

## EN PONT-AVEN

El año de 1888 fue definitivo en la vida artística de Paul Gauguin. A sus 40 años de edad, con apenas cinco de dedicarse por completo a la pintura, estaba inmerso en la incertidumbre, mucho más convencido de su vocación que de su capacidad. En noviembre del año anterior acababa de regresar, enfermo y arruinado, de la Martinica, donde intentó absorber todo el exotismo que le había sido dado a conocer. No fue una experiencia inútil porque las obras que

trajo consigo, aunque seguían estando muy relacionadas con el impresionismo, resultaban más coloridas y simplificadas que las realizadas anteriormente. Sin embargo, pocos fueron los que pudieron apreciarlo porque casi nadie asistió a la pequeña exposición que Theo van Gogh le organizó en enero.

Después de una corta estancia en París, en febrero, sin esperar siquiera su restablecimiento, se trasladó a Pont-Aven donde ya había trabajado dos años. En aquel entonces era un lugar rústico, tranquilo a pesar de la invasión anual de pintores aficionados y, lo más importante, barato. En ese ambiente buscaba recobrar la salud y, sobre todo, encontrar las condiciones adecuadas, lejos del enervante bullicio de la ciudad, para seguir buscando un procedimiento que le permitiera traspasar las "apariencias engañosas de la naturaleza" (Gauguin, 1989:28).

Los siguientes meses los pasó pintando, un tanto repetitivamente, sin poder abandonar del todo los principios impresionistas que le había transmitido Pizarro. Muy interesado en profundizar las exploraciones iniciadas en la Martinica, estudiaba con atención los elementos decorativos de Degas y los sintéticos de Cézanne.

Fueron días difíciles, como tantos otros a lo largo de su vida. Aquejado de una crónica escasez de recursos desde que abandonara su empleo y su familia, vivía con extrema frugalidad, obligado a permanecer en la modesta posada de madame Gloanec por las deudas que había acumulado; trabajando en el mayor aislamiento: "completamente solo en la habitación de una posada desde la mañana a la noche. Me rodea un silencio absoluto, no hay nadie con quien pueda intercambiar ideas" (Rewald, 1982:142). Padeciendo la disentería y las fiebres palúdicas que había contraído en el Caribe escribía:

Es cierto que de cada seis días tres los paso en la cama, con pocas ganas de trabajar y dolores horribles que no cesan ni un instante. Me dejo vivir en la muda contemplación de la naturaleza, totalmente consagrado a mi arte. Al margen de esto, no existe nada más; y sigue siendo el mejor medio de olvidar el dolor físico (Gauguin, 1989:26).

Abrumado por las dificultades e indecisiones, pero sin perder la esperanza. Seguro de su vocación y moderadamente confiado en sus posibilidades, convencido de que sus sufrimientos no serían inútiles, no vislumbraba otro camino que el de la lucha persistente y sostenida, una idea que manifiesta reiteradamente:

# La lucha con el Ángel

*¿Es real la naturaleza o somos nosotros los irreales?*

Luis Antonio de Villena

*El arte es en muchos puntos semejante a la religión.*

Wassily Kandinsky

HÉCTOR MONTES DE OCA  
DEPARTAMENTO DE TEORÍA Y ANÁLISIS  
UAM-XOCHIMILCO  
E-MAIL: hejamovil@yahoo.com.mx

## Key words:

Gauguin  
Bernard  
Cloisonnisme  
symbolic-synthetic art

## Palabras clave:

Gauguin  
Bernard  
Cloisonnisme  
arte simbolista-sintetista

## Resumen

El artículo describe el modo en que Gauguin llegó a conformar un estilo propio utilizando la técnica del cloisonismo, que le permitió sintetizar sus inquietudes mediante la representación moderna de una escena bíblica, en donde los participantes actuaban simultáneamente como testigos y participantes.

## Abstract

The article describes the way employed by Gauguin to develop his personal style using the Cloisonnisme Technique, which allowed him to synthesize his own beliefs through modern interpretations of biblical scenes, where the persons depicted act simultaneously as witnesses and participants.

Los momentos de duda, los resultados siempre por debajo de lo que esperamos y el poco aliento que nos proporcionan los demás, todo contribuye a aumentar las dificultades. Pero, ¿qué se puede hacer, sino es sentir rabia y luchar contra ellas? Aun cuando esté hundido, continúo diciendo: hay que seguir. En el fondo, es como el hombre mortal, pero vivo: siempre luchando contra la materia (Gauguin, 1982:39).

Era un gran desaliento del que esperaba escapar mediante la acción, casi sin un propósito, pero movido por el afán constante de escapar hacia adelante, por un camino desconocido y sin ningún retorno.

