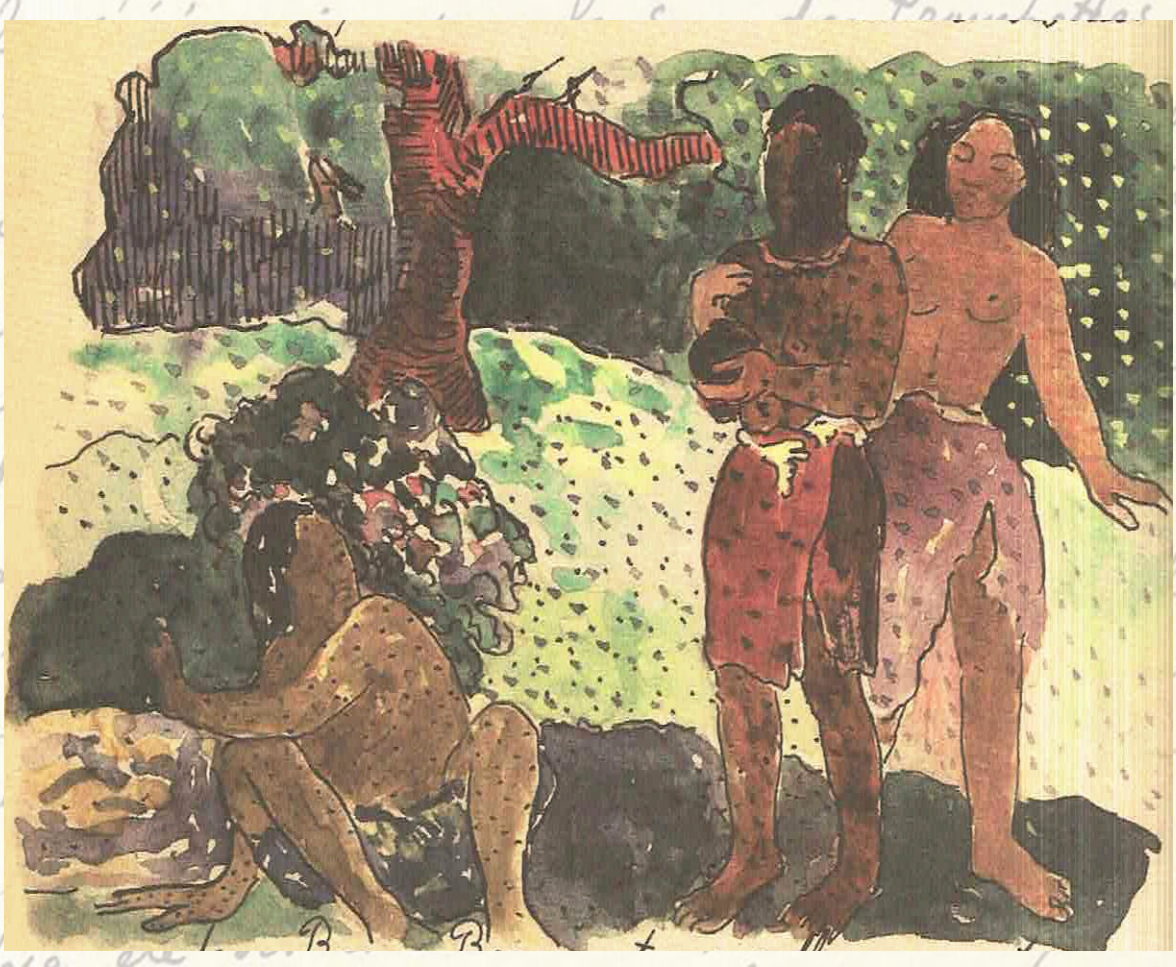
GAUGUIN
EL PARAÍSO PERDIDO



Trabajo de Fin de Grado realizado por: Pilar de Juan Hernández
Dirigido por la profesora: Carmen Milagros González Chávez
Grado de Historia del Arte. Curso 2017-2018
17 de julio de 2018

ÍNDICE

1.- Introducción y Objetivos…… 3

2.- Plan de trabajo……... 4

3.- Desarrollo y análisis……... 6

3.1.- La idea de paraíso…… 6

3.2.- El espíritu aventurero de Gauguin……. 11

3.3.- El paraíso perdido de Gauguin……..... 13

3.3.1.- La primera Bretaña: la pastoral de lo primitivo…….. 13

3.3.2.- Martinica exótica…… 16

3.3.3.- Segunda estancia en Bretaña: simbolismo, cloisonismo…….19

3.3.4.- Tahití……24

3.3.4.1.- Prolegómenos del viaje a Tahití……... 24

3.3.4.2.- Tahití: ¿Objetivo cumplido?..... 25

3.3.5.- Entreacto en Francia…… 34

3.3.6.- Adiós a Europa…… 40

3.3.7.- Islas Marquesas……43

4.- Conclusiones……. 48

5.- Bibliografía……...49

1.- INTRODUCCIÓN:

> *…¿Se va usted a Tahití? –le pregunté al Sr. Gauguin– ¿A pintar?*
> *Me voy a vivir tranquilo, para librarme de la influencia de la civilización. Sólo quiero hacer un arte sencillo, muy sencillo; para eso necesito fortalecerme en la naturaleza virgen, tratar solo con gentes salvajes, vivir su vida, sin más preocupaciones que las de plasmar, igual que haría un niño, los conceptos de mi cerebro, con una única ayuda de los medios del arte primitivo, los únicos buenos, los únicos verdaderos…* (Entrevista con Jules Huert. *L'Echo de Paris, 23 de febrero de 1891)*(Caso, 2012: 117)

Hablar de Paul Gauguin es hablar de un personaje con múltiples y variadas facetas. Ya desde muy pequeño, su vida estuvo casi siempre regida por la aventura, por un futuro incierto, por todo tipo de avatares y dificultades, a merced de las circunstancias y de múltiple vaivenes interiores, de idas y venidas a través de numerosos viajes. Este fue uno de los motivos que llamó nuestra atención para desarrollar este trabajo.

Hijo de un periodista republicano y nieto de Flora Tristán, una destacada propagandista Saint-simonista, siendo niño y por motivos políticos, marcha con su familia a Perú. Para ganarse el sustento, tanto en Europa como en Sudamérica, tuvo que aceptar cualquier trabajo, desde fijar carteles por las calles hasta trabajar en la obras del Canal de Panamá y trasladarse después a Martinica. La situación cambió cuando se instaló en París y trabajó en la Bolsa, se casó, tuvo hijos y se dedicó a la pintura los domingos por la tarde por pura afición. Dada su estabilidad económica empieza a comprar obras de los impresionistas, lo que le permite adentrarse en el grupo y conocer de primera mano sus ideas sobre la luz, el color y el arte en general.

Su obra presenta influencias muy diversas. El primer contacto con el arte occidental, fue a través de su tutor Gustave Arosa, en cuya colección conoció el color y el movimiento de Eugène Delacroix, la sensualidad de Gustave Courbet y el realismo de los paisajistas de la Escuela de Barbizon como Théodore Rousseau o Camille Corot. También aprendió el erotismo descarado de Manet y su Olimpia (obra denigrada por la Academia por considerarla pornográfica).

Gracias a la compañía fotográfica de Arosa, que mantenía amistad con el fotógrafo Nadar, pudo llevar en su equipaje numerosas reproducciones de obras de arte, entre ella la *Olimpia* de Manet, *El nacimiento de Venus* de Botticelli o los frisos del Partenón de Atenas.

También la estampa japonesa, las visitas al Museo Guimet (Museo de las Artes Asiáticas, fundado en 1889) y a la Exposición Universal de París de 1889 donde contempla las manifestaciones del arte egipcio y los relieves de los templos javaneses, le ayudan a romper con lo establecido académicamente, con lo tradicional y buscar nuevas fuentes de inspiración que le pusieran en contacto con lo primitivo, lo que le lleva primero a Bretaña, posteriormente el Caribe y finalmente a iniciar la aventura oceánica que concluye tras las estancias en Tahití, en las Islas Marquesas.

¿Aventurero artista? o ¿Artista aventurero?, ¡Qué más da!. De una manera o de otra, Gauguin fue un hombre singular. Buscador incansable, aficionado a la alegría de vivir, de hallar cosas nuevas, soñando con encontrar el Paraíso, quiso conseguir un arte distinto, expresado con un lenguaje diferente. Terco, autosuficiente, inagotable, egoísta. Gauguin no fue un personaje convencional.

Por todo ello nuestros objetivos, después de decidir un periodo concreto de su obra fueron dirigidos a:

- Conocer a la persona, tanto mediante sus obras plásticas como de todos aquellos avatares que jalonaron su vida y cómo estos influyeron en las mismas
- Estudiar la obra del artista a través de sus escritos, cartas, artículos, memorias, libros…
- Acompañarlo en su itinerario de viaje en busca de su paraíso perdido, mostrando algunas de las obras de cada uno de los lugares en los que vivió.

2.- PLAN DE TRABAJO

Nuestro objetivo desde el comienzo de este trabajo fue adentrarnos en la obra de Gauguin a través de sus escritos, que adquieren una importancia considerable ya que nos acercan mejor a la persona e indudablemente al artista. De una parte podemos apreciar cómo transcurre su vida cotidiana que por momentos nos puede resultar mísera

y solitaria, y por otra, grotesca y autocomplaciente en lo que se refiere a sus objetivos y aspiraciones artísticas, a sus afinidades y sus antagonismos.

Nuestra idea principal y tras consultar todas las fuentes y recursos bibliográficos que hemos tenido a nuestro alcance, fue seguirle en esa búsqueda del paraíso que tanto persiguió. Fundamentalmente hemos consultado toda la obra que por fortuna nos dejó escrita el propio Gauguin, lo que supone una gran ventaja puesto que podemos conocer de primera mano tanto al hombre como al pintor. Tal es el caso de su primer libro de texto *Noa Noa (Perfumado)*, concebido como un diario desde su llegada a Tahití, publicado primero fragmentariamente en la *Revue Blanche*, en 1897, y posteriormente como volumen en 1900. Asimismo, toda aquella relación epistolar que mantuvo con su esposa Mette y con todos aquellos amigos pintores y críticos de arte que había dejado en Europa que se resumen en su texto: *Escritos de un salvaje*. También fue útil *Decontars de Rapin* (*Habladurías de un pintamonas*) que escribe en 1902 junto a Octave Mirbeau, publicado en 1956 por primera vez, además de *Avant et Aprés* (*Antes y Después*), su último libro, considerado el más importante, del que se puede desprender que es una autobiografía y una autoconfesión. Desde las Islas Marquesas, muy lejos de Europa, Gauguin rememora todos sus exilios: Bretaña, Tahití y las propias Islas Marquesas, revisa por última vez todas sus luchas interiores. Recientemente se ha publicado una obra que es una reproducción facsímil del cuaderno de Paul Gauguin: *Antiguo culto maorí (L'Ancien culte mahorie)*, sobre la cultura tahitiana y la mitología maorí, donde incorpora unos treinta dibujos, a lápiz y acuarela, de indudable valor artístico y antropológico. Completamos estas fuentes directas con diferentes monografías y catálogos de exposiciones que desde distintas opiniones aportan datos que enriquecen nuestro trabajo

En consecuencia, hemos utilizado como hilo conductor todo aquel recorrido que Gauguin se propuso hacer con el fin de huir de esa civilización occidental, que tanto le estaba oprimiendo y emprender esa búsqueda del paraíso, comenzando en la atrasada Bretaña y finalizando en los confines oceánicos de las Islas Marquesas

3.- Desarrollo y análisis:

3.1.- *La idea de paraíso*

Sabemos que durante siglos el ser artista se convertía en una imitación de lo que se veía en casa. De hecho, una gran mayoría de pintores lo eran porque en su familia, en general el padre, ya era pintor y se aprendía en la propia casa el oficio. Desde niño se estaba en contacto con las pinturas, los disolventes, las pinceladas y las paletas, incluso se aprendía en el propio taller familiar. Sin embargo, a partir del Romanticismo se era artista con el sueño de ir contracorriente, de huir del pasado para ser uno mismo. Este fue el caso de Cézanne, de Manet y como no podías ser de otra manera de Gauguin, que llega a cuestionarse los valores estéticos y morales de la civilización occidental para emprender, abogando por un discurso roussoniano, su "cruzada" en busca del paraíso perdido.

Pero, ¿qué entendemos por paraíso perdido?. Si nos detenemos en *El Paraíso perdido* de John Milton llegamos a la conclusión de que el tema central de su obra, en la que invirtió dos décadas de su vida, es la caída del hombre en el pecado y la pérdida del Paraíso como consecuencia de la desobediencia del hombre a Dios. Sin embargo, para Gauguin el paraíso perdido no era más que la búsqueda de un lugar alejado; alejado de la ciudad de París, de lo urbano, del progreso, en definitiva, de la civilización. Gauguin fue capaz de abandonarlo todo en aras de encontrar un hábitat primitivo en una isla tropical sin mancha. Fue una figura mítica que se dedicó a inmortalizar un soñado mundo nativo cargado de inocencia.

