo el material para pintar. Uhde está convencido de su evolución

⁷ Un cerezo, un ramo de lilas sobre fondo negro y dos cepas de viña (una con uvas negras y otra con blancas).

mística: constata que el deterioro de su salud psíquica abre el camino a auténticas obras maestras que denomina “confesiones extáticas”⁸. En 1928 organiza una exposición para sacar a la luz a los *Primitivos modernos*⁹ entre los que se encuentra Séraphine.

De 1928 a 1932 se inicia su gran época creativa y genial. Utiliza lienzos de tamaño descomunal y en sus composiciones se aprecia un deseo de verticalidad: las *Lilas blancas sobre fondo rosa*, las *Manzanas con hojas*, el *Árbol de la Vida*, las *Grandes hojas* o las *Hojas de otoño*, el *Árbol rojo* y el *Árbol del paraíso*. Uhde compara esa época grandiosa con el singular arte de Van Gogh. Sus cuadros presentan una flora abundante de vivos colores enriquecida con plumas. Sus composiciones se hacen más complejas y no busca la representación fiel de los motivos. Su vegetación tropical y paradisíaca exhibe colores brillantes y luminosos. Sigue fiel a sus mezclas con Ripolín aunque también usa las pinturas al óleo que domina a pesar de su complejidad¹⁰.

La prensa nacional y las revistas de arte empiezan a interesarse por ella; la comparan de nuevo con el Aduanero Rousseau pero Uhde piensa que la pintura de Séraphine es más religiosa, más espiritual y la emparenta con la obra de los tejedores de la Edad Media.

Entre 1931 y 1932 comienzan sus delirios. En su pintura los colores se vuelven sombríos y crepusculares. El 25 de febrero de 1932 es internada en el asilo psiquiátrico. Una vez allí, nadie volvería a hablar de ella. Allí pasó diez años sin volver a coger nunca más un pincel.

Un día pidió papel pero no sería para pintar. Su mano recorre la hoja blanca velozmente y lo cubre todo. “Se vuelve grafómana, tiene un pavor absoluto al vacío, como ocurría en sus composiciones florales” (Vircondelet, 2010: 168). Escribe cartas y las entrega en la oficina del internado. Los médicos las leen para su diagnóstico y las meten en su historial clínico. Todo lo que en sus cuadros era gracia y delicadeza se ha convertido en brutalidad e injurias, pero también encontramos en ellas poesía y sensibilidad.

⁸ Citado en “Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis”, *Dossiers thématiques* (Musées de Senlis).

⁹ Uhde los promueve a partir de 1924. Se trata de pintores autodidactas (Bauchart, Bombois, Vivin y Séraphine) entre los que destaca el Aduanero Rousseau. En 1947 les consagra una obra: *Cinq maîtres primitifs* (Dossiers thématiques: Séraphine de Senlis).

¹⁰ “Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis”, *Dossiers thématiques* (Musées de Senlis).

3. CAMILLE CLAUDEL (1864-1943)

Su biografía está incompleta, de ella han quedado unas doscientas cartas y apenas algunos recuerdos relativos a sus padres y sus primeros años; algunas fotos, el importante artículo que le consagró el periodista y poeta Mathias Morhardt en 1898 en el *Mercure de France* (“Mlle Camille Claudel”) y los textos tardíos que le dedicó su hermano, el escritor Paul Claudel.

Nacida en el seno de una familia burguesa, compartía con sus hermanos la vocación artística. Recibieron el apoyo de su padre quien preparó el traslado de la familia a París para recibir formación. Allí ingresó en la Academia Colarossi, ya que las mujeres no podían estudiar en la Academia de Bellas Artes, y alquila un taller que comparte con otras artistas. El escultor Alfred Boucher supervisa su trabajo hasta que pide a Auguste Rodin que lo sustituya en las clases, recomendándole particularmente a Camille. Rodin queda cautivado y comienza una relación en la que ella jugó de forma sucesiva o simultánea el papel de alumna, asistente, inspiradora, pareja y confidente. Ambos se complementan y se comprenden totalmente¹¹. Las estrechas relaciones, la intimidad que se instala, hacen difícil el ejercicio de atribuir a uno o a otro una idea o una forma¹². Se profesan un amor apasionado. El tema de la pareja, hasta entonces ausente en la obra de Rodin, la invade. Los dos amantes muestran una energía creadora sorprendente, nutriéndose el uno al otro. A pesar de la pasión que Camille despierta en Rodin, esta no es exclusiva, lo que despierta sus celos y da lugar a distintos desencuentros y épocas de distanciamiento.

