

EL PENSAMIENTO ESTETICO DE PAUL GAUGUIN. IMAGENES DE UN SALVAJE

Francisco Javier DECO PRADOS
Universidad de Cádiz

La labor reflexiva del artista sobre el ser, el mundo, la historia, la propia época, el futuro, gravitando desde el yo y el pensamiento de la propia obra y la autoexplicación, a menudo encuentra una segunda plasmación en escritos periféricos que no debemos en absoluto considerar como complemento al esfuerzo creativo sino como parte integrante de él. Por otro lado, en ocasiones, sería muy difícil discernir y clasificar la naturaleza de un texto, determinar el valor de unos esbozos. Entraríamos aquí en la fluctuante definición del arte. Nosotros nos inclinamos a sostener una concepción lo más amplia posible del fenómeno estético, acordando, a pesar de los matices o marcadas diferencias entre textos, valor de unidad a toda la producción de un artista, incluidos los mínimos gestos vitales.

Gauguin, como indica Perruchot¹, dejó escritas no menos de 1.500 páginas hoy dispersas en tanto que publicadas sólo parcialmente y no de forma unificada. Además, las ediciones realizadas son hoy en gran medida, aparte de la buena antología de fragmentos de Gallimard preparada por Guérin y otras publicaciones recientes, difícilmente encontrables en el mercado².

1 Perruchot, H., (1961), *La vie de Gauguin*, Paris, Hachette, p. 409.

2 Cfr. la introducción de Daniel Guérin a su edición: Gauguin, P., (1990), *Oviri. Écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, pp. 8-9. Evidentemente, esta edición de fragmentos viene en parte a subsanar este estado. A partir de aquí, salvo mención contraria, se considera este libro como base, siendo sobreentendido en las citas. Guérin da una muy completa visión de la producción escrita del pintor y ninguno de los textos accesibles ha sido olvidado. Los fragmentos ofrecidos son a menudo de gran extensión, intentando siempre el autor presentar la esencia de cada escrito.

La producción literaria del pintor puede dividirse en tres bloques: correspondencia, artículos y otros textos manuscritos de diverso carácter y extensión en su mayoría publicados tras su muerte. En cuanto a la correspondencia, existe una edición completa de las cartas de 1873 a 1888 realizada por Victor Merlhès³ y un proyecto aún no concretado de publicación integral por J. Rewald, B. Danielsson y M. Bodelsen⁴. Además de la edición de Merlhès y de lo que aún hoy queda inédito, existen otras recopilaciones de diversa utilidad⁵. En cuanto a los artículos, publicados a partir de 1889 en diversas revistas y periódicos, en vida del autor, habría que destacar la recopilación de Danielsson y O'Reilly de los artículos publicados en *Les Guêpes*⁶ y la edición facsímil preparada por Bouge de *Le Sourire*⁷. Tres artículos serán publicados sólo mucho después de la muerte del artista⁸. El tercer apartado lo constituyen los manuscritos de Gauguin que han sido publicados en su práctica totalidad tras la muerte del pintor (con la particularidad de *Noa Noa* y de *Diverses choses*). Son por lo general escritos extensos de carácter ensayístico o biográfico de enorme interés⁹.

El progreso espiritual -artístico- de Gauguin, se refleja con fidelidad necesaria en sus escritos, donde se explicitan cuestiones que, aun siendo a veces deducibles o adivinables en sus cuadros, vienen a ser aquí literatura esencial. Repetimos que en Gauguin, como en todo artista (no se añade el adjetivo "verdadero" ya que el sintagma se prestaría a oposiciones imposibles), arte y vida coinciden hasta las últimas consecuencias.

3 Merlhès, V., (ed), (1985), *Paul Gauguin. Correspondance: documents et témoignages. I. 1873-1888*, Paris, Fondation Singer-Polignac.