Al reflexionar sobre la cuestión de que cuando queremos escapar de la rutina diaria inmediatamente pensamos en un paraíso, nos viene a la mente un conjunto de mitos presentes en múltiples culturas desde hace miles de años y que sobreviven en la actualidad. El viaje hacia un destino exótico constituye un intento, humano e imperfecto, de regreso al Paraíso del que el hombre fue expulsado en el principio de los tiempos.

Estos mitos hablan de lugares de vida placentera y tranquila, origen del mundo, y, a veces, destino de las almas puras tras la muerte. Estos lugares son denominados en Occidente, Paraíso o Jardín primigenio (Nieto 2004: 64). Dichos territorios están

habitados por seres puros y sin maldad, ejemplo de conducta para el común de los mortales. Son nobles salvajes, personas de vida sencilla, pero moralmente admirables. En general, estos lugares paradisíacos son islas en mitad del Océano, incluso el concepto de isla, desde tiempos remotos pasa por la mente humana como aquel mundo perdido y preparado para alojar la fantasía, por la peculiaridad de estar conectado con el resto del mundo por el mar pero perfectamente delimitada, separada y purificada por este mismo mar.

La isla paradisíaca aparece, frecuentemente, desde la antigüedad más remota en las narraciones de viajes reales o imaginarios como los relatos de Homero, de Hesíodo, de Píndaro o de Plutarco, entre otros. Es un anhelo de búsqueda para exploradores en primer lugar, y para los turistas en segundo lugar. El interés de los artistas por viajar a tierras lejanas se consolidó en el siglo XVIII, fruto de la pasión romántica por la aventura y curiosidad científica de los ilustrados. El viaje artístico al norte de África comenzó a complementar el hasta entonces obligado Grand Tour, y lo exótico pasó a ser considerado no solo un estímulo para la imaginación artística, sino también una nueva forma de enfrentarse a la vida.

El deseo de viajar hacia países lejanos en busca de temas exóticos fue pues, un sueño del arte romántico manifestado por los primeros artistas de las vanguardias. La época del imperialismo les ofrecía un repertorio aparentemente inagotable de escenarios desconocidos esperando a ser representados: paisajes tropicales, tipos étnicos, rituales y costumbres extrañas. Gauguin anhelaba representar en sus obras los encantos de aquellas colonias de la misma manera que lo habían hecho los orientalistas que le precedieron, pero sus pretensiones, además, eran representar los objetos exóticos que suponían un estímulo para la transformación del sujeto; para una metamorfosis regresiva que debía verificarse en el artista, y a través de él redundar en el espectador europeo (Solana, 2012 en Alarcó: 9).

Gauguin quiere escapar en busca de un lugar donde poder "amar, cantar y morir", lo que nos hace recordar las palabras del *Emilio* de Rousseau: *Adiós París: buscamos el amor la felicidad, la inocencia, jamás estaremos lo bastante lejos de ti* (citado por Alarcó, 2012: 15).

El viaje a tierras lejanas nos transporta de manera inconsciente a lo exótico, los artistas modernos abordaron este hecho como una indiscutible estrategia de vanguardia. La distancia tanto estratégica como mental aumenta el sentimiento de ser extranjero y por tanto, estimula esa *sensación de exotismo* que Víctor Segalen, en concreto define como *la noción de lo diferente*. Su planteamiento precursor se alejaba por primera vez de los estereotipos de lo tropical e incorporaba un elemento innovador y muy sugestivo cuando se aplica a las artes plásticas: *...la importancia de mantener la diferencia frente al otro*. Para Segalen el exotismo *no es la adaptación a algo…es la percepción inmediata y entusiasta de una incomprensibilidad eterna…*(Segalen, citado por Alarcó, 2012: 17). Cuando Gauguin se enfrentó a la naturaleza y a las gentes polinesias se percató de la misma falta de comprensión de lo que hablaría poco después Segalen:

> *…no nos preciemos de asimilar las costumbres, las razas, las naciones, de asimilar a los demás; sino por el contrario, alegrémonos de no poderlo hacer nunca; reservémonos así la perdurabilidad del placer de sentir Diverso.* (Segalen, *Les Inmemoriaux*. 1907).

El desarrollo del imperialismo colonizador dio pie a que los europeos indagaran en aquellas sociedades distantes y extrañas. Lo atrayente de las culturas primitivas sirvió de inspiración a la causa moderna y ofreció una fórmula para las aspiraciones utópicas de transformación. Este nuevo espíritu del tiempo despertó el deseo de viajar con la esperanza de encontrar en los lejanos paraísos no contaminados aún, la última oportunidad de salvación.

Gauguin, quizás uno de los más antiguos viajeros, le escribía a su esposa Mette en 1890, unos meses antes de partir para Tahití por primera vez:

> *...Acaso llegue el día, quizás muy pronto, en que me perderé en las espesuras de alguna isla de Oceanía para vivir en el éxtasis, la calma y el arte. Con una nueva familia, y lejos de esta lucha europea por el dinero. Allí en el silencio de las hermosas noches tropicales de Tahití, podré escuchar la dulce, murmuradora música de los latidos de mi corazón, en armonía con los misteriosos seres que me rodeen, libre al fin….* (Paul Gauguin. Carta a Mette, febrero de 1890) (Gauguin, 2015: 73)

El deseo de recuperar la felicidad y la inocencia, y la búsqueda de un lugar virgen en el que poder vivir en libertad había comenzado para Gauguin en 1883, justo cuando se convierte en pintor y deja a un lado a su familia y su trabajo. En cualquiera de los lugares donde se encuentre, ya sea en Ruán, Caribe, Provenza o Bretaña y sobre todo, su autoexilio en las profundidades de Oceanía, su intención y apuesta fue siempre desprenderse de las conveniencias europeas y liberar sus instintos a través de la pureza primitiva. El artista se hizo salvaje y encontró una nueva visión para el arte, se convirtió, a partir de los primeros años del siglo XX, en modelo para los artistas que se lanzaron a la búsqueda de lo primitivo para oponerse a lo urbano y burgués, lo oficial y académico. El acercamiento a lo desconocido dio lugar a la transformación del canon occidental vigente hasta entonces (Alarcó, 2012: 15-16).

Gauguin, la leyenda, el mito, el personaje novelesco que él mismo contribuyó a crear, nos ha hecho muy difícil distinguir lo que de verdad y de mentira existe tanto en su biografía como en su figura artística. Su alejamiento de Europa nos hizo entrever que se trataba de una aventura, de una locura, de una valentía o tal vez de una inadaptación que, en realidad, fue lo que contribuyó a crear este mito que tanto él como sus amigos se cuidaron guardar desde la lejanía.

Tanto en su vida como en su obra existe verdad y mentira que adquieren significados nuevos. Quizás podamos explicar y definir que su pintura hizo un esfuerzo por liberar al arte de la tiranía de la verdad, de esa verdad positivista que la segunda mitad del siglo XIX entendía como la auténtica verdad, como el ser fiel a los modelos del natural. Una verdad a la que él oponía otra más viva, la verdad de las emociones, de la imaginación, de la invención, todo aquello que resultaba producto de la fantasía, de la mentira.

Verdad y mentira dejan de ser dos conceptos absolutos para Gauguin. Su imagen es la de un artista que tras abandonar una acomodada vida burguesa en compañía de su familia en París, elige dedicarse de lleno a la pintura y alejarse del mundo de privilegios y de civilización para encontrar un paraíso de ingenuidad, de inocencia y de belleza en Tahití.

Sus escritos adquieren una importancia considerable porque nos acercan mejor a la persona y al pintor. Nos acercan al personaje, cómo transcurre su vida cotidiana, cuáles son sus objetivos y aspiraciones artísticas, sus afinidades y sus antagonismos.

> …*Considero que mi arte, que a usted tanto le gusta, solo está en germen, y espero cultivarlo allí en un estado primitivo y salvaje. Para eso necesito tranquilidad. ¡Dejo la gloria a otros*!... (Carta a Odilon Redon, Le Pouldu, septiembre de 1890) (Gauguin, 2015: 75).

De cualquier manera estamos ante un personaje con capacidad fabuladora, con delirios de notoriedad, con el afán de crear un mito, no solo referente a él sino también al paraíso que, según nos confesará en alguna ocasión, había dejado de existir antes de que él llegara. Así nos los hace ver en las páginas del texto de *Noa-Noa*, sobre el que Gauguin construye la imagen paradisíaca de un mundo feliz en la que los nativos viven en perfecta armonía con la naturaleza. Algo que el artista nunca llegó a ver, puesto que para 1891, cuando llega a Tahití, la colonización francesa había arruinado en gran medida el encanto arcádico de aquellos remotos parajes, alterando sus formas de vida y cultura tradicionales.

Si hay un tema que aparece de manera reiterativa en sus cartas y que fundamenta el mito de Gauguin en el contexto de la historiografía del arte, es el que nos presenta a este pintor como libertador. Sus estancias en la Polinesia, al parecer, no fueron tan placenteras como nos quiso demostrar, pero sí que tuvieron un enorme valor ya que hicieron a Occidente participe de la belleza de aquellas tierras primitivas, y la posibilidad de que un arte partiese del mundo sensible y no de la intelectualidad; reivindicaba la imaginación por encima de las convenciones y que primara el color por encima del dibujo. Indudablemente estas propuestas artísticas eran demasiado innovadoras como para ser aceptadas de forma inmediata, pero él estaba seguro de su influencia futura en aquellos movimientos artísticos en los que prima el mundo interior.

Todos los artistas deben entender y comprender, que es posible aquel arte que tiene su punto de arranque en las emociones que se transmiten a través del color y no en las reglas que ya estaban determinadas académicamente y salvaguardadas por el dibujo.

Son emociones y sensaciones que se originan en el propio pintor y que hacen referencia a una visión interior, esta visión interior es la que ha obsesionado a Gauguin, es la que quiere representar en sus obras. Se trata de una visión más sincera, más viva, pero sobre todo más verdadera (Jiménez-Blanco en Gauguin, 2015: 7-17).

Sus escritos nos hacen ver que para él, la pintura lejos de ser una forma de estudio de la realidad, es una forma de evadirse de ella. (Jiménez-Blanco en Gauguin, 2015: 18). Recordando a Mora (2006: 127):

> *...El arte tiene esa forma de atemporalidad si lo que nos transmite es verdadero. La historia del hombre en su paso por la vida y por el tiempo está llena de creencias, de nombres, de historias, de mitos que nos van narrando el acontecer de la humanidad. El hombre transforma en mito lo que admira o no comprende…*

y Gauguin llegó a contribuir a crear ese mito.

3.2. "*El espíritu aventurero de Gauguin*"

El siglo XIX, particularmente su segunda mitad, fue una época de cambios profundos en toda Europa y por supuesto, en su proyección sobre el resto del mundo. Hubo transformaciones económicas, políticas y científicas que cambiaron el panorama del pensamiento, lo que influyó decisivamente en el desarrollo cultural de la época y su reflejo se manifiesta en la evolución de las artes.

En este siglo convulso y rico en acontecimientos, nace Eugène Henri Paul Gauguin, en 1848. Al año siguiente, y dada la inestabilidad del país, su padre que era un periodista republicano, decide llevar a la familia a Sudamérica, concretamente a Perú. Desafortunadamente su padre fallece durante el viaje, su viuda con sus dos hijos se instalan en Lima para regresar a Orleans, cinco años después, en 1855. Al final de su vida, en su libro *Avant et Après*, Gauguin evocaría, más bien fabularía, con nostalgia su infancia:

> *…en aquel país delicioso donde no llueve jamás*: *la numerosa familia, la criada negra y el criado chino, el patio de la villa a la luz de la luna o el pavor de despertar una noche durante un terremoto…* (citado por Solana 2004: 10).

Las circunstancias familiares y personales quizás alienten su espíritu aventurero de tal manera que, en 1861, intenta su ingreso en la Academia Naval Francesa y como no lo consigue se enrola en la marina mercante y se embarca en un barco, el *Luzitano*, que partió para Río de Janeiro. En 1866 y 1867 viajó alrededor del mundo en el mismo barco y después en el *Chili* regresó a las costas de América del Sur y conoció las Islas de Oceanía. Durante una estancia en la India conoce la muerte de su madre.