## UN ESTILO

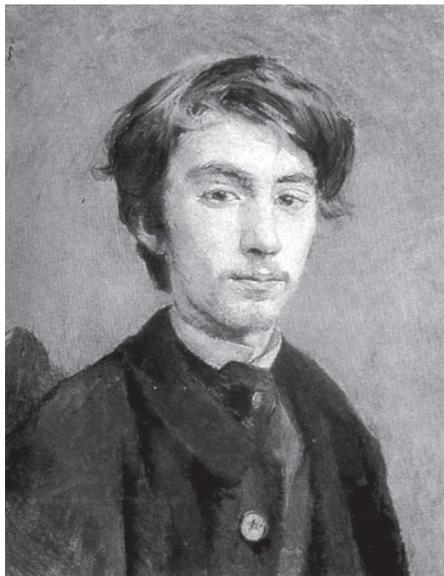
A principios de agosto, al menos su aislamiento encontró solución porque junto con otros artistas llegaron Meyer de Haan, un holandés recomendado por Pizarro; Charles Laval, con quien había compartido penurias en Panamá y en la Martinica; y un joven pintor, Emile Bernard, a quien había conocido dos años antes ahí, en Pont-Aven. Todos fueron bienvenidos, porque eran personas con las cuales se podía discutir, incluso Bernard, de 20 años, a quien hasta entonces no había prestado mayor atención.

A pesar de su juventud, Bernard había desarrollado varias obras que llamaron la atención del escritor simbolista Albert Aurier, del mismo Vincent van Gogh y ahora también de Gauguin. En esas pinturas, en las que se revelaba algo de la solidez de los objetos de Cézanne, las figuras aparecían planas, en distribuciones amplias de colores más lisos y contornos muy precisos. Una simplificación más acusada de la que venía intentando Gauguin y que apuntaba tanto a lo decorativo como a una visión más subjetiva que la impresionista que, al ocuparse sólo de lo sensorial, dejaba deliberadamente postergado al espíritu: de tal manera que la reducción extrema de la forma ayudaba al descubrimiento de su significado más profundo.

Como mucho más tarde recordó Bernard, empleó para ello dos procedimientos: primero, simplificó la naturaleza reduciendo sus líneas a “elocuentes contrastes” y “sus sombras a los siete colores fundamentales del prisma”; segundo, rompió el contacto directo con la naturaleza mediante “la idea y el recuerdo”.

La primera posibilidad significaba (...) una escritura simplificada que pretendía desprender el simbolismo propio de la naturaleza; el segundo era un acto de mi voluntad que expresaba por medios análogos mi sensibilidad, mi imaginación y mi alma (Rewald, 1982:144).

Todas estas ideas, que Bernard había desarrollado junto con su amigo Louis Anquetin durante 1887, inspirándose parcialmente en las estampas japonesas, interesó vivamente a



Retrato de Émile Bernard, de Henri de Toulouse-Lautrec, 1886, National Gallery London.

Gauguin. Fue la organización de un estilo que el crítico Edouard Dujardin denominó *cloisonnisme* tras conocer las obras de Anquetin en la exposición de los Independientes en París, a principios de 1888:

El pintor traza su dibujo en líneas cerradas entre las cuales colocará los tonos variados cuya yuxtaposición debe dar la sensación de coloración general buscada, quedando realzado el dibujo por el color y éste por el dibujo. El trabajo del pintor es en cierto modo como pintar en compartimentos, de manera análoga al *cloisonné*, y su técnica consistirá en una especie de *cloisonnisme* (Rewald, 1982:144).

Se refería a la técnica del esmalte tabicado (*émail cloisonné*) usado en los emplomados medievales en donde la superficie se divide con tiras de metal que sostienen los vidrios coloreados, formando compartimentos que impiden la mezcla de los colores antes y después del cocimiento. Por su parte, Gauguin, después de su primera estancia en Pont-Aven, había trabajado con el ceramista Ernest Chaplet con quien realizó algunas obras escultóricas pequeñas.<sup>1</sup> Las exigencias técnicas de ese trabajo, que también requerían contornos marcados para prevenir que las zonas de color se mezclaran durante la cocción, lo había llevado a una simplificación sintética del dibujo.

La técnica representaba una clara oposición al impresionismo porque, frente a los reflejos lumínicos que disolvían las figuras en

una atmósfera común, los contornos visibles determinaban su aislamiento. De tal modo, las siluetas se ubicaban desconectadas, en un plano cromático uniforme que eliminaban las sombras, así como su vinculación con el plano que compartían. Un procedimiento que, al trastocar las relaciones formales, podía, como percibió Gauguin de inmediato, trastocar también los significados naturales.