4 Cfr. Gauguin, P., (1990), *op. cit.*, p. 9.

5 Entre las recientes habría citar la de Cooper, D., (ed), (1983), *Paul Gauguin: 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, Lausanne, Bibliothèque des Arts; y la de Merlhès, V., (ed), (1990), *Paul Gauguin et Vincent van Gogh, 1887-1888, lettres retrouvées, sources ignorées*, Tahiti, Avant et Après. Para las demás ediciones, cfr. AAVV, (1989), *Gauguin*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux (Catalogue de l'exposition Gauguin, Paris, Grand Palais, 1989), pp. 489-490. Por otra parte, habría que añadir que, según la información de Guérin (*op. cit.*, p. 9), aún hoy existen particulares que retienen inéditos del pintor.

6 Danielsson, B., et O'Reilly, P., (1966), *Gauguin journaliste à Tahiti et ses articles des «Guêpes»*, Paris, Société des Océanistes.

7 Bouge, L.-J., (éd), (1952), *«Le sourire» de Paul Gauguin*, Paris.

8 Cfr. AAVV, (1989), *op. cit.*, p. 489. En la misma página puede encontrarse la lista completa de los demás artículos conservados.

9 Gauguin, P., (1963), *Cahier pour Aline*, (comenzado en 1892), Paris, Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie; (1967), *Ancien culte maori*, (comenzado en 1893), Paris, Hermann; (1987), *Noa Noa*, (comenzado en 1893), Tahiti, Assoc. Amis du Musée P. Gauguin (También, el mismo año, en Bruxelles, Complexe); (1985), *Diverses choses*, (1896-98-1902), éd. Verdier, Paris; (1951) *Raccontars de Rapin*, (1902), Paris, Falaize; (1989), *Avant et après*, (1903), Tahiti, Avant et Après. Cfr. AAVV, (1989), *op. cit.*, p. 490; cfr. también las páginas introductorias correspondientes a cada texto en la edición de Guérin.

La producción primera de Gauguin se enmarca en el *ars* impresionista, desde 1873 hasta 1888 aproximadamente (*La vision du sermon ou la lutte de Jacob avec l'ange*, verano de 1888), momento en el que la voz del artista ha madurado y se convierte en única, en creación plenamente individual. En sus años juveniles de marino (1868-1871) ha de suponerse que Gauguin se ejercitó en la pintura, pero sólo a partir de su vuelta a Francia y de su boda con Mette en 1873, se dedicará especialmente al arte, mientras trabaja como agente de bolsa. Desde 1883 se consagrará de manera exclusiva a la pintura. Participa en varias exposiciones impresionistas hasta 1886 y al año siguiente realiza su primera gran escapada, fallida, a Panamá y Martinica. A su vuelta, se producirá el cambio definitivo de su estética: de nuevo en Bretaña (Pont-Aven) se cumple el giro hacia sí mismo (es también en 1888 cuando se produce el encuentro con van Gogh en Arles). Hasta 1886 Gauguin, como indica Gibson¹⁰, había pintado 200 telas, un tercio de su producción, dentro de la ortodoxia impresionista de la pequeña pincelada, del estudio lumínico, etc, lo que le permitirá alcanzar una indudable maestría técnica y una lenta maduración en sus reflexiones sobre los valores intrínsecos de la pintura y sobre la verdad del arte. Es preciso afirmar que toda pintura no académica a partir de la década de los 80 será heredera de la filosofía impresionista. Dice Hauser: "La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del sustrato objetivo del ver, con el que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega aquí [con el impresionismo] a su perfección."¹¹ El impresionismo visto como culmen de una evolución secular supone al tiempo su consideración como plataforma insoslayable desde la que emprender nuevas aventuras que incorporarán parte de su esencia. El reduccionismo que significa siempre adscribir un artista a un movimiento no debe hacer pasar por alto, en nuestro caso, la individualidad de Gauguin desde sus inicios. Preferimos considerar la obra de un artista como un todo, adivinando en ella líneas de fuerza que desbordan claramente el estrecho marco de toda clasificación. Bajo esta misma perspectiva habremos de considerar la conexión de Gauguin con el movimiento simbolista.

Habría que situar el arte del siglo XIX y del XX en la estela del romanticismo, seísmo que determinó un cambio radical de rumbo en la cultura y en la vida europeas. En parte, todo lo posterior será neorromántico,

10 Gibson, M., (1990), *Gauguin*, Barcelona, Polígrafa, p. 11, donde afirma que los cuadros de esta época son poco notables en su conjunto.