Pronto recibe elogios de personalidades como el pintor Léon Lhermitte, quien ya en 1886 alaba su obra y talento en cartas que dirige a Rodin (Rivière & Gaudichon, 2014: 18) o como el director de la revista *L'Art* Léon Gauchez.

¹¹ Rodin la consulta antes de tomar cualquier decisión. Él mismo afirmó respecto a su relación que “La felicidad de ser siempre comprendido, de ver su expectativa siempre excedida, fue una de las grandes alegrías de su vida artística” (Rivière, Gaudichon et Ghanassia, 2001: 61).

¹² Hay esculturas, como *Tête de rieur*, que llevan unas veces la firma de uno, otras la de otro (Pinet & Paris, 2003: 36). En el estudio de las obras de ambos escultores, se observan claras influencias entre *Galatée* (hacia 1887-88) de Rodin y *La jeune fille à la gerbe* (hacia 1886) de Camille; entre *L'Éternelle Idole* (Rodin, antes de 1891) y *Sakountala* (Claudel, 1888); entre *Celle qui fut la Belle Heaulmière* (Rodin, 1889) y *Clotho* (1893); y entre *La pensée* (Rodin, 1895) y *Le Psaume* (Claudel, 1889). En casi todos estos casos, a excepción de *Clotho*, las obras de Camille son anteriores a las de Rodin, por lo que podríamos afirmar que la originalidad de los temas hay que atribuírsela a esta gran escultora.

Su primera gran obra corresponde al grupo escultórico *Sakountala*¹³ que recibió una mención honorable en el Salón de los Artistas Franceses en 1888. En ella se anuncia un estilo y lenguaje propios. En 1889 comienza su obra maestra de juventud, *La Valse*¹⁴, que irá modificándose hasta alcanzar la perfección. En el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1893 fue acogido con entusiasmo. La corriente simbolista encuentra en este grupo escultórico una perfecta expresión (Porter & al., 2005: 113).

Camille se independiza de su familia y se establece en un taller con el dinero que su padre le había dado, equivalente a la dote de su hermana. En 1892 se traslada sola a otra vivienda y deja de trabajar para Rodin, a cuya sombra no era posible seguir creciendo. En diciembre de 1893 escribe a su hermano para informarle de las nuevas direcciones de su trabajo. Desde entonces buscaría de forma obsesionada su independencia como artista (Rivière & Gaudichon, 2014: 101-103). En el Salón de 1893 presenta el modelo en yeso de *Clotho*, una de las Parcas, y la primera versión del busto de *La Petite Châtelaine*: los hilos de la vejez y la expresión de la juventud. *Clotho* aparece como anciana desnuda, raquítica, su cuerpo cubierto por los mechones de su larga cabellera. Esta es descrita en el catálogo asemejándola a un pulpo o a una araña. Bajo ella se distinguen dos ojos penetrantes y una boca contraída en una especie de rictus, casi una máscara de muerto, como si la vieja acechara a su presa. Camille realiza un estudio muy realista en el que, en lugar de recrearse en la tristeza y el deterioro propios de la vejez, los trasciende y con un torso espantoso de anciana logra el triunfo de la vejez (Le Normand-Romain, 2005: 153).

En el Salón de 1896 y en el del *Art nouveau* muestra la nueva versión de *La Petite Châtelaine*, siendo considerada una absoluta conquista de las formas (Maillard, 1896: 329), esculpida con “esa ciencia ardiente particular del artista”¹⁵ (Geffroy, 1896: 200).

¹³ Este grupo escultórico también recibirá el nombre de *L'Abandon* en su realización en bronce y el de *Vertumne et Pomone* en mármol.

