WATTEAU Y SU SIGLO EN RUBEN DARIO

POR

CARLOS MARTINEZ RIVAS

En «Marina», uno de los poemas de Rubén Darío —de su libro *Prosas profanas*—, en que el nombre de Watteau es mencionado, nos cuenta que, al fletar su barca *con destino a Citeres,* saludó a las olas, y éstas le respondieron con voces que él luego asocia con el canto de las sirenas. Más adelante dice que su barca era la que «*Verlaine un día para Chipre fletó, / y provenía de / el divino astillero del divino Watteau.*» Citeres-Chipre, Chipre-Citeres, aunque en un sentido geográfico estricto, no son las mismas, sí se las identifica en el Mediterráneo como el lugar donde Afrodita, o Venus, nació de las espumas del mar. En el poema, Darío quiere partir pronto hacia esa isla, pero lo perturban —un grito, un aullido— amarguras viejas, y entonces dice: «*Como Aquiles un día, me tapé las orejas.*» El poema contiene tres inexactitudes. No es Verlaine, sino Baudelaire, quien fletó su barca con destino a esa isla. (Véase el poema «Un voyage à Cythère», en *Les fleurs du mal,* inspirado en el cuadro de Watteau del Museo del Louvre *El embarco para Citeres.*) La segunda inexactitud incurre simultáneamente en una tercera: en la rapsodia XII de *La Odisea.* Circe advierte a Ulises del peligro de las sirenas y de su canto, aconsejándole obstruir con cera los oídos de sus compañeros de nave y hacerse atar él mismo firmemente al mástil, para así poder escuchar el canto de las sirenas sin riesgo de ser arrastrados y devorados por ellas en su rocoso habitáculo. Así, pues, ni es Aquiles, sino Ulises, ni éste se tapó nunca las orejas.

No obstante, el poema es un admirable ejemplo en términos verbales de la atmósfera y el arte del pintor mencionado, y sus inexactitudes o distracciones nos revelan cuánto en Rubén predomina el espíritu sobre la letra. Su porosidad, su olfato y capacidad de asimilación no eran librescas, sino instintivas, vitales. El ha sido, sin embargo, acusado de lo contrario. Y a menudo se le disculpan sus gustos y preferencias en un tono condescendiente y hasta superior. Particularmente en su libro *Prosas profanas,* tan influido por el mundo formal de la escuela de Watteau y del espíritu del siglo XVIII en general, tema y título de este trabajo.

Pero antes quiero revisar algunos conceptos acerca de la calidad del juicio crítico de Rubén Darío en materia de pintura. *Sus* pintores —no precisamente porque los mencione con mayor o menor frecuencia, sino porque saturan e impregnan su poesía y su prosa— son, en mi opinión, tres: Watteau, Moreau y el movimiento *art nouveau,* representado y dominado original y magistralmente, entre 1894 y 1898, por Aubrey Beardsley.

Detengámonos un momento en estos dos maestros menores para una breve dilucidación. A Gustave Moreau (1826-1898) se le empieza a redescubrir y revalorizar ahora, después de años de semiironía y semiolvido. Visionario por excelencia en sus temas y transmutador de la materia en riquísimas texturas en su técnica, fue quien influyó y formó a pintores modernos tan dispares como Marquet, Matisse y Rouault. Es considerado también como un precursor del surrealismo. Entre la pintura y el vitral gótico está —superficie y transparencia— el esmalte. Ante sus Orfeos y Salomés, Rubén Darío descubrió la fascinación del color y, más aún, de la luminosidad. Aprehendió lo que había en sus cuadros de remoto y suntuoso y que es inherente a un determinado tipo de gran poesía. Y el milagro de la orfebrería: «*... un caracol de oro / macizo y recamado de las perlas más finas.*» «*... así procuro que en la luz resalte / antiguo verso cuyas alas doro / y hago brillar con mi moderno esmalte.*» «*Dice en versos ricos de oro y esmalte / don Ramón María del Valle-Inclán.*» En *El canto errante* hay dos poemas, dos *Moreaus* —«Vésper» y «Visión»— excepcionales de ejecución y mano de obra. En 1905, en París, Darío obsequia a su amigo Eduardo Schiaffino el libro de Paul Glat *La Musée de G. Moreau* con un poema-dedicatoria cuyo título es el nombre mismo del pintor: «Joseph-Gustave Moreau».

