

DE LA INFANCIA LIMEÑA AL “SALVAJE DEL PERÚ”: LA PARADOJA PERUANA DE PAUL GAUGUIN FROM THE CHILDHOOD IN LIMA TO THE “SAVAGE OF PERU”: PAUL GAUGUIN’S PERUVIAN PARADOX

Resumen

El artículo explora la relación de Paul Gauguin con el país de su niñez, el Perú. La reflexión se teje en torno a una pregunta central: ¿Cómo conectar la infancia privilegiada de Gauguin en Lima con su posterior identificación como “salvaje del Perú”? La investigación tiene como punto de partida la casona limeña en la cual vivió, para luego analizar, por un lado, las razones por las cuales el artista nunca regresó al Perú, y por otro lado, qué rol cumple su identidad peruana en su universo artístico.

Palabras Clave

Gauguin, Historia del Arte Europea, Historia Latinoamericana, Identidad Cultural y Artística, Perú.

Cécile Michaud Couzin

Pontificia Universidad Católica del Perú
Departamento de Humanidades
Sección de Historia. Lima, Perú

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Estrasburgo, Francia (2003). Sus investigaciones se centran en los intercambios artísticos: primero entre Alemania e Italia en el siglo XVII, posteriormente entre la Europa barroca y la América virreinal. Ha sido comisaria de varias exposiciones en museos y galerías de Alemania y Perú. Ha publicado los siguientes libros: *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre allemand du XVII^e siècle en Italie* (2006); *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (2009) y *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic* (2015).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12-IV-2016
Fecha de revisión: 06-IV-2016
Fecha de aceptación: 07-V-2016
Fecha de publicación: 30-VI-2016

Abstract

The article explores Paul Gauguin’s relationship with the country of his childhood, Peru, attempting to answer a central question: How to connect the privileged experience of Gauguin in Lima with his later identification as “savage of Peru”? The investigation takes as a starting point the mansion he lived in during his stay in Lima. It analyzes then, on the one hand, the reasons why the artist never travelled back to Peru, as well as on the other hand the role of his Peruvian identity in his artistic universe.

Key Words

Cultural and Artistic Identity, European Art History, Gauguin, Latin American History, Peru.

DE LA INFANCIA LIMEÑA AL “SALVAJE DEL PERÚ”: LA PARADOJA PERUANA DE PAUL GAUGUIN

1. INTRODUCCIÓN

Muy pocos artistas han sido objeto de publicaciones tan numerosas como lo es Paul Gauguin. Su peculiar trayectoria como artista, su fuerte y compleja personalidad, la abundancia y firmeza de sus pronunciamientos sobre el arte en sus escritos y correspondencia, sin duda constituyen una materia prima de inmensa riqueza, que ha sido aprovechada no solamente por el historiador del arte, sino también por el historiador social, el historiador político, el literato, el antropólogo o el psicoanalista, entre muchos otros.

Pese a la amplísima historiografía gauguiniana, un aspecto ha sido abordado hasta ahora de forma solamente tangencial o parcial: el de su relación con el Perú, el país de su infancia. Esta relación ha sido estudiada o bien desde una perspectiva netamente biográfica, o bien desde el ángulo de las “influencias” del arte y culturas prehispánicas en su producción. Si bien el presente artículo no puede ignorar, y por lo tanto recoge parte de estos estudios para los fines de la investigación, tiene en realidad otro

propósito: cuestionar y analizar, de forma más profunda, la relación paradójica, por lo menos a primera vista, de Paul Gauguin con el Perú.

Las frecuentes alusiones del artista a su identidad peruana, asociadas a una personalidad que él mismo define como “salvaje”, revelan la importancia de estos vínculos. De ahí surge una pregunta a la cual este trabajo se dirige a responder: ¿Cómo conectar la experiencia vivencial de Paul Gauguin en Lima durante su infancia, con la imagen que el artista, más adelante, se forja de sí mismo en relación al Perú? Esta cuestión central da pie a otras interrogantes, que permiten poner en una nueva perspectiva esta relación.

