

La melancolía como fundamento estético en Edgar Allan Poe y Paul Gauguin

La intención de presentar un trabajo que aborda la influencia de Edgar Allan Poe en las artes visuales, específicamente en pintura, proviene de la vieja relación texto-imagen/imagen-texto. Una relación casi narcisista en donde la palabra y la imagen, como hermanas gemelas, declaran la fundación del arte occidental *ut pictura poesis*. Sin embargo, la filiación se complica cuando las fronteras no son tan claras, cuando ambas se reflejan o se desplazan y sobre todo, cuando sus límites se reinventan. La historia ha visto numerosas muestras de esto, por ejemplo, ante la prohibición de representar a Dios, los musulmanes antiguos lo escribían... también las letras son imágenes, o cuando menos formas visuales, por otro lado, las imágenes piden discurso. La imagen y la palabra dan cuerpo a la creación. La literatura y la pintura tienen en común la capacidad de representar el acto creativo, la literatura en la palabra y la pintura en la forma. El pintor Paul Gauguin no escapó a la seducción de representar en palabras y tal es el caso presentado ahora.

La novela *El Paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa, narra los momentos más intensos de dos vidas: la de Flora Tristán y la de su

nieto Paul Gauguin. En un párrafo, el autor peruano construye el mosaico de citas que Julia Kristeva llamó intertextualidad, cuando un discurso se fusiona con otro. Graham Allen amplía el término, al afirmar que también se emplea para referirse a las relaciones entre las distintas artes. Así, la palabra intertextualidad es utilizada por distintos teóricos y autores, no sólo para literatura, sino también para arquitectura, cine, fotografía, música, pintura, y otras producciones artísticas y culturales (Allen, 2000:175-181).

En las pinturas a revisar, la relación intertextual texto-imagen-texto en el caso de Edgar Allan Poe y Paul Gauguin se cierra en un circuito infinito. La palabra y la imagen se encuentran. El punto de origen, quizá sea la melancolía; por lo tanto vale la pena recordar a Poe y Gauguin como hombres que vivieron el intenso siglo XIX: el tiempo del París de los cafés y bares bohemios, de seres tan diversos como Pissarro, Van Gogh, Mallarmé, Baudelaire, Zola y Émile Bernard. Así es como Gauguin escucha de voz de Stéphane Mallarmé su versión de *El Cuervo* en francés. Vargas Llosa lo narra de la siguiente manera:

Lo habías escuchado leer en alta voz al traductor, tu amigo, el poeta Stéphane Mallarmé, en su casa de la rue de Rome, en esas tertulias de los martes a las que, en una época, solías concurrir. Recordabas con claridad las explicaciones del elegante y fino Stéphane sobre el período atroz de la vida de Poe, deshecho por el alcohol, la droga, el hambre y las penalidades familiares allá en Filadelfia, en que había escrito la primera versión de aquel texto. Ese tremendo poema, traducido de modo tan tétrico y a la vez tan armonioso, tan sensual y tan macabro, te llegó al tuétano, Paul. La impresión de esa lectura te incitó a hacer un retrato de Mallarmé, como homenaje a quien había sido capaz de verter de manera tan astuta, en francés,

aquella obra maestra. Pero a Stéphane no le gustó. Acaso tenía razón, acaso no llegaste a atrapar su elusiva cara de poeta.

