

## CAPÍTULO TERCERO

### GAUGUIN Y *BESSOIN DE FUIR*

Entre las sobresalientemente diversas personalidades de rebeldes individualistas cuenta la de Paul Gauguin atípico, como Novalis y Grillparzer y, como ellos, inclasificable autor de una nueva visión, de gran fertilidad.

Dice Hoog,<sup>59</sup> el mayor especialista de la vida y obra del pintor prodigioso, que

éste no era el cínico que impugnó los valores admitidos: rechazó, como Flaubert, el cretinismo; como Mallarmé, las convenciones literarias formales y como Rimbaud y Claudel el racionalismo reseco. Se reúne, con Van Gogh y Nietzsche, en el infierno desesperado de los héroes románticos en el que Maupassant y Toulouse-Lautrec eran devorados por la enfermedad. En sus motivaciones intelectuales, como también en sus opciones estéticas, rechazó el peso de la ideología dominante y prefirió innovar y empujar a otros a hacerlo también.<sup>60</sup>

Su vida fue una tensa búsqueda, incesante travesía hacia lo diferente, larguísima singladura en la que corrió peligro de naufragar en más de una ocasión, viaje inacabable a su Cytheria desde íntimos y dolorosos desengaños y en medio de un océano infinito, cuyo hechizo le fue irresistible.

Al huir hacia lo remoto se buscó a sí mismo persiguiendo nuevas luces, formas y colores que redimieran lo grisáceo de su mundo tedioso, conformista y vacío de sentido, despojado de los heroísmos y las aventuras que llenaban su imaginación y sin los cuales no sabía vivir.

Una suerte de confluencia, una forma de “cristalización stendhaliana” de diversos impulsos y de hechos personales y colectivos contribuyeron a la peripecia vital de Paul Gauguin (1848-1903), cuya presencia aquí pudiera ser sorprendente a primera vista y que, empero, se explica por la necesidad de perfilar el sentido y los alcances de la rebelión individualista del romanticismo decimonónico y su reflujo en la confección de las nuevas conductas

---

<sup>59</sup> Hoog, Michel, *Gauguin Vie et œuvre*, Fribourg (Suisse), y Lausanne, 1987, 382 pp.

<sup>60</sup> Hoog, *op. cit.*, Avant-propos.

y demandas sociales y, por ende, de respuestas de distinta factura, jurídicas, políticas, estéticas.

Al despertar del “sueño de razón”, el monstruo seguía ahí, como en el siglo XVIII, idéntico al de las peores pesadillas, las más caprichosas y disparatadas. El aquelarre europeo lentamente iba congregando la danza frenética de 1914 y, de ahí en adelante, la danza de Gauguin surge de una “circunstancia” o de una “fuerza del destino”, que por unos cuantos años hizo peruano a un francesito que sería, llegado el tiempo, un inmortal revolucionario estético: el golpe de Estado del Minúsculo Napoleón III.<sup>61</sup>

Clovis, el padre de Gauguin, fue periodista del *National*, de tendencia liberal que, después de haber sostenido la monarquía de Julio, terminó opo-

---

<sup>61</sup> Su bisabuelo era descendiente de la familia Chazal, familia de artistas, y venía de Thérèse de Lainsay, concubina del coronel español de dragones Mariano de Tristán Moscoso, dueño de un antiguo escudo de armas nobiliario. El hermano de don Mariano, Pio de Tristán, llegó a ser brevemente virrey del Perú. Thérèse, bisabuela de Gauguin, fijó con su marido el coronel su residencia en Vaugirard y ahí adquirió Le Petit Chateau, en 1802. Ochenta años después, Gauguin también vivirá ahí. Comenzó a tejerse entonces la leyenda: los Tristán descenderían de la familia real de los incas peruanos. La abuela de Gauguin, Flora, aprendiz del litógrafo parisino André François Chazal, casó con él en 1821. Así, el abuelo, algún tío y varios primos de Gauguin también fueron pintores, muy lejos, es cierto, del genial artista de Tahití. Aquel matrimonio resultó infelicitísimo, y, al nacer la madre de Gauguin, Aline, la ruptura era ya un hecho consumado. Flora abandonó el domicilio conyugal, y el marido, un jugador empedernido (ludópata, dicen hoy) la persiguió orillándola a embarcarse hacia el Perú, a fin de obtener de Pio de Tristán, su tío, la porción hereditaria a la que creía tener derecho. A su regreso publicó los recuerdos de aquella su temeridad, intitulándolos significativamente *Peregrinations d'une paria* (1835). El marido abandonado intentó recuperar a su hija Aline y, exasperado por la publicación del libro y el descrédito social, hizo por matar a Flora. El escándalo público consiguiente caso conmocionó a los periódicos de la época. El frustrado uxoricida fue condenado a veinte años de trabajos forzados. Flora recuperó su nombre de soltera arrancando una brillante carrera de periodista y escritora sumándose a un incipiente movimiento feminista y socialista saint-simonista. Fue, pues, una figura importante del socialismo francés. En *L'Union Ouvrière*, su periódico por suscripción, propugnó la unión política de los trabajadores y murió, agotada por esa lucha, en Bordeaux. En 1846, su hija Aline, protegida de George Sand, la feminista a ultranza y el oráculo de los Salones más famosos del Segundo Imperio, contrajo matrimonio con Clovis Gauguin. Con la tenacidad que le venía de las mujeres de su familia, Aline convenció a Clovis de la necesidad, a la que coronaría, según ella, el éxito de viajar a Perú y proseguir ahí la reclamación legal de su herencia española. Clovis, infortunadamente, no llegaría ni siquiera a olfatearla, pues falleció nada más llegados a la Patagonia, de crisis cardíaca, en un poblacho de siniestro nombre, “Puerto del Hambre”. Pio de Tristán acogió al pequeño Paul y a Aline generosamente, en un momento en que le sonreía la Fortuna, pues su hija mayor casó con José Rufino Echenique, quien en 1851 llegaría a la presidencia de la República del Perú. La estadia americana marcaría por siempre a Paul, y fue, sin duda, uno de los motores de su errancia incansante.

niéndose a ella y celebró la caída de Luis Felipe en febrero de 1848,<sup>62</sup> sin tomar parte en las violencias de mayo y junio, enfrentamientos sangrientos entre republicanos y socialistas que acabaron por desacreditarla, contribuyendo involuntariamente al contragolpe del Napoléon Minúsculo. Víctor Hugo obtuvo de ella una “conversión” de fe política alineándose en adelante con la corriente socialista. Clovis, que no necesitaba, como el poeta, ningún “camino de Damasco”, se exilió al igual que el bardo: éste en Jersey, mientras el padre del artista se embarcó, con su familia, a Perú, pero sin verlo nunca. Clovis, para acabar de persuadir a los suyos de la necesidad de huir de Francia, advirtió premonitorio la fatal consumación del golpe de Estado de Luis N, que presentía lúcidamente como también la consecuente, inevitable persecución de que sería objeto, a causa de sus escritos y en virtud de sus relaciones liberales, odiosas a los ojos de ese régimen despótico que él veía venir inminente.

