

Critica de Arte

El centenario de Paul Gauguin

Paul Gauguin, pintor francés de quien se cumplió en junio el primer centenario del nacimiento, pertenece a una época en la cual el hombre ha sentido en forma extremada el deseo de fuga. Pero no se trata en este caso de la aspiración evasiva espiritual de nuestra época, ni tampoco de la huída mística que—por ejemplo—sienten el Greco o Rembrandt.

La evasión de Gauguin es espiritual, pero a la vez de índole física. Su huída es en el fondo una huída del ambiente social que lo ahoga, que lo constriñe, que aplasta su inspiración y arrebatada espontaneidad y frescura a su fantasía.

Es también esa fuga un acto de protesta, una manifestación de insolidaridad con el progreso—una lucha contra la civilización—y el deseo de comenzar de nuevo para dar salida a una forma inédita incontaminada. Gauguin es—para comprenderlo mejor—una especie de Robinson Crusoe de ideales.

Mas no creamos que es el solo fugitivo de esa centuria. Su caso es uno más en el grupo singular de grandes espíritus ansiosos de nuevos horizontes. El siglo XIX es un siglo, en suma, de Robinsones. Ahí tenemos a Lord Byron, a Rimbaud, a Shelley y ya, más cerca de nosotros, al último rebelde, al cantor de un nuevo hedonismo, a David Herbert Lawrence.

Gauguin huye del medio ambiente en el cual pudo alcanzar

triumfos de índole económica. La hondura del sacrificio está en haber comprendido que la grandeza de su destino aparecía condicionada por el dolor y por la angustia de aquella insolidaridad social. En todos los casos de robinsonismo apuntado, el final es catastrófico.

Debía serlo también en el caso del pintor francés. Si no temiéramos extremar nuestro lenguaje, diríamos que es el suyo un sublime sacrificio, una entrega apasionada, dolorida, a la pintura.

Extraño y paradójico contraste el de esta fuga, porque las Islas del Sur son para Gauguin, a la vez, paraíso y Vía Crucis. Gauguin sufrió y padeció tremendamente. Pero se salvó al no decidirse a perder la fe en la pintura. Gauguin conocía su destino, tenía la intuición de que en la obra que realizaba se hallaba en potencia una aspiración de pureza.

¿Pudo hacer esa obra en el ambiente en que nació? Tal vez. Pero no nos corresponde a nosotros modificar el sentido de ciertas acciones. Si el pintor pudo cumplir su misión en París, en Arlés, en Bretaña, en vez de hacerlo en las islas de la Polinesia, sabemos que el hombre, el hombre de carne y hueso, el hombre frente a su verdad, precisaba ese escenario en el cual la naturaleza impone su dominio.

Hace cien años justos nació Pablo Gauguin. La posteridad ha dado la razón a quien persiguió su ideal con encendida fe en la propia predestinación.

* * *

Su obra nos dice esa verdad. No hay en ella dudas, aun cuando en la apariencia se hagan evidentes las rectificaciones. Pero desde que se enfrenta a la tela se puede ver ya de qué modo el pintor busca la salida a su expresión más íntima y honda. En Bretaña, en donde forma a su alrededor un grupo de artistas sometidos a una ideal semejante al suyo, en Bretaña

decimos, especie de Tahití francés—como ha señalado un crítico—encuentra un medio propicio.

Ese medio ofrece formas poco evolucionadas. En primer término, el paisaje tiene a veces un ritmo decorativista acentuado y una gran riqueza cromática. Pero, además, las gentes y las formas de vida revelan cierta puerilidad. Los campesinos con sus trajes anacrónicos, los viejos caminos, los cruceros con su imaginería bárbara y su hieratismo primitivo, todo ese mundo de extremado simbolismo formal, fué abriendo la vocación del pintor.

El influjo de los impresionistas, comenzó a esfumarse en una naturaleza más compuesta y de límites más precisos que los que podía ofrecer el arte musical y atmosferizado de los secuaces de Claude Monet.

Gauguin empieza así a encontrar la manera de ir al dominio plástico entrevisto en su viaje a la Martinica y al Nuevo Mundo. La importancia de Bretaña será, desde luego, decisiva en su hacer posterior. Es allí en donde va concibiendo sus teorías. Es allí en donde renuncia al análisis cromático, característico de los impresionistas, para buscar la síntesis y el ritmo del arabesco. Es en Bretaña, en definitiva, en donde empieza a trazar un arte esencialmente razonado. Es también Bretaña el lugar que le hace ver en los primitivos de toda índole, desde los egipcios hasta los italianos, la expresión más pura de la pintura.