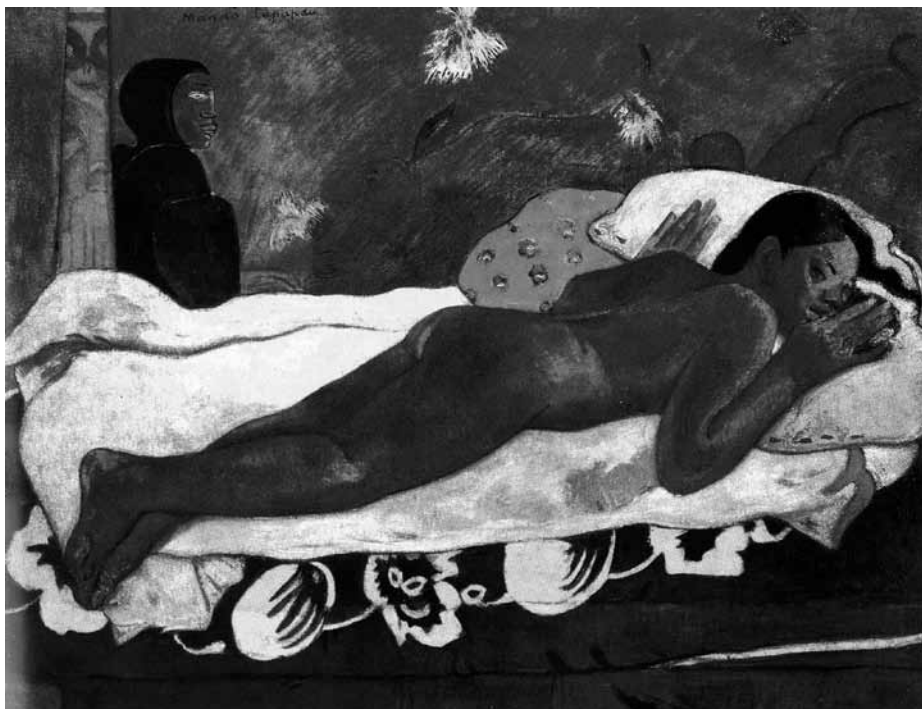
Recordó que, en la cena del Café Voltaire del 23 de marzo de 1891 que le dieron sus amigos para despedirlo, en vísperas de su primer viaje a Tahití, y que había presidido, justamente, Stéphane Mallarmé, éste leyó dos traducciones de *El Cuervo*, la suya y la del tremebundo poeta Charles Baudelaire, que se jactaba de haber hablado con el diablo. Luego, en agradecimiento por el retrato, Stéphane regaló a Paul un ejemplar dedicado de la pequeña edición privada de su traducción, aparecida en 1875.

(Vargas Llosa, 2003:101-102)

La obra de Poe acogida por los europeos, especialmente Charles Baudelaire, cautiva a Paul Gauguin. Los simbolistas, poetas y pintores, se rindieron al genio de Poe; quizá porque estaba fundado en el espíritu de la melancolía, pues en él, como lo declaró Baudelaire en *Nuevas Notas sobre Poe* había “un amor insaciable hacia lo Bello –que había adquirido la potencia de una pasión mórbida [...] en donde lo extraño es una de las partes integrantes de lo bello” (Baudelaire, 1989:50). De modo que, en una búsqueda común por lo Bello, Gauguin encuentra en Poe un aliado para la representación.

En relación con *La filosofía de la composición* de Poe, si bien, no hay certeza de que Gauguin la utilizó para la creación de *Manao Tupapau* o *El espíritu de la muerte mirando* y *Nevermore*, sí sabemos que ésta cita con claridad *El Cuervo*.

En *La filosofía de la composición* Poe establece su postura frente a una categoría estética inevitablemente ligada a las artes plásticas: lo Bello. Dice “la Belleza es la única legítima provincia del poema [...] la Belleza es la emoción o el placer de la elevación del alma [...] la Belleza es la atmósfera y la esencia del poema” (Poe, 1998: 59-61). Enseguida, Poe define cuál tono dará la más alta manifestación a la belleza y de la tristeza, apunta: “la Belleza [...] mueve a las lágrimas al alma más sensitiva. La melancolía es pues el más legítimo de todos los tonos poéticos” (Poe, 1998:61). Poe también explica que eligió el estribillo *Nevermore* porque necesitaba algo acorde con el tono melancólico del poema; por eso un cuervo (criatura de mal agüero), y no un loro, encarna la figura parlante



Paul Gauguin, *Manao Tupapau*, 1892.

que repite el estribillo, como el símbolo de un espectro o fantasma.

Para Poe, el tema universalmente melancólico es la muerte, cuando ésta y la belleza se unen entonces se convierten en lo más poético. La muerte es pérdida y la intención de representar lo irrepresentable se vincula al deseo melancólico de poseer lo imposible. Además, es preciso recordar que la vieja tradición con orígenes en la medicina medieval, consideraba el amor y la melancolía como enfermedades afines: el deseo amoroso provocaba el abatimiento melancólico.

