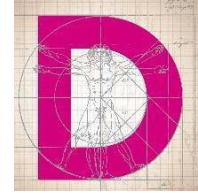


Digilec 1 (2014), pp. 95-106

Fecha de recepción: 02/10/2014

Fecha de aceptación: 16/10/2014

DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2014.1.0.3662>



e-ISSN: 2386-6691

El mono y la mariposa: la visión irónica de la sociedad en *Una tarde de domingo en la Grande Jatte*, de Georges Seurat.

Alfredo R. López-Vázquez
Universidade da Coruña

Resumen

Analizamos la presencia en el cuadro *Una tarde de domingo en la Grande Jatte*, de Seurat, de dos de las figuras, el mono y la mariposa. Partiendo de la base del escándalo que suscitó la presencia del simio, concluimos que el animal es una referencia a la lujuria y da a entender implícitamente la profesión de su dueña. La mariposa sería un símbolo de liviandad e inconstancia, la cual en combinación con el mono le da al cuadro un perfil más irónico y menos bucólico. Analizamos también el proceso de composición de la obra y su importancia como precursor de las vanguardias del siglo XX.

Palabras clave: Seurat, Grande Jatte, Vanguardias, Neoimpresionismo, Félix Fénéon

Abstract

We analyze the presence of two figures within the painting *Sunday afternoon at la Grande Jatte*, by Seurat, the monkey and the Butterfly. Considering the scandal raised by the ape's presence, we conclude that the animal is a reference to lust and implicitly tells its owner's profession. The butterfly would be a symbol of frivolity and inconstance, which in combination with the monkey gives the painting a more ironic and less bucolic profile. We also analyze the work's composition process and its importance as a precursor of the 20th century vanguards.

Keywords: Seurat, Grande Jatte, Vanguards, Neo-impressionism, Félix Fénéon

Résumé

Nous analysons la présence sur le tableau la Grande Jatte, par Seurat, de deux figures, le singe et le papillon. À partir du scandale suscité par la présence du singe, nous arrivons à la conclusion que l'animal est un référence à la luxure qui évidence implicitement le métier de sa maîtresse. Le papillon serait un symbole de légèreté et inconstance, lequel, en combinaison avec le singe, donne au tableau un profil plus ironique et moins bucolique. Nous analysons aussi le procès de composition de l'œuvre et son importance comme précurseur des avant-gardes du XX^{ème} siècle.

Mots clé : Seurat, Grande Jatte, Avant-gardes, Néo-impresionnisme, Félix Fénéon

Cuando un cuadro clásico acaba integrado dentro del abigarrado universo estético de Los Simpson de Matt Groening (temporada 10, episodio 19, “Mom and Pop Art”) está claro que ha traspasado los límites del museo y ha pasado a convertirse en un icono de la cultura popular. Lo mismo sucede con la intrusión de los Teleñecos o de los personajes de *The Clockwork Orange* en el mismo espacio. El cuadro, de gran formato, 2,07 metros de alto por 3,08 metros de ancho, lo empezó a pintar Seurat en mayo de 1884 y terminó una primera versión hacia diciembre de ese año, pero hasta el 15 de mayo de 1886, en su exposición en el VIII Salon des Impressionistes, no encontró su versión definitiva.

Conviene revisar algunas fechas para entender el escándalo que el cuadro causó, no sólo entre los pintores y críticos tradicionales, sino entre los mismos impresionistas, que en esa fecha ya eran una tendencia artística instalada. La célebre *Olimpia* de Manet tiene ya en ese momento veinte años de antigüedad y la generación de pintores a los que conocemos como “impresionistas” (Manet, Monet, Renoir, Degas...) ya ha institucionalizado una forma de representar el mundo. Los jóvenes, en torno a los 25 años, que representan a la nueva generación se llaman Georges Seurat, Paul Signac o Lucien Pissarro, hijo de Camille Pissarro, uno de los impresionistas de la primera época. En torno a 1885, esa generación de jóvenes no se limita a los pintores: el crítico Félix Fénéon, el poeta Jules Laforgue, el científico Charles Henry, el novelista Édouard Dujardin, frisan todos los veinticinco años. Erik Satie, el músico iconoclasta y dramaturgo marginal, tiene en torno a 20 años y se dará a conocer ya en la siguiente vanguardia artística, el dadaísmo. Jules Laforgue está explorando o creando el verso libre en francés y Édouard Dujardin el monólogo interior precursor de las técnicas de Joyce, igual que Laforgue es precursor de las aventuras dadaístas de Tristan Tzara y del teatro iconoclasta de Alfred Jarry. Es una generación artística que se enfrenta a la anterior en todo: pintura, poesía, crítica y música. La muerte prematura de Laforgue (1887) y Seurat (1891) deja como herederos de la bulliciosa e iconoclasta revuelta estética a un pintor de gran talento, como es Paul Signac, y a un crítico especialmente fino e inteligente, Félix Fénéon, asociados ambos a las tendencias anarquistas en el ámbito de lo estético, como ha estudiado minuciosamente J. Hutton. Lo que sabemos de Laforgue, ávido lector de Spinoza y de Schopenhauer y lo que podemos intuir de Georges Seurat en sus anotaciones escritas, apunta en la misma dirección sociocultural.