¹⁴ En su primera versión, el inspector Armand Dayot, comenta que todos los detalles de este grupo poseen una perfecta virtuosidad de ejecución y que el mismo Rodin no habría ejecutado con más arte y consciencia la estremecedora vida de los músculos hasta el estremecimiento de la epidermis. Sin embargo, aconsejaba recurrir al uso de tejidos que envolvieran la desnudez de la pareja para lograr giro e impulso de las figuras. Sin duda, la cercanía de los sexos, que logra una sorprendente sensualidad de expresión, lo incomoda. Camille admite sin embargo sus sugerencias, dado que de él dependía un posible encargo para el Estado, y logra así crear una espiral de movimiento ascendente al son de la música. El entusiasmo del inspector lo lleva a aconsejar su realización en mármol: “¡Es como una vaina rasgada de la que parece salir bruscamente algo alado! Este grupo ya tan hermoso, de una originalidad tan cautivadora [...]. Mlle Claudel es una artista de grandísimo talento.” Finalmente, no llegó a realizarse su versión en mármol porque el director de Bellas Artes, Henry Roujon, consideraba que parecía que iban a acabar este baile haciendo el amor (Le Normand-Romain, 2005:113).

¹⁵La traducción de todas las citas de este artículo han sido realizadas por la autora del mismo.

En esta versión, la trenza deshecha permite que la luz entre de forma magistral en una materia como el mármol (Gaudichon, 2005: 147).

Rodin hace todo lo posible por ayudar a su promoción, pero estas iniciativas se tornan perjudiciales al reforzar para siempre la vinculación de la obra de Camille a la de su maestro.

Como retratista muestra, además de su virtuosidad técnica, gran capacidad de observación psicológica ya que, al realismo y fuerza de sus bustos, hay que añadir su maestría para reflejar el carácter e individualidad de sus modelos, capaz de esculpir un alma tras un rostro¹⁶.

En 1898 termina su segunda versión de *L'Âge Mûr* - su obra maestra e ilustración de su genio -. Se trata de un grupo escultórico también indisociable de la figura de Rodin debido a su contenido narrativo. En *La Edad Madura*, también llamada por Camille *La Fatalidad*, asistimos a la puesta en escena de la ruptura entre ambos artistas¹⁷. Todo indica que Rodin, al ver expuesta su vida ante el público, interviniera para impedir que el yeso fuese traducido a mármol, incluso a pesar de que el Estado había firmado dicho encargo a Camille¹⁸. Consigue exponerla en su versión en bronce en 1903 en el Salón de los Artistas Franceses.

En 1905 Eugène Blot organiza la primera exposición de Camille, Paul Claudel publica el artículo “Camille Claudel statuaire” en *L'Occident* y se le consagra un número especial en *L'Art décoratif* con el texto de su hermano antes citado. A partir de 1906, cuenta el periodista Henry Asselin que la escultora rompía a martillazos sus obras - quizás expresaba así su dolor y su rabia - y la describe dejada en su apariencia, abandonada, pero con una mirada que no había perdido su belleza ni su brillo perturbador (Citado en Pinet & Paris, 2003: 93).

En 1910 su obra *Persée et La Gorgone* es presentada en la exposición de las “Mujeres pintoras y escultoras”. La cabeza cortada de Medusa es su propia cabeza con un gesto que anuncia la locura, la decepción y el desconsuelo. Perseo pisa su cuerpo

¹⁶ Raphaël Masson considera que la oposición entre Rodin y Camille es patente particularmente en el campo del retrato. Compara los bustos que ambos se realizaron mutuamente y observa que, mientras que Rodin realiza casi una idealización de la joven en los bustos que esculpe de Camille, la escultora deja aparecer en el retrato de Rodin la grandeza del genio con las debilidades del hombre (Masson, 2005: 133).

¹⁷ Los años de ruptura se extienden desde 1892 a 1899. El rechazo de Rodin a abandonar a su vieja compañera Rose Beuret precipitaría los hechos. La joven implorante es la propia Camille que, desnuda y de rodillas, suplica al hombre. Este avanza conducido por una anciana sin volver la vista atrás.

¹⁸ Comienza así un largo proceso contra el Estado que acrecentará su fragilidad y agravará su enfermedad. Rodin y sus amigos serán demonizados por Camille y responsabilizados de todos sus males (Porter, 2014: 184).

alado decapitado y mira su reflejo en un espejo, no por medio del escudo como cuenta el mito. Su representación nos invita a fantasear sobre la simbología de los seres alados y la elección de este tema por Camille. Sin duda anuncia el cese de su actividad creadora y la fatalidad de su destino.