Busca Gauguin todo lo que pueda reforzar esa idea. Se dirige a los vitrales góticos, a los tapices, a las estampas japonesas, a las pintorescas imágenes de Epinal. Es decir, a todas aquellas manifestaciones de un arte en el cual la morfológico prima sobre el tema. Tales obras tenían para Gauguin el atractivo de sus colores abigarrados y decorativos, la belleza del arabesco y de las líneas que encerraban formas abstractas.

Cuando Maurice Denis da su famosa definición de la pintura en su obra *Théories* no hace, en suma, otra cosa que pensar en Gauguin. «Un cuadro—escribe el artista—antes de ser un caballo de batalla, un desnudo de mujer o cualquier otra anécdota,

es esencialmente una superficie plana cubierta de colores agrupados en un cierto orden». Definición que, cualquiera que sea la opinión que nos merezca, es necesario aceptar si queremos comprender la obra de Pablo Gauguin.

Las obras pintadas de Bretaña, *Cristo amarillo*, *Perdón en Bretaña* y *El paraíso terrestre*, amén de una serie de retratos, deben ser consideradas como una anticipación de los *fauves*.

* * *

Después de su estancia en Pont-Aven en medio de los simbolistas, piensa que su obra no alcanzará la meta entrevista sin un medio más propicio a su ideal. Gauguin necesita romper con el pasado.

La pureza no está solamente en la expresión morfológica de su arte, no debe de estar sólo en ella. Es indispensable, también, buscar los paisajes incontaminados de civilización. Buscar un medio ambiente semejante en cierto modo al que veían aquellos artistas primitivos que inspiran al pintor. Ir hacia la naturaleza más libre, al hombre ingenuo y pueril. Tratar de devolver al arte pictórico la fuerza de las primeras edades, la ternura y la gracia de los tiempos legendarios.

Pero, sobre todo, es indispensable rechazar el naturalismo representativo, el engaño a los ojos, la fórmula, la receta que se aprende fríamente y que se trasmite a lo largo de la historia del arte. Es necesario ver en la pintura, no una versión simulada de la realidad, sino un mundo nuevo, la síntesis morfológica de impresiones subjetivas. Crear una nueva naturaleza. Recrear el mundo según nuestra propia visión interna.

Y, a la vez, buscar la belleza tangible en formas de fuerte simbolismo, tal como la ven y la sienten los pueblos aborígenes.

Esta es la razón que impulsó a Gauguin a huir a los Mares del Sur. Necesita huir de todos: transformarse en el solitario, en el Robinson de su propia pintura. Comenzar desde el princi-

pio, ayuno de experiencias, sentir el choque de la naturaleza adánica, y sentirla pura y con el fervor del que se sabe predestinado a una misión superior.

Pero más importante que el espíritu de su obra, son, en esta etapa—que habrá de ser la decisiva y postrera—, las realizaciones plásticas. Hasta entonces puede decirse que Gauguin no se ha enfrentado de una manera plena a ese aspecto de su obra.

Hasta entonces su camino se ha visto cruzado por mil senderos. El maestro ha ido formando su propio estilo con aportaciones de diversa índole, especialmente con la contemplación de los primitivos. Mas, poco a poco, su personalidad ha ido surgiendo. Desde la hondura más entrañable ha salido a la superficie un mundo feérico, armonioso, en el cual las apariencias externas al pintor empiezan a ser sustituidas por sus vivencias íntimas.

Gauguin comienza a desdeñar lo que antes suponía una entrega a un elemento de razón, a un concepto fuertemente intelectualizado.

Se podría decir que en su nueva manera de concebir las artes figurativas hay un deseo de reinventarlas, de romper con el pasado y de crear un universo plástico de esencia diversa, marcado por la huella indeleble de dos anhelos superiores: la sensibilidad conducida por la razón y la búsqueda de un cromatismo que vive en función de su propia autonomía.

