

¿EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO?:
EL CASO GAUGUIN, TAN LEJOS, TAN CERCA.



Introducción.

Quisiera reflexionar en este artículo sobre un tema que se sitúa en los límites de varias disciplinas tal y como hoy se configuran a partir de su devenir. Pues el asunto que voy a tratar tiene que ver con la historia del arte moderno y contemporáneo, pero también con el discurso antropológico en su dimensión etnográfica e incluso con ciertos aspectos de las prácticas artísticas que hoy se desarrollan autoconcibiéndose —en la gran mayoría de los casos— como alternativas de los géneros artísticos canónicos (pintura, escultura, etc.). Sin embargo, hablaré especialmente de un hombre singular, Paul Gauguin. Artista que constituye, como espero mostrar, un gran reservorio de los “significados flotantes” que se han reactivado de diversas maneras a lo largo del siglo, a la par que extremadamente sintomático de lo que después ha acontecido.

Ahora bien, como introducción, quisiera partir de un breve artículo de Hal Foster llamado *The artist as ethnographer*?¹ publicado escasamente hace tres años, que muy recientemente su autor reelaboró titulándolo *L'artiste ethnographe, ou la “fin de l'Histoire” signifie-t-elle le retour à l'anthropologie?*². Afirma Foster, creo que acertadamente si tenemos en cuenta la *forma* que reviste el trabajo de ciertos artistas —por ejemplo, los *site-specific works*—, que hoy existe un paradigma relacionado con aquel que propuso Walter Benjamin, en “El artista en cuanto productor”, ante el *Instituto para el Estudio del Fascismo* de París en 1934. Allí, Benjamin llamaba al artista a situarse junto al proletariado, pero no ocupando el lugar imposible de un benefactor o de un patrono ideológico, sino para transformar los medios de la producción artística, para transformar el aparato productor y distribuidor de la cultura burguesa.

Pues bien, el paradigma actual, que Foster análoga con el de Benjamin, mantiene aquello a lo que aquél se enfrentaba, a saber: la institución burguesa de la autonomía del arte y los conceptos

relacionados de la definición, exclusivista y exclusiva, del arte y de su audiencia. Sin embargo, algo habría cambiado: el sujeto al cual se asocia, o se propone *debe* asociarse, el artista. Si antes era el proletariado, ahora es el otro étnico y/o cultural con el cual el artista se compromete y por el cual lucha. Con todo, en este nuevo paradigma, que Foster llama “cuasi-antropológico”, perviven algunas asunciones del, digamos, “proletario” benjaminiano. En primer lugar, se asume que el ámbito de la transformación artística es el ámbito de la transformación política y, aún más, que este ámbito se localiza siempre *allende*, en el campo del otro (ahora el otro étnico, el oprimido postcolonial, o subordinado cultural). En segundo lugar, se asume que el otro se localiza siempre *fuera* y que esta alteridad es *crucial* en la subversión de la cultura dominante de las sociedades de referencia de los artistas. Por último, se presupone que si al artista no se le percibe como social y culturalmente otro, como un extraño, por su propia comunidad, no tiene más que un acceso *limitado* a esa alteridad transformadora; mientras que si se le percibe como un otro, extraño y extrañado, tiene un acceso *automático*, directo, a la misma.

Para resumir, podría decirse que este paradigma cuasi-antropológico del arte tiene como presupuestos una asunción realista consistente en conservar la noción de un *sujeto* de la historia, definir su posición en términos de *verdad* y entender esta verdad en términos de la *alteridad* étnica o cultural. Pero Foster señala algo más que me parece especialmente importante: que esta presuposición realista se mezcla a menudo, todavía hoy, con una fantasía primitivista consistente en considerar al otro como teniendo un acceso prístino y privilegiado a procesos psíquicos y formas sociales para los cuales el blanco burgués estaría especialmente incapacitado. Ciertamente, la fantasía primitivista no tiene hoy la pujanza que tuvo en tiempos del fauvismo, de Dada, del cubismo, del expresionismo, del surrealismo y de otros movimientos de las vanguardias históricas. No obstante, en este punto hay un aspecto crucial que todos, hoy y ayer, compartirían: que el otro está en la verdad.

No voy a seguir más a Foster. Él continúa, entre otras cosas, considerando las razones de por qué la antropología, como género de discurso, tiene hoy tanto éxito en el mundo del arte; las

razones de por qué, para decirlo con su estupenda expresión, “una especie de envidia antropológica consume a muchos artistas contemporáneos”³. Como no puedo extenderme excesivamente, diré tan sólo que al contestar tales preguntas Foster se refiere a las características que en nuestros días reviste la antropología: ciencia de la *alteridad*, que tiene a la *cultura* como objeto temático, cuyos estudios son *contextuales*, árbitra de la *interdisciplinariedad*, a la par que disciplina *autocrítica* que permite tanto una reflexión sobre el centro como, a la vez, un cierto romanticismo de los márgenes. El caso es que estas características del discurso antropológico se piensan como rasgos convenientes para el arte tal como hoy gran parte de sus agentes lo conciben.

Sin embargo, yo creo que las razones de esa “envidia antropológica” vienen de muy lejos. Desde luego de su genealogía forman parte los movimientos de la vanguardia histórica a los que me acabo de referir hace un momento. También forma parte de esa genealogía, aunque en otro sentido, esa vía que abrió Duchamp criticando lo que él llamaba pintura retiniana, dando lugar a mediados de los años 60 a lo que se conviene en llamar el arte conceptual; concepción de lo artístico que tuvo una reactivación notable a mediados de los años 80 y que ha impregnado hasta hoy ciertas prácticas artísticas como las *site-specific works* a las que me referí al principio. Recordemos que Joseph Kosuth, caracterizado exponente del arte conceptual, a la par que teórico del mismo, escribió en 1975 un largo texto llamado *The Artist as Anthropologist*.

El caso Gauguin.

No obstante, como he dicho, creo que esa envidia o ansiedad etnográfica de gran parte del arte de nuestro presente están inscritas en él desde su arranque. Y es en este punto donde me interesa especialmente Gauguin⁴ por su tremenda influencia, tanto en el terreno formal cuanto en el ideológico, entre una constelación muy diversa de artistas. Podemos recordar aquí no sólo su amistad tortuosa con Van Gogh y las afirmaciones de éste sobre lo que le debía a aquél, sino también su influencia a través de Sérusier entre los Nabis de la generación siguiente como Bonnard y Vuillard,

o su conexión con el simbolismo que le llevó a relacionarse con el pintor Odilon Redon o con el poeta Mallarmé. De hecho, en 1891 Albert Aurier publica *Le Symbolisme en peinture*, en el *Mercure de France*, como una apología de Gauguin y su arte al cual considera el estandarte principal del movimiento simbolista⁵. Por no nombrar el notable impacto que produjo en Picasso la retrospectiva que se le dedicó al pintor en el Salón de Otoño de 1906, sólo tres años después de su muerte, o el giro que experimentó la obra de Matisse cuando conoce, por las mismas fechas, su obra. Más allá de Francia, es sorprendente el muy temprano influjo, en unos casos meramente plástico, en otros ideológico, las más de las veces ambos aspectos a la vez, de Gauguin: su concepción del color, sus figuras formadas por superficies planas de color recortadas por límites precisos, su anti-realismo y su supuesta rebeldía salvaje desde donde critica nuestra sociedad, se sitúan en los comienzos de los expresionistas alemanes (Pechstein, Macke, Nolde, Mueller...) y también en la de pintores nórdicos como Munch y Strindberg⁶. En fin, como afirmó Goldwater⁷, Gauguin no sólo se convirtió en un símbolo y en un *tipo* de artista, sino que se le consideró como el arranque de un movimiento que a su vez resume. Pues el caso es que Gauguin es un cruce de caminos y un artista que ha gozado y goza de una leyenda inagotable. Leyenda cuya urdimbre está compuesta, como espero mostrar, por muchas de las hebras que caracterizan el paradigma cuasi antropológico del que hablaba Foster. A la vez, veremos cómo el conceptualismo y la crítica del retinianismo, que suele remitirse tan sólo a Duchamp, también están en él *in nuce*.

De tal leyenda es responsable, desde luego, el mismo Gauguin. No sólo por los temas que pintó en su etapa polinesia, sino por cómo vivió en sus dos estancias en Tahití y posteriormente en las Islas Marquesas donde murió, así como por lo que dejó escrito y dicho. No obstante, veremos, y mostrar tal cosa es lo que me parece más interesante, que entre la teoría con la que aderezó su práctica y su vida, hay una fractura o un desajuste insalvable; tal fractura se debe principalmente a que la noción de identidad primitiva o salvaje que elabora el artista no es más que una invención, una fabulación proyectiva fuertemente eurocéntrica

que nada tiene que ver con una mirada etnográfica tal y como hoy se concibe.