En cuanto a Aubrey Beardsley (1827-1898), la crítica contemporánea lo ha recibido con asombro el año pasado, en Londres, con ocasión de una muestra de 600 obras que atrajo más de 100.000 visitantes. Y hace poco, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ha reunido una de las más completas exhibiciones de Beardsley, incluyendo parte del material de la muestra de Londres y de colecciones privadas, e incluso una sala de *falsos* Beardsleys. Sus temas (él fue ante todo y sobre todo un ilustrador) eran un surtido de perversas, sofisticadas y obsesivas imágenes y caricaturas de contemporáneos: demonios, monstruos, *pierrots,* mariposas y damas carnívoras. En una de sus cartas, el sagaz D. H. Lawrence dice de él que es el único artista gráfico dotado para concebir y realizar en líneas la cópula del *daimon* de un ser humano y el *daimon* de un árbol. El historiador de arte sir Kenneth Clark ha sugerido que mucho del arte moderno

(Munch, Klee, Kandisky, Picasso, hasta Pollock) está en deuda con él y sus extraordinarios poderes de dibujante, declarándolo «un hecho irreductible en la historia del espíritu humano». Rubén Darío, en cuatro octosílabos del poema «Dream», de *El canto errante,* nos lo define así:

Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño,
con carbón, nieve y ceniza
da carne y alma al ensueño.

Pero suficiente de Moreau y Beardsley para afirmar no sólo el juicio acertado del nicaragüense ante las corrientes plásticas y decorativas europeas de su tiempo, sino su pre-vidente facultad de distinguir con íntima preferencia a artistas que medio siglo después se actualizarían revalorizados por los espíritus más avanzados y exigentes.

Watteau y su siglo

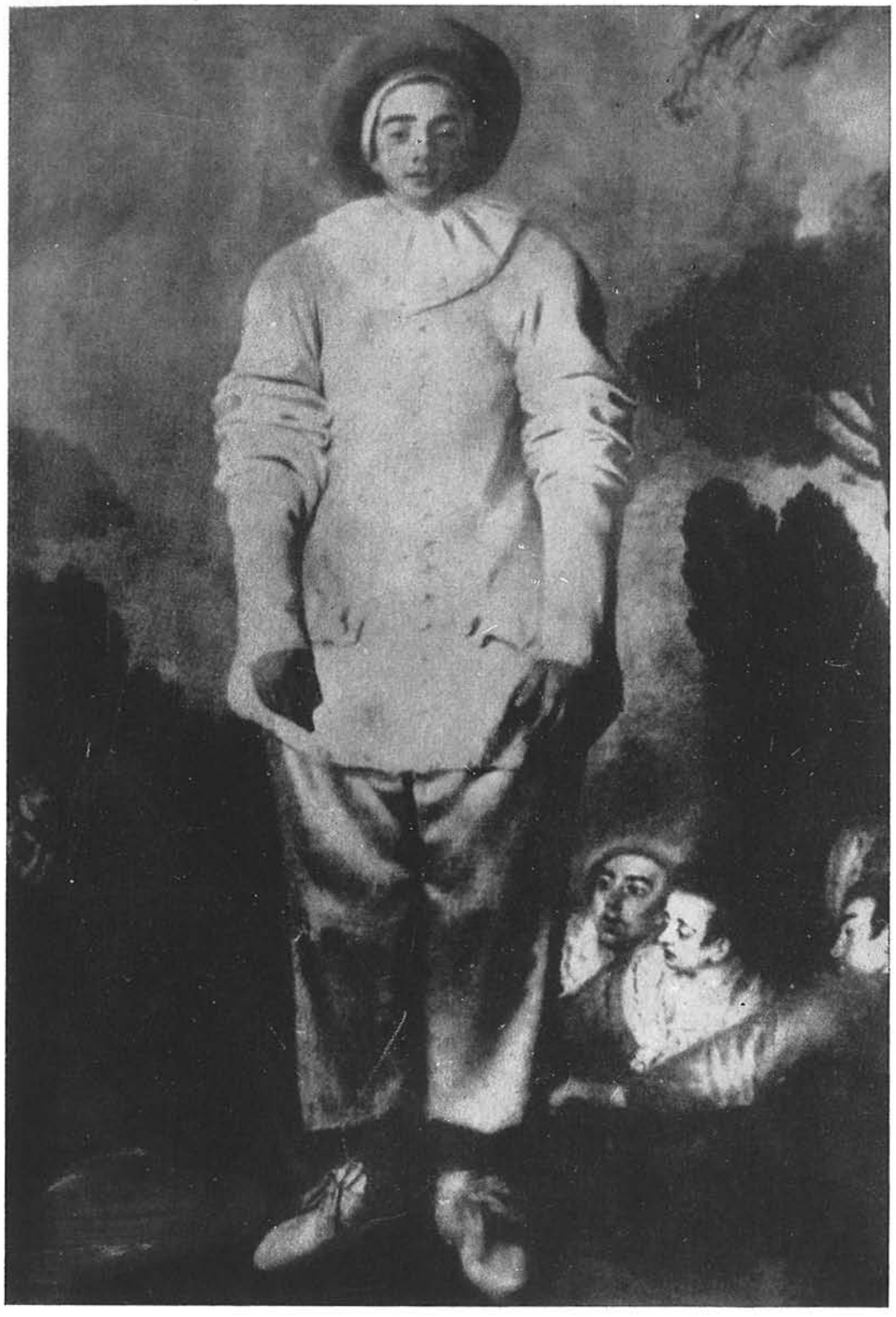
Jean-Antoine Watteau (1684-1721) aparece siempre a la cabeza de los artistas franceses como el pintor representativo de la Francia dieciochesca. Trataré, por tanto, de exponer, de producir ese siglo aquí, en estas líneas. Actualizar el espíritu y el aparato cultural de esa época para que los cuadros de su pintor representativo los veamos y consideremos en el siglo XVIII y desde el siglo XVIII. No hacer un análisis exhaustivo de este período, pero sí señalar los rasgos más característicos, más sobresalientes, que determinaron ese caso pictórico concreto: Watteau. Y esto, en función de un acercamiento y una comprensión más cabal de un caso literario concreto: Rubén Darío.