2. RECUERDOS E IMÁGENES DE LIMA

Los primeros años de la vida de Paul Gauguin (1848-1903) transcurrieron en Lima. Por la descripción que de ellos hace el artista francés en *Antes y después* (1903)¹, su último escrito, se puede conocer la vida cómoda que llevó en esta ciudad entre 1849 y 1854, y los privilegios de los cuales pudo gozar. Además, brinda valiosos indicios de la percepción que el artista tenía tanto

de la capital peruana de mediados de siglo, es decir, cuando radicaba en ella, como de aquella cincuenta años más tarde. Así, señala:

“Tengo una notable memoria visual y me acuerdo de aquella época, de nuestra casa y de un cúmulo de acontecimientos; del monumento de la presidencia y de la iglesia, cuya cúpula se había añadido más tarde, toda ella esculpida en madera. Aún puedo ver a nuestra negrita, la que de acuerdo con las reglas debía traer a la iglesia la alfombra para rezar. También a nuestro criado chino, que tan bien sabía planchar la ropa. [...] En aquella época en Lima, esa región deliciosa donde nunca llueve, el techo era una terraza [...]. ¡Qué graciosa y bonita estaba mi madre cuando se ponía su vestido de limeña, con la mantilla de seda cubriéndole la cara, y dejándole sólo un ojo al descubierto, aquel ojo dulce y tan imperativo, tan puro y tierno! Todavía puedo ver nuestra calle, adonde el averío venía a comerse la basura. Entonces Lima no era como hoy día, una gran ciudad suntuosa”².

Este pasaje resulta esclarecedor en varios aspectos. En primer lugar, evoca la infancia privilegiada de Gauguin en la capital peruana. Al respecto, vale recordar las circunstancias que motivaron el viaje a Lima de la familia Gauguin-Chazal, vinculadas a los eventos de 1848 en Francia. Clovis Gauguin, padre del artista, periodista republicano, y su esposa Aline, hija de la recordada Flora Tristán, decidieron embarcarse para Lima y así poder cobrar la herencia del padre de Flora, que ésta, en su estadía en Perú, no había conseguido hacer efectiva de su tío, don Pío Tristán y Moscoso³. Clovis morirá de un aneurisma durante el viaje y Aline Chazal y sus hijos, una vez en Lima, empezaron a vivir en la casa de su tío abuelo. Don Pío había sido gobernador de Arequipa entre 1814 y 1817, y en Cuzco en el año 1824 había sido proclamado virrey del Perú. Por ello, Gauguin afirmaba: *“Si digo que por línea materna desciendo de un Borja de Aragón, virrey del Perú, diréis vosotros que no es cierto y que soy un pretencioso”⁴.*

El estatus social de don Pío de Tristán y Moscoso explica entonces las comodidades domésticas

que gozaron tanto Gauguin como su familia en la casona de Lima, que el artista evoca con nostalgia. En segundo lugar, el párrafo citado proporciona detalles sobre costumbres tradicionales de la Lima todavía hispanizante de mediados del siglo XIX (la pequeña alfombra de rezo, la mantilla de su madre), dejando traslucir una cierta dosis de ternura para con la ciudad, *“esa región deliciosa donde nunca llueve”*, que se preparaba a vivir unos primeros cambios urbanísticos en las últimas décadas del XIX. Así, Lima se beneficiará de importantes obras de saneamiento y se modernizará, especialmente gracias a la implementación del tranvía, a inaugurarse en 1878, durante el gobierno del general Mariano Ignacio Prado. Esta modernización urbana, interrumpida por la Guerra del Pacífico (1879-1883), y retomada después del conflicto para llegar a su máximo desarrollo a partir de 1900, se observa fácilmente comparando una misma calle del Centro Histórico de Lima, cercana al barrio en el cual vivió Gauguin, fotografiada en 1863 y luego en 1900.

Lo dicho en *Antes y después* —*“Lima no era como hoy día, una gran ciudad suntuosa”*— deja en claro que Gauguin tenía pleno conocimiento de estas transformaciones urbanas. ¿Por qué vía se mantuvo informado de estos cambios con respecto a la Lima de su niñez? Ningún retorno suyo a Lima está documentado, incluso en la época de sus diversos viajes como marinero: en 1865, contando diecisiete años, a bordo del ‘Luzitano’ viaja hasta Rio de Janeiro; al año siguiente llega a la costa pacífica, navegando en el ‘Chili’, un bricbarca con destino final Valparaíso⁵; en ambos casos, se excluye toda posibilidad de escala en Lima. Podemos entonces concluir que la imagen que se forjó Gauguin de la capital peruana, en el ocaso de su vida, no se debió a una nueva experiencia, directa, personal, sino que la nutrieron otras fuentes. Cabe preguntarse si podría existir la posibilidad de que hubiera conocido a artistas peruanos antes de su pri-



Fig. 1. Eugène Courret. Antigua Calle de los Judíos en Lima. Daguerrotipo. 1863. ©Instituto fotográfico Eugenio Courret. Andrés Herrera Cornejo.

mera partida a Tahití, o frecuentado el mismo círculo que ellos. Resulta improbable, dado que los principales artistas peruanos que se formaban, vivían y trabajaban en París en los años setenta, eran mayormente de formación academicista. Por ejemplo, Ignacio Merino (1817-1876), formado en la Escuela de Bellas Artes de la capital francesa, alumno de Raymond Monvoisin y fallecido en París, estará presente en el *Salón* de 1850 a 1875, un año antes de que Gauguin logre por su parte exponer ahí uno de sus primeros lienzos (*Sous-bois à Viroflay*, 1876), de factura más bien impresionista⁶.