No obstante, que la leyenda haya pervivido tanto tiempo, siendo todavía hoy de libre curso⁸, se debe a la difusión de una determinada imagen del pintor de la que fueron responsables críticos como Mirbeau, Charles Morice, Albert Aurier y, sobre todo, tanto su amigo Daniel de Monfreid como Victor Segalen. En cualquier caso, que la leyenda ya circulaba en los últimos años de la vida del pintor se muestra en el hecho de que, al comunicarle Gauguin a Daniel de Monfreid, el último año de su vida, su anhelo por abandonar Oceanía planeando volver, si no a París, por lo menos a España, éste le contesta en una carta, seis meses antes de su muerte: "Es de temer que su retorno suponga el trastorno de un trabajo, de una incubación que tiene lugar en la opinión pública respecto de vd.: es vd. actualmente ese artista inaudito, legendario, que desde el fondo de Oceanía envía sus obras desconcertantes, inimitables, obras definitivas de un gran hombre, por así decir, desaparecido del mundo [...] ¡No debe vd. regresar! Para decirlo con brevedad: goza vd. de la inmunidad de los muertos importantes, ha pasado vd. a la historia del arte"⁹.

Con todo, el caso de Segalen es especial. Tanto por el enorme prestigio de este singular literato y arqueólogo, cuanto por el hecho de que Segalen, como oficial médico de la marina francesa, fue el primer viajero ilustrado de la metrópoli que llegó, en el *Durance*, a la cabaña de Hivaoa de Las Marquesas pocos meses después de la muerte del artista. Y así los dos relatos que Segalen dejó de los últimos tiempos de Gauguin, *Gauguin dans son dernier décor* y *Hommage à Gauguin*, circularon como testimonio de primera mano con la autoridad que confería el "haber estado allí"¹⁰. Es Segalen, mejor, sus escritos primerizos de esta época, los que contribuyen, difundiéndola, a formar la imagen de ese salvaje amigo y defensor de los salvajes que hoy habita nuestros museos. Desde luego no desde el vacío, pues vamos a ver inmediatamente que no hace sino seguir lo que Gauguin dice de sí mismo. Pero señalemos que en su *Diario de Viaje*, nada más llegar a Las Marquesas, Segalen anota "Era [Gauguin] amado por los indígenas que defendía contra los gendarmes, los misioneros, y todos esos materiales de la mortífera <<civilización>> [...] Informó a los últimos

marquesianos que no se les podía obligar a ir a la escuela. *Fue, en alguna medida el último sosten de los antiguos cultos*¹¹. En definitiva, para Segalen “Gauguin fue un monstruo. Es decir que no se le puede clasificar en ninguna de las categorías morales, intelectuales o sociales que bastan para definir a la mayoría de las individualidades”¹². Pero vayamos ya con Gauguin.

El salvaje tahitiano como ficción.

Para ello voy a centrarme en uno de los escritos más extensos de Gauguin, *Noa, Noa*¹³, que él consideraba necesario para que se entendiera la obra que había realizado en su primera estancia en Tahití (1891-93), y que expuso en París en Durand-Ruel poco después de su llegada y antes de su segundo viaje al Pacífico (1895), del que ya no volverá. El caso es que, por lo menos en lo que se refiere a este texto, no es cierta esa imposibilidad de clasificación moral e intelectual que afirmaba Segalen respecto de Gauguin. Antes al contrario, todo el relato puede encuadrarse en el exotismo de corte paradisíaco, de “palmera y camello; casco de colono; pieles negras y sol amarillo” a lo Pierre Loti — que, paradójicamente, Segalen criticará en su *Ensayo sobre el Exotismo, una estética de lo diverso*¹⁴. En efecto, gran parte de lo que se relata en *Noa, Noa*, especialmente en lo referente a cultos y costumbres antiguas ya desaparecidos en la vida de Tahití, aunque Gauguin lo presenta como relatos de su amante Teha’amana, lo toma del libro de Jacques-Antoine Moerenhout —hombre de negocios y Cónsul de Francia que le ganó la mano a Inglaterra a la hora de anexionarse la isla— *Viaje a las Islas del Gran Océano (circa 1837)*. Moerenhout, admirador de Chateaubriand a quien Todorov considera el inventor de las narraciones modernas de viajes¹⁵, había realizado reconstrucciones y descripciones que Gauguin admitió sin más. También había leído *La boda de Loti*, uno de los más conspicuos ejemplos de novela exótica que se desarrolla en Tahití donde su autor, Pierre Loti, había estado veinte años antes¹⁶.

Lo primero que salta a la vista en las primeras páginas de *Noa, Noa* es la decepción que sufre el pintor al no encontrar el paraíso perdido que andaba buscando: “La vie à Papeete me

devint bien vite à charge. C'était l'Europe — l'Europe dont j'avais cru m'affranchir — sous les espèces aggravantes encore du snobisme colonial, d'une imitation puérile et grotesque jusqu'à la caricature. Ce n'était pas ce que venait de chercher de si loin."¹⁷. Pero el relato sufre un desplazamiento cuando decide trasladarse a la zonas alejadas de la capital en busca de la pureza perdida y para ello se traslada al distrito de Mataiea¹⁸, donde habitará hasta su regreso a Francia. El lector sabe perfectamente el tono de lo que encontrará a continuación, porque estando todavía en Papeete, Gauguin relata la visita que le hace la princesa Vaitua, sobrina del rey Pomaré recientemente fallecido. Cabe destacar que Gauguin procede a describir a la princesa desde un punto de vista físico, según una descripción que podríamos llamar libidinosa: "Sa légère robe transparente se tendit sur les reins, des reins à supporter un monde"¹⁹, potentes hombros, etc. Significativamente, en esa descripción aparece de súbito algo inesperado: "Je ne vis un instant que sa mâchoire d'anthropophage, ses dents prêtes à déchirer, son regard fuyant de rusé animal..."²⁰ (más tarde volveremos sobre este aspecto). El caso es que la princesa añora los antiguos tiempos, estableciendo un contraste entre una edad de oro perdida y la fábula de la cigarra y la hormiga de La Fontaine: "Chanter toujours. Donner toujours [...] toujours [...] Quel beau royaume était le nôtre, celui où l'homme comme la terre prodiguait ses bienfaits, nous chantions toute l'année"²¹. Así que, según Gauguin, la princesa detesta a las hormigas y ama a las cigarras.

Y, en efecto, ésa va a ser la pauta de la descripción que Gauguin seguirá a lo largo de su relato: tierra pródiga; hombres generosos en la oferta constante de comida y cobijo; no necesidad del dinero donde la subsistencia está asegurada con tal de ser lo suficientemente hábil para pescar, arrancar los moluscos de las rocas o subir a los árboles para recoger sus frutos; sentimiento de inferioridad del "hombre civilizado que yo era" frente a los hábiles nativos que pueden realizar fácilmente todo ello. Pero esa inferioridad del civilizado no es sólo instrumental, sino sobre todo moral. Lo cual se muestra de forma recurrente en el texto, casi de forma obsesiva, cuando de costumbres sexuales se trata. Así pues, las descripciones de Gauguin proceden señalando

aquello de lo que carecen los primitivos salvajes respecto de los civilizados. Y esas descripciones en negativo —que no negativas, en cuanto a la valoración de los así descritos— siguen la pauta de oponer la simplicidad a la complejidad, la naturaleza a la técnica, el origen al progreso, el salvajismo al carácter social y la espontaneidad a la ilustración; según lo que Todorov ha llamado el principio igualitarista, el principio minimalista y el principio naturalista²². De manera que, según el principio igualitarista, desde el punto de vista económico, estos primitivos no tienen “ni tuyo ni mío” (propiedad). En el mismo sentido, según el principio minimalista, su economía es de subsistencia porque no ambicionan lo superfluo. Por fin, según el principio naturalista, el vivir en conformidad con la naturaleza se identifica con un comportamiento espontáneo no sometido a reglas; es decir: el vivir de acuerdo con las características físicas de la especie, “bajo las leyes del instinto”.