De regreso a Francia decide cumplir el servicio militar en la Marina de Guerra Francesa, donde se alista en 1868, destinado al buque *Jerôme-Napoleón* e hizo un par de periplos por aguas del Mediterraneo. El estallido de la guerra franco-prusiana, en julio de 1870, le sorprende en Noruega, en el curso de una expedición científica en el Ártico; el barco se incorporó a las operaciones bélicas y llegó a capturar hasta cuatro buques alemanes, entre ellos el *Franziska*, al cual fue transferido Gauguin. Se licencia en abril de 1871 cuando en París regía el gobierno insurreccional de la Comuna.

Gauguin pintaba al menos desde el verano de 1873, en 1876 expuso por primera y última vez en el Salón oficial con un paisaje. Esta doble vida podía haber continuado indefinidamente hasta que en 1882 la entidad financiera donde trabajaba quiebra y pierde su empleo. En 1883 confiaba a Pisarro su voluntad de dedicarse a la pintura. Una prueba temprana de su decisión de dedicarse a la pintura fue al inscribir a su hijo Paul, en la casilla correspondiente a la profesión escribe: *artiste-peintre*. Se instala con su familia en Ruán desde enero de 1884 entregándose a la pintura con toda su energía. Vendía y exponía poco. Su matrimonio se resentía. En 1885 se marcha a París y esta sería la despedida, que con el tiempo se convierte en una separación definitiva. Su espíritu inquieto le lleva a dejar sus diferentes oficios para dedicarse exclusivamente a la pintura.

3.3- *El paraíso perdido de Gauguin*

Si pudiéramos juzgar a Gauguin simplemente como pintor o escultor, juzgar su estilo y olvidarnos de todo lo demás, sería una tarea fácil, sin embargo su figura no la podemos encerrar en el círculo del arte. Desde el día en que fallece en las Islas Marquesas, hace ya más de un siglo, el nombre de Gauguin sigue vivo en la imaginación colectiva no solo como artista sino también como un personaje legendario. Por tanto, tan importante como su obra es la aventura que se muestra en ella. Esta aventura comienza de forma oficial en abril de 1891 cuando zarpa con destino a los mares del sur, aunque en realidad había empezado antes, en el momento en que hace su incursión en Panamá y Martinica en 1887, o en aquellas largas estancias que pasa en Bretaña e incluso aún más, siendo joven cuando recorre como marinero los siete mares.

De esta forma Gauguin se convierte, según sus detractores, en el primer guía turístico del siglo XX. Gauguin fue un profeta del turismo de aventura, del ecoturismo y nos atreveríamos decir, del turismo sexual. No obstante, todo esto no hace justicia a lo totalmente en serio que se lo toma el artista hasta el punto de renunciar a su identidad de europeo civilizado y manifestar su condición de salvaje (Solana, 2005:7).

Gauguin conoce la otra cara del sueño imperialista y entra en sintonía con una humanidad desconocida, destruida o al menos herida por el progreso y la civilización europea.

3.3.1.- *La primera Bretaña: la pastoral de lo primitivo*

Gauguin ha pasado a la historia como un arquetipo del tránsfuga cultural, del que huye de la civilización europea para refugiarse en una cultura distante y extraña. Para poder explicar su experiencia se acude al concepto de *lo pastoral* que viene de la antigüedad grecorromana y que encarna mejor que ninguno los valores clásicos de la tradición occidental.

Los orígenes de *lo pastoral* se remontan al siglo III antes de Cristo, cuando Teócrito escribió para sus lectores de Alejandría, sus *Idilios*. Dos siglos después el ejemplo de

Virgilio consagra el género con sus *Bucólicas*, que se refuerza después del Renacimiento. La simplicidad de la vida rústica se contrapone a la complejidad de la ciudad. *El pastor* es el hombre ingenuo y puro, libre de la ambición y codicia, de la adulación y la envidia, de las intrigas y las corrupciones de la sociedad urbana.

En pintura existe una tradición paralela de *lo pastoral*. Una tradición que aparece en la Venecia del Renacimiento, con Giorgione y Tiziano, y que se puede seguir a través de los Carracci y Domenichino, Poussin y Claudio de Lorena, Rubens y Rembrandt, hasta llegar a Watteau, Boucher y Fragonard. En el siglo XIX hay grandes artistas como Constable, Corot o Puvis de Chavannes, que parecen confirmar la supervivencia del género bucólico. Pero ni siquiera esas figuras tan excepcionales pueden detener el irresistible proceso de decadencia que sufre *lo pastoral* desde el Romanticismo, en plena crisis del humanismo clásico y de sus valores. Tanto en el paisaje como en la pintura de temas de campesinos de mediados del siglo XIX, las débiles convenciones de *lo pastoral* caen ante los progresos del Realismo, por tanto, los ideales bucólicos parecen caducos frente a los nuevos intereses científicos e ideológicos como son la documentación étnica, la exaltación patriótica o el afán de libertad social…(Solana, 2005: 8-9).

Gauguin, a finales del siglo XIX será unos de los primeros artistas en reivindicar *la pastoral de lo primitivo*, el verano de 1886 que había pasado en Bretaña, le había proporcionado un refugio confortable, el artista es consciente de que esta tierra le va a dar la posibilidad de vivir, así como el motivo de su pintura, es decir, una primera aproximación a lo que venía buscando desde hacía varios años, el medio de expresar algo que le es propio. El año anterior se había dedicado a enseñar a los jóvenes artistas que le seguían, sobre la armonía, la técnica de los contrastes, sobre la simplificación necesaria y la *síntesis* de las sensaciones que el artista debía llevar a cabo.

En estos meses el artista experimenta una auténtica transformación ya que se advierte, por un lado, que aplica a la pintura las simplificaciones y osadías de su cerámica, y por otro, el deseo de un *nuevo primitivismo*. En Pont-Aven, le cuenta a su esposa y a su amigo Schuffenecker:

> *…Amo la Bretaña, encuentro en ella lo salvaje, lo primitivo. Cuando mis zuecos resuenan sobre el suelo de piedra, oigo el sonido sordo, apagado y potente que busco en la pintura…*(Pont-Aven, febrero de 1888) (Gauguin, 2015: 51).

Desde el Romanticismo, la Bretaña tenía la fama de ser la región de Francia que se había resistido al modernismo y a las nuevas ideas. Para algunos era la región más atrasada de Francia y sin embargo, para otros, era un reducto de tradiciones religiosas y célticas, era una región de leyendas. Para Gauguin, la Bretaña representó un lugar pre-académico, una vuelta a los orígenes. Ya no es aquel impresionista que trabajaba sobre el motivo, lo que ahora busca es la representación del "alma" del país, el carácter arcaico de la Naturaleza y de sus habitantes. Sus consejos eran:

> *…Ne copiez pas trop d'après nature, l'art est une abstraction, tirez-le de la nature en rêvant devant et penzez plus à la creation qu'au résultat…*(Cachin, 1989: 45)[1]

Gauguin se instala en Bretaña dispuesto a pintar a los rústicos campesinos del lugar, casi como si fuera uno de ellos. Aspira a ver realizado su sueño y su ideal, primero en Bretaña y más tarde en Martinica y Tahití. Sus expectativas eran alcanzar en esos lugares aquella inocencia que había antes de la *Caída*. En su obra era una constante la evocación de ese Paraíso amenazado por la *serpiente*, por los progresos de la ciencia, por la vigilancia de la moral cristiana…(Solana, 2005:12). Ejemplo de la rústica naturalidad de su medio ambiente es la obra de la *Danza de las cuatro bretonas,* en 1886, que tiene a los trajes regionales y a los bailes folklóricos como principal motivo de inspiración.

---

[1] *…No copies la naturaleza pues el arte es abstracción, extráelo de la naturaleza, soñando imaginando y piensa más en el proceso creativo que en el resultado…*

[2] Traducción: Merece señalarse que esta escultura violenta, misteriosa y "primitiva", expuesta en la retrospectiva de Gauguin en el Salón de otoño de 1906, impresionó mucho a los artistas jóvenes. Entre estos, Pablo Picasso, quien, sin duda, se inspiró en ella para una de sus figuras de las Señoritas de

Danza de las cuatro campesinas bretonas, 1886

3.3.2.- *Martinica exótica*

Gauguin, tras haber permanecido en Panamá cerca de mes y medio soportando toda clase de infortunios, llega al floreciente puerto de Saint-Pierre que era la capital comercial y cultural de Martinica, una de las colonias francesa de ultramar, situada en la costa norte, lo que supuso para él y su amigo Charles Laval encontrar el oasis.

En Martinica había una mezcla de razas. Lo más llamativo era el grupo de martiniquesas. Divididas por la intensidad de su piel, eran consideradas el grupo racial de mayor belleza en todo el Caribe. Se paseaban por las calles con amplias faldas de llamativos colores, pañuelos anudados a la cabeza que tenían su código de lenguaje y quitasoles. Eran de carácter orgulloso y vestían vistosos mantones de Madrás.

Los indios caribeños originales hacía tiempo que habían sido sustituidos por la población negra que los colonizadores habían traído como mano de obra y que ahora vivían en la ciudad, porque desde 1846 se consideraban población libre, que se habían quedado en la isla en las haciendas de los criollos o descendientes de los blancos que habían nacido allí. Las mujeres negras se dedicaban a recoger las frutas y a venderlas en el mercado de Saint-Pierre para ser compradas por las bellas criadas mulatas de los ricos comerciantes blancos. Estaban entrenadas para ir cargando en su cabeza cestos con enorme peso y en largas distancias, bamboleando sus hermosas caderas. Gauguin realizó numerosos bocetos de estas porteadoras, captando a la perfección sus andanzas por los caminos y playas, su movimiento rítmico de cadera y su incesante y vivaz parloteo (Ricketts, 2008: 106-107)

El clima de Martinica era espléndido. Se instala junto a Laval en una cabaña. Se alimentaban de las frutas que recogían en los árboles de los alrededores. El paisaje del mar y palmeras era enormemente sugestivo. Las gentes les dejaban tranquilos mientras dedicaban sus días a realizar bocetos y pintar escenas locales protagonizadas, en su mayoría, por los nativos de la zona. Por fin, pensaba Gauguin, había encontrado el paraíso.

Tanto si es verdad como si no, Gauguin describe en sus cartas la fascinación que sentía ante el misterio de esas mujeres caribeñas, que en el fondo le recordaban su feliz niñez en el Perú, y que además se les ofrecían sexualmente.

> *... negros y negras circulan todo el día con sus canciones criollas y un parloteo eterno. No creas que resulta monótono, al contrario es muy variado. [...] La más rica de las naturalezas y el clima cálido, pero con periodos intermitentes de frescor* ... (Carta Mette. Saint-Pierre, Martinica. 20 de julio de 1887) (Gauguin, 2015: 48)

En sus cuadros representó el peculiar código de los nudos de los pañuelos que se colocaban en la cabeza para indicar su situación marital: un nudo en el pañuelo significaba que era soltera; dos nudos que su corazón estaba ocupado y tres nudos que estaba ocupado pero que había sitio para otro más. El conocimiento de Gauguin de sus costumbres podría indicar que fue en esta isla donde pudo probar por primera vez los placeres sexuales fuera del matrimonio. Ello haría despertar en él su tan conocido entusiasmo sexual, que permanecía latente desde que dejara a su familia y a su mujer en Copenhague.

Durante su estancia en Martinica, Gauguin se dedicó a tomar apuntes de los elementos que creía que podían servirle para componer más tarde sus obras en el estudio. Animales, árboles, objetos y pequeños paisajes eran sus motivos favoritos, que él solía captar del natural para luego archivarlos. Allí empezó a manifestarse una evolución en el arte de Gauguin. En su composición empezó a traducirse una ligera influencia japonesa, y algunas veces se observaba en sus cuadros zonas amplias y comparativamente uniformes, en especial cuando ponía en sus paisajes el azul oscuro

del océano. En sus pinturas las formas parecían violáceas y negras, con sombras pesadas y cálidas, simplificó los colores, contrastándolos de una manera violenta. Cuando expuso en la galería de Theo van Gogh en 1888, fue un fracaso. Los críticos y sus admiradores esperaban nuevas conquistas en el color, efectos de luz solar más radiantes y violentos. Pissarro salió en su defensa argumentando que la luz, en esas tierras cálidas, las formas las engullía, no existían matices, por tanto no se puede pensar en plasmarlos y la única forma de proceder era echar mano de violentos contrastes (Rewal, 1999: 139). Así lo podemos constatar en la obra *Bajo los mangos*

Bajo los mangos, 1887

La obra mencionada *Bajo los mangos* y también conocida como *Cosecha de fruta*, figuró en 1889, en la sexta exposición de Los XX, grupo de pintores que habían formado una sociedad expositora en Bruselas, y también en el mismo año en la exposición del Café Volpini, en el marco de la Exposición Universal de París. Fue adquirida por Theo van Gogh por 400 francos y admirada por Vincent Van Gogh, quien elogió la evolución técnica que había tomado la pintura de Gauguin.