Se conoce el siglo XVIII por el siglo de la Razón. Pero esta divinidad no representa más que una intermediaria para la consecución del verdadero fin y objeto de su ser: la felicidad. Si se revisa el número de libros y folletos consagrados a este descubrimiento, no parecerá tan gratuita esta afirmación. Menciono algunos: *Reflexiones sobre la felicidad, Epístola sobre la felicidad, Sobre la vida feliz, Sistema de la verdadera felicidad, Tratado de la sociedad civil y del medio de hacerse feliz contribuyendo a la felicidad de aquellos con quienes convivimos,* etc. Todos estos títulos no son una invención mía. Están citados en su lengua original por Paul Hazard en su libro *La pensée européenne au huitième siècle,* traducido y publicado en España *(El pensamiento europeo en el siglo XVIII)* por la Revista de Occidente en 1947.

Esta felicidad, tal como la concibieron los racionales del siglo XVIII, presenta caracteres que solamente a ella le pertenecen. Felicidad inmediata: hoy, esta misma tarde, en seguida. Esas eran las palabras que contaban. Mañana ya sonaba tardío. Y felicidad, que no era un don, sino una conquista. Felicidad voluntaria, personal. Y terrena. Una felicidad hecha de trivialidad que no pretendía lo absoluto. La misma muerte debía perder el aire horrible con que ha sido luego tan desacreditada por la ascética. Las muertes demasiado serias eran despreciables. Y así aparecen libros, como uno publicado en 1712 por un tal Deslandes: *Reflexions sur les grands hommes qui sont morts en plaisantant (Reflexiones sobre los grandes hombres que murieron bromeando).* Uno de estos filósofos de la Felicidad dice en su obra *Ensayo de filosofía moral:* «Hay un principio en la naturaleza, más universal aún, que llamamos la luz natural; más uniforme para todos los hombres, tan presente en el más estúpido como en el más sutil: el deseo de ser feliz.»

Pero todo deseo se halla establecido sobre una privación. Quién sabe de qué amargura crítica, de cuántas frustraciones, promesas no cumplidas, brotaba esta frenética apelación a la felicidad. El siglo XVIII la desea y celebra demasiado para haberla poseído realmente. Había, pues, que provocarla. Inventarla. Encontraron a mano un elemento natural irremplazable: el placer, la sensualidad. A este elemento natural había que agregar otro de orden cultural, artificial: el lujo. Lo necesario asistido por lo superfluo. Esta alianza genera una resultante: el triunfo de la mujer en todos los órdenes de la existencia. El siglo XVIII es, en Francia, el siglo de la mujer. El lujo se organizó para ella. El dinero revoloteaba a su alrededor. Se encendió para ella una fiesta interminable. Pero con una condición: nada de absoluto.