Esa superioridad moral —debida a la posibilidad de satisfacer el deseo sin inhibición o hipocresía frente a la perversidad y la degeneración de las pautas amorosas de los civilizados— se da tanto, según Gauguin, en el caso de las mujeres cuanto en el de los hombres. Con todo, es sin duda un varón el que describe esas mujeres que se ofrecen para satisfacer el deseo y la fantasía erótica constantes del narrador. Esa concomitancia entre naturaleza feraz, generosa y esplendor de los cuerpos es vista casi en términos de un determinismo climático, estableciéndose una ecuación del tipo: clima benigno-naturaleza fértil-cuerpos sanos llenos de energía-generosidad-ausencia de maldad y vicio-salud moral. Lo cual se pone de manifiesto a través de todo el relato, pero explícitamente cuando compara a su joven amante de trece años, recién conocida pocas horas antes, con la mujer de un gendarme al que visita de vuelta a casa:

Y sus ojos odiosos desnudaban a la joven que oponía una indiferencia nativa a ese examen injurioso. Miré un instante el espectáculo simbólico que me ofrecían estas dos mujeres: era la decrepitud y la floración nueva, la ley y la fe, el artificio y la naturaleza, y sobre ésta aquélla soplabla el sople de la mentira y de la maldad²³.

Como también se pone de manifiesto en el relato de la tala

del árbol, donde el narrador *parece* ponerse en cuestión no sólo en cuanto civilizado, sino como varón heterosexual civilizado. Lo citaré en extenso por su interés:

Y en este bosque maravilloso, en esta soledad, en el silencio, éramos dos —él, un hombre muy joven, y yo casi un viejo, el alma marchita ya desprovista de tantas ilusiones, el cuerpo cansado de tantos esfuerzos y de esta larga y fatal herencia de vicios de una sociedad moral y físicamente enferma. Caminaba delante de mí, con la plasticidad animal de sus formas graciosas, andróginas, y me parecía ver en él encarnarse, respirar todo ese esplendor vegetal del cual estábamos investidos. Y de ese esplendor en él, por él, se desprendía, emanaba un perfume de belleza que embriagaba mi alma, y donde se mezclaba como una fuerte esencia el sentimiento de la amistad producida entre nosotros por la atracción mutua de lo simple y lo compuesto. ¿Era un hombre el que andaba delante de mí? Entre estas poblaciones desnudas, como entre los animales, la diferencia entre los sexos es bastante menos evidente que en nuestros climas. Acentuamos la debilidad de las mujeres ahorrándoles las fatigas, es decir, las ocasiones de desarrollo, y las modelamos a partir de un mentiroso ideal de gracilidad. En Tahití, el aire del bosque o del mar fortifica todos los pulmones, ensancha todas los hombros, todas las caderas [...] Ellas hacen los mismos trabajos que ellos, y ellos tienen la indolencia de ellas: en ellas hay algo viril, y en ellos algo femenino. Esta semejanza de los dos sexos facilita sus relaciones, que la desnudez perpetua deja perfectamente puras, eliminando de las costumbres toda idea de lo desconocido [...] toda esa carga sádica, todos esos colores vergonzosos y furtivos del amor entre los civilizados²⁴.

Gauguin sigue preguntándose por qué esa atenuación de las diferencias sexuales, que entre “los salvajes” hace de los hombres y mujeres amigos a la vez que amantes y “aleja de ellos la noción misma de vicio”, sin embargo la evoca “en un viejo civilizado”. Con todo, el texto es en extremo ambivalente, porque todo el relato es la exposición oblicua de su deseo del muchacho. Pero, esto es importante, no en cuanto muchacho, sino porque visto de espaldas, en su caminar por los senderos, lo ve en tanto mujer: “El sendero se acaba [...] mi compañero se gira hacia mí y me presenta su pecho. El andrógino había desaparecido”. De manera que, cuando cortado el árbol despeja su fantasía y el deseo que califica de vicioso y criminal, vive todo ello como una experiencia de conversión y exclama:

¡Destruído por completo, bien muerto, de ahora en adelante el viejo civilizado! Renacía o más bien cobraba vida en mí un hombre puro y fuerte. Este asalto cruel [el del deseo por el muchacho] constituía el supremo adiós de la civilización, del mal. Exaltándose hasta igualar por su horror la pureza espléndida de la luz que respiraba, los instintos depravados, que dormitan en el fondo de todas las almas decadentes, daban, por contraste, un encanto inaudito a la sana simplicidad de la vida de la cual ya había hecho el aprendizaje. Este reto interior era el del dominio de sí (la *maîtrise*). Ahora yo era otro hombre, un salvaje, un maorí²⁵.

Así pues, para Gauguin, recuperar la pureza primitiva es una suerte de conversión en algo completamente otro, algo diferente de lo que soy, porque lo que soy es un haz de instintos depravados propio de las personas decadentes, de los civilizados; instintos que debo dominar (*maîtriser*) precisamente porque son depravados, al contrario de las, digamos, tendencias o instintos naturales del salvaje. Si recordamos ahora el diagnóstico que hacía Foster del paradigma cuasi antropológico, vemos cómo en Gauguin se cumple punto por punto: el primitivo o salvaje tahitiano es el exterior a nuestra cultura que sirve para avistarla críticamente, pues la verdad, una suerte de verdad de la naturaleza, reside en esa alteridad (en este caso tahitiana) a la cual el artista accede por una suerte de conversión que lo extraña respecto de la cultura a la que pertenece. Este aspecto de que el otro está en la verdad, y también en la bondad moral, se pone de manifiesto en la insistente apología de la vida sexual promiscua, y absolutamente libre de inhibiciones o reglas coactivas, que se atribuye a los otros. En el caso de Gauguin, todo el relato de *Noa, Noa*, pero también *Avant et Après* escrito en los escasos dos últimos años de su vida en las Islas Marquesas (Agosto 1901-Mayo 1903), está cuajado de una insaciable obsesión erótica. Sin embargo, hay un aspecto, relacionado con éste, que me interesa especialmente y que puede pasar inadvertido: se trata del canibalismo. Recordemos ahora, para tratarlo, la descripción que hace Gauguin de la princesa Vaitua al principio de *Noa, Noa*, “Je ne vis un instant que sa mâchoire d’anthropophage, ses dents prêtes à déchirer, son regard fuyant de rusé animal [...]”²⁶. Vamos a ver que en este punto, también, el otro está en la verdad y la bondad.

Sin que sea necesario aquí tomar partido en la polémica sobre la existencia o no del canibalismo²⁷, después del famoso libro de W. Arens, *The man-eating myth, anthropology & anthropophagy*²⁸, es difícil leer fragmentos parecidos sin sospecha. Después del estudio de Arens uno está tentado de llegar a la conclusión de que el canibalismo, como práctica o costumbre general y socialmente aceptada, nunca ha existido. Es decir: que nunca ha existido una sociedad canibal (otra cuestión es que algún individuo o individuos hayan practicado el canibalismo en alguna situación de emergencia o patológica). Sin embargo, la tesis de Arens es más modesta por razones metodológicas. Porque Arens lo que afirma, y creo que demuestra concluyentemente, es que hay una tremenda desproporción entre la amplia y fácil aceptación de la existencia de sociedades caníbales, y la evidencia tremendamente pobre que podría sostener tal aceptación. Claro está que la pobreza de la evidencia no se debe a la falta de supuestos informes sobre el canibalismo, sino a que una vez analizados —en su origen, en sus formas literarias, en sus fuentes, etc.— no resisten el ser considerados como buenas razones o evidencias. Es como si, en este caso, la voluntad de creer en un hecho primara sobre los requisitos metodológicos que deben respetarse, y de hecho se respetan cuando de otros asuntos se trata, en la aducción de pruebas.

En el caso de Gauguin, llama la atención que la mención al canibalismo se dé en el mismo comienzo del relato y en el contexto de la descripción, que he calificado de libidinosa, de una mujer. Uno se pregunta cómo en “un instante” puede ver “sa mâchoire d’anthropophage, ses dents prêtes à déchirer, son regard fuyant de rusé animal”. Y es que Gauguin no hace aquí sino sintetizar dos esquemas que recibe y toma acriticamente. Uno, es dar por descontado que los maoríes, al igual que tantos otros polinesios, han sido caníbales. El otro, es ligar canibalismo y desenfreno sexual, desenfreno del cual las mujeres son ejemplo. Así, contemplando a la princesa Vaitua, el pintor afirma: “Je m’imaginai entendre le ronron d’un félin méditant une horrible sensualité”. Empecemos por este último aspecto.

Son numerosísimos los casos en que los cronistas, a partir del siglo XV y el descubrimiento de América, conectan el supuesto canibalismo de un pueblo y su libertinaje sexual desmedido. El

caso es que desde las descripciones que hizo el marinero holandés Staden de los Tupinambá, pueblo del Brasil que no sobrevivió el siglo XVI, el canibalismo se ha asociado con una insaciable avidez de las mujeres, pues si los hombres son los que supuestamente capturan los futuros festines y los que matarán al que ha de ser cocinado, no es menos cierto que son las mujeres tanto las que vejan al malogrado y se ríen de él paseándolo, cuanto las que, después de muerto, corren como posesas exhibiendo los miembros descuartizados para al fin retirarse a devorarlos. En los grabados que acompañan al texto se representa a las mujeres reunidas comiendo al sacrificado, y tanto en las imágenes como en el texto “las mujeres son representadas como las más salvajes de los salvajes”²⁹.