Esta obra, ciertamente, habla de la evolución técnica de la pintura del artista que caminaba hacia un arte propio, en el que la técnica impresionista nada puede hacer ante el original brillo de la luz tropical que intensifica los colores hasta lastimar la retina. El sol blanco del Caribe fascinó a Gauguin.

Toda ella habla de un lenguaje nuevo pero apoyado en los artistas que Gauguin más admiraba. Se inspiró en Degas cuando dispone que el punto de vista de la composición debe estar más elevado y haciendo uso de los troncos de los árboles para estructurar la escena. Después, dispuso tres bandas de color, que gracias al recuerdo de las pinceladas

de Cézanne para evocar el erizamiento de la hierba, nos hubieran parecido completamente planas. La tierra arcillosa es una banda de color rojizo, la hierba erizada tapiza el lienzo con un color verde vivo y el mar Caribe es una estrecha banda de color azul oscuro que coloca en la parte superior. Sobre toda esta composición sitúa los cuerpos de los personajes de formas sensuales y primitivas.

En esta obra el pintor parece poner en práctica aquellas notas que había tomado previamente de las costumbres locales, entre ellas el lenguaje de los pañuelos que las negras martiniquesas lucían en la cabeza, quizás mediante experiencia propia o quizás mediante la lectura de los libros del escritor estadounidense Lafcadio Hearn (Ricketts, 2008: 106-110)

3.3.3.- *Segunda estancia en Bretaña: simbolismo, cloisonismo, religión*

Después de una corta estancia en París durante el invierno de 1887-1888, que le proporcionaron sus primeras ventas y el encuentro con nuevas amistades que jugarán un papel importante y decisivo en su vida, Gauguin vuelve a Bretaña y esta estancia constituye quizás el momento más importante de toda su evolución tanto por su creatividad como por la influencia que va a ejercer sobre toda su generación.

Una de las primeras obras en plasmar la *simplicidad rústica y supersticiosa* de la Bretaña francesa de la época es la *Visión tras el sermón,* en 1888. El cuadro nos interesa por varios motivos. El artista quiso demostrar que había conseguido en las figuras una gran sencillez rústica y supersticiosa. Representa a un grupo de mujeres bretonas, con el vestido tradicional y las cofias blancas, que tras escuchar la predicación del cura, asisten en el prado a una aparición: el combate bíblico entre Jacob y el ángel; unas contemplan absortas mientras otras rezan con los ojos cerrados.

La gran novedad de este cuadro es la coexistencia de un plano real y otro imaginario y la unión de ambos recursos plásticos: las mujeres bretonas arrodilladas con sus cofias y sus perfiles crean una continuidad; el árbol con su diagonal divide en dos el prado rojo aislando la zona donde se desarrolla la lucha bíblica de Jacob con el ángel. Para él, el paisaje y la lucha existen solo en la fantasía de la gente que reza después del sermón, por ello hay un contraste entre las personas de verdad y la lucha en el paisaje imaginario y desproporcionado.

Esta obra despertó grandes entusiasmos como lo expresa Albert Aurier, que considera a Gauguin el fundador del simbolismo pictórico. Pissarro, por el contrario, le reprocha *el haber copiado a los japoneses, a los pintores bizantinos* y *no aplicar su síntesis a nuestra filosofía moderna* […] *antiautoritaria y antimística* (Solana, 2005: 80).

El tema del sermón había sido tratado por otros artistas de su generación; lo había trabajado también Delacroix en un célebre fresco en la Iglesia de San Sulpicio, pero aquí el pintor se había inspirado en las estampas japonesas y en el motivo del combate inspirado en las escenas de lucha de Hokusai.

La influencia de la estampa japonesa fue evidente, ésta es su primera obra "japonizante". Este cuadro supuso para el artista un reto, por primera vez podemos admirar al colorista exuberante y refinado. Gauguin ya sabe hacia dónde quiere ir y es un pintor lo suficientemente instintivo como para no advertir los peligros de una pintura de ideas, sabe que lo comprenderán cada vez menos, de hecho, el cuadro fue pintado para una iglesia de la zona pero el párroco la rechazó.

Gauguin explicaba en una carta…*he sacrificado todo, la ejecución, el color, por el estilo, queriendo imponerme algo distinto a lo que se hacer*... En la visión encontramos innegables afinidades con las *Bretonas en la pradera* de E. Bernard: el fondo plano y uniforme, los colores encerrados entre contornos simplificados pintados en negro y azul prusia, así como los rostros caricaturescos de las bretonas y las grandes cofias estilizadas. No obstante desde 1886, Gauguin experimentaba con técnicas de pintura decorativa sobre cerámica, y estos experimentos pudieron conducirle hacia el *cloisonismo* independientemente de Bernard.

Visión tras el Sermón, 1888. Gauguin

Bretonas en la pradera, 1888. E. Bernard

Las diferencias con Bernard son claras: el fondo, en la *Visión* es más audaz, más irreal; otra diferencia fundamental es la composición que es más coherente. Las figuras de las bretonas se ordenan en hilera, conducen su mirada a la izquierda, hacia la lejanía. El árbol que atraviesa el cuadro en diagonal (inspirado en las estampas japonesas) está dividiendo la escena en dos mundos (real e imaginario). Las bretonas más cercanas son cuerpos modelados, dotados de cierto volumen; la lucha de Jacob es una imagen plana y diminuta. El cuadro fue concebido como un cuadro religioso mientras que las *Bretonas en la pradera* es un cuadro de género (Solana 2004a: 39-42) .

Durante su estancia en Bretaña, su práctica artística se va consolidando (superstición, tradición, alejamiento de la realidad, estampa japonesa y cloisonismo) y se aprecia hasta en el género del retrato. En 1889, y estando en Le Pouldu, recibió el encargo de hacer el retrato de la esposa del alcalde de la ciudad. Gauguin presentó el cuadro bajo el título de *La bella Angélica,* y como era de esperar, no gustó. Gauguin no buscaba aquí una representación realista. Lo que pretendía era aunar formas simples con colores intensos.

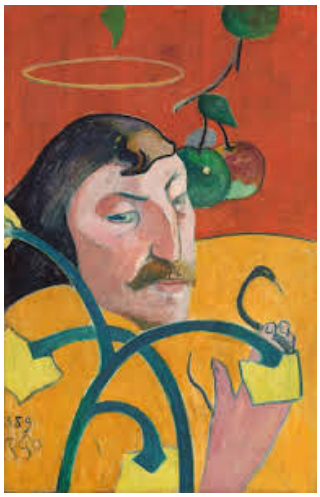
El artista tiene la impresión de haber logrado la cultura bretona, representada aquí por el traje tradicional, el peculiar tocado, la cruz colgada del cuello y la expresión ingenua de la mujer, en todo su esplendor "primitivo", acentuado además por la yuxtaposición de la modelo y la cerámica "bárbara" de inspiración peruana. Dos años después el cuadro fue adquirido por Degas (Solana, 2005: 100).

La Bella Angélica, 1889

Presenta al personaje enmarcado en un círculo, desplazado a un lado, como las estampas japonesas, de esta manera hace pareja con ella el ídolo prehispánico que probablemente representa una cerámica primitiva, confeccionada por el propio artista, recuerdo de su estancia en Perú. La disposición de las imágenes, como en la mayoría de sus obras no obedece a ningún principio naturalista sino a exigencias simbólicas y decorativas. Concluye el cuadro con un empapelado en la pared que algunos historiadores han querido comparar con un cuadro de Van Gogh. Además, añade como novedad, el título de la obra en el propio lienzo, lo que se convertirá en una costumbre en los cuadros que haría en Tahití. De esta manera, la elección del fondo, la presentación de las manos y los colores planos nos recuerdan las pinturas japonesas.

En esta obra se ven reducidos a un común denominador todos los adelantos hechos en los últimos tres años: el rústico semblante de la joven con el traje bretón; el ídolo primitivo colocado a un lado como si fuera un accesorio. Ambos motivos están entretejidos con un telón de fondo recubierto de detalles decorativos (Walther, 2007: 37).

Reflejo de lo aprendido en su estancia en Le Pouldu, así como de su estado de ánimo es el *Autorretrato caricaturesco* de 1889. Gauguin era muy aficionado a autorretratarse. La figura del pintor está representada de manera muy simbólica.



Autorretrato con nimbo, 1889

Este autorretrato, uno de los más conocidos del pintor y realizado durante su segunda estancia en Bretaña, representa a un Gauguin en una fantasía simbolista, con su rostro estilizado como flotando sobre un fondo rojo, de gran influencia japonesa. Se añaden dos manzanas que pudieran representar los senos de una mujer, y una serpiente. La complicada iconografía seguramente alude a la serpiente que tentó a Eva en el Paraíso. (Cámara, 2012: 269); de nuevo, el paraíso perdido, y un halo que simboliza la santidad del pintor después de haberse sometido al sufrimiento de la pobreza y la incomprensión (Ricketts, 2008: 142).

Esta imagen en clave simbolista es, probablemente, la obra de Gauguin donde más claramente se nota la influencia formal de las estampas japonesas. El pintor se representa entre dos zonas de pintura completamente planas, una recubierta de un rojo bermellón y otra de un brillante amarillo. Todas las superficies pictóricas están perfectamente delimitadas mediante una línea negra, según la técnica del cloisonismo.

El efecto oriental se acentúa en los arabescos serpentiformes de color negro verdoso, cuyo extremo se enrosca entre los dedos como si fuera uno de los cigarrillos a los que Paul era tan aficionado. El pintor coloca su retrato descentrado a la izquierda. Su rostro afilado, con rasgos orientales y tez amarillenta, está extremadamente caricaturizado. La mímica arrogante del pintor que observamos en otros autorretratos, aquí es sustituida por un rostro melancólico. La melancolía era considerada desde el Renacimiento como un estado de ánimo típico del hombre creativo: éste no sufre por una razón concreta, sino que se siente afligido por la situación general en que se encuentra el mundo, el cual le obliga a ser abnegado. Esta escena podía revestir aquí, de forma involuntaria, lo de caricaturesco que tiene la obra (Walther, 2007: 32-33).

El colorido autorretrato no se pintó sobre lienzo sino en un sencillo trozo de madera, un postigo de una puerta-alacena desechada. La falta de solemnidad del soporte encaja muy bien con la factura y el estilo de la obra, desenfadada, burlona e incluso con cierto aire naif.

Esta obra es un compendio de cloisonismo, de influencia de estampa japonesa y de las cualidades de las obras simbolistas. Estas características son recogidas en el ensayo de Emile Aurier “Gauguin o el simbolismo en la pintura”, publicado en 1891 en el

Mercure de France y presentado como regalo de despedida de los simbolistas a Gauguin. En el señalado escrito se mencionan las características del programa artístico que había consagrado a los simbolistas y que también definen la obra de Gauguin: una obra de arte debe ser *ideista* (expresión de la idea), tiene que se *sintética* (de acuerdo con un tipo general de comprensión en cuanto a sus formas y signos), debe ser *subjetiva* (porque el objeto no es visto nunca como objeto sino como signo que es percibido por el sujeto), debe ser *decorativa* (puesto que el arte decorativo, estrictamente hablando, fue concebido por los egipcios, los griegos y los primitivos, como una revelación del arte). Aquí encontró Gauguin la confirmación que necesitaba. De esta manera, reforzado teóricamente pudo entregarse poco después a la experiencia de lo primitivo de Oceanía (Walther, 2007: 34).

3.3.4. *Tahití.*

3.3.4.1. *Prolegómenos del viaje a Tahití*

Durante el año 1889, coincidiendo con los cien años de la Revolución Francesa y la inauguración de la Tour Eiffel, se desarrolla en París una Exposición Universal, hecho decisivo para el artista, puesto que paralelamente se presentan en dicha exposición las conquistas coloniales por parte de la República Francesa, de Camboya, Annam, Tonkín y Tahití. El arte de Asia fascinó a Gauguin.

Tras las muerte de los hermanos Van Gogh, lo que supuso un duro golpe para Gauguin, y haber estado unos dos años deliberando hacia que destino partir, decide finalmente dirigirse hacia Tahití.

La expresión más radical de su anhelo era convertirse en un fugitivo escondido para siempre lejos de Europa. En otras ocasiones, hablaba de que no fuera un exilio para siempre, sino pasar una temporada en el paraíso del cual regresaría rejuvenecido como le explicaba a su amigo Bernard:

> *...Occidente está podrido y todo el que es Hércules puede, como Anteo, cobrar nuevas fuerzas tocando el suelo de allá lejos. Y vuelve uno o dos años después sólido* (Melingue, citado por Solana 2004: 17).