Si los simbolistas evocaban más que describir, la imaginación y el mundo de lo invisible eran su morada natural; de la misma manera, el misterio era el medio de la muerte, de lo ausente, que toma el lugar del espectro o fantasma, y tanto el poeta como el pintor se imponen la obsesión de representar lo invisible. Veamos ahora cómo opera la melancolía en el misterio, en el enigma, y cómo a través del color y la forma, Gauguin obedece, incluso como síntoma de una época, las recomendaciones de Poe en *La filosofía de la composición*.

El oficio de estudios del arte obliga primero a describir, para de ahí continuar el argumento.

En primer plano, en *El espíritu de la muerte mirando o Manao Tupapau* aparece una joven morena desnuda

postrada boca abajo sobre una sábana blanca con amarillo y una almohada rosa, colocadas sobre un pareo en un intenso azul índigo con decoraciones amarillas. La mano derecha de la joven casi cubre su boca, su pelo es negro y su mirada se dirige al vacío. El segundo plano lo domina un color morado, con líneas ondulantes en negro y luces blancas, pero del lado izquierdo una figura inquietante domina toda la escena, una pequeña mujer en negro se convierte en el *punctum* de esta obra, es decir, es aquello que “surge de la escena como una flecha que viene a clavarse”. En concordancia con el título, el espectador intuye que se trata del espíritu de la muerte. Gauguin, en 1893, explica en *Cahiers pour Aline que tupapau* es el espíritu de la muerte en la cultura Kanaka, una especie de demonio convertido en el motivo de su pintura.

Efectivamente, para el espectador occidental esta figura de ángel negro se convierte en lo más enigmático del lienzo. El pintor representa en esta pequeña e inquietante mujer a la ausencia, invisible para esta joven y hecha visible por el pintor a los ojos de los espectadores. Sin embargo, percibimos el terror a lo invisible en

la joven, gracias a los colores y la tensión del desnudo, pues es una mujer que casi muerde su mano. El amarillo y el morado juegan un papel importante en el ritmo del lienzo, pues el amarillo fluorescente del pareo obliga al ojo a saltar rítmicamente sobre el azul, como en una repetición continua. El vestido de la mujercita en negro, como las alas de un cuervo, acechando al borde de reproducir lo ausente. El color morado obsequia una atmósfera misteriosa y tétrica, esto le da poder a la mujer que aparece como una sombra. Ésta, de perfil, con el ojo amarillo ejerce tensión en contraste con el morado. Además, la mirada del ojo desconcierta porque no parece viva; la joven tampoco mira nada.

Gauguin describe la atmósfera del lienzo como sombría, triste y provocadora de miedo. Para los simbolistas, en las artes plásticas era importante anticiparse a cualquier lectura unívoca y naturalista de los colores, las formas y los objetos. Era necesario colocar al espectador en un canal no descriptivo, ni narrativo, sólo simbólico. La emoción del horror vence, en el ojo del espectador, a cualquier interpretación narrativa.

Para Edgar Allan Poe era importante la excitación del alma por un poema; el efecto era lo fundamental, para ello la intención debía ser dirigida. Gauguin quería mostrar en esta pintura al espíritu de la muerte, unido al propio espíritu de la joven en el miedo, por eso, elige a la muerte como tema, así como Poe lo propone. Al poeta también le interesan los colores y las texturas, pues afirma que eligió el “busto de Palas” por efecto del contraste del mármol con el plumaje del cuervo. Así, el morado y el amarillo de la pintura contrastan provocando también el mismo escalofrío que la suavidad del mármol blanco y la textura del plumaje negro hacen sentir.

Cinco años después, en 1897, Paul Gauguin pinta *Nevermore*, donde la alusión es evidente; *La filosofía de la composición* parece no sólo estar dedicada a la literatura sino a las artes en general. Gauguin no escapó a la tentación de escribir; por ejemplo, el relato de sus viajes apareció en *Noa Noa*, publicó en *Les Guêpes* y *Le Sourire* y en sus diarios *Choses Divers* y *Cahiers pour Aline* transcribe textos de Poe. *Nevermore* parece una segunda versión de *Manao Tupapau* en un claro homenaje a Poe.