Su padre muere en 1913 y Camille conoce la noticia una vez enterrado. Curiosamente, una semana después¹⁹, es internada en la casa de salud de Ville-Évrard de la que sería trasladada en 1914 al psiquiátrico de Montdevergues, en donde pasaría los últimos treinta años de su vida. Nada de lo que pedía se le concedía. Sus cartas no siempre eran enviadas y muchas de ellas le eran devueltas. Siempre consciente, escribe desde una soledad casi total: “¿Valía la pena trabajar tanto y tener talento para tener una recompensa así? Siempre en la miseria, torturada con distintos medios toda mi vida. Privada de todo lo que constituye la felicidad y acabar de este modo.”²⁰

Las distintas descripciones que de ella se hacen la presentan como una mujer autoritaria, obstinada, violenta, sarcástica, orgullosa, rebelde y muy segura a temprana edad de su vocación de escultora. Despierta en su hermano Paul una mezcla explosiva de admiración y repulsión, de ternura y crueldad. Trabajadora incansable hasta el agotamiento, se pasa el día en el taller –como cuenta a su amiga Florence Jeans en una carta de noviembre de 1886 (Rivière & Gaudichon, 2014: 42). Henry Asselin la describe activa y encantadora, con una extraña espontaneidad, su mirada a veces molesta “por ser expresión de una franqueza absoluta que nunca se preocupaba por las formas o matices”, “de temperamento ardiente y siempre joven” (Citado en Pinet & Paris, 2003: 99).

4. DOS DESTINOS PARALELOS

Séraphine y Camille nacieron el mismo año y ambas murieron a los setenta y ocho años, en lugares semejantes y debido a la hambruna que sufrieron los enfermos mentales durante el periodo de ocupación. Fueron enterradas en vida una vez recluidas en el hospital psiquiátrico y acabaron olvidadas en una fosa común.

¹⁹ Su padre era el único en su familia preocupado por su vida y su penuria. Su madre y su hermana la rechazaban y reprobaban la relación que había mantenido con Rodin. Su madre la considera una carga, un error de la naturaleza. Solicita al Dr. Michaux, que vive sobre el taller de Camille, un certificado para lograr internarla y pide a Paul su apoyo (Lewino & Dos Santos, 2012). Nunca la visitarían, a pesar de las súplicas que constantemente le dirigía en cartas a su madre, ni aceptarían que la trasladaran a una residencia más cercana a la familia o que regresase al hogar, una vez confirmada por los médicos su gran mejoría.

²⁰ Carta enviada a Charles Thierry el 21 de marzo de 1913 (Rivière & Gaudichon, 20014: 284).

A pesar de proceder de contextos sociales tan diferentes, ambas vivieron grandes dificultades económicas que les obligaban a malvender sus obras para sobrevivir y poder sufragar los gastos que requería su labor creadora.

Se trata de mujeres desconcertantes, mujeres enigma: Camille fascinaba tanto como irritaba, Séraphine tiene conductas inhabituales que hacen que la consideren rara o anormal. Ambas viven aisladas socialmente (Camille especialmente a partir de la ruptura con Rodin) y se encierran para crear.

Trazan su destino: Seraphine se niega a dejar que la encierren en su condición de mujer de la limpieza; Camille no desea ser la mujer convencional que responde a las expectativas de su contexto burgués.

Es interesante mencionar su orgullo - incluso en Séraphine a pesar de su origen -, su alto sentido de la justicia y su franqueza.

Su actitud y sus obras resultan en muchos casos provocadoras. Séraphine se niega a asistir a los oficios religiosos realizados para el servicio doméstico y los jornaleros de las granjas por considerar humillante esta distinción. Asiste expresamente a los de los burgueses, sentándose entre ellos y provocando su incomodidad. Siempre hace lo que dice y lo que piensa. Camille Claudel deja ver esa actitud provocadora cuando responde a un cuestionario de moda en mayo de 1888²¹ (por ejemplo, afirma que la principal virtud de una mujer es saber hacer rabiar al marido y la del marido saber obedecer a su mujer, que su poeta favorito es aquel que no escribe versos o que no posee ninguna virtud ya que todas las virtudes son fastidiosas). Considera que no existe un arte femenino diferente del arte masculino, a diferencia de la feminista Hélène Bertaux. Ella quería exponer en los mismos salones que sus colegas masculinos y con la misma libertad de expresión.