Visto de cierto modo el exilio voluntario de los Gauguin en Perú, puede sostenerse que el pintor “exótico” no hubiera probablemente fructificado en lienzos geniales de bellezas maoríes de no haber tomado contacto, en su niñez, con otro mundo, tan opuesto y alejado como era el de Lima, ciudad donde nunca llueve, y con la subterránea tradición oral que afirmaba que la cultura polinesia había tenido su origen en las alturas del Titicaca, hipótesis que también impulsó en el siglo XX a Heyerdal, quien para comprobarla efectuó el increíble viaje oceánico desde las costas peruanas hasta llegar, indemne, a Noa-Noa, a bordo de la balsa *Kontiki*, en la hazaña épica de los grandes navegantes.

Perruchot ha señalado<sup>63</sup> cuánto marcaron la infancia de Gauguin sus años peruanos: “vasta y lujosa morada, poblada por multitud de servidores, grandes recepciones, altas personalidades de aquella República Sudamericana. Sin el golpe de Estado de Napoleón, Gauguin no hubiera sido sino un francesito de la medianía”. Hasta la edad de seis años, la lengua de Gauguin fue no el francés, sino el castellano. Ni encinas ni robles, sino palmas, magnolias y jacarandás, llamas, zopilotes y vicuñas, flora y fauna asombrosas que encendieron su imaginación infantil, dejando sus huellas en las telas por venir.

Cuando Echenique fue arrojado del palacio presidencial limeño por el general Castilla, la madre de Gauguin, ya viuda, juzgó prudente regresar a

---

<sup>62</sup> En *Derechos entre adversidades*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, 2013, hemos abordado las resultantes jurídico-políticas de la revolución de 1848, inaugural de las subsecuentes insurrecciones proletarias.

<sup>63</sup> Citado por Hoog, *op. cit.*, p. 13.

Francia. Al morir Pío de Tristán dejó a Aline la jugosa renta de 25,000 francos, impugnada inmediatamente por la codiciosa parentela peruana. Aline se vio obligada entonces a encontrar trabajo para la subsistencia de sus dos hijos, y el contraste entre la abundancia de ayer y las estrecheces parisinas del retorno influyeron en el ánimo y en la educación del joven Gauguin.

“No fue Paul, de regreso en París, un estudiante brillante, como Cézanne o Rimbaud, ningún ‘genio salvaje’ había en él. Por la dinastía Chazal, era de familia artística y de un medio familiar más abierto que el de Monet o Renoir”.<sup>64</sup> Aline hubo de apoyarse en Gustave Arosa, el tutor de sus hijos, para salir adelante, y esto también fue decisivo, pues Arosa era un enterado del arte y un opulento y avisado coleccionista, propietario de valiosos lienzos: Delacroix, Corot, Coubert, Pissarro, Daumier y la Escuela de Barbizon. Se sabe a plenitud de la influencia de Pissarro en la carrera de Gauguin y de sus desencuentros lamentables, que concluirían en una dolorosa y rencorosa ruptura. Lo cierto es que el joven Gauguin pudo frecuentar, en la casa de su tutor, algunas firmas de la vanguardia parisina, ventaja para quien no acertaba todavía entonces a fijar el rumbo de su navegación vital, que explica la intempestiva decisión de hacerse a la mar y no como alumno de la Ecole Naval, pues sus matemáticas no daban para ello, sino como “pilotin”, como *matelot* de un buque mercante. Seguía así, inconscientemente, los pasos de Manet, que escandalizaría al Segundo Imperio con el cuadro (1867) *Ejecución del Emperador Maximiliano*, en el que los soldados del pelotón mortífero están ataviados a la francesa, disparando a quemarropa, a tres derrotados, tres extraviados. El reproche de fondo de la aventura sangrienta era inculcable y señalaba al auténtico culpable, el *Empereur*, diminuto y lascivo y a su cobarde servio, Achiles Bazaine, futuro traidor en Sedan. Gauguin embarcó, la primera vez, el 7 de diciembre de 1865, con el grado de subteniente segundo. De octubre de 1866 a diciembre de 1867 dio la vuelta al mundo, llegando a Panamá y pasando de ahí a Oceanía. Hoog se pregunta los motivos de esta decisión ¿mero deseo juvenil de aventuras?; ¿búsqueda del paraíso perdido de la infancia?; ¿búsqueda del padre, muerto en una Patagonia hostil e inabarcable? En todo caso, fue “la première décision personnelle affirmée” del artista en ciernes.<sup>65</sup>

Había algo más duradero en el trasfondo de su navegación. Para cumplir con el obligatorio servicio militar, Gauguin eligió, en 1868, la Armada Naval bajo la insignia del “Jérôme Napoléon” (nombre del cómic “Primazo”, conocido como “Plon-Plon”). En todo caso, el gusto de Gauguin

<sup>64</sup> Hoog, *op. cit.*, p. 16.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 63.

por los mares interminables no puede ser atribuido únicamente a una mera *besoin de fuir*. No eran pocos los peligros, las dificultades e incomodidades de los trayectos de entonces. Conrad también tuvo al mar como suelo, y en él encontró, al igual que Gauguin, el vehículo de su poética. Al cabo de seis años de navegación, fue liberado en Toulon el 23 de abril de 1871, un año después de la derrota francesa, obra de las armas prusianas que derrocaron al napoleoncito. El filtro ensoñador ya había hecho su efecto en el alma del artista, y sus restantes desplazamientos no serán de descubrimiento, sino de recobramiento, para recuperar lejanas tierras, unas ya conocidas y otras, las apenas entrevistas, todas un potente imán para su brújula, que apuntaba hacia el sol de los trópicos inspiradamente liberadores y todavía no tristes como los vio desencantado Levi-Strauss.

Gustave Arosa, tutor generoso, a la muerte de Aline (1867), valido de sus relaciones bursátiles, colocó a Paul en las oficinas de Bertin, influyente agente de cambio. Durante una docena de años, Gauguin vivirá sedentariamente, contraerá un matrimonio burgués, triunfará profesionalmente y practicará la pintura como simple amateur “pintor dominical”. El péndulo de su vida llegaba entonces a uno de sus extremos ¿recordaría, su oscilación, las soberbias insumisiones de su padre y de las mujeres de su raza? Lo cierto es que sus decisiones centrales de entonces, Mar y Bolsa, no apuntaban para nada a la pintura.