Perdido el apoyo de los hermanos Van Gogh, a Gauguin ya solo le quedaba el apoyo de los jóvenes admiradores que estaban bien relacionados con los poetas y críticos como Moreas, Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud, Lautremont, Morice o Verlaine. En este ambiente retoma París y comparte estudio con los Nabis (Denis, Bonard, Vuillard) y las tertulias literarias del Café Voltaire.

A comienzos de 1891 empieza a preparar una exposición-subasta. Ya emprendía su proyecto de inmigración. Vende unos treinta cuadros y reúne una cantidad considerable (9.645 francos). El poeta simbolista Charles Morice publica un artículo de su pintura. Viaja a Copenhague para despedirse de su familia. Consigue del Ministerio de Educación y Bellas Artes francés que le subvencionen para estudiar y pintar las costumbres y paisajes de Tahití. En marzo de ese año tiene lugar un banquete de despedida en el Café Voltaire presidido por el poeta Mallarmé (Solana, 2004: 14-18).

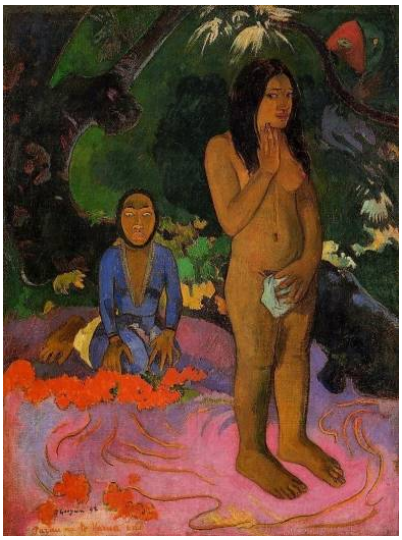
3. 3. 4.2. *Tahití: ¿objetivo cumplido?*

En abril de 1891 parte para Tahití a donde llega después de un viaje de dos meses, pasando por las Islas Seychelles, Australia, Noumea y Nueva Caledonia. Desde allí se traslada a Tahití y arriba a su capital Papeete. No comienza a pintar de momento porque justo llega en los festejos del 14 de julio que duraron varias semanas. Poco después asiste al funeral de Pomaré V, último soberano indígena de la Isla. Aunque en ciertos aspectos todavía persiste una potente cultura indígena, los efectos corruptores de la civilización europea se hacen muy evidentes por diferentes lugares de la isla. Gauguin siente que Tahití se está haciendo totalmente francesa, ya no era del todo el lugar paradisíaco que él había imaginado después de haber contemplado aquellas escenas en las ferias mundiales. Esta isla del Océano Pacífico, descubierta en 1767, había degenerado ya en colonia; funcionarios y militares franceses se daban aquí, al igual que en su tierra natal, una vida de grandes señores y así se le comenta a su esposa: *…nuestros misioneros ya han importado mucha hipocresía y eliminado en parte la poesía…*(Walther, 2007: 39),

Además de que en su proyecto oficial figuraba la representación del paisaje, otro de sus objetivos era, sin duda alguna, la invención de un exotismo dirigido a representar a la población indígena y su cultura. Por ello, adopta la ilusión de establecer su propia

fantasía en la realidad de Tahití y pintar temas que declaren su autenticidad como maoríes. Lo que hace es invertir la imagen que se da de este pueblo a través del canon de belleza occidental. Sus cartas y sus cuadros prueban que el artista trata de liberar de estos vínculos *al tipo femenino local*.

> *…La belleza es eterna y puede expresarse a través de mil formas diferentes… Para hacer algo nuevo hay que remontarse a las fuentes, a la humanidad en su infancia. La Eva de mi elección es casi un animal, por eso es casta, aunque esté desnuda. Todas las venus expuestas en el Salón son indecentes, odiosamente lúbricas…* (Entrevista de Eugène Tardieu. *L'Echo de París*, 13 de mayo de 1895) (Gauguin, 2015: 137).



Para na Te Varua ino (Palabras del diablo), 1892

Decepcionado de Papeete, ciudad donde comienza su andadura y que consideraba que estaba muy contaminada por los europeos, decide trasladarse a Pacca y posteriormente a Mataiea situada en la parte septentrional de la isla, siempre con la obsesión de encontrar un ambiente puro y salvaje. Allí alquila un *fare*, cabaña de bambú con tejados de hojas de palma, inmersa en la vegetación tropical y delante de una laguna azul. Con él se encuentra Tití, relación que pronto interrumpe puesto que era mitad blanca y además, era falsa como consecuencia de su contacto con los europeos.

Su siguiente pareja es una auténtica maorí, solo cuenta con trece años, a la que en sus recuerdos llama Tehura. Es una auténtica polinesia; responde mejor a sus exigencias, es menos experta e impenetrable. Se convierte en su musa, la que precisamente necesita

Gauguin. Esta nueva serenidad y la presencia de esta adolescente que por otra parte será la que siempre amará pero la que, sin embargo, solo le duró un año en el que tuvo una intensa actividad pictórica y grandes satisfacciones hasta el punto de justificar todas las esperanzas que había puesto en los *nuevos motivos*.

Lo mismo que había hecho en Bretaña, comienza a tomar apuntes de paisajes y figuras que posteriormente serán de gran ayuda para sus cuadros. Los denomina *documentos*, en ellos quiere captar con la mayor precisión posible, los colores y la intensidad de la luz. Observa con atención a la gente para atrapar tanto sus proporciones corporales como sus rasgos faciales, sus costumbres y sus gestos. Gauguin ha alcanzado altos niveles en la técnica del dibujo y ahora es completamente consciente de sus medios expresivos (Solana, 2005: 42-43).

En las pinturas tahitianas Gauguin logra una combinación del paisaje exótico, la indiferencia nativa y todos los mitos ancestrales cargados de un simbolismo primitivo. Aquel que había escapado de la civilización, el famoso artista que se había hecho salvaje, aquel que encontró una nueva visión para el arte se convierte a principio del siglo XX, en un modelo para aquellos artistas que se embarcaron en la búsqueda de lo primitivo con la idea de estar en contra de lo urbano, lo burgués, lo oficial y lo académico (Alarcó, 2012: 16).

Gauguin llevó consigo físicamente su propio bagaje cultural. Este bagaje comprende un buen número de estampas japonesas y reproducciones de figuras egipcias y javanesas. Sin embargo, sus obras ahora no tiene la misma influencia como las que se pueda observar en las obras de la época bretona, ya que en este caso le faltaban modelos lo que obliga al artista a acudir a la estampa japonesa como es el caso de *Visón después del Sermón*. En Polinesia no faltan los modelos complacientes; en lo que respecta a la inspiración exótica, se basa en Egipto y/o Java. A pesar de todo algunos lienzos tienen un cierto tinte japonizante.

La atención del artista se centra exclusivamente en la mitología y las leyendas maoríes así como la iniciación a los cultos tribales, que por otro lado ya no se practica desde un par de generaciones y sólo unos pocos habitantes lo recuerdan. Este hecho defrauda a Gauguin, ya que se proponía indagar sobre *lo primitivo*, ya iniciado en la región

bretona. Afortunadamente, un francés en Papeete le presta un libro escrito en 1830, *Viajes a las islas del Gran Océano*, de J.A. Moerenhout, que se convertirá en la principal fuente de inspiración para sus cuadros. Las dos célebres obras escritas e ilustradas por Gauguin, *L'Ancien culte Mahori* y *Noa Noa*, tienen su origen en este texto. De ahora en adelante el arte de Gauguin se desarrollará en dos direcciones: la ilustración de la mitología local y los desnudos y los paisajes (Solana, 2005: 44-48).

Mata Mua (*Autrefois*) fue una obra realizada por Gauguin en Mataiea, a donde huyó desde la capital Papeete. Este lienzo está entre los primeros y más importante de los cuadros que realizó durante su primera estancia en la isla.

Mata Mua (Érase una vez), 1892

El título mismo del cuadro, invocación poética a un *antaño* que viene a sumarse al *lejos*, no puede ser más explícito: *…es el Tahití de antaño el que yo amaba*, dejó escrito Gauguin. El sueño arcaico, la ilusión del pintor, ya perseguido unos años antes en la Bretaña, era el de ahondar en una vida más primitiva, más auténtica, más profunda que la que había dejado atrás en París. De todo esto nos habla *Mata Mua*. De la comunión con la Naturaleza, y del paraíso perdido. *Del goce de la vida libre, animal y humana* y de los antiguos dioses (Logroño, 1989: 20)

En esta obra, el pintor mezcla varias fuentes de inspiración. Visiones fantásticas producto de su prolífica imaginación, y en el paisaje se intercalan antiguas tradiciones de la religión maorí, como es Hina, diosa de la Luna. El cuadro tiene también pensamientos y deseos del propio autor, como es ese rincón idealizado de la Polinesia

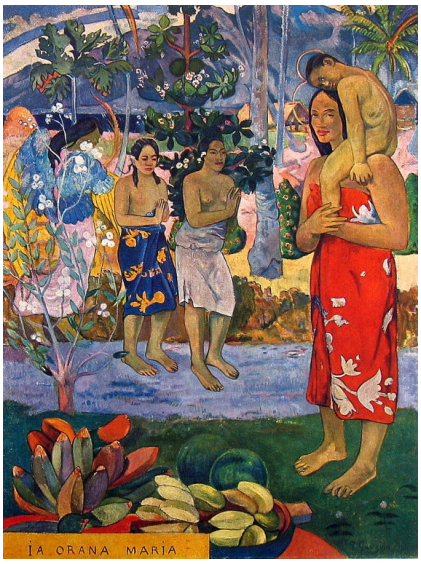
que resume su ilusión por un mundo primitivo sin contaminar. La mitad de la mujeres están vestidas de blanco; sabemos que el color blanco en estos países exóticos es el color del luto, quizás nos está dando a entender el dolor que siente por la muerte de su pequeña hija tahitiana muerta al poco de nacer.

La composición está articulada en torno a un gran tronco central, aportando una clara verticalidad y además divide la escena en dos zonas. En un primer plano las dos mujeres y una de ellas está tocando una flauta de caña, separadas por una franja roja, tres figuras al fondo rodean a un gran ídolo negro tres figuras femeninas, probablemente se trate de la diosa Hina. El conjunto, tan encantador por otra parte, transmite la placidez del ambiente y la atmósfera mágica propia de los rituales ancestrales.

Para conseguir la luminosidad que observamos en el lienzo, Gauguin emplea tonos muy brillantes. El color está aplicado de forma plana, en manchas cromáticas muy individualizadas mediante un contorno delimitado con su tradicional trazo oscuro inspirado en las vidrieras y esmaltes medievales.

En el óleo se observa una mezcla de influencias. Hay algo en esta escena que recuerda a los paisajes mitológicos de Puvis de Chavannes y las creaciones oníricas de Odilón Redon, pero sobre todo lo encontramos son motivos que repite el propio Gauguin en otras de sus obras (*Arearea*, *Pastorales tahitianas*…)(Cámara, 2012: 308).

En la zona de Mataiea, donde vivió durante un tiempo Gauguin, existía una pequeña iglesia católica y una capilla protestante donde acudían los indígenas que profesaban ambas religiones. Debido a que la música de ambos edificios llegaban hasta el estudio del pintor y este iba asimilando la religiosidad de los isleños, escuchaba la frase "Orana María" (Ave María, te saludo María o salve María) en el idioma polinésico. Esta frase encabezaba muchos de los cánticos que se escuchaban y fue lo que le inspiró el título de este cuadro de la misma manera que las romería religiosas bretonas le dieron la idea para realizar *Visión después del Sermón*.



La Orana María (Yo te saludo, María), 1891-1892

En el extremo derecho del cuadro sitúa a una hermosa Virgen María aborigen, esbelta y de dulce mirada que sostiene sobre los hombros a su hijo Jesús que se acurruca sobre su cabeza con expresión mimosa. El halo colocado en sus cabezas nos hace comprender su carácter espiritual, sobrenatural. Los personajes se encuentran en un paisaje idílico que nos recuerda al paraíso terrenal, el conjunto lo completan un ángel que se encuentra casi mimetizado en un arbolito próximo. Asimismo podemos observar una serie de mujeres tahitianas que se están acercando hacia ella en actitud de oración y con el torso desnudo, maravilladas al ver la aparición. Si nos fijamos no oran arrodilladas como cabría esperar, adoptan la postura de los aborígenes en los templos orientales, probablemente Gauguin toma este apunte de unas fotografías que posee de los templos javaneses.

Todo el conjunto está lleno de simbolismo. Este simbolismo es sobre todo religioso y en concreto la posición del Virgen en el extremo derecho de la obra con lo que nos demuestra que la Madre de Dios quiere estar al lado de los hombres sencillos; María es una Eva sin mancha, descalza y humilde, y Jesús es un niño desnudo, inquieto, de piel oscura y con rasgos maoríes. También hay un trasfondo de crítica a la evangelización forzosa de los indígenas por los misioneros cristianos que propiciaron la desaparición de los antiguos ritos. La utilización de los vestidos, típicamente tahitianos que ha utilizado en otros lienzos nos están dando a entender que no es una obra realizada al natural.