Debemos destacar sobre todo que la superioridad técnica de Camille Claudel en un contexto artístico de hombres, como era el de la escultura, resultaba desafiante. A esto debemos añadir, para comprender mejor su relevancia, que las mujeres que poseían cualidades artísticas eran derivadas al dibujo o a la pintura porque podían desarrollarse en la intimidad del hogar. La escultura, sin embargo, requería el espacio de un taller y se trataba de un trabajo duro y sucio, además de oneroso, impropio de la condición femenina. Los temas que las mujeres escultoras podían representar estaban relacionados con la literatura o la mitología y las figuras debían mostrarse en una pose casta. No

²¹ En una carta de Camille Claudel a Florence Jeans (Rivière & Gaudichon, 2014: 62-63).

solían tener acceso a modelos reales y, en caso de poder contar con ese privilegio, jamás posaban desnudos²². Podemos imaginar la transgresión que suponía la obra de Camille repleta de desnudos, a menudo parejas que exudan la sexualidad. Los senos son generosos, el vientre redondo, la pose voluptuosa o dramática, la carne marcada por los dedos del artista (Ayrault, 2005: 322). Su obra está impregnada de una gran sensualidad y erotismo. Ninguna otra mujer osó desafiar abiertamente las restricciones impuestas a su libertad de expresión.

Ni Séraphine ni Camille poseen rival. Séraphine se cree la mejor pintora de toda la historia del arte y por eso a partir de 1928 empieza a firmar como “Séraphine Louis sin rival”, y es cierto porque en la época de Séraphine no encontramos nada semejante en el campo pictórico. Sobre Mlle. Claudel, Henri de Braisne²³ afirma que no tiene rival debido al poder de su voluntad y a su trabajo, a su increíble consciencia, a su fe tan extraña en la verdad que para ella es lo Bello. Aseveración que podría también ser empleada para Séraphine.

La obra artística de ambas comparte la originalidad tanto en la elección de sus temas como en el tratamiento que de ellos hacen. Posee un carácter profundamente poético, espiritual, atrayendo la sensibilidad del público. Los motivos que representan surgen del fondo mismo de la naturaleza, como señala Paul Claudel sobre su hermana (citado en Pinet & Paris, 2003: 108), naturaleza que es sorprendida en su verdad e interpretada con amor (Hamel, 1889: 26).

Para muchos estudiosos, sus obras son consideradas expresión del mundo interior, de su experiencia vital. Camille Claudel recurre a la alegoría como lenguaje. Para Paul Claudel existe una relación íntima entre el transcurso de la vida de su hermana y la producción de su obra²⁴.

En Séraphine observamos una evolución en la elección de los motivos, en la

²² La mayor parte de las mujeres artistas de la época cesaban su actividad una vez contraían matrimonio. Por eso las mujeres que lograron continuar su carrera artística fueron aquellas que no se casaron, como Félicie de Faveau o Rosa Bonheur, o que continuaron viudas, como Adèle d’Affry (Ayrault, 2005: 315).

²³ En el artículo “Camille Claudel” en la *Revue idéaliste* (1 de octubre de 1897), citado en Pinet & Paris (2003: 104).

²⁴ “Reflexión sobre la obra de mi hermana que es una confesión impregnada de sentimiento, de pasión, del drama íntimo. La 1ª obra *L’Abandon*, esa mujer que se abandona al amor, al genio. La 2ª *La Valse*, en un movimiento en espiral y una especie de vuelo ella es arrastrada en el torbellino de la música y la pasión. La 3ª *La Vague*, las tres bañistas que se cogen de la mano y que esperan la destrucción de la enorme ola sobre ellas. 4 *L’âge Mûr*, la obra más desgarradora. El hombre cobarde, llevado por la costumbre y la malvada fatalidad, esta joven de rodillas detrás de él y separada que le tiende los brazos. 5 *La Cheminée*, la abandonada que mira el fuego. 6 La última obra *Persée*. El heraldo mira en un espejo que tiene en la mano izquierda la cabeza de Medusa (¡la locura!) que el brazo derecho levanta verticalmente tras él.” (*Journal* de Paul Claudel, citado en Ouellet, 2014: 296-297).

profusión de elementos, en la elección de los colores y el tamaño de sus cuadros. Séraphine plasma su vida íntima, marcada por su vínculo con la naturaleza y sus aspiraciones espirituales.