Su fuente de información podría ser, sin embargo, un viejo conocido, el señor Maury. Señala en *Antes y después*:

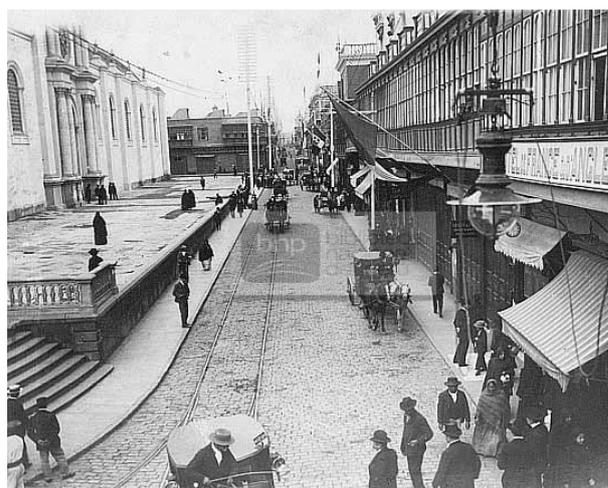


Fig. 2. Elías del Aguila. Antigua Calle de los Judíos en Lima. 12 x 9 cm. Fotografía. 1900. ©Biblioteca Nacional del Perú, Fondo fotográfico Eugène Courret.

"Había en otro tiempo en Lima un cementerio de tipo indio [...]. Un industrial francés, el señor Maury, tuvo la idea de visitar a familias ricas y de proponerles tumbas de mármol esculpido. [...] Tuvo un éxito increíble [...]. Si van ustedes ahora a Lima, verán un cementerio como no hay otro igual y se enterarán de todo el heroísmo que hay en aquel país".

Este pasaje es sugerente para entender la imagen "majestuosa" que poseía Gauguin de Lima, imagen que puede haber contribuido en parte a su falta de interés por regresar al Perú. Regresaremos sobre este punto más adelante.

3. LA CASA ECHENIQUE EN LIMA

Tal como se indicó al inicio de este artículo, el joven Paul gozó de una vida privilegiada durante

sus años limeños. Por su cercanía a la plaza mayor, y encontrarse en el damero de Pizarro, el solar donde vivió debió existir desde tiempos de la Conquista. Era una amplia vivienda, conocida hoy como la Casa Echenique, que don Pío Tristán y Moscoso proporcionó a la familia Gauguin durante su estadía. La casona presentaba ya la estructura característica de las casas republicanas del Centro Histórico de Lima, con un patio interior alrededor del cual estaban distribuidas las habitaciones⁸.

La casona lleva el nombre de Casa Echenique por haber pertenecido en realidad al yerno de Don Pío, José Rufino Echenique, quien se convertiría en presidente constitucional de la República peruana entre 1851 y 1855; por vivir en esos años en el palacio presidencial, Echenique



Fig. 3. Léonce Angrand. Casa de la calle de los Gallos (Inscripción: "Maison de la calle de los gallos"). Lápiz sobre papel. 26,5 x 17 cm. Dibujo datado del 9 de mayo (1838). Biblioteca Nacional de Francia. París. ©Bibliothèque Nationale de France.

no requería de esa casa. El inmueble debió sufrir graves daños con el terremoto de 1746, y ser remodelado posteriormente al estilo republicano al ser adquirido por la familia Echenique⁹. Pero no serían probablemente las únicas destrucciones, pues el mismo Echenique evoca en sus memorias el saqueo de que fueron objeto sus propiedades "adquiridas antes de ser presidente", por las tropas de Ramón Castilla quienes tomaron palacio de gobierno¹⁰. Castilla destituyó a Echenique para asumir por segunda vez la presidencia, en enero de 1855. Ante la inestabilidad política reinante, Aline Chazal dejaría el Perú para regresarse con sus dos hijos a Francia a fines del año 1854 o a más tardar enero del año siguiente¹¹.