Estamos hoy, en el siglo XXI, habituados a contemplar la obra maestra de Seurat con el espíritu de reverencia cultural que le otorga su estancia privilegiada en los museos. En el caso de *Una tarde de domingo en la Grande Jatte*, en el Institute of Art de Chicago. Y los historiadores o catalogadores de Arte, ya han dispuesto el lugar de Seurat y de este cuadro dentro del panorama de la Historia del Arte. Así, una estudiosa del Simbolismo y Art Nouveau, nos resume lo que, en principio, es una aproximación estética válida para que podamos situar con perspectiva el valor de este cuadro revolucionario: “Hay algo de alquimista del color y de la línea, un orden construido, tensión moderna entre profundidad fingida y trabajo en superficie. Nada tiene su pincelada de mecánica: es sincera, hay en ella un inimitable toque personal. Los puntos con los que logra la mezcla óptica levantan una sociedad casi de robots, protagonista de un mundo sujeto a los dictados de la técnica. En ello reside su modernidad. Se ha dicho que mientras Redon es el visionario de la imaginación hermética y el sueño, Seurat es el *visionario de lo visto*. La escala es monumental, casi heroica –*Puvis modernizante* lo llama Fénéon-. Pero esto no es el paraíso perdido sino una tarde de domingo acatada por todas las poses obedientes de la colectividad.” (Fernández Polanco: 132).

Pero ¿quién es ese Félix Fénéon al que alude la estudiosa? ¿Qué valor tiene su juicio sobre Seurat? ¿En qué apoya sus análisis críticos? Félix Fénéon es el gran crítico de arte de ese fin de siglo y, como editor de *La Revue Blanche* acogerá en 1900 la primera gran exposición dedicada a Seurat, nueve años después de su muerte. El pintor Paul Signac hizo un sorprendente retrato de Fénéon en 1890, retrato que hoy podemos leer fácilmente como precursor del arte pop de los años 60 y de la estética que asociamos a los dibujos del *Submarino amarillo* de los Beatles. Vale la pena rescatar este cuadro para entender la frescura.



Figura 1. Paul Signac: Retrato de F. Fénéon. MOMA, New York.

Pero volvamos al cuadro de Seurat, uno más entre la media docena de obras maestras que nos legó el pintor.

En su fase final, de 1886, esto es lo que se expone en el VIII Salón de París. Pero el cuadro real, el que podemos ver en el *Institute of Art* de Chicago mide dos metros de alto por tres de ancho. Y en la reproducción casi pasa inadvertido el mono y resulta difícil de localizar la mariposa. Cuando uno está delante del cuadro real, en Chicago, la mariposa está ahí, se ve perfectamente, la han pillado en pleno vuelo. No podemos dejar de verla porque está en un lugar privilegiado del cuadro, entre el piecico de la niña del vestido blanco y la línea de sombra que nos conduce a la espalda de la mujer del sombrero.



Figura 2 *A Sunday on La Grande Jatte*, Institute of Art, Chicago.



Figura 3. Detalle ampliado de la mariposa.

Lo interesante es que esta mariposa no estaba en el cuadro en la fase de diciembre de 1884. Se añadió en 1886. ¿Por qué?

Y ¿qué pasa con el mono que sostiene la hierática señora o señorita del primer plano, a la que acompaña un caballero con chistera y que fuma un puro. Algo muy claro en la composición definitiva es que la cuerda o traílla con la que la dama controla al

monito parece prolongarse en la cola del simio. La cola parece una voluta que procede de la cuerda de la dama. Pero en una fase previa la dama estaba sola, no tenía acompañante ninguno y tampoco su trailla se prolongaba de esa manera enlazando con la cola al monito. Seurat trabajó muchísimos apuntes del natural, a veces en carboncillo y otras al óleo, resueltos siempre con pinceladas típicamente impresionistas, ajenas a la minuciosa técnica que asociamos a los pintores puntillistas o divisionistas. En palabras de Fénéon, los „Neo-impresionistas“. El propio Seurat tenía una descripción todavía más sorprendente: *chromo-luminaristas*, etiqueta que afortunadamente no cuajó. La dama del simio no se le había escapado al ojo del pintor, en los largos meses de búsqueda y de indagación para su cuadro.