La visión de la realidad interior de ambas artistas incomoda en muchos casos al público: las telas que se consideran el zénit del arte de Séraphine son percibidas en algunos casos como expresión de una violencia abrasadora intolerable, lo que dificulta su venta a pesar de los esfuerzos que realiza Uhde. También sucede con la obra de Camille, su escultura es tachada en ocasiones de inmoral - como su grupo *Sakountala* (Rivière & Paris, 2003: 68) o el de *La Valse*, antes de ser cubiertos sus cuerpos con tejidos - o produce una cierta repulsión, como en el caso de la anciana *Clotho* o el rostro de Medusa.

Estas artistas responden a la concepción de genio que en la tradición francesa proviene de Diderot:

La Musa que en la Antigüedad inspiraba da paso al poder fuera de lo común del don innato. El genio, cercano al monstruo, se encuentra desde entonces aislado. Sufre a la altura de su hipersensibilidad así como por la consciencia aguda de su situación de incomprendido. Si su misión es superior, nadie lo entiende ni le ayuda a cumplirla. La desgracia se convierte en su destino. (Nantet, 2005: 327).

Camille es considerada un genio por críticos de arte como Octave Mirbeau²⁵ o Louis Vauxcelles²⁶, por su hermano Paul²⁷ y por el propio Rodin²⁸.

Uhde dice que Séraphine es un “genio del corazón y de la intuición”, alejado “del talento de la razón y de la inteligencia” (Musées de Senlis). Ella fabrica sus propias mezclas²⁹, diluye agentes colorantes en Ripolín blanco, pintura industrial que compra en la droguería. Se desconoce cómo logra el pulimento y el brillo con el que cubre algunos

²⁵ En 1895 escribe en distintas ocasiones para defenderla en su crítica del Salón (Pinet & Paris, 2003: 70). El 12 de marzo le dedica un artículo en *Le Journal* en donde la describe como una rebelión de la naturaleza, una mujer de genio que molesta por ello (Pinet & Paris, 2003: 100). A partir de su artículo la palabra genio ligada al nombre de Camille Claudel comienza a circular.

²⁶ En el catálogo a la exposición de 1905, organizada por Blot, y a propósito de *L'âge Mûr*, destaca el genio de una escultora que nunca había renunciado a rivalizar con sus competidores masculinos: “Contemplad por largo tiempo este grupo en el que la ciencia se alía a la emoción [...]. Camille Claudel es indiscutiblemente la única escultora sobre cuya frente brilla el signo del genio.” (Porter, 2014: 188).

²⁷ En la última visita que le hizo, cuando ella tenía sesenta y nueve años, observa que en su mirada, a pesar de treinta años de internamiento, aún se percibe una atmósfera de superioridad imponente, de genialidad (Pinet & Paris, 2003: 99).

²⁸ Por ejemplo en una carta al periodista Gabriel Mourey para pedirle ayuda en favor de Camille: “haga algo por esta mujer de genio (la palabra no es exagerada) que tanto amo” (Porter, 2014: 174).

²⁹ Es famoso su intenso rojo que logra mezclando la sangre de cerdo con la cera de las velas. Más de medio siglo después de haber sido colocados en el lienzo, los pigmentos no se descomponen, las mezclas conservan toda su profundidad y su relieve.

de los pétalos. Es parecido al de las vidrieras y los esmaltes. Séraphine es la alquimista que sabe transformar esa vulgar laca en esmaltes del periodo gótico. Su técnica es extremadamente refinada. No ha estudiado nunca, no ha tenido ninguna preparación específica, pero sabe (Vircondelet, 2010: 104). Todos se preguntan cómo introduce la luz en sus cuadros. Cuando esta se apaga, sus cuadros siguen iluminados, la luz permanece. La estructura misma de sus composiciones resulta inédita, parecida a la de los bodegones del S.XVII.

A Mandiargues y a su esposa Bona les gustaba Séraphine porque sentían admiración por los iluminados, los temerarios que franqueaban todas las fronteras, que se dejaban llevar, que estaban abiertos a las corrientes del mundo, a los misterios más remotos. Para él, Arcimboldo y Séraphine eran lo mismo, el mismo avance secreto en medio de la noche, el mismo viaje hacia tierras desconocidas (Vircondelet, 2010: 17).