Así que el momento tan depresivo que por entonces pasaba Gauguin, pleno de inseguridades e indecisiones, decidió el interés que le produjeron esos nuevos procedimientos que compaginaban muy bien con sus propias búsquedas formales y simbólicas. De tal manera se propició una estrecha colaboración con Bernard, basada en la amistad y el aprecio mutuos que, mediante la confrontación crítica de sus distintos descubrimientos, redundó en un mayor conocimiento de sus propias aptitudes. Algo similar a lo que debió pasar entre Bernard y Louise Anquetin. El ambiente de generoso compañerismo que Gauguin y Bernard compartieron en Pont-Aven no permitía imaginar la amarga disputa que protagonizarían por la paternidad del estilo, y que llevaría al rompimiento definitivo de su amistad en 1891, inmediatamente antes del primer viaje de Gauguin a Tahití.

## UNA SENSIBILIDAD

Los jóvenes que llegaron a Pont-Aven en agosto no sólo aliviaron la soledad de Gauguin y resultaron un estímulo decisivo en la orientación de su estilo pictórico, también tuvieron una influencia significativa en el ámbito de su espiritualidad. Un aspecto en el que tuvieron que ver Bernard, cuya religiosidad lo había llevado a recorrer todas las iglesias, conventos y lugares de culto de Bretaña; Meyer de Haan, igualmente obsesionado por la mística y, quizá con especial significación, Madeleine la jovencísima hermana de Bernard. Al respecto, comentaría este último después: “Mi hermana y mi madre me visitaron en Pont-Aven: Gauguin pintó un retrato de mi hermana, que entonces contaba diecisiete años y era realmente bonita; estaba enamorado de ella [...]”<sup>2</sup> (Dovski, 1969:121).

En este sentido, también debió resultar determinante la lectura de *Les Misérables*, la voluminosa novela de Víctor Hugo; que por entonces cautivaba la atención de todo el mundo y que probablemente emprendió a instancias de Madeleine. Una experiencia que dejaría su huella en el cuadro que intercambió por aquellos días con Van Gogh; en el que se autorretrató como Jean Valjean, el proscrito protagonista “a quien la sociedad había oprimido y expulsado [...] ¿no es un símbolo

<sup>1</sup> Druick, Douglas y Peter Zegers, *Van Gogh y Gauguin, el estudio del sur*, The Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum y Electa Milano, Verona, 2002, p. 68.

<sup>2</sup> Un amor que se enfrentó al rechazo de Madeleine quien acabó comprometida con Laval.



Autorretrato con Cristo amarillo de Paul Gauguin, 1890, Colección particular.

del pintor [...] contemporáneo? Al dotarle de mis propios rasgos ofrezco una imagen [...] a todas las víctimas desgraciadas de la sociedad que nos vengán haciendo el bien" (Druick y Zegers, 2002:68). Fue un modo de identificar su propia proscricción, su propia batalla contra la marginación social y la incomprensión, con la del personaje de la novela que, desde la degradación y el delito, alcanza la redención al final de una lucha que parece interminable y que el pintor asume plenamente como el destino que le corresponde.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Otra influencia literaria menos próxima fue sin duda *L'Oeuvre* la novela que sobre el ambiente de los pintores contemporáneos había publicado Zola dos años antes y que Mette, la esposa de Gauguin había traducido al danés (Druick y Zegers, 2002:55) y en donde, de distintas maneras los pintores de la época se sentían aludidos. A pesar de que para Gauguin era "el peor libro de Zola desde cualquier punto de vista" no hay duda de que para él y van Gogh la historia del pintor Claude Lantier tenía un significado especial. En ella se presenta a la creación como una dramática lucha sostenida contra la naturaleza en donde "las ansias creadoras iban siempre más de prisa que los dedos" por lo que la obra maestra "era el perpetuo espejismo que espolea a los malditos del arte [...] sin el que sería imposible la creación a todos aquellos que perecen por no poder crear la vida" (Zola, 1886:222-223). Una trágica admonición que al protagonista, a diferencia de Valjean, lo llevó a la desesperación, la locura y el suicidio.