Pudimos hallar un dibujo representando la Casa Echenique. Este fue realizado por el diplomático francés Léonce Angrand (1808-1886) en el año 1838, once años antes de la llegada de Gauguin¹². Representa el interior de una casona situada, precisamente, tal como lo indica el apunte de Angrand, en la calle de la Casa Echenique: la Calle de los Gallos¹³. Muestra una casa de una sola planta, con un amplio patio alrededor del cual se distribuyen varias habitaciones. La vivienda cuenta con una balaustrada sobre la cornisa exterior y, cerca al patio, se ve un arco que da paso a un pórtico techado con una elegante bóveda. En las primeras décadas del siglo XXI, la casona sufrió tal destrucción que su estructura original queda desmembrada¹⁴.



Fig. 4. Interior de la Casa Echenique. Lima. Fotografía. 2006. ©Luis Martín Bogdanovich.



Fig. 5. Fachada de la Casa Echenique. Lima. Fotografía. 2014. ©Cécile Michaud.

No obstante, gracias a fotografías anteriores a la destrucción e incluso comparando con fotografías más actuales, se puede en parte reconstruir, al menos visualmente, lo que fue la casa. La correspondencia topográfica exacta con la ubicación en la actual calle, así como las notorias similitudes arquitectónicas y ornamentales, son pruebas claras de que la casona esbozada por Angrand es la Casa Echenique. La amplitud de la vivienda, la elegancia de sus proporciones y el refinamiento de su decoración, muy visibles en el dibujo, nos confirman que Gauguin vivió de niño en un lujoso inmueble de la clase alta limeña.

4. “EL SALVAJE DEL PERÚ”. ¿UNA VUELTA IMAGINARIA A LOS ORÍGENES?

¿Por qué Paul Gauguin nunca regresó al Perú? Sus recuerdos de Lima, marcados esencialmente por la arquitectura y la cultura colonial de la ciudad, definitivamente no contribuyeron a hacer del Perú un destino soñado para un artista en búsqueda, como es sabido, de tierras ajenas a

la civilización occidental. La Guerra del Pacífico, que enfrenta a Perú y Bolivia con Chile entre los años 1879 y 1883 y deja buena parte del país exangüe, constituye por otro lado un argumento de peso para que el Perú no fuese una opción de viaje, por lo menos en aquellos años. Finalmente, y como ya mencionamos, el proceso de modernización de la capital peruana, empezado a fines de los setenta y retomado después del conflicto, sería de poco atractivo para Gauguin.

Pese al contexto político peruano, por unos años nada favorable, y pese a los recuerdos e imágenes que poseía Gauguin de Lima, tampoco muy estimulantes si los relacionamos con los ideales vivenciales y artísticos del francés, cabe sin embargo recordar lo siguiente: En la última década del siglo XIX —década crucial para Gauguin pues su primer viaje a Tahiti data de 1891— existía todavía un Perú andino y amazónico, que si bien había vivido también profundos cambios durante la Colonia, todavía mantenía, mucho más que en Lima, sus idiomas, costumbres, rituales y cosmovisión propios. Gauguin debió

sin duda descubrir en la Exposición Universal de 1889 ciertos aspectos de la América Latina contemporánea. Ciertamente, nunca hubo un "pueblo peruano" —como sí hubo un "*village nègre*" ("ciudad de negros") con cuatrocientos indígenas, en una ciudad exótica edificada en el Champ-de-Mars— susceptible de despertar más directamente en Gauguin el afán de volver al Perú. Pero aun así, es difícil imaginar que el Gauguin de los años ochenta y noventa, en plena búsqueda de este Otro desconocido, no tuviera consciencia y conocimiento de las imágenes, literarias o visuales, del Perú contemporáneo, procedentes de los relatos de viajeros o de las misiones etnográficas encargadas por el Estado francés¹⁵.

Debemos buscar entonces más razones. Si bien no se puede afirmar que Gauguin nunca quiso, o pensó en emprender un nuevo viaje al Perú, ningún indicio en su correspondencia u otros documentos nos lo deja suponer. Más bien otros destinos llamaban mucho más su atención. Como lo revela su correspondencia, además del "*village nègre*" de la Exposición Universal de 1889, quedó especialmente impactado por el imponente pabellón camboyano o el pueblo javanés. Su afán por lo exótico se vuelve tal que confiesa estar dispuesto a partir hacia cualquier destino: "*Si puedo [...] obtener lo que sea en el Tonkín, salgo disparado para ir a estudiar a los Anamitas. Tremendo prurito de desconocido que me lleva a hacer locuras*"¹⁶. El Tonkín, Madagascar, Tahití. Los lugares anhelados —y finalmente conocidos, como lo será Tahití— son numerosos e intercambiables a fines de los años ochenta. Esta indiferencia por el destino final revela y confirma no solamente una ausencia de interés de índole científico o etnográfico por una cultura en particular, sino también la urgencia íntima de alejarse de la capital francesa para seguir creando. Sin embargo, vale precisar que el "donde sea, lo que sea" se inscribe en un universo claramente delimitado: el de las colonias francesas.