Como ocurrió con *Visión después del sermón*, el artista con una visión de modernidad y anticipatoria, quiso donar el cuadro a la iglesia local. Las autoridades eclesiástica de la época no entendieron la intención de integrar la religión católica en las culturas primitivas para que ésta fuera mejor aceptada. Quizás hoy esto no hubiera sucedido.

Este óleo es una de las obras más coloristas del autor y su elaboración le hace parecerse a un verdadero tapiz indígena. Domina la verticalidad de las figuras, destacando la esbelta Virgen María. Todas las figuras y los elementos vegetales están bordeados del característico trazo oscuro. Las anatomías no son perfectas desde el punto de vista académico, tienen una factura tosca, primitiva, con esos pies enormes y esos gruesos brazos de manos desproporcionadas, les confiere un encanto propio de una gran expresividad. La paleta del artista parece estallar en una alegre mezcla de los tonos más vivos (Cámara, 2012: 296-298).

Esta obra fue realizada durante el primer viaje de Gauguin a Tahití y representa el tema occidental de María y el Niño como él pensaba que lo imaginaban los nativos.

Gauguin interesado en reproducir los cultos tribales y los rituales de los maoríes, nos muestra el miedo enorme y tradicional al espíritu de los muertos que tenían estos indígenas en *Manao Tupapau*, de 1892. Las dos palabras del título significan literalmente en tahitiano *pensamiento* y *aparecido*, pero Gauguin les atribuye un sentido más complejo: [Ella] *piensa o cree en el aparecido tupapau* (*Espíritu de los muertos*) o *El aparecido la vigila*. Gauguin propuso dos explicaciones, la más conocida es la de *Noa Noa*, tiene carácter anecdótico y está destinada a hacer más comprensible el cuadro. El propio Gauguin es el que nos relata el origen de este cuadro cuando una noche llega tarde a la cabaña (Solana 2004: 67-68):

> *…encendí algunas cerillas y observé…Teha'amana permanecía inmóvil, desnuda, tumbada en la cama sobre su estómago, los ojos mostraban miedo al no reconocerme…Nunca me pareció tan hermosa, especialmente gracias a esa extraña belleza…*

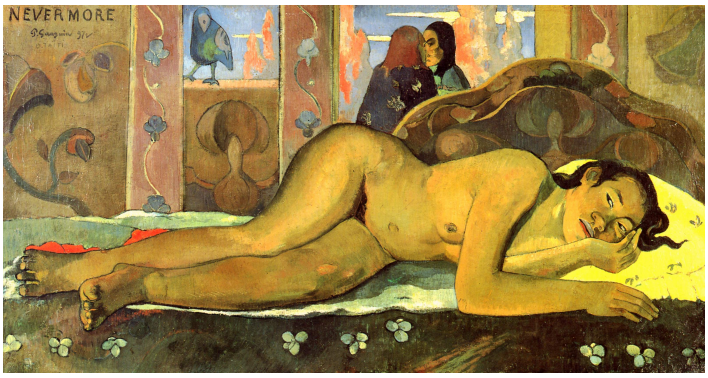
Manao tupapau (El espíritu de los muertos vigila), 1892

La escena presenta el interior de una choza, de noche. En medio de la estancia hay un lecho cubierto con una colcha que parece un pareo azul desplegado, sobre el que hay una sábana de blanco amarillento. Una mujer muy joven, desnuda, tendida, de espaldas sobre la cama, mira al artista con unos ojos extremadamente asustados. Según el propio autor, es su amante Teha'amana. Al fondo se encuentra una siniestra figura femenina que parece tener una máscara por cara, en el fondo violeta se observan unos destellos, que, según la creencia de los nativos eran consecuencia de los espíritus de sus antepasados desaparecidos. El cuerpo oscuro de la joven destaca sobre el lienzo blanco amarillento. Teha'amana, asustada aprieta las nalgas, algo que el artista reflejó convenientemente.

La pintura tiene un innegable contenido sexual, a pesar de que el artista suavizó el tema, dotando a la pintura de un simbolismo mágico. Hay quien juzga este cuadro como una representación del turismo sexual masculino que, entonces, como ahora, se aprovechan de las niñas y mujeres indígenas (Cámara, 2012: 304).

Sin embargo, Gauguin en *Cahier pour Aline*, insiste en que partió de un estudio de desnudo, y a fin de evitar la indecencia de la postura introdujo la expresión de terror, justificada con la presencia del *tupapau* con aspecto de una mujercita. Hay que advertir que los tahitianos concebían a los *tupapau* como seres de ojos fosforescentes y largos dientes blancos; la figura que les presta Gauguin es de su propia invención (Solana, 2004: 69)

Manao Tupapau nos remite también al cuadro *Nevermore* (*Nunca más*), que el pintor realizó cinco años más tarde. Su título es el mismo que el de un poema simbolista de Edgar Allan Poe, que trata de un cuervo portador de malos augurios. La escena de *Nevermore* trata de una indígena de anatomía generosa y caderas marcadas, desnuda y tumbada en una cama cubierta por una colcha o pareo azul con flores, mirando fijamente a quien la está pintando. Detrás se ve una especie de porche donde dos figuras femeninas están en conversación. Posado en una ventana hay un pájaro negro que parece un cuervo, que según explica Gauguin, es el demonio que observa.



Nevermore (Nunca más), 1897

Nevermore, a diferencia de todas o casi todas las obras tardía del autor, tiene sombras que destacan las formas del cuerpo femenino. Con ellas intentó destacar las sensualidad de la imagen. Tanto en *El espíritu de los muertos vigila* como *Palabras del diablo* (Eva), que es un lienzo que contiene elementos de la religión católica y la maorí, y *Nevermore* tienen la influencia de la *Olympia* de Manet. En dos de ellos hay una mujer desnuda cuya piel resalta contra la cama en la que está tendida. Detrás de todas ellas aparece un espectro oscuro que es como la sirvienta negra de la obra de Manet, pero concebida en negativo (Cámara, 2012: 307).

Gauguin consideraba a *Manao Tupapau* como una de las obras maestras de su primer periodo tahitiano. Tanto el crítico Thadée Natanson como el poeta Alfred Jarry vieron en este cuadro una emulación de la *Olympia* de Manet, de la que Gauguin había hecho una copia en 1891, que fue adquirida posteriormente por Degas (Solana 2004: 67). El pintor conocía bien la obra de Manet ya que la pudo apreciar en la Exposición Universal de 1889 en París. La admiración por este cuadro sale a la luz no solo en sus

escritos sino también en su obra pictórica. Copiar la *Olympia* era, veinticinco años después de la polémica que se había generado cuando se presentó, un gesto provocador, solo se pudo copiar tras la muerte de Manet. Además, Gauguin llevó consigo una fotografía de dicha pintura, primero a Bretaña y después a Tahití. En uno de los pasajes de *Noa-Noa* utiliza la reacción de una nativa al contemplar el cuadro con su disposición natural ante la belleza, frente a la insensibilidad de la Academia que lo había rechazado.

> *…Contempló con especial interés el Olympia de Manet […] Me dijo que esta Olympia era muy bella: sonreí ante esta observación y me sentí conmovido. Tenía sentido de la belleza (la Academia de Bellas Artes piensa que es horrible)…* (Jiménez Blanco en Gauguin, 2015: 23)

No obstante, Manet persigue escandalizar mientras que Gauguin pretende mostrar el miedo al espíritu de los muertos.

En estas fechas la existencia del pintor no se corresponde con las imágenes que se observan en sus pinturas. Lo que se desprende de las cartas que escribe, es que se trata de un hombre enfermo y débil. Siente que su vista se debilita y de que en París todo el mundo se ha olvidado de él e incluso se siente engañado con los pagos recibidos de sus cuadros. Se encuentra derrotado y escribe que su salud no va bien, se encuentra muy envejecido. Además de las dificultades económicas comienza a sentir el peso de la soledad y la falta de contacto intelectual con el arte (Solana, 2005: 48).

3.3.5 *Entreacto en Francia*

En abril de 1893 parte de Tahití, regresa a París, en tres meses se encuentra en Marsella y con el dinero recibido de la venta de unos cuadros alquila un ático. Gracias a la fortuna que hereda de un tío de Orleans alquila un estudio en París y se construye una auténtica ambientación exótica. Al volver a París Gauguin quiere sorprender con una vestimenta y una actitud excéntrica y desenvuelta, ingenuamente quiere llamar la atención sobre su persona y sus cuadros pero lo que consigue es alejar a los pocos coleccionistas que hasta entonces habían mostrado interés por su pintura (Solana, 2005: 48-50).

Durante los dos años que Gauguin permaneció en París, antes de su segundo viaje a la Polinesia, trabajó en la redacción de su manuscrito *Noa Noa,* que recoge sus experiencias en Tahití. Basándose en ellas, realizó también varios óleos inventados como en los que incluyó, idealizándolos, personajes, temas mitológicos, o paisajes tahitianos que recordaba, tal es el caso de *Mahana no atua* (*Día del Señor o Día de los dioses*) de 1894.

Mahana no atua (El día del Señor), 1894

En la primavera de 1894, y tras una breve estancia en Bruselas, vuelve a Bretaña e intenta ocupar su puesto de líder entre los pintores de la Escuela de Pont-Aven pero ya éstos habían encontrado su propio camino. Pinta algunos cuadros de las aldeas bretonas y en el otoño de ese mismo año, sintió que ya no estaba ligado a aquella Bretaña que había sido su primera etapa hacia lo primitivo:

> *…Todas estas desgracias, la dificultad para ganarme la vida a pesar de mi firma y del gusto por lo exótico, me han llevado a tomar una decisión irrevocable: en diciembre vuelvo y me ocupo de vender inmediatamente todo lo que poseo, en bloque o por separado. Una vez embolsado el capital, parto de nuevo para Oceanía. Nada podrá impedirme que me marche, y será para siempre…* (Solana, 2005: 50)

Ante todo parece haber abandonado la estética simbolista y sintetista, centrándose en problemas estrictamente formales. Cada vez está más convencido de la validez de las teoría del color de Baudelaire, así como en la ley de los derivados que consiste en yuxtaponer colores secundarios (violeta, verde y naranja) derivados de los primarios.

Desilusionado, amargado y en pésimas condiciones de salud, reúne todos sus cuadros y se los deja a Ambroise Vollard, uno de los mayores compradores de su producción tahitiana posterior, le confía sus obras para que sean subastadas en el Hotel Drouot. En 1895 los admiradores de Gauguin son muchos menos que cuatro años atrás en lo referente a la venta que había precedido su partida para Tahití. Ante la incomprensión que le rodea y el fracaso de la venta, "Lloraba como un niño". Se sentía aislado de todos, no hablaba de otra cosa que de volverse a marchar de nuevo para siempre a "sepultarse en las islas de Pacífico", y "de acabar sus días libre y tranquilo, sin preocupaciones por el porvenir y sin tener que luchar más con imbéciles". Incluso hace una despedida de la pintura: "Adiós a la pintura, salvo como distracción: mi casa será la madera tallada" (Solana, 2005: 52).

La expresividad de Gauguin, por tanto, no tuvo nunca fronteras, llegando a manifestarse no solo pintando cuadros sino también, como sabemos, a través de la escultura, el grabado y la literatura. Concretamente en lo referente a la escultura pasó por diferentes fases: primeramente se deja influir por Ernest Bouillot, con quien trabaja y cosecha un éxito notable haciendo bustos clasicistas; más tarde, en 1886, conoce a E. Chaplet iniciándose en la cerámica. Todo ello le permite entrar en contacto con el material y modelar con los dedos formas extrañas que recuerdan a las cerámicas precolombinas. Junto a Chaplet conoce también los secretos de la cocción y el esmaltado final. Por último, se siente atraído por el arte primitivo y comienza entonces a dedicarse completamente a la talla de madera, que ya había ensayado durante su juventud cuando pasaba largas temporadas en el mar. Más adelante se uniría la influencia de la escultura javanesa que contempló en la Exposición Universal de París de 1889. Realiza entonces tallas y relieves en las que figuraban frases misteriosas junto a mujeres desnudas y rostros enigmáticos que contaban historias siniestras a la manera primitiva. Era la búsqueda de lo primitivo lo que en realidad le empujaba a la Polinesia francesa (Ricketts, 2008: 12-13).