### UN CAMINO

A partir de esas vivencias humanas, artísticas, religiosas y literarias, parecía que Gauguin encontraba un camino propio. Luego de algunos ensayos de síntesis y de que Bernard pintara *Mujeres bretonas en el prado*,<sup>4</sup> Gauguin ejecutó, por el mes de septiembre, *Visión después del sermón*,<sup>5</sup> en donde finalmente cristalizaron todas las inquietudes que lo agobiaban. Tiempo después, un Bernard postergado acusaría a Gauguin de haber plagiado el cuadro de las bretonas, afirmación que fue sin duda producto de los resentimientos acumulados porque la observación de ambas pinturas muestra importantes diferencias.<sup>6</sup>

La cercanía de Bernard, de Madeleine y de Meyer de Haan tuvo una influencia decisiva en la configuración de un estilo y una visión. Con seguridad, el cuadro no hubiera sido realizado de esa manera en otras circunstancias, no obstante lo cual, del resultado final sólo puede responsabilizarse al propio autor. Así lo deja ver incluso la elección del episodio

<sup>4</sup> *Mujeres bretonas en el prado*, agosto de 1888, óleo sobre lienzo, 74 x 92 cm, colección privada.

<sup>5</sup> *Visión después del sermón- Jacob luchando con el ángel*, agosto-septiembre 1888, óleo sobre lienzo, 73 x 92.1 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

<sup>6</sup> Aparte de la ambientación sólo prevalece la simplificación formal de las campesinas pintadas por compartimentos y algo de las líneas decorativas ya que la temática, la violenta intensidad de los colores y la asimetría extrema de la composición son por completo originales.

bíblico que, correspondiendo a su propio interés por desentrañar el sentido trascendente que se oculta en las apariencias visibles, se distanciaba de la interpretación religiosa predominante. Así sucedió con *Visión después del sermón* y con *El Cristo amarillo*,<sup>7</sup> escenas en las que la religiosidad encarna, de distinto modo, fuera de la dimensión ultraterrena, en la misma cotidianidad material que le otorga un sentido inmediato y directo.

De tal modo el pintor elige para su cuadro un pasaje del Génesis que cobra su significado en el desalentador ambiente de búsqueda constante en el que por entonces y por mucho tiempo habría de desenvolverse, constituyéndose en una especie de proclama en la que renueva su fe, no en la benevolencia de un ser superior, sino en las inagotables posibilidades de la voluntad propia.

Como lo cuenta el relato bíblico, Jacob, hijo segundo de Isaac, logró los derechos de la primogenitura que su hermano Esaú le había vendido, engañando a su anciano padre con la ayuda de su madre. Pero ahuyentado por el odio que provocó en su hermano, Jacob tuvo que huir a Mesopotamia en cuyo camino descansando una noche, tuvo un sueño en el que vio una escalera que llegaba al cielo por la que subían y bajaban los ángeles. Junto a ella se hallaba Dios, quien le dijo:

Yo soy Yavé Dios de Abraham, tu padre y el Dios de Isaac; la tierra sobre la cual estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia. Será ésta como el polvo de la tierra, y te ensancharás a occidente y a oriente, a norte y mediodía, y en ti y en tu descendencia serán bendecidas todas las naciones de la tierra (Génesis, 28:13-14).

Después de 25 años en Mesopotamia, Jacob regresó a la tierra de Canán con su numerosa familia y considerables riquezas, pero durante su viaje, antes de reunirse con su hermano:

Quedóse Jacob solo, y hasta rayar la aurora estuvo luchando con él un hombre, el cual, viendo que no le podía, le dio un golpe en la articulación del muslo, y se relajó el tendón del muslo de Jacob luchando con él. El hombre dijo a Jacob: "Déjame ya que me vaya, que sale la aurora". Pero Jacob respondió: "No te dejaré ir si no me bendices". Él le preguntó: "¿Cuál es tu nombre?" "Jacob", contestó éste. Y él le dijo: "No te llamarás ya en adelante Jacob, sino Israel, pues has luchado con Dios y con hombres y has vencido". Rogóle Jacob: "Dame, por favor, a conocer tu nombre"; pero él le contestó: "Para qué preguntas por mi nombre"; y le bendijo allí.

<sup>7</sup> *El Cristo amarillo*, septiembre de 1889, óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York.



*Visión después del sermón-Jacob luchando con el ángel* de Paul Gauguin, 1888, Galería Nacional de Edinburgo.

Jacob llamó a aquel lugar Paniel, pues dijo: “He visto a Dios cara a cara y ha quedado a salvo mi vida” (Génesis, 32:24-30).

Pudo entonces reconciliarse con su hermano y habitar en Betel con sus 12 hijos, quienes serían cabezas de las 12 tribus de Israel.

Es un episodio muy extraño, culminante en la vida de Jacob y por supuesto de todo el pueblo judío: Jacob lucha con Dios y lo vence en un tenaz combate que dura toda la noche, culminando toda una historia de terca perseverancia, en donde, para cumplir la voluntad de Dios, se impone el deseo obstinado, incluso violento, de un mortal elegido.