Veamos el apunte al óleo de la señora del monito antes de ser integrada en el cuadro del paso de domingo en la *Grande Jatte*. El monito destaca por su evidente cola circular, es una auténtica prolongación de esa dama solitaria, que lo pasea como si llevara un perrito. Es la dama del monillo de la cola circular. Todavía falta integrarla en el cuadro definitivo y darle un sentido a su postura, a su situación en el espacio y a los signos que la identifican como un elemento simbólico del cuadro.

¿Qué importancia tiene este monito que parece exponer alguna característica simbólica de la dama? De acuerdo con lo que Félix Fénéon nos dice en 1926, recordando el escándalo que provocó la exposición del *Paseo dominical por la Grande Jatte* “Es de creer que había en este lienzo algo muy agresivamente insólito, puesto que ya de golpe irritaba hasta el paroxismo al visitante que, al entrar en la sala reservada a Seurat y a Signac, lo percibía en el panel del fondo, que ocupaba casi por completo. Inmediatamente la cólera del intruso, primero dispersa entre los cuarenta personajes, se localizaba, fenómeno difícilmente explicable, en el mono llevado por la trailla por la dama del primer plano y especialmente por su cola en espiral. Parecía que esta nostálgica bestezuela y esa cola estuvieran allí para insultar directamente a cualquier persona que franqueara el local.” (Fénéon: 16-17. La traducción es mía). Parece claro que el escándalo de la obra tiene que ver con ese omnipresente mono y su cola en espiral, que es capaz de concentrar todo el resquemor que la exposición de la obra atrae entre los desprevenidos visitantes.

La pregunta es: ¿por qué? En la respuesta hay que incluir la evidencia, por ese cuadro abocetado en que la dama acompaña al monito, antes de saber dónde y con quién irán a parar ambos y lo hace exactamente en la misma posición que ocupará después en *La*

Grande Jatte. El mono, en la tradición cristiana, y por lo tanto en la ideología cultural que los visitantes tienen como base, es un símbolo inequívoco. Lo explican Chevalier y Gheerbrant en su *Dictionnaire des Symboles*: «En la iconografía cristiana es a menudo la imagen del hombre degradado por sus vicios y, en particular, por la lujuria y la malicia » (*Dictionnaire*: 878, traducción mía). Cuando Seurat está organizando los contenidos culturales y la composición de *La Grande Jatte* hace casi treinta años desde que Charles Baudelaire ha escrito y publicado *Les fleurs du mal* y Gustave Flaubert *Madame Bovary*. La interpretación del mundo como un bosque de símbolos, la indignación sociológica que el arte nuevo ha provocado, permiten una lectura simbólica del animal. La célebre fábula de La Fontaine “El simio y el delfín” (y algunas otras en donde el mono aparece como un hombre degradado por la lujuria) tampoco deja lugar a dudas sobre la intención satírica de Seurat al situar al mono de la cola en espiral como una prolongación de la imagen femenina. ¿Se trata, como han sugerido algunos críticos, de una *cocotte*, de una *picuca* en busca de clientes? En cualquier caso la cola en espiral, exhibida orgullosamente, no dejaría de sugerirle interpretaciones peculiares al doctor Sigmund Freud, coetáneo de Seurat, o a su colega Carl Gustav Jung. Lo cierto es que Chevalier y Gheerbrant proponen una explicación inequívoca para la función simbólica de la espiral: «La espiral se vincula al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo erótico de la vulva, al simbolismo acuático de la concha, al simbolismo de la fertilidad» (ibídem, p.907, traducción mía). ¿Explica esto la indignación que el mono de la cola en espiral provoca en el mundo bien pensante del arte, incluyendo en ello a un artista especialmente proclive a lo sicalíptico, como Degas, que resultó ser el más duro detractor de este cuadro de Seurat, según nos informa Fénéon: «Entre los maestros del Impresionismo, con excepción de Pissarro, el innovador no ha encontrado más que incompreensión, lo que es bastante natural, puesto que, de hecho, se oponía a su doctrina. Del juicio que Degas ha expuesto sobre él queda una palabra: lo ha llamado el “notario” para caricaturizar lo serio de su obra o del joven artista”. (F. Fénéon: 21, traducción mía).