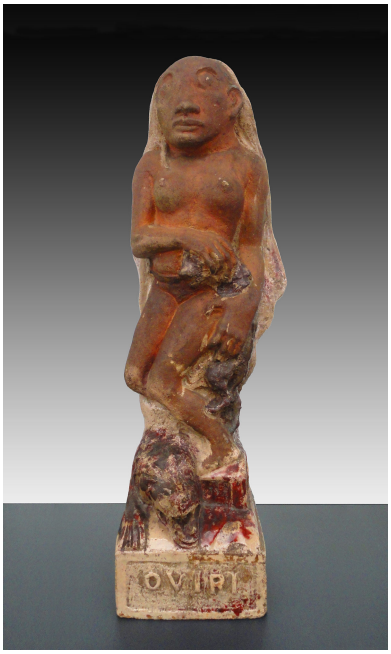
Hacia 1894 realiza una estatua en gres cerámico esmaltado en colores. Esta extraña y fascinante figura a la que llama *Oviri*, fue la más grande que construyó, fue su preferida, y pidió que cuando muriera la colocaran en su tumba. La modeló en el taller

de Chaplet tras su primer viaje a Tahití y para ella se inspiró en la novela de Honoré Balzac, *Seraphita*. Realizó varias versiones en pintura, en madera y en cerámica.

El ídolo es una figura algo andrógina y desproporcionada puesto que la cabeza es más grande que el resto del cuerpo. Aparece desnuda, con las rodillas flexionadas y sujetando un pequeño lobezno. A sus pies se encuentra un lobo con las fauces abiertas en un lago de sangre. *Oviri* es un ser ambiguo, casi un monstruo acuático que tiene elementos masculinos, femeninos y animales. Posee una larga cabellera que le cubre la espalda desde la cabeza a los pies, lo que le otorga un aspecto de pez fantástico.

Es conocida la complicada relación y la imposibilidad que tuvo siempre el artista con las mujeres de su familia para sentir afecto sincero y duradero por ellas, lo mismo que le pasaba con las amantes temporales. En esta escultura cerámica se aprecia el profundo temor de Gauguin hacia el complejo mundo femenino, que nunca fue capaz de comprender. La obra tiene claras connotaciones sexuales como es la figura del lobo relacionada con la lascivia, pero también nos remite a la iconografía cristiana de la Virgen María aplastando con su pie la serpiente, aunque aquí dicha iconografía está interpretada en negativo (Cámara, 2012: 330).

Oviri en la tumba de Gauguin en Atuona



Oviri, 1894

> *Il ne pas indifférent de savoir que cette sculpture violente, mystérieuse et "primitive", montrée a la retrospective Gauguin au Salon d'autonne en 1906, impresionna beaucoup les jeunes artist. Parmi eux, Pablo Picasso qui s'en inpira sans doute pour que des figures des Demoselles d'Avignon* (Cachin, 1989: 102)[2]

Oviri es la antítesis de otra pieza cerámica titulada *Eva* que había terminado en 1890, que presentó en Bruselas en 1891. Es también de factura tosca y primitiva, de piel oscura, como su Venus negra, pero más allá de presentarse trágica hace alusión a la vida. *Oviri*, que en tahitiano quiere decir *salvaje*, era, según las creencias de los tahitianos, dios del sueño y de la muerte. También era el título de una canción indígena que Gauguin transcribió en su libreo *Noa Noa*. Los ojos saltones de esta figura hacen referencia a los cráneos momificados, con ojos incrustados de nácar, de los enterramientos rituales de los altos dignatarios de Tahití. Según el pintor Charles Morice, *Oviri* significa el adiós definitivo de Gauguin y resume su convencimiento de ser un salvaje, un ser incapaz de amar. Expresa su eterna rebeldía y su constante huida de la civilización occidental que le vio nacer (Cámara, 2012: 331).

---

[2] Traducción: Merece señalarse que esta escultura violenta, misteriosa y "primitiva", expuesta en la retrospectiva de Gauguin en el Salón de otoño de 1906, impresionó mucho a los artistas jóvenes. Entre estos, Pablo Picasso, quien, sin duda, se inspiró en ella para una de sus figuras de las Señoritas de Avignon

Hina y Fatu, 1892

Gauguin retomó las figuras de Ta'aroa, Hina y Fatu, tres deidades en la mitología tahitiana, en varias de sus obras. Ta'aroa simboliza el sol, lo masculino y la inteligencia, Hina representa la luna, lo femenino y la maternidad, mientras que Fatu, su hijo, representa al dios de la Tierra. Hina ocupa un lugar privilegiado en la imaginería de Gauguin (Gauguin, 2018: 22).

De igual manera algunos de sus obras pictóricas las reproduce en tallas de madera o viceversa. Tal el caso del lienzo titulado *Nafea faa ipo ipo* (¿Cuándo te casas?). Este alegre y colorido lienzo, uno de los preferidos por el autor ya que lo consideraba como una de sus mejores obras. De ella entresaca la escultura de la tahitiana de primer plano de la que se conserva un boceto realizado en lápiz, carbón y pastel (*Muchacha en cuclillas en Tahití*), del mismo año.

Tehura, 1891-1893

¿Cuándo te casa? (*Nafea faa ipo ipo*), 1892

En él aparecen dos jóvenes tahitianas, sentadas en el campo y tras ellas un paisaje tropical idílico. Se trata de un cuadro simbolista y la intención de Gauguin fue destacar la importancia que tenía para las maoríes la búsqueda de un marido, así como el lenguaje de la flor en el pelo y su indumentaria.

3.3.6. *Adiós a Europa*

En el mes de junio de 1895 sale de París y en julio, desde Marsella, marcha rumbo a Oceanía. Deja obras a Daniel de Monfreid y Ambroise Vollard, con quienes mantendrá siempre comunicación epistolar, constituirán sus únicos lazos con Francia. El viaje dura dos meses. Llega a Tahití enfermo. A las consecuencias de una fractura de tobillo que había sufrido en Concarneau (Bretaña), sus problemas cardíacos, las erupciones cutáneas y el abuso al alcohol, se añade la sífilis que ya había contraído. Los últimos ocho años de su vida, a pesar de todo, fueron los más productivos en cuanto a su actividad creativa (Solana, 2005: 50-52).

El uso de apuntes y dibujos como fuente de pinturas es un procedimiento tradicional. Pero Gauguin no se detiene en esto; los materiales de sus composiciones proceden, cada vez más a menudo, de cuadros anteriores. Su obra no progresa linealmente hacia delante sino volviendo continuamente sobre sí misma.

El precedente de esta reutilización de materiales en la pintura francesa del siglo XIX hay que buscarlo en el maestro más admirado tanto por Degas como por Gauguin: Ingres. Toda la producción de Ingres está marcada por la recurrencia de ciertas figuras. El proceso de reelaboraciones de Ingres culmina en una obra maestra, que compendia y resume buena parte de su producción: *El baño turco*, que es un montaje de fragmentos de cuadros anteriores (Solana, 2004: 95-97).

El proceso de cita y reutilización de figuras de cuadros anteriores en Gauguin se acentúa especialmente hacia 1896-1897 y culmina en una serie de obras-síntesis. La más importante de ellas es *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?*, la creación más ambiciosa de Gauguin puesto que lo que pretendía con ella era no solo crear un compendio de toda su etapa en la Polinesia, sino también un *testamento espiritual*.

¿De donde venimos? ¿Quienes somos? ¿A donde vamos?, 1897-98

El cuadro nos presenta doce figuras, la mayoría de color anaranjado, que destacan sobre un paisaje de azules y verdes: un bosque y un arroyo, el mar y las montañas. La composición en friso y la falta de conexión entre las figuras han suscitado siempre la sensación de falta de continuidad. Esta sensación no es extraña si tenemos en consideración que el cuadro es un mosaico de fragmentos, una antología de otras obras de Gauguin. Todas las figuras principales habían aparecido ya en otras obras del pintor y muchas de ellas serán integradas en nuevos cuadros. *¿De dónde venimos?* Constituye un museo portátil de toda la obra de Gauguin.

Se expuso por primera vez en la galería de Ambroise Vollard en 1898, rodeado de ocho pinturas más que bien podían haber sido estudios preparatorio o bien como réplicas

fragmentarias del lienzo mayor (Natanson, 1898, citado por Solana, 2004: 96)). Cada uno de estos cuadros, todos del mismo tamaño, representa una figura o un grupo de figuras o un trozo del paisaje del cuadro grande. El conjunto estaba concebido como una especie de obra de arte total. La exposición de Vollard era en realidad el marco que encerraba *¿De dónde venimos?* Y recíprocamente, el cuadro enmarcaba y contenía en sí la exposición entera. En las obras que rodeaban al cuadro grande aparecen la figuras de *¿De dónde venimos?*, encontrándose desglosados los tres momentos simbólicos del cuadro.

Han habido diferentes interpretaciones de esta obra y un recorrido de lectura diferente. Una de ellas es la explicación del cuadro que le revela Gauguin en una carta a Morice en 1901, siguiendo una lectura de izquierda a derecha. Aclara mejor el cuadro en la medida en que lo divide en un tríptico según las preguntas del título; el cuadro aparece como la sucesión de tres etapas en el ciclo de la vida de la Humanidad y por tanto en la existencia de cada individuo: la inocencia, la caída y sus consecuencias. De este modo se pude reconstruir de una manera simbólica el cuadro: primero, los orígenes: la existencia apacible, idílica, de un Edén perfecto: el bebé dormido y las primera figuras sentadas representan esta etapa primigenia. En el centro del cuadro observamos la escenificación de la tentación y la caída. La figura coge el fruto del árbol de la ciencia y divide a la humanidad en dos. Las dos figuras siniestras vestidas de triste color púrpura aluden al dolor en que sume al hombre la sed de conocimiento. El hombre de instinto, que la mira con asombro, encarna la felicidad de una vida inconsciente. Hay que señalar que la tentación y la caída se encuentra aquí despojadas de toda connotación sexual. La tercera parte del cuadro presenta las secuelas de la caída. La mujer joven recostada se encuentra entre los dos extremos de un dilema. A la derecha el ídolo Hina, símbolo de vida y resurrección, que promete la vida en el más allá. A la izquierda, reencontramos a la vieja momia peruana, símbolo de la muerte, que con sus manos parece cerrar los ojos y los oídos a toda esperanza. El pajarraco (semejante a un loro) que concluye el recorrido representa la inutilidad de la palabras vanas ¿quizás las palabras de la religión?.

Aunque el relato de la pérdida de la inocencia y las consecuencia de la caída nos remitan a la Biblia, las imágenes de las que se sirve Gauguin no proceden de ningún repertorio iconográfico determinado ya sea cristiano, asiático o polinesio; remiten a un

código personal, a una mitología *sui generis* elaborada paulatinamente en su obra. La marcha retrógrada que sigue nuestra mirada al contemplar esta obra quiere indicar precisamente ese camino del artista hacia los orígenes: el regreso en su propia obra y en la historia del arte: del dolor de la experiencia a la inocencia primordial. Gauguin contaba al terminar *¿De dónde venimos*?: había intentado suicidarme; sea o no verdad, esta anécdota señala una censura, un punto y aparte. Como es sabido Gauguin sobrevivió y siguió pintando (Solana, 2004: 99-105).

Hacia 1899 tras una nueva estancia en el hospital y pagadas sus deudas con el dinero que había venido de la venta de sus obras en París, deja Papeete y se va a su cabaña con su nueva compañera Pahura. Aquí vuelve a pintar con renovado vigor. Sus últimos cuadros alcanzan un equilibrio perfecto entre la sencillez, la aplicación de los colores y los significados simbólicos y alegóricos.

3.3.7.- *Las Islas Marquesas: la última travesía*

A comienzos de 1901, desde París, Ambroise Vollard le propone pagarle un sueldo de 300 francos al mes por 25 cuadros al año. En agosto, tras haber vendido su propiedad, abandona a su familia tahitiana y embarca para las Islas Marquesas en busca de nuevos estímulos para su actividad artística. En ellas Gauguin parece recuperar cierta seguridad en sus capacidades y una serenidad tranquilizadora que echaba en falta desde hacia algún tiempo. A pesar de todo no dejará de consumir durante este periodo todo tipo de excesos, de los cuales uno de ellos era el de enfrentarse a favor de los indígenas que le tenían gran afecto.

Escribe mucho, aquellos textos destinados a reunirse en *Avant et Après* (Antes y Después), libro de recuerdos y manifiesto, y *Racontars de rapin* (Habladurías de un pintamonas), muy interesantes como testimonio del estado de ánimo del hombre Gauguin al final de su vida.