### EL CUADRO

La pintura que recreaba ese episodio fue descrita por Gauguin en una carta dirigida a Vincent van Gogh en septiembre de 1888:

Acabo de terminar un cuadro religioso, mal ejecutado pero que me ha interesado en gran

medida y me gusta. Quería donarlo a la iglesia de Pont-Aven. Naturalmente no lo quieren. Un grupo de mujeres bretonas, vestidas con sus ropas negras como la noche, están rezando. Las cofias blanco amarillentas son muy luminosas. Las dos cofias a la derecha son como cascos monstruosos. Un manzano atraviesa el lienzo, de color púrpura oscuro; las hojas están pintadas en grandes grupos, como nubes verde esmeralda, con manchas de verde y amarillo oro. El tierra es bermellón puro. En la iglesia el tono se rebaja y se vuelve rojo pardusco. El ángel está vestido de azul ultramar fuerte y Jacob de verde botella. Las alas del ángel están hechas de amarillo de cromo 1; el pelo del ángel de cromo 2; los pies son anaranjados. La vaca que hay bajo el árbol es pequeña en comparación con la realidad y está encabritada (Druick, 2002:136).

Creo que en los rostros he alcanzado una gran simplicidad rústica y supersticiosa. Todo muy severo. En mi opinión, en este cuadro el paisaje y la lucha sólo existen en

la imaginación de los que rezan, después de un sermón. Por eso hay un contraste entre la gente real y la lucha en este paisaje, irreal y desproporcionado (Druick, 2002:29).

El cuadro lo firmó con su nombre y según Bernard (Dovski, 1969:121) pintó en azul sobre el marco blanco *Regalo de Tristán y Moscoso*<sup>8</sup> e intentó donarlo a la iglesia de Nizon, un pequeño pueblo cercano a Pont-Aven, donde, previsiblemente, el cura no quiso aceptarlo. De modo que envió el cuadro a Theo van Gogh, quien lo tuvo hasta 1891 cuando alcanzó el precio más alto, 900 francos, en la subasta que Gauguin organizó para poder viajar a Tahití. Fue también la pintura con

<sup>8</sup> Mariano Tristán y Moscoso, descendiente de una familia colonial española establecida en Perú desde mucho tiempo atrás, era padre natural (junto con la francesa Thérèse Laisnay), de la activista Flora Tristán madre a su vez de Aline, progenitora de Paul.

cuya extensa descripción comenzó el artículo de Aurier: "Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin" quien lo proclama como "gran artista genial", "iniciador de un arte nuevo" (Rewald, 1982:376); y en donde se ignoraba la aportación de Bernard a ese nuevo arte simbolista-sintetista. Una omisión seguramente inducida por Gauguin que, dada la intervención del propio Bernard ante Aurier para la escritura del artículo, provocó el rompimiento definitivo entre los dos pintores.<sup>9</sup>