En el caso de Gauguin, éste da por supuesto el canibalismo de los maorí cuando incluso un creyente en el canibalismo generalizado del Pacífico, como Robert Louis Stevenson³⁰, que había viajado a Tahití tres años antes de la llegada de Gauguin, nos dice que “las razas polinesias superiores, como los tahitianos, los hawaianos y los samoanos, habían superado esta costumbre, y algunas de ellas hasta la habían olvidado ya en parte, antes que los navíos de Cook o de Bougainville se hubiesen mostrado en sus aguas”³¹. Y es cierto: el capitán James Cook no da ningún informe sobre canibalismo en sus crónicas. En su segundo viaje es cuando descubre, no el canibalismo, sino los sacrificios humanos que, según nos cuenta a partir del interrogatorio al que somete a sus informantes, tienen algo de práctica penal, pues se sacrificaba a aquéllos que habían cometido crímenes horribles y no tenían suficientes bienes para pagar la ofensa según un sistema de reparación material³².

Gauguin no tiene, pues, ninguna evidencia para su imputación. Imputación que, subrayémoslo, no comporta un juicio moral negativo, pues al igual que tantos otros —Harris y Hamer en nuestros días respecto del supuesto canibalismo azteca— esgrime una explicación a mitad camino entre el funcionalismo y el materialismo cultural: “La antropofagia *quizá* nunca tuviera otras causas que las hambrunas que comportaban los excesos de población, y me atrevería a decir que, bajo formas diversas, nunca se ha dado al problema de Malthus otra solución que la antropofagia. Literal o simbólicamente, siempre que los hombres se han sentido

demasiado comprimidos en cualquier punto de la tierra se han devorado entre ellos"³³. Es destacable que esta última afirmación está en consonancia con la posición simpatética de Montaigne cuando afirma, con el telón de fondo de las guerras de religión y como crítica a su sociedad, que "es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto"³⁴. También con la de Stevenson, que, quizá citando a Montaigne, afirma: "hablando con propiedad, resulta menos cruel cortar la carne de un hombre después de muerto que oprimirle mientras vive"³⁵. Pues en ambos casos se afirma que numerosas prácticas entre los civilizados no son más que formas encubiertas y vergonzantes de crueldad que ni siquiera tienen la justificación de satisfacer necesidades básicas. Ésa es la razón de que Gauguin ponga en parangón la "emigración" de las clases depauperadas europeas, como "una de las innumerables máscaras de la muerte", con el malthusianismo caníbal. Sin embargo, para Gauguin, como también para Montaigne, una vez establecida la comparación entre primitivos y civilizados, incluso son más deseables las formas explícitas de los primitivos que las de los civilizados, pues aquéllas están más cercanas a una suerte de verdad de la naturaleza cuyo alejamiento no puede redundar sino en formas decadentes y depauperadas de vida. En palabras de Gauguin:

El espectáculo constante, la frecuentación asidua de la muerte no carecía de enseñanzas y también de utilidad. Los guerreros aprendían con ello a no temer a la muerte y la nación entera encontraba el beneficio de una intensa emoción que la defendía del sopor tropical, que la agujoneaba de su siesta perpetua. El hecho histórico es que la raza Maorí perdió su fecundidad al renunciar a sus costumbre trágicas: si esto no fue la causa de aquello, al menos la coincidencia es inquietante³⁶.

En definitiva, Gauguin se inscribe en una larga tradición que, si en Montaigne adquiere su legitimación filosófica, se fragua al hilo de los relatos de los viajes del siglo XVI al continente americano. En Francia fue André Thevet y su *Singularité de la France antarctique* (1557) quien ofrece por primera vez a la curiosidad de los lectores el supuesto canibalismo de los indios brasileños. Jean de Léry, en su *Histoire d'un voyage fait en la terre de Bresil*, es otra de las fuentes de Montaigne y un paso más en la forja del buen,

aunque caníbal, salvaje³⁷. En cualquier caso, a estas alturas creo que puede ser verosímil que haya retrotraído la envidia etnográfica de cierto arte actual, de la que hablaba Foster, a Gauguin. Pues incluso en esta cuestión del supuesto, y más bien fantaseado, canibalismo, el otro es globalmente absuelto.

Lo simple como marca, también, de la verdad y la bondad del arte del otro.

Ahora bien, mencioné al principio que de la genealogía de tal paradigma cuasi antropológico formaba parte la defensa del conceptualismo al que había dado lugar la obra, escritos y actitudes de Marcel Duchamp. No obstante, afirmé entonces que un conceptualismo *sui generis* y una crítica al retinianismo también estaban *in nuce* en la concepción artística defendida por Gauguin. Aspecto especialmente relevante, como veremos, es que ambas cuestiones se incardinan con la toma de partido por el primitivismo y el arte primitivo. Lugar privilegiado para verlo es el texto del joven crítico y poeta Albert Aurier, *Le Symbolisme en Peinture*, publicado en el *Mercur de France* el año que Gauguin marchó por primera vez a Tahití (1891). Ciertamente, es un texto no del pintor sino de un crítico, pero la intención de Aurier es hacer la apología de Gauguin (silenciando, casi, a los simbolistas “oficiales” Odilon Redon y Puvis de Chavannes). Debe tenerse en cuenta, además, que Gauguin, que sostuvo relaciones ambivalentes con el simbolismo —aunque no dejó de admirar a Redon y Chavannes—, siempre estimó a Aurier y nunca lo desmintió, al contrario de lo que hizo con otros, sintiendo profundamente, cuando regresa de su primer viaje a Oceanía (septiembre de 1893), el pronto fallecimiento del joven crítico. En cualquier caso, pronto veremos cómo las opiniones de Gauguin en *Avant et Après* coinciden con las de Aurier.

El manifiesto de Aurier se abre con una fuerte descarga contra la pintura impresionista. La base de esta crítica vehemente es que el impresionismo no sería más que “una variedad del realismo”, todo lo “afinado” y “espiritualizado” que se quiera, pero realismo, ya que el impresionismo sigue prendido del principio de la mimesis. Lo que ocurre es que ahora la realidad se imita “con su

forma percibida y con su color percibido; es la traducción de la sensación acompañada de todos los imprevistos de una percepción instantánea, con todas las deformaciones de una rápida síntesis subjetiva". Aurier concluye que tanto para Pissarro y Monet, como para Courbet, "el substrato y el objetivo último de su arte es la realidad material"³⁸. Sin embargo, piensa el crítico que el objetivo último de todas las artes, y de la pintura, no reside en "la representación de objetos", sino que "su finalidad consiste en expresar las Ideas, traduciéndolas a un lenguaje especial". Para el artista, pues, los objetos "sólo pueden aparecérsese como *signos*", como "las letras de un inmenso abecedario que únicamente el genio sabe descifrar", no olvidando que "todo signo, por indispensable que parezca, no es nada en sí mismo y que la idea sola lo es todo"³⁹. Todo ello redundando en "una necesaria simplificación en la escritura del signo" y en el carácter "decorativo" de la pintura. Este último aspecto, la decoratividad, nos suscita hoy la perplejidad. Para decirlo brevemente: que algo sea en nuestros días tildado de "decorativo" es sinónimo de juicio valorativo negativo. Sin embargo, cuando Aurier defiende el carácter decorativo de la pintura lo está haciendo por las mismas razones que sustentan el juicio de los que hoy valoran negativamente lo decorativo; a saber, por una concepción de la pintura que se separa del realismo y del principio de la mimesis.

En efecto, la pintura debe ser —empleo los términos de Aurier— *ideísta* (debe expresar una idea), *simbolista* (expresará esa idea mediante unas formas), *sintética* (utilizará esas formas o signos según un modelo de comprensión general) y *subjetiva* (pues los objetos del mundo no serán considerados más que en cuanto signo de la idea percibida por el sujeto). De todo ello concluye Aurier el deseable carácter decorativo de la pintura, porque "la pintura decorativa propiamente dicha, tal como la entendieron los egipcios, y muy probablemente los griegos y los primitivos" reúne, al parecer de Aurier, las cuatro características que recién he enumerado. Lo cual quiere decir que la pintura naturalista y su formato, el cuadro de caballete pintado *au plein air* o *sur le motif*, "no es más que un refinamiento absurdo utilizado para satisfacer la fantasía o el espíritu comercial de las civilizaciones decadentes. En las sociedades primitivas, los ensayos pictóricos no

podieron ser sino decorativos⁴⁰. Vemos, así, lo que enuncié: la crítica al retinianismo y al realismo acaba ligándose a la defensa del primitivismo y a la crítica de la civilización que se considera decadente.