El año 1833, a raíz de una grave crisis bursátil, Gauguin lo abandona todo. Es patente que se había enriquecido gracias a su comercio de divisas de la bolsa, y que ya había logrado hacerse de una pequeña colección de buenas y valiosas telas. Pero le *besoin de fuir* la persigue incesante, como a Mallarmé: *fuir la bas, fuir!*

¿De que huían aquellos hombres, privilegiados de habitantes de la ciudad más deseada, la más refinada y culta de Europa? ¿Qué horizontes admiraban lejos de Francia y del envejecido continente? Huyen, desencantados, de los odiosos -ismos: realismo, racionalismo, materialismo, progresismo... Han aprendido, con el Rousseau que hay en el trasfondo de su educación intelectual y sentimental, que el optimismo racionalista del siglo XVIII, al tomar contacto con la realidad del mundo, salta en arruinados pedazos, y que la fe ciega en un progreso indefinido de la especie es sólo espejismo, tal y como lo advirtiera el Ginebrino en su día. El *dictum* de Hugo de que “abrir una escuela es cerrar una prisión” no pasaba ya de ser una frase electoral, una consigna política, un facilón aserto, falso de toda falsedad. No sólo otro paisaje físico y humano alienta la huida: también el mundo interior es el destino de su fuga, que el simbolismo alimenta y reproduce: huida al inte-

rior de cada uno para arribar al reino de los sueños y asomarse a los abismos del inconsciente.

Gauguin, además, huye de la sociedad que maltrató, desconsiderada e injustamente, a su bisabuela Thérèse, reprochada por la unión carnal, arregliosa, con Tristán Moscoso. Una burguesía codiciosa, ramplona, inmisericorde, mezquina, expulsó a su abuela Flora, la socialista; hizo imposible la vida azarosa de su madre viuda por gentes “bien pensantes” para quienes el episodio de la tentativa uxoricida de su abuelo estaba más allá de su capacidad de comprensión y de su exigua tolerancia; huye de la realidad social que hizo posible y convalidó el golpe de Estado del *Ínfimo*, y que su padre vio venir a tiempo y que terminó matándole; huye de un matrimonio deshecho y de la dictadura de los críticos y periodistas, de los marchantes de cuadros, inescrupulosos traficantes del talento de otros; quiere evadirse, en busca del tiempo perdido, hacia el sol imponente de su infancia, océano máximo de una tierra infinita, siempre igual y siempre diferente. Huye también de las estrecheces de la pobreza, que, periódicamente, llama a su puerta. Pero, en el fondo y como la mayoría de los rebeldes, huye del tedio, del monótono discurrir de días infecundos y vacíos de sentido: ¿huye así de él mismo, evasión tentadora que asoma a veces, en cosa de segundos, experimentando en carne propia el “el hondo disgusto de sí mismo” que dijo el Poeta del Desierto en el rancho de mi sangre frente al Nazas?

Lo cierto es que terminó fugándose, no sin vacilaciones, pero definitivamente, encontrando no el Paraíso Terrenal, pero un trasunto de éste en la Polinesia de fin de siglo, poblada de personajes equívocos, refractaria al entusiasmo de los aventureros, para quienes el misterio de las Islas permanecía inviolado e inaccesible, como todos los auténticos misterios. De ahí los enigmas que evocan las telas de Gauguin, pues aun cuando expresen un dulcísimo paisaje y la inocencia engañosa de esos paraísos insulares, irrumpen a veces en ellos figuras inquietantes, alguna incluso repulsiva entrevista por Gauguin en sus noches insomnes, al tañido de la armónica de su triste música solitaria, más sombría aún que la de aquella mandolina irreparable que le acompañó en su aislamiento. ¡Podía decir, como lo dijo Charles Cross, genial inventor de la fotografía a color, que “Au plus grand nombre, je déplaís, car je semble tombré des nûes, Rêvant des terres inconnues D’où j’exile les gens”.

No hay que olvidar que Gauguin huía del diletantismo, del conformismo, a fin de alcanzar “la perfección formal, una exigencia estética y moral”.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 28.

A la tesis rousseauista del “buen salvaje” le siguió la del explorador al encuentro de lo indígena mirado, ya peligroso, ya amistoso, pero de todos modos dueño de un saber empírico y mágico, a la vez compensador de los supuestos beneficios de la civilización.<sup>67</sup>

Aquellas fugas imaginadas a Madagascar, a la Martinica, a Tonkín, a Oceanía, eran resultado de un fenómeno de la época.

Les motivations de celle-ci sont de plusieurs natures. Le développement du commerce, l'ambition personnelle et, dans les milieux religieux, l'évangélisation, toutes ces motivations se rattachent, plus ou moins, a l'idée de la supériorité de la civilisation occidentale et du véritable devoir qu'l'homme blanc a de diffuser, par la persuasion ou par la force, ses idées, ses produits et ses religions.

Pero también contaron otros motivos, de unos cuantos: el rechazo a los escándalos de la política del Segundo Imperio, los extravíos del boulangierismo ridículo y las dimensiones morales de la burguesía liberal. Hubo una suerte de coalición estético-anarquista ante el derrumbe francés de la Tercera República y un vigoroso rechazo al adocenamiento de las necesidades políticas, sobre todo a la incapacidad de las elites para superar las consecuencias sociales de la amarga, pero muy explicable derrota ante los prusianos belicosos. Con objeto de resistir a Boulanger y a su inminente dictadura, se fundó una “Liga de los Derechos del Hombre” (1888), que defendía un amplio programa de reformas. Figuraban en él viejas consignas políticas (impuesto sobre la renta, la elección de jueces); figuraba también la separación de la Iglesia y el Estado y figuraba, asimismo, la reforma de la Constitución”.<sup>68</sup>

Paul Claudel, en sintonía con Gauguin, dejó dicho en las *Memorias improvisadas*:<sup>69</sup> “Je trouvais dans l'anarchie un geste, presque instinctif, contre ce monde congestionné, étouffant, qui était autour de nous”. Arte y anarquía se coligaban para ponerle fin al tedio francés de aquel entonces.

Para 1883 Gauguin ha llegado a un callejón sin salida, y su proyecto vital se atasca: la estancia en Dinamarca, en la que había puesto su esperanza, resultó en un triple fracaso de vida familiar, de pintura y de finanzas. Pronto apuntaría la brújula interna hacia Pont-Aven, y su vida ahí daría un nuevo giro, otro, asombrosamente fértil, y sería el camino a la gloria artística, tal y como hoy se le reconoce.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>68</sup> Brogan, D. W., *Francia. 1870-1939*, México, 1947, p. 246.

<sup>69</sup> Citadas por Hoog, *op. cit.*, p. 32.

Bretaña era, ante todo, la patria del “correo chuán que remaba La Mancha con fusiles” (como el jerezano lo veía en su Patria Suave y desde la ribera opuesta). Bretaña era, primero que nada, “un pueblo de hombres independientes”, una nación de mujeres y hombres conscientes de sus derechos, orgullosa de sus libertades inmortales, de su inmortalidad literaria que Chateaubriand hizo posible con las *Memorias* suyas desde el más allá. Es “la región solitaria, triste, tormentosa, envuelta en grisaseas nieblas donde la costa, erizada de peñascos ha sido batida eternamente por un helado Océano salvaje”. Bretaña es, a no dudarlo, un país aparte, sin mezclas, y de particularismo político. Los trajes de sus aldeanas no podían sino atraer poderosamente a Gauguin en su *besoin de fuir*.

Flaubert también la amó buscando ahí, en el país todavía *virgen de burgueses*, un cambio de paisaje humano solemne, ciertamente, pues estaba empapado de profunda religiosidad.