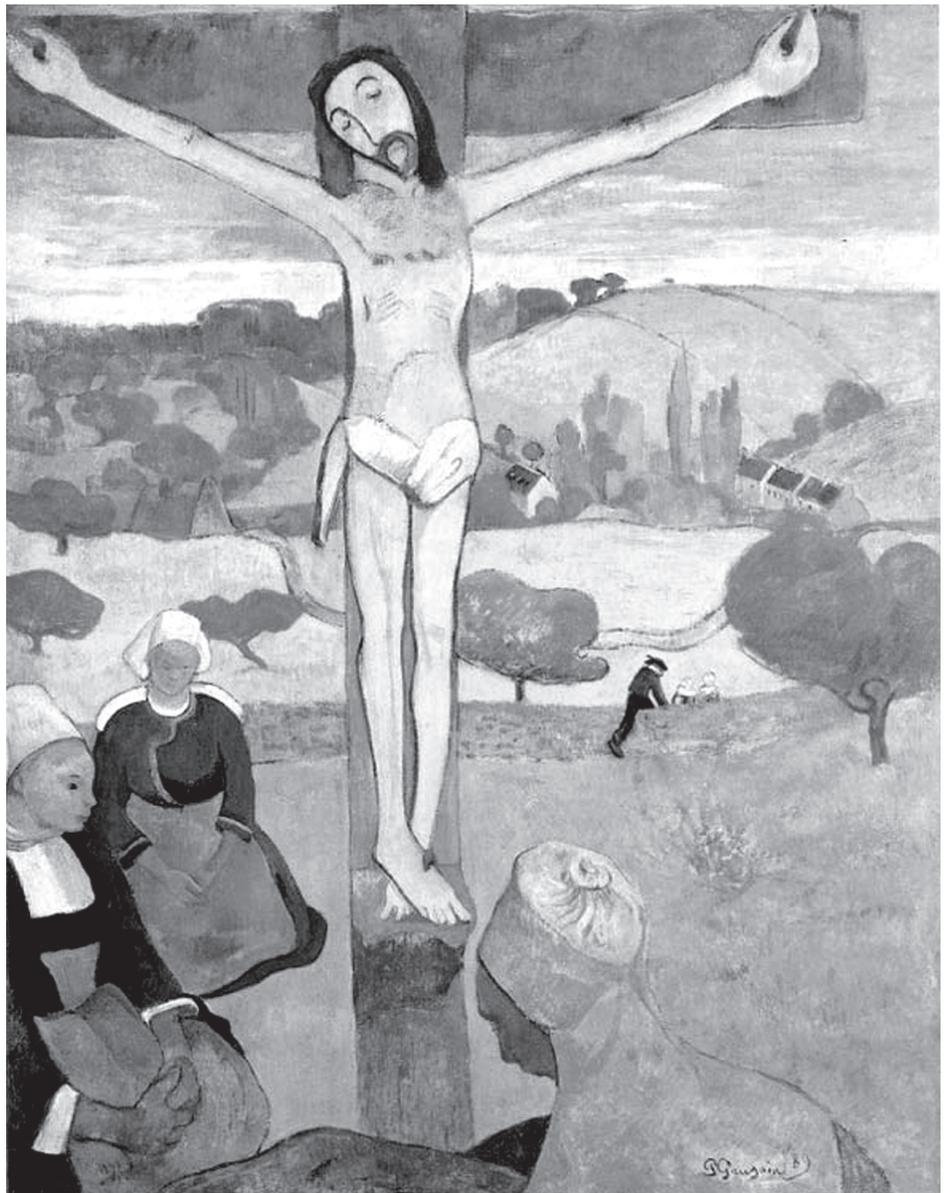
El cuadro por su parte significaba la ruptura con el naturalismo impresionista y señalaba el camino para búsquedas más idealistas, que desde luego no eran del agrado de quienes como Pizarro estaban comprometidos en el materialismo:

Yo no reprocho a Gauguin haber pintado un fondo color bermellón, tampoco tengo nada que objetar a los dos guerreros que combaten y a las campesinas bretonas que aparecen en primer plano, lo que le reprocho es haber robado esos elementos a los japoneses, a los pintores bizantinos y a otros, le reprocho no aplicar su síntesis a nuestra filosofía moderna que es absolutamente social, antiautoritaria y antimística. Ahí está la gravedad de la cuestión...<sup>10</sup>

Lo cierto es que, aunque Gauguin utilizaba, como bien señalaba Aurier, formas simbólicas para la expresión de ideas, éstas se materializaban en el ámbito de una religiosidad objetivada sin ninguna intervención providente, sino por la obra de una ideación estrictamente humana y, por lo tanto, muy moderna, nada convencional como tal vez intuyó el cura que rehusó colocar el cuadro en la iglesia de Nizan.

### UN MISTICISMO MATERIAL

De forma notoria, el cuadro resumía con mucha intensidad las cualidades de un estilo a partir de la original reelaboración de todas las influencias que hasta entonces Gauguin había sido capaz de absorber. Un cuadro religioso, pero de una



*El Cristo amarillo* de Paul Gauguin, 1890, Museo Abright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York.

religiosidad materialista que viene a proclamar una convicción tanto plástica como existencial, en donde prevalece una voluntad imaginativa que traspasa la naturaleza.

Llama la atención desde luego el aspecto de la composición, que tiene como precedente a Degas en sus disposiciones asimétricas con grandes vacíos centrales y los objetos distribuidos irregularmente sobre los bordes del espacio. Estas características fueron el resultado de una aproximación espontánea e impremeditada a la naturaleza, producto de una intención decididamente realista, que tuvo el referente inmediato de las imágenes fotográficas que, desligadas de sus primeros e inevitables vínculos académicos, ofrecía una visión de la realidad por completo desprejuiciada, azarosa y espontánea. Pero lo que para Degas eran las composiciones asimétricas como revelación de una realidad vista con exactitud, se convirtieron para Gauguin en un modo de transformación

simbólica que intentaba revelar la otra realidad oculta tras las apariencias. Ante todo, por la notoria distorsión que la disposición de los objetos producen en el espacio pictórico.