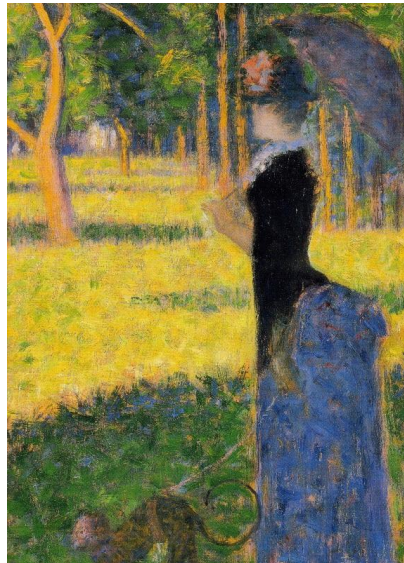


Figura 4: *Woman with a Monkey*. Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts

En la versión definitiva del cuadro, la de 1886, el monito está acompañado por un gozque retozón y bullanguero, pero al gozque nadie le presta la menor atención. Si la interpretación de Fénéon es correcta y la propuesta simbólica de Chevalier y Gheerbrant es atinada, Seurat está proponiendo un segundo nivel de interpretación al paisaje dominical. El mismo que Jules Laforgue sugiere en sus experimentos poéticos en verso libre cuando habla de „los amores en las habitaciones de hotel”. Se trata, entonces, de una composición claramente irónica, como lo es la estética de los Decadentes, que emergen de forma rupturista hacia 1885 y que el propio Jules Laforgue, agudo crítico de arte, apunta en algunas pinceladas recogidas en su libro *Mélanges Posthumes*.

Pero ¿qué pasa con la mariposa? ¿Qué lugar ocupa en el significado del cuadro? La mariposa, sin duda, sirve para trazar, para precisar, un momento temporal, el momento exacto del vuelo, como si todo el resto de los personajes hubieran sido capturados en un instante definido por el leve vuelo de una mariposa.

Pero eso no es verdad si nos atenemos al proceso de composición de cuadro. La dama del monito fue capturada por el pincel de Seurat en un momento diferente del que usó para pintar al señor del sombrero de copa y el cigarro que tiene entre los dedos. La pescadora del límite izquierdo, con su caña de pescar, nunca coincidió con la mujer de la sombrilla en el centro del cuadro y esta mujer de la sombrilla jamás tuvo algo que ver con el único personaje que está mirando al pintor, desde un asombro teñido de alborozo:

la niña de blanco que mira hacia el lugar donde debería estar el caballete del pintor. Sabemos que esa niña tampoco tiene nada que ver con la señora de la sombrilla porque, al igual que la dama del monito, la señora había sido pintada en un apunte abocetado impresionista, en ese mismo lugar y con un atuendo parecido. Pero no el mismo. Como se ve, hay un hombre de sombrero de copa que está cerca de la mujer de la sombrilla, pero no hay ninguna niña. ¿Es el mismo [que acompaña a la dama del monito de cola en espiral? ¿O es el que está sentado en la composición de tres personas, tras la mujer y el robusto deportista tumbado y fumando en una larga pipa? En todo caso, la mujer de la sombrilla está en la misma situación central, pero sin niña. Detrás de ella hay una pareja que charla, un poco más delante de donde esté ese omnipresente árbol con tronco en forma de horquilla. El color de la sombrilla tampoco es el mismo. Y los elementos anecdóticos (el tocador de trompeta, los perros, la pareja de soldados, la mujer pescadora de la orilla) tampoco están aquí.

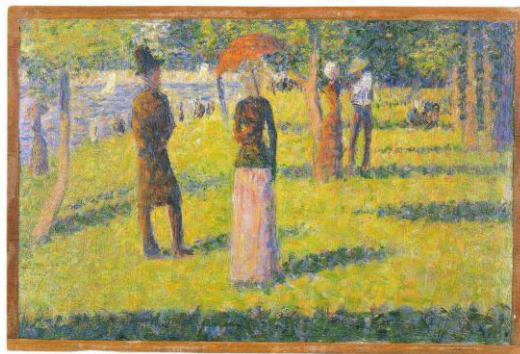


Figura 5: *Landscape. Isle of La Grande Jatte.*
Reproducido *apud* R. L. Herbert: 81.