Todo esto no era suficiente, y, en 1887, parte con Charles Laval a Panamá, cuando ya había desentrañado los secretos del arte pictórico de Pissarro (originario de las Antillas danesas, y al que ya conocía gracias a la colección de cuadros de su tutor Arosa). Pissarro fue, además, el portavoz del conjunto de tesis anarquistas y libertarias que hicieron fortuna entre los artistas de la época. El desencuentro definitivo entre los dos aún estaba lejos, en un porvenir incierto que se abría ante Gauguin, abandonando el “impresionismo purificador”, cobrando impulso para efectuar su síntesis personal entre las aportaciones de sus predecesores y sus propios gustos. Llegó, incluso, a soñar con un falansterio de producción (individual y colectiva), para artistas y artesanos. Quiso verse a sí mismo como un “trabajador manual”, pintor, vitralista, ceramista, diseñador y escultor, y se negaba a ser encasillado en el reducido círculo de Los Pintores. Ya había calado en su ánimo el papel central que los trabajadores habrían de jugar en adelante.

Panamá fue para él Taboga, isla centroamericana donde su cuñado había montado un negocio frustrado. Este fracaso lo empujó a la Martinica, la Perla de las Antillas francesas: ahí conoció a Lafcadio Hearn, el divulgador de la cultura extremo-oriental; y aunque no logró ningún lienzo en Panamá, Martinica le inspiró una decena de telas, seducido por siluetas femeninas con bandejas de frutas sobre la cabeza, o abrazando el agua de sus cántaros, canéforas cimbreadas, cuyo caminar trazaba un delicioso ballet hipnótico. Comienza apuntar el mar y surge una nueva paleta de violetas, púrpuras y bermellones antes nunca vistas. “Recherche de rythmes nouveaux, cloisonnement des formes et adoption d’une gamme coloré et sont les apports essentiels du travail de Gauguin a la Martinique”.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 73.



La estancia en la Martinica representa la primera toma de contacto de Gauguin con un mundo tropical, el de su infancia y juventud recuperados, que aumentó su apetito por recobrar ese idílico jardín, fraguado en imaginación poderosa de formas y colores.

Tanto que, en 1888, produce el asombroso lienzo *La visión après le sermon*, en él ya está plenamente, y que, aunque *mafait* (decía), sin embargo le complacía. “Cette composition étrange, choquante pour les contemporains, demeure déroutante pour le spectateur d’aujourd’hui”. Pissarro pretendió descalificar su carácter innovador, sosteniendo en la prensa que “esta manera ya la usaron japoneses y chinos. Se la ha hurtado (Gauguin) a ellos”.

Para dar una imagen aún imprecisa del extremo ideologizante y de la polarización de la sociedad francesa del fin del siglo XIX, después de tantas y tan desventuradas aventuras militares y políticas,<sup>71</sup> está el juicio lapidario de Pissarro, convertido en pontífice estético-político (como más tarde, doméstica y caricaturalmente lo sería Siqueiros el pistolero en estos tristes trópicos): “Gauguin no es el vidente, sino el astuto que ha olvidado el paso hacia atrás de la burguesía después de las grandes ideas de solidaridad germinadas en el pueblo inconsciente y *que son las únicas legítimas*”.<sup>72</sup>

Lo que a Pissarro resultaba inadmisibile era el reintroducir, en temas pictóricos, lo religioso, ya que el anticlericalismo francés del que procedía era irreductible a toda concesión en dicho terreno: equivocadamente, Pissarro identificó lo religioso con lo clerical, esto último muy repulsivo para Gauguin. Su estancia en Papeete lo confirmaría en dicha aversión, que expresó también en pleitos con el obtuso obispo del remoto universo maorí.

*La visión* es uno de los mayores momentos artísticos de Gauguin, resultado de una primera síntesis y de las rupturas concomitantes a ella; expresión de innegable originalidad, la de un nuevo lenguaje estético.

“En choisissant l’un des passages les plus mystérieux de la Bible, Gauguin ne s’est pas déterminé au hasard Jacob, C’est l’homme qui, luttant, se pose en être responsable et libre de ses choix, en face de Yahvé tout-puissant”.<sup>73</sup> En la obra es patente el alto momento al que había llegado el artista y la asombrosa composición y perspectiva, únicas e irrepetibles, que transforman el cuadro en misterio inquietante, bañado de luz poética, una mirada inaudita y escandalosa. También expresa el punto de vista moral y político de Gauguin: la rebelión del hombre ante el poder omnipotente, todopoderoso, el conflicto prometeico del individuo ante los poderes cons-

<sup>71</sup> Carrillo Prieto, *Derechos entre adversidades*, cit.

<sup>72</sup> Hoog, p. 81.

<sup>73</sup> *Idem*.

tituidos que lo aherrojan en un mundo de convencionalismos irracionales, fuente de grande infelicidad vedando conocer su verdadero rostro, ocultando ante ellos su verdadero nombre, orillándolos a dimitir el imperativo de erigirse en seres soberanos y solidarios, imponiéndoles la falsa ineluctabilidad de las cadenas que los mantienen presos en una red tejida de prejuicios y supersticiones, obligándoles a retractarse del ideario de la Ilustración, inutilizando el explosivo arsenal eidético acumulado por ella y por la Revolución y sus secuelas liberadoras antes que libertinas. La historia de aquel combate mortal proviene de Génesis (32:22-32): es la lucha de Jacob contra Dios,<sup>74</sup> o, de otro modo, el eterno batallar de los insumisos para liberarse de la opresión que el poder ejecuta sobre una multitud alienada y habitualmente dócil.

James Hall<sup>75</sup> ha glosado el paisaje bíblico sosteniendo que

durante el viaje (a Canaán) Jacob cruzó el vado de Haboc, afluente del Jordán. Cuando hubo pasado la caravana, él se quedó solo y un hombre peleó con él hasta la aurora. El hombre, que no conseguía vencerle, tocó a Jacob en la articulación del muslo, rigidizándola. Jacob le pidió que lo bendijera antes de marcharse; así lo hizo su adversario diciendo: “Ya no te llamarás Jacob sino Israel, porque has luchado con dioses y con hombres y has podido”. Este encuentro misterioso que parece más bien un sueño, se ha interpretado en muchos planos, el de la religión, el del mito y el del folklore. *En el arte cristiano primitivo, el antagonista de Jacob era Dios mismo, pero luego se le representó con la figura de ángel*, y su lucha simbolizará la lucha espiritual del cristiano sobre la tierra. En el arte medieval el oponente eran algunas veces un demonio, convirtiendo el tema en un combate alegórico entre la Virtud y el Vicio. Se consideró también como un nuevo caso de conflicto entre la Iglesia y la Sinagoga, donde el muslo paralizado simbolizaría a los judíos, ciegos para reconocer que Cristo era el Mesías.