Fig. 6. Indios del Perú. "Recueil", tipos suramericanos, personalidades peruanas o de paso por el Perú (fotografías 1870-1913). Biblioteca Nacional de Francia. París. © gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France.

71

Más allá de la visión romántica, felizmente superada¹⁷, que el propio Gauguin contribuyó considerablemente a forjar a través de sus escritos, conviene entonces analizar las motivaciones del artista para tener en consideración privilegiada a estas regiones. Las razones son simples pero también cargadas de ambivalencia: el deseo de tierras lejanas se combina con la búsqueda de cierta seguridad material, que solamente le podría ofrecer una colonia francesa. A fines de los años ochenta, Gauguin era un artista reconocido y admirado por sus pares, pero sin dinero. Si nos fijamos de sus cartas a Mette, su esposa, y pese a la tensa relación que mantuvo con ella, se percibe la esperanza, por mucho tiempo, en Gauguin, de poder mantener a su familia con la pintura. Establecerse en una colonia francesa parece entonces presentarse como la fórmula

ideal: vivir lejos de los vicios parisinos pero al mismo tiempo aprovechar cierto bienestar material, y conservar así también el contacto con los coleccionistas de la capital francesa, que tanto necesitaba¹⁸.

La naturaleza "salvaje" que reivindica Gauguin desde los años 1886-87, y que corresponde a la necesidad de construirse una identidad personal y pictórica propia, ha sido ya ampliamente estudiada¹⁹. En relación con el Perú, las exploraciones que emprende el artista sobre el arte y las culturas prehispánicas también son conocidas. Es así como se ha investigado de manera recurrente el impacto visual, técnico y simbólico que tuvo sobre Gauguin la cerámica prehispánica²⁰. Recordaremos en particular los huacos que el artista conoció de niño en la colección



Fig. 7. Huaco retrato. Cerámica. Cultura mochica (200-700 d.C.). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima. © Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

materna²¹ y la de su tutor español Gustavo Arosa (1818-1883), y que fueron un evidente punto de partida para sus cerámicas, en especial su autorretrato *Tarro en forma de cabeza* (1889), que resalta sus rasgos supuestamente incas. Por otro lado, ha sido reconocida la importancia de la figura de la momia prehispánica en pinturas como *Vendimias en Arles* o *Misericordias humanas* (1888), *Eva bretona* (1889), *De dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos* (1897), o en el panel esculpido *Estad enamoradas y seréis dichosas* (1889), entre otros²².

Sin embargo, la asociación misma de la "peruanidad" gauguiniana con su naturaleza salvaje merece un análisis de mayor profundidad, pues queda claro que no fue su infancia privilegiada la que pudo haber dado luz al "salvaje del Perú". Se requiere entonces buscar por otros caminos.

En una conocida carta a Emile Schuffenecker datada de julio de 1888, Gauguin describe su



Fig. 8. Paul Gauguin. Tarro en forma de cabeza. Autorretrato. Cerámica en arenisca flameada. 19,5 cm. 1889. Museo del Diseño de Dinamarca. Copenhague. © Pernille Klemp.

cuadro *Niños luchando* (1888) como “totalmente japonés por un Francés [tachado] salvaje del Perú”²³. Esta frase es particularmente interesante²⁴ pues revela, a nuestro juicio, un aspecto de la percepción que tiene Gauguin de sus orígenes peruanos, y en parte el uso que hace de ello: por un lado, alude a la influencia estilística que ejercen sobre él los grabados japoneses, cuyas perspectivas insólitas en el imaginario clásico occidental —y ya muy en boga, como se sabe, entre los Impresionistas— integran ahora su universo; por otro lado, hace referencia a sus orígenes peruanos que evocan, como por encanto, horizontes lejanos y cargados de exotismo. Y más allá: mientras que una cultura “forastera” lo abre a nuevas exploraciones formales, enarbola la bandera de sus orígenes peruanos para reivindicar su alma primitiva. Llegamos aquí al núcleo de esta relación multifacética: el “salvaje del Perú” es entonces, antes que todo, una construcción identitaria. Lo que nos interesa entender aquí es la función que cumple esta construcción identitaria en el universo artístico de Gauguin.