Pero aquella reinención es solo aparente. Gauguin no hace otra cosa—y esto da la medida de su genialidad—que volver la vista a la tradición. Toda obra de jerarquía se enlaza férreamente con esa línea sutil, pero evidente, que viene desde los anónimos escultores de Egipto hasta los expresionistas de nuestro tiempo.

Es indudable, pues, que el autor de *Orana María* no hace otra cosa que devolver al arte su pureza, su gracia, su esencia. (No deja de ser curiosa y significativa la aparición cada cierto tiempo de unos hombres destinados a enlazar el arte con esa línea sutil. Pero detenernos a estudiar este fenómeno nos conduci-

ría lejos de nuestro propósito actual que es el de recordar la obra de Gauguin con motivo de su centenario).

* * *

Todo el sentido del arte del pintor se encierra en unas palabras de apariencia simple, pero hondas y llenas de un sentido dionisiaco. «¿Cómo véis ese árbol? ¿De color verde? Pues poned vuestro verde más puro, vuestro verde más saturado».

El arte así concebido parece tender hacia un formalismo cromático sobremanera limitado. Sin embargo, cuando se contempla la obra realizada por el artista en sus años solitarios de Tahití comprendemos que esa obra alcanza una grandeza cósmica y que está más allá de la anécdota pueril de los naturalistas y también de la simple rebusca de la morfología plástica.

Manao Pupapau es una de las obras más altas del pintor. Ella nos hace pensar en tantos otros desnudos que van escalonando a lo largo de la pintura una idéntica sensibilidad manifestada con distinto lenguaje expresivo. Puede cambiar la forma, pero el resultado es siempre el mismo.

Empieza a manifestarse esa sensibilidad en los años posteriores del quinientos con la *Venus* del Giorgione, atiborrada de estilo táctil, pero inclinándose ya hacia el sensualismo pagano del renacimiento. Sigue la *Venus* de Lucas Cranach, posterior en el tiempo, aun cuando en la tela del maestro nórdico se advierte una voluntad de abstracción que tiene todavía mucho contacto con el goticismo medieval, prolongado por los artistas alemanes.

En *La Venus del Espejo*, de Velázquez, los atisbos platónicos, tan caros al maestro sevillano, entran en la gran corriente fáustica del seiscientos. Sin embargo, la estilización del contorno, la rebusca apasionada del arabesco, no se pierden y, en cierto modo, enlazan con otros dos maestros posteriores: Goya y Manet.

En el primero, la abstracción estilística se funde con elemen-

tos de una sensualidad desbordante. En el segundo, la iniciación del dominio plástico puro es ya muy marcada. La modelo aparece tendida sobre un conjunto de paños en los cuales se ha utilizado una riqueza extraordinaria de valores primarios. Manet ha sabido llegar a los contrastes más audaces y, a la vez, más armónicos. Las sombras azules comunican mayor frialdad a las carnaciones. El amarillo, opuesto en contraste al rojo, y los neutros del segundo plano, forman una broca sonoridad para que destaque la riqueza infinita de matices de la figura central. La delicadeza del pintor, su gran sensibilidad para captar los acordes más delicados, se observa en las pequeñas manchas que entonan el conjunto. Sobre todo en el rosa brillante de la cinta y en el rojo intenso de la boca.

La obra era audaz en su tiempo. Pero ella iniciaba un estilo pictórico que habría de culminar en el gran desnudo de Gauguin.

Aunque el recuerdo de la tela de Manet se impone, es indudable que aquí se ha roto ya todo contacto con el verismo figurativo occidental que se advierte en *La Olimpia*.

El arabesco es más nítido. Gauguin ha deformado intencionadamente para hacer más expresivos los volúmenes. Las carnaciones en ocre rojizo o en siena tostada prescinden totalmente del claroscuro y la sensación volumétrica se logra mediante la modulación del tono. Esa gran mancha destaca sobre el amarillo del lecho. El arabesco continúa en las flores de amarillo intenso; el azul-violeta del fondo las vivifica y exalta. *Marao Tupapau* es una tela de aliento mágico. Desde Cranach hasta Gauguin, el camino recorrido en la representación del desnudo ha pasado por diversas etapas. Gauguin no hace otra cosa que enlazar la sensibilidad occidental con la oriental. Llevar a ese arte de Occidente la extraña simbología de los pueblos aborígenes. El exotismo cromático, la abstracción estilística, la trasposición de la realidad en imágenes figuradas por la mente.