El texto, en la versión citada, dice:

23 | Aquella noche se levantó, tomó a sus dos mujeres con sus dos siervas y a sus once hijos y cruzó el vado del Yaboc. 24 | Los tomó y les hizo pasar el río, e hizo pasar también todo lo que tenía. 25 | Y habiéndose quedado Jacob solo, estuvo luchando alguien con él hasta rayar el alba. 26 | Pero viendo que no le podía vencer, le tocó en la articulación femoral y se dislocó el fémur de

---

<sup>74</sup> Hemos utilizado la versión de la Biblia de Jerusalén (edición española de 1999), de la escuela bíblica del mismo nombre y de ella el capítulo 32 del Génesis, denominado: “Jacob lucha contra Dios”.

<sup>75</sup> *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, p. 176.

Jacob mientras luchaba con aquél. 27 | Éste le dijo: suéltame, que ha rayado el alba. Jacob respondió: no te suelto hasta que me hayas vencido. 28 | Dijo él otro: ¿Cuál es tu nombre? —Jacob. 29 | En adelante no te llamarás Jacob, sino Israel *porque has sido fuerte contra Dios y contra los hombres y les has vencido*. 30 | Jacob le preguntó: Dime por favor tu nombre — ¿Para qué preguntas por mi nombre? Y le bendijo allí mismo. 31 | Jacob llamó a aquel lugar Penuel, pues (se dijo) “He visto a Dios cara a cara y tengo la vida salva”. 32 | El sol salió así que hubo pasado Penuel, pero él cojeaba del muslo. 33 | Por eso los israelitas no comen, hasta la fecha, el nervio ciático, que está sobre la articulación del muslo, por haber tocado a Jacob en la articulación femoral y el nervio ciático.

El agudo contraste entre el bermellón que domina la parte superior del lienzo y los blancos y grises de las cofias bretonas es también sorprendente, como lo es la congregación campesina alrededor de los combatientes, pues Bretaña es cuna de un catolicismo de devociones, liturgias, ritos de culto externo; su cándida feligresía improbablemente habría reparado el hondo misterio del relato y el extraño diálogo entre Jacob y el Ángel de Dios, que no revela su nombre, puesto que Israel bien sabe que es Yavhé. De ahí la importante fuerza de esa bendición, que, más que implorada, parece exigida con impaciencia impetuosa por quien pareciera creer firmemente tener derecho a ella. La visión después del sermón dominical que los bretones tendrían sería más probablemente la de las anécdotas menores del relato bíblico antes que la de ese duelo cuasi sacrílego y hermético, más la renquera del patriarca que el triunfo arrancado a Dios por la fuerza. Los bretones aquí son pretexto visual; la visión es la de Gauguin, consciente de su propia lucha personal moral, política y estética, a la hora del perfilamiento definitivo de su obra y de su vida. El cuadro es un emblema de la rebelión individual del fin de siglo, la de Gauguin en primer término como la de Delacroix pudiera ser la revuelta colectiva, guiada por *La Belle Marianne* revolucionaria, quien, al superar la barricada, conduce al pueblo hacia la libertad.

Habría que añadir que el cuadro fue ofrecido al cura de la iglesia vecina a Pont-Aven, Nizon, con una dedicatoria: “Donado por Tristán de Moscoso” (el bisabuelo peruano del pintor). El párroco rechazó el donativo y Gauguin terminó vendiéndolo en noventa francos. Hoy forma parte de las colecciones de los museos nacionales de Escocia, y cuelga de algún muro de Edimburgo.

Hoog<sup>76</sup> juzga que la primavera y el verano sin esfuerzo lúcidamente, a su estilo propio, *La Visión Après le Sermón* constituye su resplandeciente puesta en práctica. Después vendría el dramático episodio navideño en el que Van

<sup>76</sup> *Op. cit.*, p. 106.

Gogh, fuera de control, intentará lastimar a Gauguin con la misma navaja de barbero con que horas después se cortaría la célebre oreja, ofrecida inmediatamente como homenaje a una *demi mondain* de Arlès.

Arlès fue algo más que ese truculento episodio, pues le llevó a pintar dos espléndidos autorretratos, uno de los cuales le representa como Jean Valtin; consecuentemente, lleva la inscripción “Les misérables”. También vendrían los “grandes pies” patagónicos de la composición de *La famille Schuffenecker* y de *Les deux fillettes*.

En la Exposición Universal de 1889, Gauguin es ya la figura dominante; su juicio favorable a la estética de las estructuras de hierro (Eiffel) es consecuente con su mirada, venida de una estética viva, un lenguaje revolucionario y rupturista: “Les constructions métalliques —dijo Gauguin—<sup>77</sup> tirent leur beauté de elles-mêmes et qu’elles n’ont pas cacher leurs structures ou leur apparence sous une décoration surajoutée” (que también fue la tesis de Loos, el arquitecto vienés, quien llegó a titular uno de sus libros con el programático nombre de “El ornamento como delito artístico”, para desesperación del emperador, encadenado a la Hoffburg y a su mundo rococó, que pronto volaría en pedazos).

Bretaña, región natal de la “Visión”, hizo cobrar conciencia a Gauguin de la excepcionalidad de su obra. Se veía a sí mismo como “un insurgente”, rebelde individualista en un mundo conformista y frívolo, que era sordo o indiferente a sus hallazgos y a la novedad de su lenguaje pictórico, piedra de escándalo para una Academia envejecida, rutinaria y estéril, que con maestría técnica se limitaba a recrear recetas antiguas muy acordes con el mediocre gusto de los recién acomodados en lo alto de la escala social frente al tablero de controles de un Estado lesionado gravemente por la derrota de Sedán.

Se ha subrayado la influencia de las estampas japonesas en la composición y uso del color de la *Vision après le semon*: un punto de perspectiva elevado, composición en diagonal, colores planos, “cloisonismo”...; no es infundado el aserto, pues las “japonerías” estaban de moda (Pierre Loti, los Gouncourt) desde 1858, fecha de apertura de los puertos japoneses a los navíos occidentales. Pero Gauguin no era ni copista ni plagiarlo. Ejemplo sobresaliente de su capacidad de síntesis creativa es el lienzo *Nature morte aux trois petits chiens* hoy en el Metropolitan, tela mitad cezaniana y mitad nipona.<sup>78</sup>

Su búsqueda estética y su *besoin de fuite* llevarían a Gauguin finalmente a Polinesia: “il s’agit aussi de trouver de nouvelles images et de nouvelles

<sup>77</sup> Citado por Hoog, *op. cit.*, p. 126.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 136.

couleurs qui le changent de la grisaille parisienne”. Además, había padecido la miseria material. Los ingresos por la venta de su obra eran más que modestos, y su capacidad de gastar a manos llenas era incorregible, incapaz de austeridad. Pensó llegar a Madagascar y “vivir ahí treinta años con 5,000 francos” y se informó lo necesario como para solicitar al ministro de las Colonias ser enviado a Tonkin, sin éxito. Atribuyó la negativa a su condición de *artiste revolté*, que le hacía un candidato imposible. Ha decidido Gauguin ir a Tahití, esperando terminar ahí sus días. No le había sido indiferente el *locus classici* de Pierre Loti, quien encontraba en Tahití “le charme pénétrant, la poésie intense, l’énergique douceur de Tahiti, cette nouvelle Cythère, le soufflé de séduction sensuel qui caresse cette île enchantée”.<sup>79</sup>

El prestigio idílico de aquellas islas aseguraba que “les mœurs sont sans contrainte, où la Nature fournit la nourriture gratuitement”.