En todo caso, es importante señalar que la marca o el criterio del primitivismo es la noción de *simplicidad* con la que hemos tropezado en varios momentos. Recordemos que Aurier había dicho que, en el caso de la pintura simbolista, el artista debe considerar los objetos como signos y ello redundaba en “una necesaria *simplificación* en la escritura del signo”. Incluso llega a afirmar que la pintura simbolista caracterizada por los cinco preceptos de ser *ideísta, simbolista, sintética, subjetiva* y *decorativa* puede ser reducida “en último término, a la formula del arte *simple*, espontáneo y primordial”. Es un arte éste, según Aurier, “verdadero y absoluto [...] idéntico al arte primitivo, al arte tal y como lo inventaron los genios *instintivos* de los primeros tiempos de la humanidad”. Cabe recordar ahora que Gauguin, en el pasaje de la tala del árbol, hablaba del “sentimiento de la amistad producida entre nosotros por la atracción mutua de lo *simple* [el muchacho] y lo complejo [él, Gauguin]”, o del “encanto inaudito de la sana *simplicidad* de la vida de la cual ya había hecho el aprendizaje”. Este principio de lo simple es subrayado de nuevo, pero ahora en referencia directa a su práctica artística, en las declaraciones que Gauguin hizo a Jules Huret para *L'Écho de Paris* justo antes de su partida a Tahití: “Parto para estar tranquilo, para librarme de la influencia de la civilización. Sólo quiero hacer un arte *simple, muy simple*; para esto, necesito adentrarme en la naturaleza virgen, no ver más que salvajes, vivir su vida, sin otra preocupación que la de reproducir, como lo haría un niño, las creaciones de mi cerebro valiéndome sólo de instrumentos primitivos, los únicos buenos, los únicos verdaderos⁴¹. Así pues, vemos cómo la verdad y la bondad asociadas a la identidad del otro, en el arte como en todos los aspectos, vienen marcadas por el rasgo de la simplicidad.

Sin embargo, hay algo que debe llamarnos la atención. Aunque Gauguin habla de librarse de la influencia de la civilización, de un arte muy simple y de valerse de instrumentos primitivos, su práctica efectiva dista mucho, siquiera a primera vista, de ajustarse a tales prescripciones o deseos. Pocas indicaciones al respecto

bastarán. En primer lugar, la correspondencia y los textos de Gauguin están plagados de referencias a nuestra historia del arte. Es a esa tradición a la que él se adscribe y con la que constantemente se mide, concibiendo su obra como una renovación de esa tradición. De hecho, Gauguin es uno de los que más poderosamente contribuirá a fraguar el que ha resultado ser el postulado meta-teórico por excelencia de nuestra tradición; a saber, que ésta se caracteriza, y debe caracterizarse, por su constante impugnación en cuanto tradición. Así, *Los Girasoles* (Tahití 1901) se inscribe en el género del bodegón y hace eco con la obra de su amigo Van Gogh⁴²; *Te arii vahine* (*La mujer regia*) está pintado a partir de *Diana descansando* de Cranach (cuadro del que tiene una fotografía) y de la *Olympia* de Manet (que había copiado); la *Olympia* vuelve a estar, más explícitamente si cabe, presente en *Manao tupapau* (*El espíritu de los muertos vela*), etc. En fin, uno de los primeros cuadros que pinta en Tahití, que podría parecer una mera descripción de una escena cotidiana en Papeete, me refiero a *Ta Matete* (*El Mercado*), está pintado a partir de una fotografía de una pintura egipcia que el pintor tenía consigo⁴³, etc. En segundo lugar, estos ejemplos, por cierto, sirven también para subrayar otro aspecto de interés en este punto: el uso constante de la fotografía en la pintura de Gauguin. Hoy son conocidas parte de las fotografías, muchas de ellas de los fotógrafos oficiales de la colonia, que Gauguin utilizó para pintar sus cuadros, algunos de ellos retratos, como el de su primera amante Teha'amana y el de la última en las Marquesas, Tohotaua (*La joven con el abanico*, 1902). Así pues, uno se pregunta cuál es el sentido de las afirmaciones del artista acerca de la simplicidad buscada en lo primitivo y sus supuestos instrumentos.

No obstante, el que su uso de la fotografía pueda parecer llanamente incoherente debe verse a la luz de un supuesto que subyace al ánimo del artista, supuesto conectado con otro aspecto de la identidad del salvaje primitivo, aspecto no ya moral sino intelectual: cómo fabula, cómo inventa de nuevo una supuesta *mentalidad* primitiva. En efecto, Gauguin pensaba que era desaconsejable pintar del natural porque hacerlo parecía abocar al pintor a caer en el principio de la mimesis que rige en todo realismo (incluido el impresionismo). Pensaba que era mejor pintar de memoria⁴⁴ porque "el arte es abstracción"; o si preferimos las palabras de

Aurier, porque el arte debía ser ideísta y subjetivo (en el sentido preciso de que los objetos del mundo deben ser considerados sólo en cuanto signo de la idea). En *Avant et Après*, Gauguin afirma que, dado que una “vida más sutil del pensamiento ha penetrado las diversas manifestaciones creadoras”, la anécdota “cede el lugar a lo significativo y a lo general”, que “la pintura es el arte [...] que resolverá la antinomia del mundo sensible e intelectual”, estableciendo “el juego desinteresado de una vida cerebralmente sensitiva”⁴⁵. Pues bien, justamente estos aspectos son los que se atribuyen a la mentalidad primitiva, pues el salvaje, según esta opinión, procede del espíritu a la naturaleza, y las representaciones que tiene de las cosas del mundo no son puramente visuales sino espirituales, de forma que organiza éste y aquéllas según un conocimiento simbólico del mismo. De ahí que pintar a partir de fotografías sea bueno: todo lo que aparte al pintor del naturalismo —podría decirse, como más tarde dirá Duchamp, todo lo que le aparte del *retinianismo*—, lo acerca al esquematismo simbólico de esta supuesta mentalidad primitiva. Por eso le hablaba a Jules Huret de no tener otra preocupación que la de reproducir las creaciones de su cerebro valiéndose para ello de instrumentos primitivos. En cualquier caso, tal preocupación no tiene otro fin, como dije, que impugnar, renovándola y reinstaurándola, algo tan poco “primitivo” como es la tradición artística en la que se inscribe.

Sueños ambivalentes en archipiélagos soñados.

Volvamos ahora por un momento al artículo de Foster con cuyo comentario he comenzado. Después de su diagnóstico, Foster se pregunta por los resultados de esa dimensión pretendidamente etnográfica de gran parte del arte de nuestros días. Su conclusión es escéptica, dado lo que, de hecho, ha producido el arte de este tipo. Lo que teme es que, más que práctica de comprensión etnográfica, dicho arte no haya supuesto sino una reconstrucción proyectiva o fabulada de la alteridad sobre la que supuestamente se trabaja y reflexiona; fabulación que elude, y evita, tanto el pretendido descentramiento del artista, cuanto la captación de la especificidad del otro, a la vez que su efectiva inclusión en una ampliación

del discurso humano. Después de lo dicho creo que caben las mismas cautelas escépticas respecto del primitivismo salvaje de Gauguin. El primitivismo *salvaje* que Gauguin emplaza en Tahití y las Marquesas ya lo había fabulado en casa. De hecho su estancia en Pont-Aven y Le Pouldu (Bretaña), poco antes de partir a Oceanía, le había llevado a hablar de los campesinos bretones⁴⁶, en cuanto “primitivos”, de forma parecida a como describió después a los tahitianos. Gauguin, no descubrió en Oceanía más que sus propios fantasmas, situándose así en un punto de vista imposible y paradójico. Por un lado, a la vista de su relato *Noa, Noa* —escrito para explicar “aquí” (exposición en Durand-Ruel) su experiencia “allí” — hay una identificación excesiva con el otro respecto de la cual no hay ninguna distancia crítica. Por otro lado, su obra, más que la defensa, como pretendía Segalen, de una cultura que moría de alcohol, de toda clase de epidemias, desarraigada y abandonada a su suerte por el choque cultural y colonial, resultó ser la producción de un simulacro abstracto. Simulacro que, en definitiva, reforzaba la ambición de un autor que buscaba su espacio en la historia del arte (lugar que ya le asignaba Monfreid en su última carta). Ese lugar imposible y esa paradoja son los que se expresan en la propia vida de Paul Gauguin en aquellos archipiélagos soñados.