11 Hauser, A., (1974), *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 3, Madrid, Guadarrama, p. 203.

pues los conflictos que estallaron durante aquel periodo determinaron en su irresolución las búsquedas ulteriores a través de todas las manifestaciones espirituales. El Gauguin fundamentalmente impresionista dejará paso al Gauguin esencialmente simbolista a partir de la segunda mitad de la década de los 80 sobre el telón de fondo de un neorromanticismo que impregna, hasta hoy, toda la vida artística en sus expresiones más fecundas. La recopilación de Guérin se abre con un carta de 1885 donde el pintor resume, en una frase, lo que será médula de su quehacer: “un grand sentiment peut être traduit immédiatement, rêvez dessus et cherchez-en la forme la plus simple.” (Pág. 19). Deseo de simplicidad, de esencialidad, que se concretará a través del instrumento más idóneo, el color: “Les couleurs sont encore plus explicatives quoique moins multiples que les lignes par suite de leur puissance sur l’oeil.” (Pág. 18). Y en otro texto de la misma época, también a propósito de los colores: “quelle richesse de moyens pour entrer en relation intime avec la nature! (...). On blâme chez nous les couleurs sans mélange, à côté les uns des autres. Sur ce terrain nous sommes forcément vainqueurs, aidés puissamment par la nature qui ne procède pas autrement.” (Pág. 24). Estas reflexiones condensan la experiencia anterior de Gauguin al tiempo que prefiguran la actividad ulterior en sus caracteres esenciales. El sueño de la unión yo-naturaleza, desde el dolor de la diferencia, del pensamiento de la muerte, articula la creación romántica del artista demiurgo hasta grados de extrema soberbia. El materialismo impresionista, a pesar de la subjetivización extrema en la contemplación, mantiene una relación acaso dialéctica con el límite activo de la realidad, que luego el simbolismo tiende a abandonar. Dice Gauguin en el 88: “Un conseil, ne peignez pas trop d’après nature. L’art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera.” (Pág. 40). Hay que actuar con precaución al acercarse a Gauguin al movimiento simbolista. Ciertamente existen conexiones patentes entre su obra y dicho movimiento, pero no debería llevarse esta proximidad demasiado lejos sin matizaciones. La naturaleza, la realidad, seguirán siendo siempre para Gauguin un término presente de referencia. El *vieux rêve* mallarmeano de creación absoluta tal vez no fue seguido por ninguno de sus discípulos, siendo la idea simbolista de aplicación menos radical. No obstante, la idea de símbolo desde Novalis es el eje del arte contemporáneo. Simbolista o neo-simbolista será toda obra que se proponga la creación de un nuevo orden sensible desde la suspensión de lo real y lo inmediato. Lo cual no es óbice para que se parta de la interiorización absoluta de lo real, de la asunción de la naturaleza al tiempo

12 Cfr. Hauser, A., (1974), *op. cit.*, p. 210.

que de su destrucción. En el siglo XIX, el símbolo por excelencia será el musical¹². Mallarmé reclamará para la poesía los derechos de la música de la misma forma que Gauguin (como ya había hecho Delacroix) lo hará para la pintura; del mismo modo, Gauguin rechazará cualquier acercamiento a lo literario, a la transposición pictórica de cualquier argumento escénico¹³. El símbolo es ahora sumergimiento en el misterio del mundo y del yo, búsqueda, a través del lenguaje, del color, en el infinito de posibilidades de la creación, de una respuesta a la sed de absoluto. “Ce que je désire c’est un coin de moi-même encore inconnu. (...) Terrible démangeaison d’inconnu qui me fait faire des folies.” (1889. Pág. 53). Desde el buceo en la propia conciencia y en el universo, no se trata de desvelar sino de enfrentarse a la sorpresa del hallazgo. “La nature a des infinis mystérieux, une puissance d’imagination. Elle se manifeste en variant toujours ses productions. L’artiste lui-même est un de ses moyens.” (1889. Pág. 60).