Tournefond, autor de un libro sobre las misiones católicas en Oceanía, había dejado dicho: “Nos poètes Chamfort, Delille, Victor Hugo, chantèrent ces îles fortunées, et nos philosophes pensèrent y avoir enfin rencontré, pour pouvoir les y contempler à leur aise, des peuples encore du berceau, ces enfants de la Nature que JJ Rousseau a si bien mis a la mode”. Para cuando Gauguin emprende el viaje polinésico, el Paraíso se ha ido perdiendo “por la multitud de aventureros, hijos de nuestra civilización, rebeldes contra todas las leyes”.

Loti (Julian Viaud-1850-1923) pertenecía a la misma raza y generación de Gauguin, y también había sido suavemente mordido por la Esfinge de la Aventura. El paralelismo con Gauguin causa asombro: pertenecía a una familia de marinos, y su hermano Gustavo fue cirujano de la marina, autor de las primeras fotografías de Tahití. Loti era pintor amateur, también atraído por Bretaña, “en donde pintó mucho”. El viaje lo llevó a las islas de Pascua, en donde multiplicó los bocetos y apuntes de las patrias cabezas gigantes que tanto asombraron a Cook y La Prouse. Después, llegaría al Senegal, a Indochina, Egipto y Estambul, releyendo a Chateaubriand. No le causó el menor escozor participar en el pillaje de los templos de Ma-King en China (como tampoco lo tuvo después Malraux en Cambodia y por la misma causa). Gauguin perecía de envidia por la afortunada singladura de Loti, “con todo un barco a su servicio”. Tahití le tienta hasta en la Exposición Universal de 1889 en el centenario de la Revolución, pues en ella hubo un pabellón que reconstruía las habitaciones y viviendas polinesias. Dicha exposición fue pretexto para cantar la gloria del imperio francés en ultramar y “su misión civilizadora”, punto este que no compartía en absoluto el pintor.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 140.

La Tour Eiffel fue el símbolo de esa “religión del progreso, y Gauguin sufrió repulsión idéntica a la de Claudel y De Foucauld por la “religión del maquinismo”. Los tres concibieron el viaje a lo ignoto, como una suerte de ascesis.

Estas rebeliones individualistas no son protagonizadas por “excluidos”, pues ni Rimbaud ni Cezanne lo eran, como tampoco lo era Gauguin: son burgueses bien comidos y vestidos, alumnos sobresalientes de las estrictas escuelas. “La mise en question des valeurs occidentales, sclérosées ou non, au moins leur relativisation, n’est, donc pas, au XIXe siècle le fait de demi-sauvages, mais de personnalités de haute culture, qui avaient au préalable assimilé et goûté ces valeurs et qui en avaient, d’autant mieux perçu les limites”.<sup>80</sup> Con todo y su entusiasmo por partir, por soltar sus amarras (que llegó a ser objeto de sarcasmos de sus amigos: “il faut partir, cher Paul, oui, il faut partir pour aller a Tahiti...”) la cosa no era tan fácil ni se resolvería tersamente el desprendimiento definitivo. Los dineros necesarios para la aventura no se dejaban reunir fácilmente, y fue imprescindible una venta pública de sus telas por Druot, con un monto total de 7,350 francos para contar con los medios necesarios a tal fin. Pidió y obtuvo del Ministerio de Instrucción Pública una autorización oficial para facilitar su instalación en el archipiélago. En su solicitud decía que el propósito de su viaje era “fixer le caractère et la lumière du pays polinesienne”. Salió de Marsella cuando Rimbaud regresaba de África para morir en Francia. Mientras que a Rimbaud el destierro lo esterilizó, a Gauguin le hizo llegar a la plenitud.

Se embarcó en aquel puerto el 10. de abril de 1891, para una travesía que sería de dos meses y medio. Su producción en Tahití aparecerá como la confirmación y el despliegue de principios, cuya primera manifestación había sido *La visión après le sermón*. Papeete, Matacía y Paea fueron los lugares de su residencia, y en la primera estancia en la isla produjo alrededor de sesenta cuadros. Como Van Gogh, Gauguin estaba sostenido por una certidumbre moral. No se podía transigir con los valores generalmente admitidos y era menester tanta energía seguridad y perseverancia para ello que resultaba imperioso estar plenamente convencido de *son bon droit*. Pintó, entre otros, el *Retrato de Suzanne Bambridge*, la mujer inglesa de Pomaré V, el último rey de Tahití, una matrona de grandes habilidades políticas, tan grandes como sus físicas proporciones, que logró en 1897 sofocar una peligrosa sublevación indígena. Conocedora profunda del alma maorí, hablaba tahitiano como si fuera su lengua materna y fascinó a Gauguin, quien hizo el aprendizaje de la psicología maorí con otro retrato: *Vahine no te tiare*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 144.

El 12 de junio de 1892 pidió ser repatriado, “esperando que sus trabajos sobre las costumbres y los paisajes del país fueran juzgados favorablemente”. La vida en Tahití se le había vuelto insoportable, y la falta de dinero le impedía adquirir telas. Su afán creativo le llevó, a falta de lienzos y pinceles, a esculpir en madera.

De aquellas sesenta telas, cuarenta demuestran que estaba ya en posesión plena de su arte<sup>81</sup> sin nostalgia alguna de lo europeo, deslumbrado, maravillado ante la exhuberancia de la naturaleza ecuatorial de refulgente colorido. Había vivido dieciocho meses entre ella, en busca “del carácter oceánico”, mientras Gilbert Aurier, crítico de arte parisino, le consagraba como iniciador incontestable del simbolismo, lo que le alentó a regresar, pues la nueva generación le reconocía ya como el primero, y el impresionismo parecía cosa del pasado.