Así, en primer lugar, cabe señalar, para deshacer parte de la leyenda del salvaje del Pacífico, que la visita a los pabellones coloniales de la Exposición Universal de París en 1889 nada tiene que ver con la partida de Gauguin hacia Tahití. Que Gauguin acabara marchando a Tahití fue fruto de un cúmulo de circunstancias que tienen que ver, sobre todo, con la necesidad apremiante de un lugar barato para subsistir, con su talante exotista, y con el azar. De hecho el proyecto inicial de Gauguin era encontrar el lugar más barato posible para fundar un taller comunal de artistas. Van Gogh, quizá, le sugirió que marchará a Tahití, pues los paisajes que Gauguin había pintado en la Martinica en 1887 —como *Vegetación Tropical*— le sugirieron al pintor holandés la isla del Pacífico que conocía a través de los escritos de Pierre Loti. Por sugerencia suya Gauguin leyó a Loti. Pero desde su estancia en Arles con los Van Gogh (finales de 1888) hasta su partida hacia el Pacífico (marzo de 1891), barajó irse de nuevo a la Martinica, a la

India, a Java, a Tonkin, a Madagascar y, después de la sugerencia de Émile Bernard, que había a su vez leído *La boda de Loti* por indicación del propio Gauguin, a Tahití⁴⁷.

En cualquier caso, la imagen que se desprende de los primeros testimonios de Segalen, citados más arriba, donde se describe a Gauguin como un defensor de los nativos frente a los misioneros y gendarmes y como último sostén de los antiguos cultos, dicha imagen, digo, no da cuenta de lo que fue la vida del pintor en el Pacífico Sur. Ciertamente, se enfrentó al obispo al informar a los marquesanos de una ley republicana que los dispensaba de llevar a sus hijos a la escuela si vivían a más de cuatro kilómetros de la escuela más próxima. Pero el asunto poco tiene que ver con la defensa de los nativos frente a la civilización, y mucho con el ansia de Gauguin de procurarse mujeres jóvenes. De hecho, uno de los motivos poderosos de que Gauguin dejara Tahití y marchara a Las Marquesas fue ése. En su segunda estancia en Tahití, Gauguin, gravemente enfermo de sífilis, recubierto de pústulas, con las piernas llagadas, dificultades para andar y frecuentes ingresos en el hospital, había sido abandonado por su amante Teha'amana, corriéndose el rumor de que estaba leproso. Su nueva amante, Pau'ura, que había conocido con 14 años, ya tenía veinte, cargaba con un hijo del pintor que éste no dudó en abandonar, y, como todos, temía mucho más a la lepra que a la sífilis. En esa situación, Gauguin no tuvo inconveniente en proclamar a los cuatro vientos que, siendo los marquesanos más pobres, no tendría dificultades en poder conseguir allí mujeres más jóvenes. En cuanto llegó a Atuona, en Hivaoa, desde los primerísimos días se dedicó a invitar a los nativos a veladas donde se bebía alcohol —lo cual tenían prohibido por la administración colonial—, se contemplaba su colección de 45 fotografías pornográficas que había comprado en su breve escala en Port-Saïd en el segundo viaje de ida (1895), y se cantaba. Cada noche retenía a una mujer. Pero todas eran mayores, dado que las jóvenes estaban internas en el colegio de la misión católica de Atuona. Esgrimiendo la antedicha ley, Gauguin consiguió, ofreciendo regalos a sus padres, a Marie-Rose Vaeoho de 14 años de edad. En *Avant et Après*, Gauguin es explícito en cuanto a su actitud: "Como se ve, no conozco el amor y para decir: te amo, tendría que romperme todos los dientes. Esto les hará comprender

que no soy poeta en absoluto [...] las mujeres que son astutas lo adivinan: por eso no les gusto. No me lamento y digo como Jesús: "La carne es la carne y el espíritu es el Espíritu". Gracias a esto, por unas cuantas monedas de cobre mi carne está satisfecha y mi espíritu permanece tranquilo"⁴⁸. El enfrentamiento se agravó cuando, habiendo partido su amante Marie-Rose al lejano valle de sus padres para dar a luz a una niña, Gauguin, deseando sustituirla, hizo de nuevo propaganda de la famosa ley, incluso entre los habitantes de las islas vecinas, resultando que en el nuevo curso escolar el número de alumnos se redujo a la mitad. El asunto acabó en un informe del gendarme al administrador de las Marquesas acusando al pintor de los delitos de incitación al absentismo escolar y de no pagar impuestos. En cuanto a lo de no pagar impuestos, ciertamente Gauguin no sólo se negó, sino que explicó en varios escritos sus motivos.

No puedo detenerme en los vaivenes de las polémicas con la administración, perfectamente reconstruidas y documentadas por Danielsson. Aún así, puede afirmarse que, en los escritos a la gendarmería y al gobernador de Papeete, que envía al mismo tiempo a revistas y periódicos, su revuelta se basa en la opinión de que la administración *coloniza* mal, de que los impuestos que se pagan a la administración central de Tahití no revierten en la mejora de las condiciones de vida de los colonos y las infraestructuras de las alejadas islas menores. Ahora bien, esta crítica de que la administración administra mal, hecha desde los criterios y fines mismos de la colonización, es la que mantuvo Gauguin cuando colaboró activamente en *Les Guêpes*, periódico del partido católico de Tahití del que llegó a ser director en 1900, durante su segunda estancia en dicha isla antes de partir a las Marquesas. Significativamente, su primer contacto con *Les Guêpes* es la publicación de tres artículos, el último de los cuales acaba con la rotunda afirmación "La Administración es la enemiga de la colonización"⁴⁹. Así que Gauguin participa de la opinión en la que concordaban, ya fueran del partido católico o del protestante, todos los colonos: que ellos estaban mejor cualificados que cualquiera de los funcionarios enviados por el ministerio de la República para gobernar las colonias.

En cualquier caso, las diversas polémicas que mantiene desde

el periódico contra el gobernador y la administración no están dictadas tanto por la defensa de una población nativa cuanto por las disputas e intereses políticos del partido al que sirve. Muestra de ello fue la virulenta campaña en la que participó en protesta por la penetración de los chinos en la colonia, pues éstos se habían convertido en una seria competencia para los comerciantes franceses. El discurso que pronunció, posteriormente publicado en *Les Guêpes*, nada tiene que envidiar, permítaseme el anacronismo, a uno que hoy pronunciara Le Pen. Después de comenzar dirigiéndose a “los que sienten, antes que nada, la gloria de ser franceses”, Gauguin impresiona a la audiencia y a los lectores afirmando que las estadísticas muestran a doce millones de chinos desplazándose por el Pacífico, apoderándose progresivamente de su comercio para, a continuación, declarar: “Junto a los chinos que invaden nuestra bella colonia, otra se prepara naturalmente: me refiero a esa nueva generación medio china, medio tahitiana. ¡A mitad! no lo crean, pues lo chino, tanto en lo físico como en lo moral, imprime su sello imborrable. Los hijos son inscritos desde su nacimiento como ciudadanos franceses, convirtiéndose más tarde en electores como nosotros. Esta mancha amarilla que mancilla nuestro pabellón nacional me pone la cara roja de vergüenza”⁵⁰. En fin, toda la alocución está plagada de expresiones como “salvar la colonia”, “la justa causa del colono trabajador”, etc.

Con todo, muestra sintomática de la actitud del pintor, no precisamente anticolonial y sí ambivalente, son los dos episodios directamente militares contra las poblaciones autóctonas que tuvieron lugar durante su segunda residencia en Tahití. Los dos tuvieron como centro la isla de Raiatea, cuyos habitantes se resistían al dominio de Francia. En el primero de ellos (1895), Gauguin no tuvo inconveniente en embarcarse con el gobernador de Tahití en la misión que, tras anexionar definitivamente y sin resistencia Huahine y Bora Bora, se dirigió a Raiatea donde los nativos ofrecieron resistencia armándose y fortificando sus poblaciones. En la segunda ocasión (1897), tres barcos de guerra con tropas volvieron a enfrentarse, y a someter por las armas definitivamente, a la población de Raiatea que no sólo seguía hostigando a los franceses, sino que tuvo la audacia de izar la bandera inglesa como forma de mostrar su antipatía. Gauguin no vio inconveniente

en intimar con los oficiales de la expedición de vuelta en Tahití hasta el punto de encargar a uno de ellos que trasportara sus cuadros a Francia a bordo del buque de guerra.