Al llegar a las Islas Marquesas, otra promesa remota de Edén se instala en Hiva Oa, actualmente llamada Dominica. Con desilusión descubre, nuevamente, que la presencia de los misioneros había modificado parcialmente las usanzas de los habitantes, perdiendo de este modo su primitiva estructura social, asimilando la cultura occidental

progresivamente de la que él pretende, inútilmente, huir. En la aldea de Atuona compra un terreno a la misión católica y se construye una cabaña a la que llama "Maison de Jouir", Casa del placer. Es una abierta y clara provocación a los misioneros, preocupaos por su presencia por lo corrupta que pueda ser para las jóvenes. En realidad los habitantes lo consideraban como un amigo, al contrario que las autoridades, ellas lo tenían como un rebelde que incitaba a los indígenas a revelarse contra las leyes. Allí vive con una muchacha de 14 años (Marie Rose Vaeoho). Todavía enfermo y molestado por los gendarmes fue capaz de pintar, dibujar, escribir y esculpir.

Durante su estancia en Hiva Oa, los escritos y las pinturas dan la impresión que están dominadas por una idea ya familiar pero no tardará en hacerse obsesiva, la de la *libertad en el arte*. Ya ve su pintura como una perspectiva histórica: *Lo importante es lo que suceda hoy, y que abrirá camino al siglo XX.* (Solana, 2005: 58)

Llegado a este momento de su vida, sabe que está en un momento crucial de la historia de la pintura, conoce su propio papel. En su profunda y definitiva soledad, se siente cercano a la joven generación de pintores. Es plenamente consciente de que no ha conseguido la libertad en el arte, tampoco en la vida. Aquella libertad de la que tanto habló en sus cartas como su objetivo. Incluso, en su estancia en el Pacífico, su pintura estuvo influida por el arte europeo de fin de siglo. A pesar de sus reiteradas afirmaciones de independencia, su pensamiento sigue mirando hacia aquel París simbolista, que ya no existe y a la Europa de la que siempre quiso huir.

Hiva Oa será entonces la última etapa de su trayectoria, supone un contrasentido puesto que lo conducirá aún más cerca de lo que siempre había querido: el arte primitivo. Allí dibujará una de las raras huellas polinesias locales, un gran *tiki* de piedra que se encontraba en un valle de Las Marquesas, igualmente recopilará motivos de estas islas que ilustraran su libro *Noa Noa*. Le corresponderá ser el primero en indagar en esta dirección, abriendo el camino al expresionismo alemán y al descubrimiento del arte africano. No es casual que dicho descubrimiento ocurra en 1906, año de la primera gran retrospectiva de Gauguin en el Salón de Otoño de París (Solana, 2005: 58-59).

Corresponde a 1902 la triste serie de *Jinetes en la playa*, se encuentran entre las producciones más bellas, libres y modernas de toda la obra de Gauguin. Pinta dos

versiones de una “cabalgata”, las dos ambientadas en la playa de Hiva Oa, en las cuales la arena coralina otorga una característica coloración rosada. Escenas semejante solían ser habituales en la playas de Las Marquesas, donde el caballo era un medio de transporte muy utilizado y no hay duda que Gauguin apreciaba su carácter primitivo (Solana, 2005: 158)

Estas obras pertenecen entonces a una serie que fueron pintadas por Gauguin en los últimos meses de su vida, reaparecen las viejas influencias que determinaron su primera evolución.

Jinetes en la playa, 1902

La composición evoca las escenas de caballos de Degas. El escenario no es solamente una ribera de Hiva Oa, (cuyas arenas eran negras), sino una espléndida playa de coral. El color rosa está sutilmente modelado de azules y grises, con la pincelada regular característica del periodo constructivo de Cézanne. Varios caballos y jinetes siguen un movimiento hacia el fondo, hacia el horizonte. Hay dos figuras vestidas de colores vivos sobre caballos grises, derivadas del friso del Partenón, que marchan de perfil y en dirección transversal, indicando así que pertenecen a otro mundo. Como en otras ocasiones, los mortales parecen ajenos, ciegos a su presencia sobrenatural. Esos espíritus a caballo viene tal vez de nuevo para llevar a los vivos al otro lado. Aquí a la orilla del mar parece que se disponen para la partida inminente .

El universo pictórico de Gauguin, no solo en Tahití sino desde Bretaña y Martinica, estaba poblado casi exclusivamente por figuras femeninas. Sin embargo, los cuadros pintados en su última etapa en las islas Marquesas nos ofrecen la imagen de un mundo fundamentalmente masculino. Entre ellas destacan estas escenas de caballos y jinetes,

donde se han descubierto ecos de diversas fuentes del canon occidental: desde le Partenón a Durero o Degas, como si Gauguin sintiera nostalgia de la tradición iconográfica europea (Solana, 2004: 107-108,).

En estos óleos, Gauguin quiso hacer un homenaje a Degas, genial pintor de temas ecuestres, pues las escenas recuerdan a alguno de sus más celebres lienzo, *El desfile* (*caballos de carrera delante de las tribunas*), pintados treinta y tres años antes, pudo servirle de inspiración. En los primeros años del siglo XX también Picasso se interesó por este mismo tema, y tanto en su cuadro *Muchacho junto a un caballo* como en su grabado *El abrevadero* aparecen unas figuras de caballos y jinetes muy parecidas a las de Gauguin (Cámara, 2012: 367).

Finalmente, el 8 de mayo de 1903 muere probablemente debido a una crisis cardíaca. Las únicas personas que estaban con él en el momento de la muerte fueron el pastor protestante Vernier y el viejo brujo maorí Tioka, uniendo también en el momento de su muerte, su doble naturaleza de hombre europeo que quiere vivir como un primitivo.

La obra de Gauguin es una obra extrañamente cerebral, apasionante, desigual pero siempre desgarradora y soberbia, dolorida, porque para sentirla y comprenderla hay que haber conocido el dolor y la ironía del dolor, que es el preámbulo del misterio. En su obra hay una mezcla inquietante y rica de esplendor salvaje, de liturgia católica, de ensoñación hindú, de imaginería gótica, de oscuro y sutil simbolismo; hay hosca realidad y momentos gozosos de poesía, con los que Gauguin crea un arte absolutamente personal y completamente nuevo, un arte de pintor y de poeta, de apóstol y de demonio, un arte de angustia (Mirbeau, 2012: 13 en Paul Gauguin: 2012)

3.3.8.- *Después de Gauguin*

Gauguin pasó los últimos años de su vida en un exilio voluntario. En los textos escritos durante esos años: *Avant et Aprés* (Antes y después) y *Recontars de rapin* (Habladurías de un pintamonas) escritas en 1902 y publicadas en 1956, denunció su soledad y la incomprensión de sus colegas y de los críticos. Sin embargo, a partir de las primeras muestras póstumas, como la organizada por Ambroise Vollard en 1903 y la celebrada en el Grand Palais en 1906, se puso de manifiesto que sus pinturas tendrían una grande y duradera influencia en el arte del siglo XX. A los Nabis que se proclamaron

discípulos suyos, se une en esos mismos años Pablo Picasso muy impresionado por la energía salvaje del arte primitivo, incluso llegó a inspirarse en la escultura *Oviri* para la ejecución de las *Señoritas d'Avignon*.

Henri Matisse, y como él, muchos de los artistas *fauve*, se quedó impresionado de sus colores intensos y de su luz cálida y plena. De igual manera sucede con los expresionistas alemanes que ponen en práctica muchas de las consideraciones estéticas de Gauguin, compartiendo interés por los ídolos y los ritos paganos. El arte abstracto también se fijó en él ya que fue Gauguin fue quien proclamó la superioridad del color sobre el dibujo y la fuerza del gesto creativo inmediato y espontáneo.

Después de Gauguin la pintura dejó de ser un simple instrumento de descripción y conocimiento de la naturaleza convirtiéndose en abstracción de ella misma, en expresión libre de las emociones y de la imaginación del artista (Crepaldi, 1999: 128).

> *Paul Gauguin, like Van Gogh and Cézanne, was one of the forerunners of modern painting. All three introduced previously unexpressed emotions into art, developed a new freedom, and entirely changed the concept of the beautiful. After them, painting could not return to what it had been in the nineteenth century without seeming lifeless, insignificant and outdated*[3] (Boudaille, 1964: 5).

> *...A pesar de mi aislamiento aquí, encuentro un nuevo vigor...En cualquier caso, habré cumplido con mi deber y, si mis obras no permanecen, siempre permanecerá el recuerdo de un artista que liberó a la pintura de muchos defectos académicos del pasado y de ciertos defectos simbolistas (otro tipo de sentimentalismo)...*(carta a D. Monfreid, noviembre de 1901, Hiva Oa, Islas Marquesas) (Gauguin, 2015: 207).

[3] Traducción: Paul Gauguin, como Van Gogh y Cézanne, fue uno de los precursores de la pintura moderna. Los tres introdujeron emociones no expresadas previamente en el arte, desarrollaron una nueva libertad y cambiaron completamente el concepto de la belleza. Después de ellos la pintura no volvió ha ser lo que había sido en el siglo XIX sin vida, insignificante y anticuada

CONCLUSIONES:

En este trabajo, *Gauguin y el paraíso perdido*, nos hemos acercado al artista y a su obra en su recorrido en busca de su paraíso y hemos llegado a las siguientes conclusiones :

- Gauguin exploró Tahití y las Islas Marquesas, en su encuentro con el soñado Edén, en cierto modo la vuelta al paraíso de su infancia y se dio cuenta que la civilización había llegado también allí y que volver atrás, en donde la humanidad tendría la oportunidad de comenzar de nuevo, era ya imposible.

- La vida aldeana de Pont-Aven y Le Pouldu, la Polinesia y el Perú de su infancia le nutrieron de formas y temas, igualmente se dejó influir por la estampa japonesa, el arte egipcio y javanés.

- Como todos los grandes, Paul Gauguin estuvo implicado profundamente en el arte de su época, pero además fue precursor del arte posterior. Se inspiró en los clásicos y en el Realismo; participó en el Impresionismo; fue uno de los primeros postimpresionistas; de su fuerza cromática y de su viveza para describir sentimientos beben el Fauvismo, el Expresionismo y la Abstracción

- Su mayor aportación a los pintores de su tiempo y de épocas futuras, fue enseñarles a construir el cuadro a través del color, considerando a éste como el vehículo principal del lenguaje artístico.

- Gauguin osó desentenderse de las proporciones y perspectivas convencionales, así como de las teorías estéticas académicas, defendiendo la síntesis y la simplificación anticipándose así al Cubismo.

- Fue un artista incomprendido por su sociedad, original y auténtico, que después de una vida aventurera y extraña, políticamente incorrecta, consiguió a pesar de morir solo y miserable, lo que tanto ansiaba: crear libremente, en la plástica, el mundo primitivo que él hubiera querido vivir.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓ, P. et alt. (2012): *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Catálogo de Exposición. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

ALARCÓ, P. y RUIZ DEL ÁRBOL, M. (2012): *Cuaderno de viaje. Tahití y Gauguin*. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza.

BOUDAILLE, G. (1964): *Gauguin*. London: Thames and Hudson

CACHIN, F. (1998): *Gauguin. Ce malgré moi de sauvage*. Paris: Gallimard [etc.], D.L.

CÁMARA FERNÁNDEZ, C. (2012): *Gauguin. el simbolismo de lo exótico*. Madrid: LIBSA

CASO, A. (2012): Gauguin. El alma de un salvaje. Barcelona: Lunwerg

CRESPALDI, G. et alt (1999): *Gauguin. El cuadro es una superficie cubierta de color*. Madrid: Electa.

GAUGUIN, P. y MIRBEAU, O. (2012): *Paul Gauguin. Habladurías de un Pintamonas*. Madrid: Casimiro libros

GAUGUIN, P. (2015): *Escritos de un salvaje*. 2ª reimpresión. Madrid. Editorial Akal

GAUGUIN, P. (2018): *Antiguo Culto Maorí*. Reproducción facsímil del cuaderno. Madrid: Abada Editores.

LOGROÑO, M. (1989): *Mata Mua. Paul Gauguin*. Catalogo de Exposición. Centro de Arte Reina Sofía: Ministerio de Cultura. Madrid. 1989

MORA MILLÁN, L. (2006): *Sobre los mitos: análisis formal y simbólico de "el paraíso perdido*".
https://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/view/667
[Consultado el 19/5/2018][En línea]

NIETO CALDEIRO, S. (2004): *Del jardín mítico al jardín del disfrute: Mesopotamia, una aproximación al origen y concepto de los jardines*. Aparejadores: Boletín del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, Nº 66, 64

REWAL, J. (1999): *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza Forma

RICKETTS, M. (2008): Gauguin. Barcelona: Monsa

SOLANA. G. (2004) : *Gauguin*. Madrid: Arlanza Ediciones S. A.

SOLANA, G. (2004a): *Gauguin y los orígenes del simbolismo*. San Sebastián: Nerea

SOLANA, G. (:2005): *Gauguin*. Biblioteca el Mundo. Madrid: Unidad Editorial S. A

WALTHER, I. F. (2007): *Gauguin*. Madrid: TASCHEN.