Mallarmé puso en juego sus influencias y consiguió para Gauguin el boleto de retorno, pero la mala voluntad del gobernador Lacascade demoró muchos meses el viaje de regreso, para una última estancia en Francia, del 30 de agosto de 1893 al 3 de junio de 1895. Se conduce —dice Hoog— con una mezcla de cálculo y de ingenuidad. Se instala en Montparnasse; hereda de Isadora, hermana de su padre, a quien apenas conoció, treinta mil francos que debía compartir con su hermana, que entonces vivía en Colombia. Con Charles Morice, escritor, periodista, crítico de arte, comienza a redactar su ensayo *Noa-Noa*, relatos de la vida y el folklore tahitianos. Prepara también el *Cahier pour Aline*, su hija, que perdería muy dolorosamente siendo aún una niña. Lajeneusse (Viellard era su obvio sinónimo-antónimo literario) le señalaba como expresión de un “alto intelectualismo pictórico”: “C’est là une conception solide, de mysticisme hautain a la parlée d’un bien petit nombre ; bien loin nous sommes en effet des énervantes mièvreries d’un Loti, décorations fanées de salon bourgeois ; c’est tout un monde ignoré, une humanité inconnue que nous révèle Gauguin, cela fortement, sincèrement, sans défaillance comme sans flatterie”.<sup>82</sup>

Vuelve a Bretaña, a Pont-Aven, y las distintas nacionalidades forman alrededor de Gauguin un círculo de admiradores. En Cocarneau, a causa de Annah la javanesa, tuvo un pleito callejero, y la fractura de una pierna, que lo inmoviliza y lo lleva al alcohol y a la morfina. Annah lo abandona, no sin antes dismantelar el estudio de París. Gauguin, desolado, decide entonces regresar a Tahití, esta vez para siempre. Hay un anticipo del cubismo en un cuadro de aquellos días: *Le moulin Devid a Pont-Aven*, y una horrible figura

<sup>81</sup> *Ibidem*, pp. 198-201.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 212.

de cerámica, *Ovirí*, un monstruo que engendraría a Séráphitus-Seráphita, nombre de la novela esotérica de Balzac, basada en Swendenborg. Duda un momento entre Samoa y Tahití. Rompe definitivamente con Mette, su esposa, quien no se ha cansado de especular con sus cuadros y de robarle sistemáticamente. Viaja a Tahití por una ruta distinta a la primera: el Mediterráneo, luego el Mar Rojo, el Océano Índico y, de ahí, a Oceanía. Le tientan las lejanas islas Marquesas. De nuevo en Tahití gasta lo poco que obtuvo en una última subasta y vive de crédito. Se junta con una joven bahiné. Atraviesa severas crisis depresivas y llega a acariciar la idea del suicidio. Encuentra algún consuelo en la música, a la que siempre recurría y que gozaba desde siempre: mandolina y armonio fueron instrumentos que no lograron alejarlo de su ciclotimia crónica; en 1897 intenta matarse con arsénico, pero el exceso lo hizo vomitar y salvarse. Arriba a un nuevo momento pictórico con su lema “¡Abajo la pintura de caballete! ¡Muros, muros a decorar!” (que recuerda algo del México de Rivera y de Orozco). Entonces surge, único en su magnífica belleza, el gran lienzo, de rigurosa arquitectura ¿*D’où venons-nous? ¿Qui sommes nous? ¿Où allons-nous?*?, una suerte de fresco al estilo renacentista de Giotto o Rafael, que hoy forma parte de la colección del Boston Fine Arts Museum.<sup>83</sup> En él, un extraño pájaro blanco sujeta con una pata la lagartija, que representa la inutilidad de las “vaines paroles”. La impresión general es de una resignada serenidad antes que de las angustias sobresaltadas en que iban discurriendo los últimos días de Gauguin, que encuentra una salida a su crisis en las islas Marquesas, concretamente en Hiva-Hoa, en donde halla paisajes incógnitos, elementos totalmente novedosos y *plus sauvages* con los que se propone “faire des belles choses”. A partir de 1897 aparecen los caballos en su pintura, corceles de gran belleza, teniendo a los del Partenón como modelo: *Le cheval blanc* es uno de los cuadros más innovadores y más ambiciosos del final de su vida<sup>84</sup> con el que se cierra su rebeldía creativa. Gozaba finalmente de reconocimiento influyente, consagración que los años subsecuentes confirmarían, exaltando el impacto de su legendaria aventura. La descomposición política francesa habida, entretanto, extendiéndose rápidamente, y las libertades y derechos, proclamados en 1789, corrían grave peligro desde el golpe de Estado del príncipe-presidente, que alteró el régimen constitucional emergido de la revolución parisina de 1848. Una grave crisis moral atravesaba el alma de Francia: el escándalo de la traición de Bazaine y la derrota ante Prusia, primero y el boulangismo populista y reaccionario, después, y el escándalo de

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 272.



Panamá y *l'affaire* Dreyfus fracturaron dolorosamente a muchos grupos sociales poderosos, y sus secuelas inficionaron a la sociedad entera de indignos reflejos xenófobos, que aflorarían plenamente en el Vichy del infausto mariscal. El problema de un ejército pugnaz, irreductible al control ciudadano, mucho empeoró las cosas durante largos años. La persecución contra Zolá, quien instaba a reparar la ignominiosa injusticia con que Dreyfus había sido maltratado por el gobierno y los jueces, llevó a Trarieux a proponer y convocar una *Liga de los Derechos del Hombre*, en febrero de 1898, amenazados ahora por los militares.<sup>85</sup> Su propósito era agrupar a todos aquellos que sin distinción de creencias religiosas deseaban “una unión sincera entre todos los franceses y estaban convencidos de que toda forma de acción arbitraria o de intolerancia amenaza con disturbios civiles y constituía un peligro para la civilización y el progreso”.

La nueva liga —sostiene Brogan— había de servir como una especie de Estado Mayor de los revisionistas (del proceso a Dreyfus). Se distinguía de la masonería por su neutralidad oficial y la publicidad de sus actividades... La Liga agrupó a todos los que creían que en aquel *affaire* estaba en juego algo más que la inocencia de un hombre: que había peligro para las conquistas fundamentales de la Revolución, provocada por la acción arbitraria de los generales, los juristas a sueldo del gobierno y los políticos complacientes. Se resucitó el recuerdo de los tradicionales “errores judiciales” del pasado, de Calas y de Sirvent. Fue esta poderosa tradición, que se remontaba hasta Voltaire, lo que llevó a la nueva Liga a tantos diletantes. Fue esta tradición lo que convirtió al epicúreo ex-boulangista y reaccionario Anatole France en defensor de Zolá, figura simbólica en las grandes manifestaciones de los obreros parisienses.

Habría que recordar aquella primera Liga, a la que hemos aludido arriba, que sirvió para resistir al personaje equívoco por todos conceptos que fue Boulanger, oculto tras las faldas de su *mâîtresse* a la hora decisiva que llega siempre para todos. Era preferible irse a otra parte, lejos de aquel aque-larre, como lo hizo a tiempo Paul Gauguin.