Y sobre todo no está la mariposa. Todavía no. Porque ¿qué significado tiene la mariposa? Conforme a los susodichos expertos en simbolismo, Chevalier y Gheerbrant, la mariposa tiene un significado inequívoco: «Consideramos a la mariposa como el símbolo de la ligereza y la inconstancia» (ibídem: 727). Así pues, la introducción del mono y de la mariposa apuntan al mismo efecto de distanciamiento irónico, reforzado por la oposición con esa especie de hieratismo que todas las figuras humanas tienen en este cuadro y que todos los críticos han resaltado. En contraposición a este hieratismo adulto, las dos niñas miran y se mueven, el mono está listo para hacer cualquier gesto, el perro que le acompaña retoza y brinca, el otro perro husmea en el prado. Y, en todo caso, el irónico trompetista del sombrero salacot se dispone a turbar la quietud del cuadro de costumbres con esa trompeta ya lista para desgranar sus tonos. A

contracorriente, como en el título de la novela de Huysmans, *À Rebours*, porque frente a la orientación de la mayor parte de los protagonistas de la escena, el trompetista dirige su instrumento hacia el otro lado. Seurat ha ido llenando, a lo largo de siete meses en el año 1894 y luego a lo largo de año y medio más, lo que al principio era un espacio vacío, un decorado natural dispuesto a integrar en él a diversos protagonistas. El decorado natural estaba en el cuadro preparatorio de todo este maremagnum de grupos, personajes e intenciones estéticas: un paisaje vacío de figuras. A manera de un diorama con distintos ámbitos practicables, como un decorado de teatro a la espera de actores que representaran personajes más o menos ingravidos, irreales o prescindibles. Ese espacio inicial había sido pintado con minuciosidad extrema. Este lienzo en color, pintado ya con técnica divisionista, tiene un interesante correlato en un dibujo a carboncillo en donde con una leve variación en los barquitos de la izquierda, pero exactamente el mismo punto de perspectiva, vemos a un único elemento ocupando el espacio pictórico: el perro que luego aparecerá casi en el mismo lugar en *La Grande Jatte*. El título es: *Landscape, Island of La Grande Jatte*.

El plan de Seurat es muy sencillo: ¿Cómo transformar un paisaje sin figuras en una composición donde las figuras sean lo esencial y en donde el trabajo de composición estética vaya más allá de lo que sus contemporáneos ya han explorado? Contestar a esto le llevó dos años de trabajo minucioso y reflexivo, aunque al mismo tiempo, iconoclasta y transgresor.

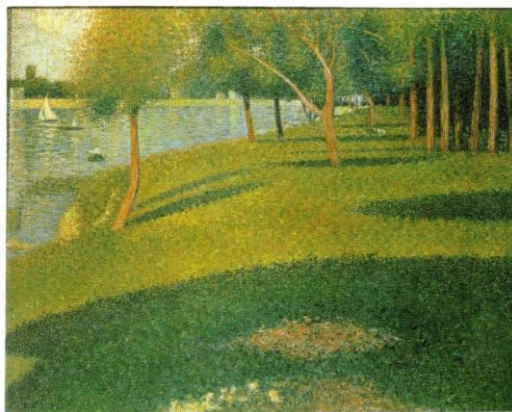


Figura 6: *Landscape, Isle of La Grande Jatte*, 69,9 x 85,7 cms.
Col. Privada, *apud* Herbert.

Hagamos un ejercicio didáctico a partir de este paisaje sin figuras: recortemos esos cuarenta personajes y vayamos situándolos en el paisaje vacío empezando por las figuras más alejadas, hasta llegar al primer plano de la mujer del monillo de la cola.

Nos damos cuenta entonces de un elemento básico de la ironía compositiva: la mayor parte de las figuras humanas de esta historia burguesa son como recortables, como muñequitos sin valor humano. Piezas amorfas de un universo sin alma, desalmado. La viveza la proporcionan la niña que nos mira de frente, la niña que juega y salta más atrás, el monillo y el perro, el trompetista que va a contracorriente. Terminemos nuestra tarea, una vez con todos los personajes ocupando su espacio en el ámbito que Seurat ha ideado. Falta la mariposa. ¿Cuál es el significado de esa mariposa? La inconstancia, la frivolidad del ambiente parisino que el autor retrata a través de su irónico pincel.