La paradoja no reside solamente, pues, en el contraste entre la infancia dorada y el adulto auto-proclamado “salvaje” o primitivo, sino que aparece también a través de otra dialéctica: por un lado, el enunciado de Gauguin, al inicio de *Antes y después* —“*Si digo que por línea materna desciendo de un Borja de Aragón, virrey del Perú, diréis vosotros que no es cierto y que soy un pretencioso*”²⁵— es decir, la presentación de sus ancestros peruanos de linaje netamente español, y por otro lado, su creencia, auténtica o anunciada, en una ascendencia inca: “*Sabes que tengo sangre india, sangre inca en mí, y esto se refleja en todo lo que hago. Es la base de mi personalidad. Intento confrontar la civilización podrida con algo más natural basado en lo salvaje*”²⁶. En este punto, la construcción identitaria desemboca en una mitificación personal. Pero esta mitificación no solamente debe ser interpretada, a nuestro juicio, como lo que

puede parecer a primera vista: un hábil juego de asociaciones de imágenes exóticas, o una exaltación del ego mediante la evocación de lejanos soberanos prehispánicos. Corresponde más bien a una necesidad real, intrínseca. El nacimiento mítico y la posterior presencia, casi totémica, del ancestro inca en Gauguin son los que dan luz al “salvaje del Perú”. En total contradicción con lo vivido, el Perú que vive en Gauguin es el Perú inca, el Perú indio; y lo indio encarna, como bien lo expresa en su correspondencia, la fuerza vital, telúrica que lo impulsa en su camino artístico.²⁷ El no-regreso físico a las tierras de los incas, la ausencia de experiencia vivencial en un Perú “salvaje” más contemporáneo, revisten probablemente, en este contexto, poca importancia a ojos del artista, pues su conexión con el Perú ancestral surge más bien a partir de los conocimientos que, como ya hemos mencionado, sin duda tenía de las culturas prehispánicas, así como, eventualmente, de las imágenes, literarias o visuales, que circulaban en Europa de la Sierra o la Amazonía decimonónica, entendidas como legado de este Perú ancestral. Al apelar a su naturaleza peruana salvaje, Gauguin transciende estos conocimientos o estas imágenes, elevándolos a un nivel más simbólico y espiritual, dos dimensiones inseparables de su universo artístico.

5. CONCLUSIÓN

Paradójicamente, Gauguin es un “salvaje del Perú” que nunca parece haber pensado en el Perú como en un destino adecuado para saciar su sed de primitivismo. Aunque existía un Perú andino y amazónico todavía “salvaje”, el contexto histórico y político en el cual estuvo inmerso Gauguin lo hará orientarse hacia regiones del mundo dominadas por las autoridades francesas. ¿Debemos lamentarlo? Ciertamente, podríamos reprochar a Gauguin cierta falta de coherencia y de radicalidad total, por él tan reivindicada, al privilegiar la comodidad de las colonias francesas en su búsqueda de una



Fig. 9. Retrato de Paul Gauguin. Fotografía tomada en París o en la Bretaña. 1893-94. Paradero desconocido.

“humanidad en infancia”²⁸. Ciertamente, una verdadera vuelta a los orígenes hubiese armonizado este mito, pacientemente construido por el artista, con la realidad: el “salvaje del Perú” buscando su esencia primitiva en la tierra de su infancia. Sin embargo, la vuelta a los orígenes sí tuvo lugar. La mitificación personal que opera Gauguin a través de lo inca y lo indio, más allá de su propia realidad —su acomodada infancia limeña— y, más adelante, de sus ambiguas necesidades —su vida en las colonias francesas—, le



Fig. 10. Paul Gauguin. Autorretrato con paleta. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. 1893-94. Colección privada.

sirve de sustento intrínseco para la construcción de su identidad pictórica y, por qué no, de su identidad como ser humano. Queremos evocar en este sentido, y a modo de colofón, el perturbador *Autorretrato con paleta* (1893-94), fielmente pintado a partir de una fotografía y que presenta al mismo tiempo rasgos ostentativamente “indios”; más allá del camino artístico tomado, claramente legible en el lienzo, la comparación con la fotografía nos lleva a una casi certeza: que Gauguin llegó a verse realmente de esta forma. Queda claro ahí que el mito está consumado. Lo real y lo imaginario ya no existen, son uno solo.

NOTAS

¹GAUGUIN, Paul. *Avant et après*. París: Les éditions G. Crès et Cie., 1923. Publicado de forma póstuma.

²GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*. Traducido del francés por Enric Berenguer. Barcelona: Nortetur, 2012, págs. 123-125.

³En palabras de Gauguin: "¿Acaso presintió mi padre, tras los acontecimientos de 1848 [...] el golpe de Estado de 1852? No lo sé; en cualquier caso, se le antojó ir a Lima con la intención de fundar allí un diario". GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 122. Sobre la familia de Gauguin y sus primeros años, cfr. SWEETMAN, David. *Paul Gauguin. Biografía de un salvaje*. Barcelona: Nortetur, 1998, págs. 19-50 (1ra ed.: *Paul Gauguin. A Complete Life*. Londres: Simon & Schuster, 1995).