Camille Claudel fue una artista fuera de serie en una época en la que el estatuto de la mujer escultora estaba lejos de ser reconocido. Las obras que realizó en mármol-ónix (*Les causeuses* y *La vague*) son clave en la estética *Art Nouveau*. En sus obras de pequeñas dimensiones muestra la intensidad de la vida, el poder brutal del elemento natural, la presencia de una verdad íntima.

Paul Claudel afirma que “El genio es como un espejo que por un lado recibe la luz y por el otro es rugoso y herrumbroso”³⁰. Podemos concluir que esta metáfora, que retoma el espejo de Perseo, caracteriza las luces y sombras de estas artistas, grandes mujeres que merecen ser reconocidas y a las que quiero rendir homenaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Ayralclause, O., “Les femmes sculpteurs dans la France du XIX^e siècle”, in *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, pp. 315-323.
- Darras, J., *Sur les pas de Séraphine à Senlis* (entrevista realizada al Dr. Gallot el 18 de abril de 1969), Réf. 00739. Source: ORTF (Collection: Champ visuel). 10-10-15. <<http://fresques.ina.fr/picardie/fiche-media/Picard00739/sur-les-pas-de-seraphine-a-senlis.html>>
- Gaudichon, B., “Les séjours à L’Islette”, in Porter, J. R. & Vilain, J. (edit.), *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, pp. 135-151.

³⁰ Citado por Pinet, H. & Paris, R.-M. (2003): 1 (La traducción es mía).

- Geffroy, G., "Salon de 1896 au Champ-de-Mars. VII. La sculpture", *La Vie artistique*, 5^e série (1896) p.200.
- Hamel, M., 1889. "Salon de 1889. III. La sculpture", *Gazette des Beaux-Arts*, vol.2 (1889), pp.20-27.
- Lewis, F. & Dos Santos, G., "10 mars 1913. Camille Claudel est jetée à l'asile à la demande de sa mère et de son frère Paul", *Le Point* (10-03-2012). 12-10-15. < http://www.lepoint.fr/c-est-arrive-aujourd-hui/10-mars-1913-camille-claudel-est-jetee-a-l-asile-a-la-demande-de-sa-mere-et-de-son-frere-paul-10-03-2012-1439785_494.php#xtmc=camille-claudel&xtnp=1&xtr=4>
- Le Normand-Romain, A., "Camille, ma bien-aimée malgré tout", in Porter, J. R. & Vilain, J. (edit.), *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, pp. 81-117.
- Le Normand-Romain, A., "Le temps des orages (1892-1899)", in Porter, J. R. & Vilain, J. (edit.), *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, pp. 153-167.
- Maillard, L., "Le Salon du Champ-de-Mars", *La Plume*, n° 194 (1896), pp. 314-329.
- Masson, R., "Camille Claudel portraitiste", in Porter, J. R. & Vilain, J. (edit.), *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, pp. 121-151.
- Musées de Senlis. Dossiers thématiques: "Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis". 11-10-15. < <http://www.musees-senlis.fr/Dossiers-thematiques/seraphine-louis-dite-seraphine-de-senlis.html>>
- Nantet, M.-V., "Camille Claudel, «Une femme de génie»?", in *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, pp. 325-335.
- Ouellet, L., "L'exil de Camille, la gloire de Rodin", in Porter, J. R. & Vilain, J. (edit.), *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, pp. 289-298.
- Pinet, H. & Paris, R.-M., *Camille Claudel. Le génie est comme un miroir*. Paris, Gallimard, 2003.
- Porter, J.R., "L'Âge Mûr ou la fatalité", in Porter, J. R. & Vilain, J. (edit.), *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005, 169-197.
- Porter, J. R. & Vilain, J. (edit.), *Camille Claudel & Rodin. La rencontre de deux destins*, Paris, Hazan, 2005.
- Rivière, A. & Gaudichon, B., *Camille Claudel. Correspondance*. Paris, Gallimard, 2014.

- Rivière, A., Gaudichon, B. & Ghanassia, D., 2001, *Camille Claudel: catalogue raisonné*, Paris, Société Nouvelle dam Biro, 2001.
- Romero, J., “Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 12 (2000), pp.131-141.
- Vircondelet, A., *Séraphine*, Barcelona, Elba, 2010.