Conclusiones

En un minucioso y reciente trabajo académico sobre la percepción y la cultura moderna, el crítico estadounidense Jonathan Crary se plantea la modernidad de la obra de Seurat y en general del neo-impressionismo, concluyendo que “neo-impressionism is important because of its didactic significance in the visual apprenticeship of some great early twentieth-century modernists, above all Matisse, Kandinsky and Mondrian, disclosing to them the enormous and as yet untapped potencial of pure autonomous color” (Crary: 159). Esta apreciación resulta notable, porque amplía la influencia de Seurat más allá de lo que siempre se ha admitido, que tiene que ver con su función de precursor de primitivismo del Aduanero Rousseau o del orfismo de Delaunay. Entroncarlo con Kandinsky, Mondrian o Matisse apunta de forma clara a una percepción de la función del color y la línea como un componente renovador, tal vez revolucionario, de la mirada del artista. Sabemos también, por la documentación que el propio Seurat nos ha dejado, que su rigor en la composición de la obra lo sitúa en la línea de escultores como Fidias o pintores como Piero della Francesca o Leonardo da Vinci. Por no hablar de la maledicencia de Renoir, que comenta que “sin duda ha visto mucho a Giotto”. J. Crary se centra especialmente en el cuadro “Parade de cirque”, de ambiente nocturno y urbano, en donde la indagación estética de Seurat alcanza una percepción muy notable y novedosa, como ha mostrado J. Crary en su minucioso análisis de Manet, Seurat y Cézanne.

Lo que hemos analizado aquí respecto a *La Grande Jatte* tiene que ver con cierta complejidad estructural en donde se aúnan al mismo tiempo el prolongado estudio de los elementos de la composición, con la intención irónica o satírica, afín a lo que Crary y otros autores han detectado en su obra: el espíritu irónico respecto a la forma en la que

Seurat disecciona cada uno de los componentes de la sociedad parisina *fin-de-siècle*, recomponiendo esos elementos en una visión nueva de lo que esa sociedad significa. Frente al simbolismo de raíz hagiográfica, representado por pintores como Gustave Moreau, Odilon Redon o Puvis de Chavanne, la obra de Seurat participa del espíritu finisecular de revuelta, rebelión y rechazo a la reciente tradición impresionista por medio de una revisión de los valores tradicionales de los grandes clásicos. La unión de ambos elementos estéticos, en apariencia incompatibles, es lo que explica esa visión al mismo tiempo iconoclasta con la tradición moderna y respetuosa con la gran tradición clásica.

En esta breve aproximación hemos querido hacer ver que un doble análisis de ambos aspectos, la ironía en el tratamiento de los elementos simbólicos y el rigor en la búsqueda de la composición, resulta necesario para contemplar la obra de este innovador y situarla dentro de la historia de la pintura y en general del Arte Moderno. La escena que Seurat pinta en *La Grande Jatte* no existió nunca en la realidad: su genio estético consiste en seleccionar los elementos fragmentarios y resituarlos en un marco de interpretación diferente. Diferente, sobre todo, del nuevo manierismo en que hacia 1885 se había convertido ya el estilo impresionista. El concepto acuñado por Fénéon, de Neo-impresionismo parece, en este sentido, mucho más atinado que el de Puntillismo, con el que se sigue aludiendo a este movimiento innovador que terminará influyendo en la mayor parte de los artistas que asociamos a las vanguardias del primer cuarto de siglo XX.

Referencias

- Burleigh, R. *Seurat and La Grande Jatte : connecting the dots*. New York: Harry N. Adams, 2004.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982.
- Crary, J., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 2001.
- Fénéon, F. *Georges Seurat et l'opinion publique*, Paris: L'Échoppe, 2010 (reimpresión de textos de 1926 a cargo de Maurice Imbert)
- Fernández Polanco, A: *Historia del Arte, v. 42: Fin de Siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, Madrid,: Gráficas Nilo, 1989.
- Halperin, J.U. *Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-de-sicèle Paris*, New Haven and London : Yale University Press, 1988.
- Herbert, R.L., *Seurat : Drawings and Paintings*, Cambrdige: Mass.: Yale University Press, 2001.

- Hutton, J. *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, Baton Rouge & London: Louisiana state University, 1994.
- Laforge, J. *Mélanges Posthumes*, Paris, Mercvre de France, 1923.
- Rodríguez López-Vázquez, A, « Jules Laforgue, Tzara y Carmelo Bene : la vanguardia que no cesa », *Revista Teatro*, 24, 2012, pp. 111-122.
- Signac, P. “Impressionistes et révolutionnaires”, *La Révolte*, 4-40, 1891.