Se trata de la relación que las campesinas establecen con el objeto de su visión y que determina la religiosidad específica del cuadro. Una religiosidad primitiva como la que buscaba Gauguin en regiones distantes y que por el momento sólo podía encontrar en Bretaña. Una religiosidad tan supersticiosa como ingenua que encarna en la rusticidad simple de la gente sencilla, en donde lo sobrenatural inducido cobra un sentido directo en la cotidianidad. En primer lugar, gran parte de la pintura, específicamente la mitad inferior del cuadro, se encuentra ocupada por cinco personajes que, sin intervenir, atestiguan a la distancia lo que sucede en la esquina superior derecha. Distribuye de manera irregular sus distintas actitudes: en el extremo derecho, la cabeza seccionada del párroco, de

<sup>9</sup> En ese entonces la urgencia de Gauguin de recabar fondos para su viaje lo llevó a solicitar testimonios de reconocimiento a diversas personas que le sirvieran para promover la subasta de su obra. En ocasiones, cayendo incluso en algo cercano a la deshonestidad, como dijo Pizarro en una carta a su hijo: "Luchamos contra hombres de genio terriblemente ambiciosos que tratan de aplastar a todo el que se ponga en su camino (...) Es descorazonador. ¡Si vieras con cuánta desvergüenza se condujo Gauguin para que lo eligiesen (esa es la palabra) hombre de genio y con cuánta habilidad lo manejó todo! No se podía hacer otra cosa más que ayudarlo a preparar. ¡Cualquier otra persona se hubiera contenido por pudor!". Pizarro a su hijo Lucien [13 de mayo de 1891] en (Rewald, 1982:368).

<sup>10</sup> Pizarro a Lucien [20 de abril de 1891] (Rewald, 1982:378).

perfil ligeramente hacia el frente, con los ojos cerrados a la escena que su sermón provocó. Luego tres campesinas muy notorias en progresión ligeramente ascendente: la última, algo separada de las otras dos, ofrece el único perfil atento a la escena de Jacob con el ángel; las otras dos sólo muestran sus grandes cofias blancas como una exótica floración doble que determina el carácter ondulante de las líneas que recorren orgánicamente toda la composición, ensamblando todas sus partes en una cadencia que subdivide los cuerpos, casi obsesivamente, hacia el fondo por la izquierda.

En esa orilla izquierda inferior una cuarta campesina, algo separada de las tres anteriores, juntando las manos como concentrada en su fervor, inicia una progresión junto al borde, de dos grupos más distantes, que culminan en la mayor lejanía de la esquina superior izquierda.

El tema del cuadro no es entonces la lucha de los personajes bíblicos, sino la reunión en semicírculo de las mujeres alrededor de dicha escena. Ellas comparten un escenario que la diagonal del manzano fractura violentamente, como si la realidad vinculante se rompiera o como si sobre la ruptura se estableciera un enlace tan retorcido como inesperado. Todo a partir de las posibilidades expresivas y simbólicas de un estilo que liga los objetos en la superficie plana que comparten, pero que también los separa en las incongruencias de sus desproporciones y deformidades. La ruptura de una continuidad que igualmente expresa la irrupción de lo sobrenatural en el ámbito doméstico de la más banal cotidianidad, o como sugiere la pintura un desdoblamiento fantástico (alienado) de la normalidad.

¿Están o no están las campesinas en el espacio de la delusión? Esa es justamente la ambivalencia que la imagen plantea con gran habilidad, porque las mujeres parecen ser al mismo tiempo espectadoras y participantes de acuerdo con la manera como habitan ese espacio pictórico. Éste tiene la singularidad de estar habilmente construido a partir de dos situaciones dispuestas en una porque: las incongruencias espaciales que manifiestamente reúnen a las figuras son en realidad los referentes precisos de una realidad cuya concreción se vuelve imaginaria.

Sin mucha atención se observa a las tres campesinas y al párroco del primer plano, que son los más notorios de la composición, no pertenecen al espacio que ocupan los personajes bíblicos; y que existe una distancia insalvable entre ambos grupos porque la extensión de su horizonte —que debería ser el nuestro si estuvieramos ubicados detrás de ellos, formando parte del mismo grupo de curiosos—, no es el mismo que el de Jacob y el ángel. Por otra parte, la elevación extrema del horizonte sí resulta congruente con la visión que desde arriba se tiene de la lucha en la extensa llanura bermellón. Que, para los espectadores del primer plano, se convierte en una superficie plana

sobre la que se proyecta sólo una imagen. La distancia entonces no es física, sino que afecta propiamente a la distinta naturaleza de los participantes: la que corresponde a personajes reales enfrentados a la observación de una imagen impresa o proyectada sobre una superficie verticalmente dispuesta frente a ellos; la realidad contrapuesta a la representación, en el solo vínculo que establece una mirada diferenciada en la distancia.