El muy lejano y ajeno espectáculo político para Gauguin ya francés era un vodevil rutinario y amorcillado que había seguido su curso fatal, hundiendo en el desprecio público al alto mando militar y a buena parte de una clase política incapaz de ponerle fin a las atrocidades perpetradas contra Dreyfus y al más elemental sentido de la justicia y la verdad. El Consejo de Guerra de Rennes, reunido para la revisión del caso el 7 de agosto de 1899, fue una chispa de esperanza que se extinguió casi al instante. Uno de los

<sup>85</sup> Brogan, D. W., *Francia 1870-1939*, México, 1947, p. 408.

periodistas empeñados en cubrir el caso, Maurice Barrès, nacionalista dogmático e intolerante, progenitor y adalid de la derecha francesa antisemita y archicatólica, “afirmaba creer que Dreyfus no era un compatriota, que apenas era un semejante, puesto que era miembro de una raza con diferentes pautas y diferentes concepciones de la vida buena”.<sup>86</sup> Se decidió indultar a Dreyfus, logrando así la más enconada repulsa de los *dreyfusards*, cuya indignación ante la medida legaloide y tramposa superó las multitudinarias protestas a favor de Sacco y Vanzetti. “Aceptar el indulto, abandonar el derecho a apelar un nuevo proceso, era aceptar una nueva iniquidad”.<sup>87</sup> Pero la familia acabó aceptándolo, así fuera a regañadientes, a pesar de que el indulto implicaba, en realidad, una amnistía a los culpables del criminal enredo. El general Gallifet, en su proclama al ejército del 21 de septiembre, hizo uso de un recurso que desde entonces ha sido contraproducente: ordenó olvidar el crimen. “Os pido y, si fuere necesario, os ordenaría, olvidar este pasado para no pensar más que en el futuro”. Ordenaba algo imposible, imposible ayer y hoy, imposible absolutamente (inauguraba una línea inmoral e ilegal que finalmente hizo trizas a la transición española y que ha herido grave y permanentemente a México, sobre todo durante los infaustos gobiernos calderónico y peñanietista, que si no hubieran sido antipáticamente odiosos, como acabaron siéndolo, moverían a risa amarga y a una inevitable y sonora befa universal).

Tácito —afirma Brogan— había observado hacía mucho tiempo que era más fácil callar cuando así se ordena que olvidar... No era posible aceptar un acto de olvido...

En 1906, la Cour de Cassation casó la condena de Dreyfus, quien fue reintegrado al ejército con pompa y ceremonia... Hacía mucho tiempo que la persona de Dreyfus había dejado de estar a la vista en el gran debate entre los partidos: había sido más bien un símbolo que un hombre...<sup>88</sup>

Francia se había partido en dos mitades, que parecieron un su momento irreconciliables, mientras Gauguin renunciaba a formar parte del rebaño ciego que era conducido al matadero de la Gran Guerra. Ésa fue su lección: no transigir ante la indignidad y la estulticia que imperaban en su patria desventurada.

Los Asuncionistas, congregación sacerdotal fundada durante aquellos años, carente del prestigio histórico de dominicos y jesuitas, encabezó sin

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 426.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 427.

embargo un contragolpe a fin de “salvar el honor del ejército”, insistiendo en la culpabilidad del judío Dreyfus, marioneta del “sindicato” mosaico internacional y en la imposible inocencia de Esterhaz, turbio personaje, él sí, un traidor auténtico, banal y cobarde. Con gran imprudencia, el conventillo clerical se alineó tras los prejuicios, convalidando incontables atrocidades que el *affaire* había dejado a su paso a lo largo de décadas, mientras fue hirviendo la conciencia moral colectiva de los franceses. Afloró de nuevo el malestar por la dependencia de Roma en que siempre habían estado las órdenes religiosas y estorbosa su inmunidad frente a la autoridad de los obispos, la que sólo valía para el clero ordinario y no para “ciertas organizaciones militantes que —al decir del presidente Waldeck-Rousseau— estaban creciendo constantemente, haciéndose cada vez más agresivas”. La congregación Asuncionista terminó siendo disuelta, a pesar del éxito social de sus escuelas. Para poner fin a la peligrosa preponderancia católica en la educación, el gobierno presentó un proyecto de ley a fin de impedir que ingresara al servicio del Estado “cualesquiera que pudiesen ser sus cualificaciones, ninguna persona que no hubiese pasado por las escuelas del Estado”.<sup>89</sup> La propuesta tenía algo de sectario, y académicamente era desastrosa, amén de claramente demagógica, pues la coacción que pretendía supuestamente ejercerse resultaba materialmente imposible de realizar.

Fue un nuevo enfrentamiento, del pleito secular entre el Estado y la Iglesia en el estratégico bastión de la instrucción juvenil, el punto más valioso para la reproducción del equilibrio político conseguido hasta el momento para mantener su reflejo en la estabilidad social, siempre precaria. La mayor conquista revolucionaria, la escuela laica, estaba en riesgo, y ello resultaba intolerable en una Tercera República trastabillante, pero no ciega del todo, que sabía muy bien lo que se jugaba. El proyecto, injusto e impolítico, pronto cayó en el olvido. En cambio, el de la reglamentación de las asociaciones corrió con mejor suerte, y las religiosas, así como las políticas, las filantrópicas, las culturales y otras quedaron estrechamente sujetas a permisos y autorizaciones. Esa regulación, excesiva y burocrática, amenazaba con invadirlo todo, y de esa tristeza también huyó Gauguin, reacio a dejar asfixiar su vida en un país de ordenanzas, que apenas ayer había sido el de las esperanzas.

Los clasicistas creían, en palabras de Winckelmann, que el arte debe buscar la noble simplicidad y la sosegada grandeza. Por su parte, los románticos decían que el arte debía suscitar emociones, en particular la emoción del miedo, para

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 431.

ellos fuente de lo sublime. A medida que se fue desarrollando, el Romanticismo propuso una nueva serie de valores humanos. Llegó a ser una rebelión contra la estática conformidad (?) del siglo XVIII (juicio de Clark controvertible y generalizador sin matices y por ende, engañoso) pues el Jacques-Louis David fue también clasicista; con todo, su clasicismo se alimentó del contacto con la naturaleza y de un apasionado compromiso con la vida de los individuos y la sociedad. Tanto en política como en arte fue un rebelde a la antigua usanza.<sup>90</sup>

Y como él fueron apareciendo otros en distintos momentos y lugares a lo largo del siglo XIX: Wilde, Shaw, Thoreau, Trotsky. Fue su rebeldía fuente de amplios movimientos para la confección de nuevos y distintos órdenes normativos y de novedosos momentos políticos. Cada uno requeriría de estudios por separado, de los que ya hay miles de páginas, algunas insuperables. Mencionarlos aquí es útil y necesario, pues representan, en grado eminente, la rebeldía individual, la insumisión radical que originaría nuevas concepciones de la sociedad y del individuo moderno apenas salido de la Ilustración.

Para el propósito del argumento central de estas líneas, a saber: constatar que no hay generación de reglas jurídicas y políticas nuevas sin que alguno que las tuvo antes como válidas resuelva públicamente ponerlas en crisis para encontrar otros horizontes y nuevas soluciones con eco social. Los tres altos ejemplos, Novalis, Grillprazer y Gauguin, acompañados de aquellos que aquí no podemos sino nombrar, recordando que el sello del siglo XIX es ambivalente: rebelión individualista y revolución popular; reivindicación del individuo y pasión violenta por lo social; larga paz europea (1814-1914) y movimientos sociales cruentos para afianzar nacionalismos. Siglo que fue decisivo para la sedimentación gradual en la conciencia colectiva de la necesidad de contar con garantías políticas para asegurar el gran invento del siglo XVIII: los derechos universales. La historia intelectual de esa hazaña es objeto de las páginas que siguen.

---

<sup>90</sup> Clark, Kenneth, *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*, Madrid, 1990 (edición original en inglés de 1973, pp. 24 y 25).