Vale la pena contar las anécdotas relacionadas con emociones, la primera con el miedo vinculado a la impresión que tuvo de su primera mujer taitiana cuando el pintor entró de noche asustándola, ella lo



LA COLMENA 67/68, julio-diciembre 2010

Paul Gauguin, *Nevermore*, 1897.

miró con terror al confundirlo con el espíritu de la muerte. Gauguin dijo que jamás había visto tan bella a su mujer. *Nevermore* sí tiene, desde la experiencia personal, una relación con la pérdida, pues la pintó poco después de la muerte de su hija recién nacida, época donde se encontraba derrotado por la enfermedad y la pobreza. En este momento sí hay un duelo biográfico, una tristeza desencadenante de la imaginación que intenta simbolizar desde la pintura.

La filosofía de la composición es la demostración del *modus operandi* del poeta. Al intentar una revisión a manera de diálogo entre *El Cuervo* de Poe y *Nevermore* de Gauguin, es imposible, como se mencionó anteriormente, confirmar si Gauguin siguió los pasos sugeridos por Poe para la composición de su pintura, por lo tanto, poner en evidencia el *modus operandi* de Gauguin será posible, sólo si desde la obra misma se va al texto de Poe y no al revés.

A diferencia de *Manao Tupapau*, la composición de *Nevermore* alude a un *adentro* y un *afuera* gracias a las líneas verticales que arquitectónicamente separan el espacio interior (donde se encuentra la joven del espacio exterior), al que compositivamente Gauguin, gracias a las nubes y las líneas, le da profundidad. Además, ofrece al cuervo la oportunidad de asomarse y mirar al interior. Afuera, dos mujeres: una aparece como la enigmática mujer de *Manao Tupapau*, la otra está de espaldas al espectador.

En este lienzo la paleta es mucho más densa y sombría que en *Manao Tupapau*; predominan los colores cafés y un tipo de color rosa pardo. Sólo afuera, en el otro espacio, están los colores más claros. El color amarillo se mantiene pero en un tono más tenue, pues para Gauguin el amarillo es el “color que hace que surja lo inesperado, para el espectador” (Goldwater, 1985: 88). Todo esto le otorga al cuadro un ambiente misterioso. En este caso, y de manera especial, el autor pinta las letras que componen en inglés la palabra *Nevermore*, es decir, aquí el título de la obra significa junto con las formas y los colores.

En *Nevermore*, Gauguin recurre a los artificios propuestos por Poe, intensificando desde la estructura formal y de color un estado del alma. Se trata de la relación sensitiva y de tono que Poe plantea en su

filosofía de la composición: tristeza-belleza-muerte. La pieza de Gauguin a manera de símbolos, igual al poema, representa al cuervo, al espíritu de la muerte y a la mujer. En su poema, Poe también acude al contraste de texturas y colores, porque además de sugerir el contraste entre el mármol del busto de Palas y el plumaje del cuervo, los colores en *El Cuervo* (el poema) aparecen también en *Nevermore* (la pintura). De color morado son las cortinas de la tercera estrofa, color del que se llenaron los terrores del alma del amante de Leonora, así, el cuervo de Gauguin no es negro sino morado. Por otro lado, el color violeta de los cojines de terciopelo, devorados por la luz de la lámpara, aparece repetidamente en la decoración de la habitación de la mujer en *Nevermore*. Quizás no sea casualidad el amarillo del cojín, pues para el pintor este color tiene el efecto de una lámpara. Así la lámpara de Poe, en Gauguin es un cojín.

Poe logra el efecto de melancolía combinando dos ideas: el amante llorando la muerte de su amada y el cuervo repitiendo *nevermore*, como respuesta los dolorosos interrogantes del amante. En Gauguin, el efecto de melancolía y tristeza también se da en la palabra, aunque no está pintada para responder a ninguna pregunta formulada por la pintura, más bien, da intensidad al misterio o al enigma terrorífico presentado ante los ojos del espectador. La palabra *nevermore* plantea más preguntas desde el intento de configuración de alguna narración en la experiencia estética del espectador frente a este cuadro. Así, desde la palabra, Gauguin otorga al espectador el “placer frenético de modelar las preguntas” (Poe, 1985: 65) a las que el espectador se responderá repetidamente el esperado *nevermore*.

En *La filosofía de la composición*, Poe declara que el placer del estribillo también depende de la fuerza unísona y “su placer deriva del sentimiento de identidad de la repetición” (Poe, 1985: 61). Gauguin utiliza un solo tono en el

café y el violeta, pero también la repetición en las decoraciones florales de la cama, la pared y la cabecera que aparecen casi rítmicamente. También la palabra *nevermore* funciona aquí como repetición de un lúgubre tono.