Pero la imagen se transforma hacia arriba, por la orilla izquierda, en donde se agrupan, en el segundo plano, otras tres campesinas que, flexionando ligeramente las rodillas, parecen flotar en el espacio. Un grupo que se escorza con rapidez hacia el fondo y que si bien todavía guarda una cierta coherencia con las campesinas del primer plano, ya no pertenecen al espacio que determina el manzano, como si se iniciara una sutil dislocación del territorio de convivencia general. Ellas establecen el vínculo con el tercer plano de campesinas al fondo con las que guardan una relación muy particular a través de la disminución progresiva de su tamaño, pero no por la relación espacial que determinan sus respectivos horizontes; porque, las campesinas del grupo intermedio aparecen como vistas desde su propia altura mientras que las del fondo, sorprendentemente más arriba del cuadro, ise ven hacia abajo, en picado, apaciblemente sentadas en el mismo suelo, ahora horizontal, que por detrás del manzano comparten con Jacob y el ángel!

Un juego visual que compagina armoniosamente distintos puntos de vista, de otra manera quizá más audaz de lo que Cézanne realizaba en sus bodegones de aquel tiempo, y que vislumbra en el espacio que ocupan los objetos, lo que más tarde, en la propia materialidad de los cuerpos, realizaría el cubismo.

De tal manera, las campesinas en el espacio pictórico que comparten se transforman de espectadoras a participantes, penetrando en la escena que observaban desde fuera, borrando las fronteras que median entre la naturaleza y su representación. Lo sobrenatural se produce en el ámbito de la normalidad, como un imperceptible deslizamiento de los sentidos, en la simultaneidad visual de lo que está fuera o dentro, próximo o distante, como una expresión formal del paso igualmente coincidente de lo histórico, material y humano a lo trascendente, espiritual y, acaso, divino.

Dos situaciones coincidentes en el espacio de la representación, la que trastorna los sentidos al confundir lo que se observa o imagina, y la que violenta cualquier obstáculo en una pugna incluso sacrílega que no termina de decidirse. En ambos casos una reconstrucción, una rectificación de la realidad que opera sobre los hechos mediante la imaginación y la voluntad. La sublimación de un mundo que se levanta en la mediocridad, el conformismo,

la hipocresía y la insatisfacción más profunda que subyace a la comunidad “civilizada” contra la que se inconformaba Gauguin.

Se trata, no obstante, de que lo sobrenatural se expresa materialmente en la capacidad para objetivar un ansia, como la exacerbación de un deseo que desde la exaltación fervorosa hace presente el contenido estrictamente corporal de un relato cautivante. No en la propia apariencia de lo visionado, que muestra a dos vulgares camorristas (a pesar de las alas de uno de ellos) que se enfrentan en una lucha cuerpo a cuerpo, sorda, parsimoniosa y aburrida, sino en la propia lucha de Gauguin que arriesga su salvación, su integridad o su cordura en la defensa obstinada de sus ideas.

Los momentos de duda, los resultados que siempre están por debajo de lo que soñamos, y el poco aliento que recibimos de los demás, todo esto contribuye a que las espinas nos desuellen. Y bien, ¿qué podemos hacer después de eso más que montar en cólera, luchar con todas estas dificultades y, aunque abatidos, decir: “todavía más”, una y otra vez? (...) el hecho es que yo pinto y vivo con esperanza” (Rewald, 1982:341).

Es como la credulidad intranquila del creyente, como la del artista, viviendo en perpetuo conflicto con la materia, intentando elevarse mediante una religiosidad que se materializa en la voluntad necia de la fe, transformando la realidad con las capacidades impetuosas de lo inmaterial. Una convicción por la que se sacrifican las proximidades materiales, amorosas y familiares, todos los vínculos de la convivencia fraterna, por la muy lejana e incierta plenitud en soledad.

Para Gauguin es la religión del arte en la que buscó salvarse viviendo hasta el sacrificio la devoción fanática del primitivo. En la temática propuesta por la pintura es un misticismo material que persiste, en las ensoñaciones de lo imaginario, como en el mismo acto de la creación.

## BIBLIOGRAFÍA

Druick, Douglas y Peter Zegers, 2002, *Van Gogh y Gauguin, el estudio del sur*, The Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum y Electa Milano, Verona.

Gauguin, Paul, 1989, *Escritos de un salvaje*, Debate, Madrid.

Rewald, John, 1982, *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*, Alianza Editorial, Madrid.

Van Dovski, Lee, 1969, *Gauguin*, Espasa-Calpe, Madrid.

Zola, Émile, 1973, *La obra*, Selecciones Editoriales Barcelona en coedición con Lito Ediciones Olimpia, México.