⁴GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 8.

⁵Para una cronología de los viajes del joven Gauguin como marinero, cfr. KÖLTZSCH, Georg-W. (ed.). *Paul Gauguin. Das verlorene Paradies*, Museum Folkwang Essen/Staatliche Museen zu Berlin, Colonia: DuMont, 1998, pág. 218.

⁶Mencionemos también a Daniel Hernández (1856-1932), quien una vez de regreso en Lima se vuelve director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1918 bajo el modelo francés.

⁷GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., págs. 153-154. El cementerio de esculturas italianas al cual alude Gauguin es ante toda evidencia el Cementerio Presbítero Maestro, fundado a inicios del siglo XIX por el arquitecto Matías Maestro (Vitoria, Álava 1766 – Lima 1835), quien introduce el estilo neoclásico en Lima.

⁸En *Antes y después*, Gauguin alude a la estructura general de la casa: "En aquella época en Lima, en esta región deliciosa donde nunca llueve, el techo era una terraza [...]. Recuerdo que un día, mi hermana, la negrita y yo estábamos acostados en una habitación cuya puerta abierta daba a un patio interior [...]". En: GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 124.

⁹SWEETMAN, David. *Biografía de un salvaje*... Op. cit., pág. 42.

¹⁰ECHENIQUE, José. *Memorias para la historia del Perú*, Lima: Huascarán, 1952, t. 2, pág. 225.

¹¹SWEETMAN, David. *Biografía de un salvaje*... Op. cit., pág. 48.

¹²Léonce Angrand, *Maison de la Calle de los Gallos*, datado del 9 de mayo (1838), en: *Recueil. Topographie et mœurs de l'Amérique du Sud. Dessins, croquis et notes manuscrites de Léonce Angrand. 15 carnets et 1 étui de vues stéréoscopiques numérotés 6 à 21*. Biblioteca Nacional de Francia, París. El dibujo se encuentra en el cuaderno no. 7, Rio de Janeiro, Lima (1834-1839). Publicado también, aunque troncado en su parte inferior (sin la inscripción) en: MILLA BATRES, Carlos (ed.). *Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*, Lima: Carlos Milla Batres, 1972, pág. 41, fig. 6 y pág. 282.

¹³Hasta el año 1862, fecha en la cual la nomenclatura de las calles del Centro Histórico de Lima fue cambiada, la porción de calle correspondiente a esta casa se llamaba Calle de los Gallos. Cada cuadra tenía, en efecto, un nombre diferente. Nuestro estudio del catastro del Centro de Lima en el siglo XIX se hizo a partir de la Colección Terán, Archivo General de la Nación (AGN), Lima.

¹⁴La Casa Echenique está ocupada desde el 2009 por locales comerciales.

¹⁵Sobre el contexto de las misiones arqueológicas y etnográficas encargadas por el Ministerio de Instrucción Pública en los años 1870, cfr. RIVIALE, Pascal. "Une pyramide d'antiquités: les collections de Charles Wiener". *Outre-mers*, t. 88, 332-333 (2do sem. 2001), pág. 285.

¹⁶Gauguin a Emile Bernard, agosto de 1889, citado en: GUÉGAN, Stéphane. *Gauguin. Le sauvage imaginaire*. París: Editions du Chêne, 2003, pág. 119. La traducción es mía.

¹⁷Las referencias de Gauguin al colonialismo son ricas en paradojas y fueron objeto de investigaciones que conllevaron a renovadas lecturas. Pensamos especialmente en la publicación, en parte polémica, de Stephen Eisenmann: EISENMANN, Stephen. *Gauguin's Skirt*. Londres: Thames and Hudson, 1997, y en GUÉGAN, Stéphane. *Gauguin. Le sauvage imaginaire*... Op. cit. Para un enfoque más amplio y político de la relación de Gauguin y otros artistas o viajeros con el colonialismo, cfr. EDMOND, Rod. *Representing the South Pacific: Colonial Discourse from Cook to Gauguin*. New York: Cambridge University Press, 1998 y VAUDAY, Patrick. *La décolonisation du tableau. Art et politique au XIX^e siècle : Delacroix, Gauguin, Monet*. París: Seuil, 2006.

¹⁸Sobre este tema, ver en particular BRAUN, Barbara. "Paul Gauguin's Identity: How Ancient Peruvian Potter Inspires His Art". *Art History*, vol. 9, 1, (1986), págs. 42-43.