Gauguin es el Cristo muerto o sufriente de sus lienzos de 1889-1890. La tensión insoportable del artista frente a la frustración de lo real lleva al sueño de un paraíso. No se trata del impulso ingenuo de un temperamento sobreexcitado sino del compromiso radical con el arte y la vida que le hace rechazar cualquier especie de impostura. La maldición designa la ruptura, el rechazo de cualquier esquema preconcebido, de toda atadura. Gauguin busca en el primitivismo la fuente de una sabiduría ancestral, la naturalidad proveniente del ritmo terráqueo, de los gestos esenciales. Familia, trabajo convencional, moral al uso, se vuelven elementos extraños en un universo que ya no puede corresponder a expectativas de inclusión en la sociedad burguesa. Es evidente que el paraíso soñado por Gauguin no hay que buscarlo en la decoración tahitiana sino en el fondo de su conciencia. “Là à Tahiti je pourrai, au silence des belles nuits tropicales, écouter la douce musique murmurante des mouvements de mon coeur en harmonie amoureuse avec les êtres mystérieux de mon entourage. Libre enfin, sans souci d’argent et pourrai aimer, chanter et mourir.” (1890. Pág. 61).

El 25 de marzo de 1991 se organizó un banquete de despedida a Gauguin presidido por Mallarmé, quien pronunció este brindis bellísimo: “Messieurs, pour aller au plus pressé, buvons au retour de Paul Gauguin; mais non sans admirer cette conscience superbe qui, en l’éclat de son talent,

13 Cfr. la edición de Guérin, p. 61. Dice el pintor: “Gustave Moreau ne parle qu’un langage déjà écrit par les gens de lettres.”

14 Cfr. Mondor, H., et Austin, L.L. J., (1973), *Stéphane Mallarmé: Correspondance*, Paris, Gallimard, p. 211.

l'exile, pour se retremper, vers les lointains et vers soi-même."¹⁴ En efecto, el pintor es consciente de haber tocado un fondo, siempre provisorio, en la nueva etapa de su obra, un fondo sin duda luminoso, en la tiniebla. "Mes toiles m'épouvantent (...). Ce que je fais maintenant est bien laid, bien fou. Mon Dieu, pourquoi m'avoir bâti ainsi? Je suis maudit." (1892. Pág. 80). Esta primera época tahitiana será fecundísima: en 1893 vuelve a Francia con 66 telas de las que sólo logrará vender 11 en la exposición de Durand-Ruel. Son los ídolos femeninos, envueltos en amarillo de cromo, en malvas brillantes, en sombras azules. El propósito mallarmeano del "*mot total*", "*étranger à la langue*"¹⁵, ajeno al desasosegante ritmo de la inmediatez, se cumple en estos lienzos donde el misterio se condensa. Mas la inclusión de Gauguin en la atmosfera simbolista, ya lo decíamos, ha de ser aceptada con ciertas matizaciones. Bien es cierto que el idealismo "sensualista", el irracionalismo, el alejamiento de la miseria de lo real, determinantes del simbolismo, se encuentran en Gauguin. Pero la artificiosidad, el rechazo de la naturaleza, la autonomía total de la obra de arte, son elementos fuertemente filtrados en la estética del pintor. La esencialidad primitivista buscada por Gauguin significa, en efecto, un hundimiento en las raíces de la voz natural. El solipsismo resultante del subjetivismo romántico llevado a sus extremos no caracteriza la producción del pintor; aunque el punto de partida es, de forma evidente, el sujeto, ahora su peso no ahoga el término esencial de la naturaleza: naturaleza íntima, despojada de todo lo accesorio, soñada al tiempo que vivida en una isla del pacífico. *Noa Noa* es mucho más que un relato exótico, es un canto a la simplicidad y a la profundidad de una vida auténtica en el seno de las potencias naturales.