Bien es cierto que en su último año de vida, después de continuas escaramuzas con la administración colonial, representada por toscos gendarmes en las lejanas Marquesas, Gauguin fue —cada vez más— percibiendo la lamentable vida de unos nativos que no comprendían ni la lengua colonial. Hay una notable diferencia entre las paradisíacas descripciones y relatos de *Noa, Noa*, y los testimonios y reflexiones, entre el cinismo y el escepticismo, de *Avant et Après*. Sin embargo, creo que, en general, su actitud queda perfectamente sugerida en la anotación que hizo la víspera de las hostilidades, cuando la primera expedición a Raiatea: “Será preciso disparar el cañón, quemar, matar. Obra de la civilización, al parecer. No sé si, atraído por la curiosidad, asistiré al combate, y confieso que eso me tienta. Pero, por otro lado, me descorazona”. En todo caso, nadie podría sospechar tales escritos a la vista de sus edénicos cuadros.

Nicolás Sánchez Durá
Universitat de València

NOTAS

¹ En Fisher, Jean (edit.) *Global visions. Towards a new internationalism in the visual arts*. Kala press. London. 1994, págs. 12 y ss.

² Publicado en el catálogo de la exposición *Face à l'Histoire*. Paris. 1997, págs. 498-505.

³ Art. cit, op. cit., pág. 15.

⁴ He analizado la construcción de la identidad primitiva en el seno de las vanguardias artísticas, comparando los marcos del Pacífico sur y africano, en Sánchez Durá, N. *Gauguin, Conrad y Leiris, un episodio en la invención de la identidad del primitivo*, en Sanfélix, V. (edit.) *Las identidades del sujeto*. Pretextos. Valencia. 1997. Utilizo aquí alguna parte de ese estudio.

⁵ El texto de Aurier está reproducido en Cachin, F. *Gauguin “ese salvaje a mi pesar”*. Aguilar. Madrid. 1991, págs. 158-61.

⁶ El caso de Strindberg es revelador por lo que tiene de influencia, digamos, *a contrario*. Como es sabido, Gauguin le pidió que le escribiera un texto para el

catálogo de la venta que organizó en el Hotel Drouot en 1895 antes de su segunda y última partida a Oceanía. Strindberg le escribió explicando que no podía hacerlo porque “no puedo entender su arte y amarlo (no tengo ningún asidero para su arte, esta vez exclusivamente tahitiano)”, y Gauguin, por su cuenta, incluyó dicha carta como texto del catálogo. No era para menos, pues el dramaturgo —y pintor— acaba escribiendo: “¿Qué es entonces Gauguin? Es simplemente Gauguin, el salvaje que odia una civilización molesta; una especie de Titán que, envidioso del creador, hace en sus ratos perdidos su propia pequeña creación [...] Buen viaje, maestro; sólo le pido que vuelva, y que nos encontremos. Quizá para entonces haya yo aprendido a entender mejor su pintura [...] porque yo empiezo a sentir una necesidad inmensa de convertirme en salvaje y crear un mundo nuevo”. Reproducido en Gauguin, *Avant et Après*, La Table Ronde. París. 1994, págs. 37 y 41.

⁷ Cf. Goldwater, R. *Le primitivisme dans l'art moderne*. P.U.F. Paris. 1988, pág. 74.

⁸ Para botón de muestra, véase la introducción de Jean-Marie Dallet a la reciente edición de Gauguin, P. *Avant et Après*. op. cit.

⁹ En Segalen, V. *Gauguin dans son dernier décor et autres textes de Tahiti par Victor Segalen*. Fata Morgana. 1986, pág. 110.

¹⁰ El primer texto apareció en el *Mercure de France* apenas un año después de la muerte del pintor (Junio de 1904); el segundo fue el prólogo que Segalen escribió para la publicación en 1914 de *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Monfreid* (Georges Crès, 1914). Sobre la avidez de los testimonios de Segalen, que en definitiva llegó a Hivaoa en Agosto de 1903 cuando Gauguin había muerto tres meses antes (8 de Mayo de 1903), dan noticia tanto las cartas de Morice, como la primera de Monfreid. El primero le escribe “[...] le incumbe un gran deber, el de recoger toda la verdad sobre los últimos años y los últimos días de Paul Gauguin. Interrogue a todos los que le conocieron. Photographie su cabaña y su tumba”. Monfreid, el amigo más constante del pintor, le dice que Morice “..no ha podido contar más que la biografía del artista hasta su partida a Oceanía. Ignoramos casi todo de los últimos tiempos de su vida. Y yo mismo que, cada mes, cruzaba con él cartas muy regulares, no he podido más que muy vagamente reconstituir (?) su existencia en las Islas Marquesas y las circunstancias de su muerte”. En Segalen, op. cit., pág. 17 y pág. 20.

¹¹ *Ibidem*, pág. 15. El subrayado es de Segalen.

¹² *Gauguin dans son dernier décor*, op. cit. pág. 24.

¹³ Publicado por primera vez en los números de octubre y noviembre de *La Revue Blanche* y como libro en 1901.

¹⁴ Segalen, V., *Essai sur l'Exotisme, une Esthétique du divers*. Fata Morgana. 1978, pág. 22. Es cierto que el exotismo sofisticado que defiende Segalen no se compadece bien, en principio, con la posición de Gauguin. Paradójicamente, la apología segaleniana del pintor es clara. Sin embargo, en el fondo, ciertos aspectos explícitos de su estética de lo diverso, así como algunas de sus consecuencias, los acercan, a la vez que explican la simpatía que inmediatamente tuvo Segalen por un Gauguin que, cuando el escritor llegó a Oceanía, prácticamente desconocía.

- ¹⁵ Todorov, T. en *Nosotros y los otros*. Siglo XXI. Madrid. 1991, pág. 324.
- ¹⁶ Véase, más adelante, el papel que jugó esta novela en su decisión de partir hacia Tahití.
- ¹⁷ Gauguin, P. *Noa Noa*. Éditions maritimes et d'outre-mer. Paris. 1980, pág. 69. Citaré en adelante esta edición.
- ¹⁸ El distrito de Mataiea no era precisamente ese lugar salvaje incontaminado. De hecho era un distrito bien organizado de la colonia, con sus misiones, escuelas y gendarmes. Cf. Danielsson, B. *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*. Les éditions du Pacifique. Papeete-Tahití. 1975, págs. 78 y ss.
- ¹⁹ *Ibidem*, pág. 78
- ²⁰ Loc. cit.
- ²¹ *Ibidem*, pág. 80.
- ²² Todorov, T. op. cit., págs. 307 y 314.
- ²³ *Noa, Noa*. op. cit., pág. 119.
- ²⁴ *Ibidem*, págs. 100-101.
- ²⁵ *Ibidem*, pág. 104.
- ²⁶ Loc. cit.
- ²⁷ Quizá el mayor defensor de la tesis del canibalismo sea Marvin Harris. Después de algunos cambios su posición queda establecida en *Bueno para comer*. Alianza. Madrid. 1989, págs. 223-259.
- ²⁸ Oxford Univ. Press. Oxford. 1979. Hay edición española, *El mito del canibalismo, antropología y antropofagia*. Siglo XXI. México. 1981. En adelante cito la edición española. En nuestro país un estudio que sigue de cerca el punto de vista de Arens es Cardin, A. *Dialéctica y Canibalismo*. Anagrama. Barcelona. 1994.
- ²⁹ Arens, W. op. cit., pág. 32.
- ³⁰ "Se encuentran huellas de canibalismo de un extremo al otro del Pacífico, de las Marquesas hasta nueva Guinea, de Nueva Zelanda hasta Hawái, en unos lugares en todo su desarrollo y ejercicio, en otros con supervivencias más débiles y significativas". Stevenson, R. L. *En los mares del sur*. Ediciones Cotal. Barcelona. 1981, pág. 95. Los capítulos "El 'cerdo largo'-un lugar caníbal" y "En un valle caníbal" son decepcionantes para un amante, entre los que me encuentro, de Stevenson: están contruidos según las pautas más antiguas y constantes usadas por todos los que han hablado de canibalismo a partir de informes recibidos. Obviamente Stevenson nunca vio tal práctica y oscila, sin darse cuenta, entre considerar el canibalismo como una práctica alimenticia y una práctica ritual. Para que no falte nada hay incluso una alusión directa a Montaigne, aunque sin nombrarlo, como forma de exculpación. Cf. más adelante en el texto principal.
- ³¹ *Ibidem*, pág. 96.
- ³² Cf. Cook, J. *Relations de voyages autour du monde*. 2 vol. François Maspero. Paris. 1980. Vol. I, págs. 202-204. El relato de Cook, por cierto, pone de manifiesto una sociedad fuertemente estratificada y con un sistema de jerarquías políticas y religiosas que desmiente las descripciones arcádicas de Gauguin.
- ³³ Gauguin, *Noa, Noa*. Op. cit., págs. 164-65.
- ³⁴ "No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo [...] [sin embargo] Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que

- comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo todavía lleno de vida, asarlo lentamente, y echarlo luego a los perros o a los cerdos; esto, no sólo lo hemos leído, sino que lo hemos visto recientemente, y no es que se tratara de antiguos enemigos, sino de vecinos y conciudadanos, con la agravante circunstancia de que para la comisión de tal horror sirvieron de pretexto la piedad y la religión. Esto es más bárbaro que asar el cuerpo de un hombre y comérselo después de muerto". Montaigne, "Des Cannibales", *Essais*, I, 31. Op. cit.
- ³⁵ Stevenson, R. L. op. cit., pág. 95.
- ³⁶ Gauguin, *Noa, Noa*. op. cit., págs. 165-166. Las cosas, sin embargo, permiten otra explicación. Bien es cierto que la población de la isla bajó, treinta años después de su descubrimiento (1767), de 150.000 a 15.000 habitantes y que, treinta años más tarde, se había reducido todavía a la mitad. De forma que, desde 1830 a la llegada de Gauguin, la población de Tahití se había estabilizado en unos 8.000 indígenas. Pero hay que tener en cuenta dos factores: la desprotección inmunológica, que comportó epidemias de efectos devastadores, y el alcoholismo acelerado de una población que no bebía más que agua antes del contacto con los europeos. Cf. Danielsson, B. op. cit., pág. 83.
- ³⁷ Cf. Todorov, T. *Op. cit.*, pág. 355.
- ³⁸ Aurier, A. *El simbolismo en pintura*, art. cit., op. cit., pág. 158.
- ³⁹ Art. cit., op. cit., pág. 160.
- ⁴⁰ Loc. cit.
- ⁴¹ Reproducido en Cachin, F. op. cit., pág. 67.
- ⁴² Llegó incluso a importar semillas de girasol, puesto que esta planta no existía en Tahití. Es significativo que en todas sus casas, tanto en Tahití como en las Marquesas, siempre hubo colgadas reproducciones de los maestros; hasta las "primitivísimas" Marquesas se llevó una reproducción de Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Rembrandt, Rafael, Miguel Angel y Holbein. Cf. *Avant et Après*. op. cit., pág. 53.
- ⁴³ El famoso cuadro, que muestra un banco donde cinco muchachas se sientan en un parque, con poses y tocados que evocan directamente la lateralidad de las pinturas murales egipcias, no tiene nada que ver con un mercado, sino con lo que se llamaba en Papeete "el mercado de la carne"; es decir, el parque donde a la caída de la tarde se daban cita muchachas nativas para algo muy parecido a la prostitución.
- ⁴⁴ "Es bueno para los jóvenes tener un modelo, pero que corran la cortina mientras lo pintan. Es mejor pintar de memoria, así vuestra obra será vuestra, vuestra sensación, vuestra inteligencia y vuestra alma sobrevivirán entonces al ojo del *amateur*." *Avant et Après*. op. cit. pág.64
- ⁴⁵ *Ibidem*, págs. 45, 49 y 48.
- ⁴⁶ Como un reducto resistente a la modernización, fuertemente religioso, donde todavía latía un mundo primitivo, precristiano y arcaico por céltico y pagano.
- ⁴⁷ Cf. Danielsson, B. op. cit., págs. 23-31.
- ⁴⁸ Gauguin, P. *Avant et Après*. op. cit., pág. 11.
- ⁴⁹ Cf. Danielsson, B., op. cit., pág. 225. En el primero de ellos arranca afirmando

“no sé si nuestros gobernantes han creado, organizado nuestras colonias para ser colonizados; sé, sin embargo [...] que algunos hombres son lo suficientemente valientes para convertirse en colonos”, sigue quejándose de la impunidad con la que los nativos roban a éstos, y acaba con la pregunta “¿cuál será en adelante la seguridad de los colonos en los distritos abandonados al juicio sin duda parcial de los jefes indígenas?”. Loc. cit., pág. 223.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 235.

- Vol. 140.—Andrzej Warminski: *Alegorías de la jerarquía.*
- Vol. 147.—Antonia del Rey: *El cine mudo mexicano. Tribulaciones de una industria emergente.*
- Vol. 148.—Juan Carlos Fernández Serrato: *La escritura transparente.*
- Vol. 149.—René Jara: *Los pliegues del silencio. Narrativa latinoamericana en el fin del milenio.*
- Vol. 150.—Fernando Cabo Aseguinolaza: *Infancia y modernidad literaria: entre la narración y la metáfora.*
- Vol. 151.—Carmen Aranegui Gascó: *Escenas de la ciudad ibérica.*
- Vol. 152.—Carlos Pérez Rasetti: *Epistemología para vigilantes. A propósito de Blade Runner.*
- Vol. 153.—Fredric Jameson: *El postmodernismo y lo visual.*
- Vol. 154.—Claudia y Pau Rausell Köster: *El conflicto entre periodismo y democracia.*
- Vol. 155.—José María Pozuelo Yvancos: *Barthes y el cine.*
- Vol. 156.—Juan Miguel Company: *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40.*
- Vol. 157.—Manuel Jiménez Redondo: *Sujeto y predicado en Aristóteles y Heidegger.*
- Vol. 158.—Wolfgang Janke: *La noche de la edad contemporánea. Fichte, Novalis, Hölderlin.*
- Vol. 159.—Vicente Gómez: *Pensar el arte que piensa. Hegel y Adorno.*
- Vol. 160.—Moisés R. Castillo: *Lo real en El obsceno pájaro de la noche, de José Donoso.*
- Vol. 161.—Gian Piero Brunetta: *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los D*
- Vol. 162.—Montserrat Iglesias Santos: *La lógica del campo literario y el problema del canon.*
- Vol. 163.—Alfredo Saldaña: *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española postmoderna.*
- Vol. 164/165.—Claudio Guillén: *Europa. Ciencia e inconsciencia.*
- Vol. 166.—Thomas Elsaesser: *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia*
- Vol. 167.—Terry Cochran: *El ajedrez automático de Lacan.*
- Vol. 168.—François Jost: *La epifanía fílmica.*
- Vol. 169.—Andrew Ross: *Los estudios culturales y el desafío de la ciencia.*
- Vol. 170.—José Luis Castro de Paz: *La forma televisiva de Alfred Hitchcock.*
- Vol. 171.—Katia Stockman: *La poesía en la era de la difusión electrónica.*
- Vol. 172.—Luis Martín Arias: *La postmodernidad a través de sus textos. The silence of Lambs (Jonathan D*
- Vol. 173.—Cosimo Caputo: *Materia signata. Tras las huellas de Hjelmslev.*
- Vol. 174.—Anacleto Ferrer: *Hölderlin en la lírica española del siglo XX.*
- Vol. 175.—José Domínguez Caparrós: *La rima: entre el ritmo y la eufonía.*
- Vol. 176.—Seyla Benhabib: *Nous et les Autres. El diálogo cultural complejo en una civilización global.*
- Vol. 177/178.—R. Romanelli, A. Pons y J. Serna: *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conce*
- Vol. 179.—Wlad Godzich: *Literaturas emergentes y literatura comparada.*
- Vol. 180/181.—Thomas E. Lewis: *La transformación de la teoría.*
- Vol. 182.—Ángela Vallvey: *Cómo contar el tercer milenio.*
- Vol. 183.—Vicente Sánchez Biosca: *Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de e*
- Vol. 184/185.—Claudia Rausell Köster: *El género comedia y el discurso de la postmodernidad.*
- Vol. 186.—Hal Foster: *Contra el pluralismo.*
- Vol. 187/188.—Christian Metz/Viacheslav V. Ivánov: *Filme(s) en el film. El intexto fílmico.*
- Vol. 189.—Nicolás Sánchez Durá: *¿El artista como etnógrafo? El caso Gauguin: tan lejos, tan cerca.*
- Vol. 190/191.—Javier García Gibert: *Shakespeare o el espíritu de la disolución.*
- Vol. 192.—Luis Ángel Abad: *El rock y su doble.*
- Vol. 193/194.—Stefan Morawski: *Arte fácil y arte difícil*
- Vol. 195.—Antonia del Rey: *El cine español de los años veinte. Una identidad negada.*
- Vol. 196/197.—Santiago Juan-Navarro: *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmoder*
- Vol. 198.—Amparo Porta: *El metrófono pulsional de El rey León.*
- Vol. 199.—Gabriel Villota: *El Rey dormido.*
- Vol. 200.—Kazimierz Bartoszyński: *Teoría del fragmento.*
- Vol. 201.—Josep Lluís Seguí/Ignacio Cort: *La estructura del gag. Dos cortometrajes de Charles Chaplin.*
- Vol. 202.—Bradley Nelson: *Alegoría y tiempo irónico en dos cuentos de Borges.*
- Vol. 203/204.—Santiago Auserón: *La imagen sonora. Una lectura filosófica de la nueva música popular.*