¹⁹La relación de Gauguin a los trópicos, al exotismo y al primitivismo ha sido objeto de innumerables publicaciones. Mencionemos en prioridad los catálogos de las grandes exposiciones europeas y americanas realizadas en las últimas dos décadas: IVES, Colta Feller, STEIN, Susan Alyson y HALE, Charlotte (comisarios). *The Lure of Exotic. Gauguin in New York Collections*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Yale: Yale University Press, 2002; FRÈCHES-THORY, Claire, SHACKELFORD, George T.M. y HEILBRUN, Françoise (comisarios). *Gauguin-Tahiti : l'atelier des Tropiques*. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais / Boston, Museum of Fine Arts, París: Réunion des Musées Nationaux, 2003; THOMSON, Belinda (ed.). *Gauguin: Maker of Myth*. Londres, Tate Modern / Washington, National Gallery of Art, Princeton: Princeton University Press, 2010; ALARCÓ CANOSA, Paloma (comisario). *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2012; BOUVIER, Raphaël y SCHWANDER, Martin (eds.). *Paul Gauguin 1848-1903*. Riehen/Basilea, Fondation Beyeler, Riehen/Basilea: Fondation Beyeler / Ostfildern: Hatje Cantz, 2015.

²⁰Sobre Gauguin ceramista, cfr. en particular GRAY, Christopher. *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963; HIROTA, Haruko. "La sculpture en céramique de Paul Gauguin". *Histoire de l'art*, 15 (1991), París: Association des Professeurs d'Histoire de l'art et d'Archéologie des Universités, págs. 109-121; HIROTA, Haruko. "De la poterie à la sculpture : Aubé, Carriès et Gauguin". *Histoire de l'art*, 50 (2002), París: Association des Professeurs d'Histoire de l'art et d'Archéologie des Universités, págs. 109-121; ANDRÉANI, Carole. *Les céramiques de Gauguin*. París: Amateur, 2003.

²¹"Mi madre también había conservado algunos jarrones peruanos y, sobre todo, bastantes figuritas de plata maciza, tal como sale de la mina. Todo desapareció en el incendio de Saint-Cloud provocado por los prusianos: una biblioteca bastante importante y casi todos nuestros papeles de familia." GAUGUIN, Paul. *Antes y después (1903)*... Op. cit., pág. 155.

²²Cfr. en prioridad el artículo de ANDERSEN, Wayne. "Gauguin and a Peruvian Mummy". *Burlington Magazine*, vol. 109, 769 (1967), págs. 238-243. Para un reciente intento de "catálogo razonado" sobre el tema, ver ZIEMENDORFF, Stefan. "La momia de un sarcófago de la cultura Chachapoyas en la obra de Paul Gauguin". *Cátedra Villareal*, vol. 2, 2 (2014), págs. 107-127.

²³Carta a Emile Schuffenecker, 8 de julio de 1888. En: GUÉRIN, Daniel (ed.). *Paul Gauguin. Ecrits d'un sauvage*... Op. cit., pág. 40.

²⁴Constituye el título del siguiente artículo: VAUDAY, Patrick. "Totalmente japonés, por un salvaje del Perú. Gauguin, un primitivo del porvenir" En: MUÑOZ, Marisa y VERMEREN, Patrick (comp.). *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al filósofo Arturo A. Roig*. Buenos Aires: Colihue, 2009, págs. 189-195. El artículo aborda la relación con el Perú, aunque de forma tangencial, desde la cerámica, recordando entre otros la frase de Gauguin: "La cerámica no es una futilidad. Entre épocas más lejanas, entre los Indios de América tiene mucho valor." (pág. 191; citado de GUÉRIN, Daniel (ed.). *Paul Gauguin. Ecrits d'un sauvage*... Op. cit., pág. 50).

²⁵Ver nota 4.

²⁶Carta a Theo van Gogh, 20 o 21 de noviembre de 1889. Citado en: THOMSON, Belinda. *Gauguin by Himself*. Londres: Little, Brown and Company, 1993, pág. 111.

²⁷"Desde mi partida, para conservar mis fuerzas morales, he cerrado poco a poco el corazón sensible [...] hay dos naturalezas en mí, el Indio y la sensitiva. La sensitiva ha desaparecido, lo que permite al Indio caminar bien derecho y firme". Carta de Paul Gauguin a Mette, febrero de 1888. Citado en: CACHIN, Françoise. *Gauguin. "Ce malgré moi de sauvage"*... Op. cit., pág. 50. La traducción es mía.

²⁸Entrevista de Eugène Tardieu a Paul Gauguin en *L'Echo de Paris*, 15 de marzo de 1895. Publicado en: CACHIN, Françoise. *Gauguin. "Ce malgré moi de sauvage"*... Op. cit., pág. 171.