Gauguin insiste sobre el carácter puramente musical de sus obras, pero esa música nace de una sutil confrontación: "C'est de la musique, si vous voulez! J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument réel au sens vulgaire du mot (...)." (1895. Pág. 138). La estética de Gauguin no cambiará apreciablemente hasta su muerte. Ya enfermo de sífilis y sufriendo un doloroso eccema, vuelve a Tahití en 1895 para seguir pintando y escribiendo, siempre en condiciones materiales miserables. Entre 1896 y 1898 el artista consignó al final del manuscrito ilustrado de *Noa Noa*, sus reflexiones sobre variados asuntos bajo el título de *Diverses choses*. De nuevo aparecen la

15 Mallarmé, S., (1984), "Crise de vers", en *Variations sur un sujet*, en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 368.

exaltación del color como lenguaje del sueño (“ouvrant une porte nouvelle sur l’infini et le mystère”, p. 178), el elogio del primitivismo y del *côté enfant* que el artista debe perseguir (“Quant à moi je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon...jusqu’au dada de mon enfance.”, p. 158), la renuncia al intelectualismo, al manierismo, a la técnica y al preciosismo: Gauguin intenta huir de cualquier apriorismo vital o estético en la realización de su obra (“Mais vous avez une technique, me dira-t-on. Non je n’en ai pas. Ou plutôt j’en ai une, mais très vagabonde, très élastique, selon les dispositions où je me lève le matin (...).”, p. 174). El ideal de la resolución de los conflictos esenciales no deja de habitar el espíritu del pintor, para quien la pintura se presenta como el medio más adecuado (“Entre tous autres, la peinture est l’art qui préparera les voies en résolvant l’antinomie du monde sensible et de l’intellectuel”, p. 179).

Desde este momento hasta al final de su vida, Gauguin escribió considerablemente, tocando no sólo temas pictóricos o estéticos sino también asuntos de vario interés vital: la religión, el estado, el matrimonio, la situación colonial, aplicando ante éstos el mismo afán de libertad y plenitud que expresa su arte revolucionario. En cuanto al pensamiento estético, repetimos, las ideas no cambian en lo esencial pero se afirman con una energía creciente, con una seguridad y exactitud que nacen, en gran medida, de la conciencia del que sabe haber trazado nuevos caminos, del que recoge los frutos de una tensión extrema durante largos años de soledad: “Tout ce que j’ai appris des autres m’a gêné. je peux donc dire: personne ne m’a rien appris; il est vrai que je sais si peu de choses! Mais je préfère ce peu de choses qui est de moi-même. Et qui sait si ce peu de choses, exploité par d’autres, ne deviendra pas une grande chose? (1903. Pág. 339). “Voilà, il me semble, de quoi nous consoler de deux provinces perdues, car avec cela nous avons conquis toute l’Europe, et surtout, en ces derniers temps, créé la liberté des arts plastiques.” (1902. Pág. 264).

Gauguin murió en Autona, del archipiélago de las Islas Marquesas, ya cercanas al Ecuador, el 8 de mayo de 1903. Pintó y escribió hasta sus últimos días, envenenados por la enfermedad y un injusto proceso judicial. Sus bienes fueron subastados en Papeete el 3 de septiembre del mismo año.

Resumen

En este artículo se intenta profundizar en el pensamiento estético de Paul Gauguin a través del análisis de sus escritos, poniendo éstos en relación con su obra pictórica. Del cúmulo de imágenes se desgajan los elementos esenciales de una estética en gran manera revolucionaria. Al mismo tiempo, hemos buscado poner en evidencia las conexiones del pensamiento del pintor con la estética del momento y enmarcarlo dentro de la corriente renovadora que mueve el mejor arte europeo desde el Romanticismo.

Résumé

Dans cet article nous avons essayé de faire une analyse de la pensée esthétique de Paul Gauguin à travers l'étude de ses écrits, tout en mettant ceux-ci en rapport avec son oeuvre picturale. Du bloc d'images se dégagent les éléments essentiels d'une esthétique en grande partie révolutionnaire. En même temps, nous avons essayé de mettre en évidence les relations entre la pensée du peintre et l'esthétique de l'époque et de la situer dans le courant rénovateur qui fait progresser l'art européen le plus intéressant depuis le Romantisme.

Summary

In the present essay an insight is attempted into the aesthetic thought of Paul Gauguin, by analysing his writings and relating them to his pictorial work. From the set of images are deduced essential elements of a substantially revolutionary aesthetics. Also, an attempt is made to reveal the connections between the painter's thought and the aesthetics of his day, and to accommodate him into the movement towards renewal which impels Europe's major art since Romanticism.