Si el texto importa en esta pintura, en relación con la imagen y el proceso intertextual, corresponde ahora una breve reflexión en torno a las ideas de Roland Barthes sobre el texto como anclaje o relevo de la imagen y la imagen como ilustración del texto. Si bien, en *Retórica de la imagen* (Barthes, 1980) propone tres tipos de mensajes en publicidad: el mensaje lingüístico, el mensaje icónico no codificado y el mensaje icónico; vale la pena utilizar su propuesta en una imagen simbólica connotada que contiene texto para revisar la función del mensaje lingüístico en una imagen.

La pregunta con respecto al texto *nevermore* pintado y escrito en la esquina superior izquierda del cuadro es: ¿el texto duplica información ofrecida en la imagen con un efecto de redundancia o agrega información? Barthes se ocupa de la función del texto en relación con un mensaje icónico; por un lado está la función de anclaje como un control que fija la cadena de significados posibles en una imagen. El texto ayuda a identificar la escena e intensifica la información de la imagen, la explícita y amplifica sus connotaciones. La función de relevo aparece cuando no se encuentran significados en ella.

En la pintura *Nevermore*, la función del mensaje lingüístico es fijar y reiterar el significado de la imagen para remitirlo al texto de Poe. En la pintura, el texto del título y el texto que es parte de la composición icónica tienen también la función del estribillo en que “su placer deriva del sentimiento de la identidad —de la repetición” (Poe, 1985: 61). Es decir, en palabras de Barthes, “es la palabra la que aparece para sublimar” (Barthes, 1992: 22).

Por otro lado, en ambas composiciones es preciso considerar el espacio. Poe circunscribe

intencionalmente el espacio de reunión del amante y el cuervo en una habitación; se trata, como dice el poeta, de “una habitación sagrada para él por el recuerdo de aquella que la había frecuentado: El cuarto está representado como ricamente amueblado, esto tan sólo en seguimiento de las ideas [...] sobre el tema de la Belleza como única tesis poética” (Barthes, 1992: 69). Por otro lado, el pintor también limita el espacio desde formas arquitectónicas y decorativas, a diferencia de *Manao Tupapau*, en donde el espacio no está limitado. Poe también hace referencia al lenguaje pictórico, y en cuanto a la delimitación del espacio declara: “siempre me ha parecido que una circunscripción del espacio cerrada es absolutamente necesaria para el efecto de un incidente aislado: tiene la fuerza de un marco en una pintura” (Barthes, 1992: 69).

Finalmente, el oscuro enigma que mueve el acto creativo del poeta y el pintor es la muerte como origen y su inquietante presencia en lo invisible: son fantasmas que habitan en forma de preguntas. Así, nostálgicos intensos, Poe y Gauguin vivieron y murieron para honrar tres preguntas, portadoras de los extravíos favoritos de los hombres: *D’où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?* Las respuestas aporéticas llegaron en forma de clave, escoltadas por el miedo; ni la luz —parisina, bretona, tahitiana—, los apartarían de su espectral obsesión expresada en el arte. Por todo lo anterior, *Nevermore*, la pintura, no es la ilustración de un poema; es otra forma de incorporar la melancolía, como síntoma de una época, en la obra de dos espíritus del siglo XIX. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Graham (2000), “Postmodern Conclusions”, en *Intertextuality*, Londres, Routledge.
- Barthes, Roland (1980), “Rethoric of the Image”, en Alan Trachtenberg *Classic Essays on Photography*, Connecticut, Leete’s Inland Books.
- _____ (1992), *Lo obvio, lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- Baudelaire, Charles (1989), *Edgar Allan Poe*, Madrid, La balsa de la medusa.
- Goldwater, Robert (1985), *Paul Gauguin*, Londres, Thames and Hudson.
- Poe, Edgar Allan (1998), *El cuervo, seguido de la filosofía de la composición*, México, Colegio Nacional/ Ediciones El Tucán de Virginia.
- Vargas Llosa, Mario (2003), *El Paraíso en la otra esquina*, Buenos Aires, Alfaguara.