El amor y los amantes se convierten en una institución del Estado. Werner Sombart, en su obra *Lujo y capitalismo,* afirma: «...durante el siglo XVIII, Francia se transforma en la alta escuela del amor que ha continuado siendo hasta nuestros días. Francia es la primera nación, la primera comunidad occidental que lleva la vida amorosa al último refinamiento, y la dedicación de la vida toda al amor fue el sentido del siglo XVIII que obtiene en París su máxima perfección y en la pintura su más perfecta expresión». Hasta aquí Sombart. Para circundar y multiplicar a la mujer, se multiplican los espejos, los cojines, las colgaduras, los encajes, las plumas de cisne y de avestruz. El último cuadro pintado por Watteau, *La muestra de Gersaint,* es una síntesis de la consagración de la mujer como la suprema cliente de lo superfluo; así como el *Embarco para Citères* es la síntesis de la consagración al amor. Lujo y lujuria. La industria del encaje (en



Cuadro de Watteau, inspirador de un poema de Rubén

sus infinitas modalidades; hasta el siglo XVIII no se inaugura en Francia la industria del encaje negro), llegó a tal punto que había 17.300 obreros y obreras trabajando exclusivamente para este ramo. Igual ocurría con la fabricación de espejos y la industria de lujo por excelencia: la porcelana.

Todo esto no se podía perder. Había que pintarlo. «Se canta lo que se pierde», escribió don Antonio Machado. Se salva lo que se pinta. En este momento ocurre la aparición de Jean-Antoine Watteau. El va a pintar ese placer y ese derroche, que es lo que la superficie de su época le muestra; y la desilusión o el desencanto, que es lo que su propio espíritu adivinó.

Antes de él sólo hay una gran figura en la pintura francesa: Nicolás Poussin (1594-1665), pero del cual aprenderá muy poco. Casi nada. Poussin representa la elevada seriedad que es la aspiración clásica. La magnitud y el orden antiguos. *Et ego in Arcadia.* La nostalgia histórica de un mundo a la vez heroico e idílico. Donde la existencia fluye, viva, pero sojuzgada por la geometría. Ya lo decía bien don Eugenio d'Ors al comparar a ambos pintores en el Museo del Prado: «Si Poussin transforma los árboles en columnas, Watteau los transforma en fantasmas». Este paso de la visión lineal o tectónica a la pictórica o atectónica (que nos definió Wölflin), va a darlo en Francia Watteau. Las líneas y los contornos definidos van a ser reemplazados por las manchas y los bordes difusos y la nostalgia histórica será abolida. El arte ya no será el infalible proceso de una técnica aplicada a temas ideales, sino que se le verá germinar, abrirse y marchitarse a la par de la vida. Será un fenómeno vital. El testimonio. El documento.

Su vida, muy breve, pues nace en 1684 y muere en 1721, a los treinta y siete años de edad, pertenece al final del reinado de Luis XIV. Sus influencias son Rubens y los venecianos. Ticiano y Veronés en particular, de quienes retiene la delicada textura y la tonalidad cálida y brillante. Parece que sufría de una enfermedad pulmonar, y nunca pudo conocer por sí mismo los placeres refinados y las aventuras sentimentales que su pincel inmortalizó. Pero a pesar de esa salud frágil y un carácter hipocondríaco que nos dejan presumir las negligentes alusiones de algunos contemporáneos, dejó una obra considerable en volumen y ejemplar en factura. Sus cuadros no muestran grietas, ni el empaste se ha caído, ni los colores parecen haberse alterado perdiendo su primitivo destello. Se nota que no hubo abuso de aceite para conseguir una efímera impresión de lustror. Persuadido que había de morir muy joven, pintaba sin descanso y febrilmente. Pero fue un maestro escrupuloso, que conoció a fondo su oficio, tomó precauciones y trabajó en soledad y sin prisa mercantil.

Históricamente, él continúa la tradición de pintores que vieron el problema de la pintura como un problema de manchas y no de líneas. El Chiaro-oscuro del que el Corregio es el verdadero creador, y Leornardo con su *sfumato,* el precursor, y pasando por Caravaggio, culmina en Rembrandt. Con esta técnica, un nuevo *género* aparece, que es creación de Watteau: la *Fête Galante.* Se trata de asambleas de amor en minúsculos y cerrados boscajes —«de culto oculto y florestal»—, sin que anden muy lejos los tañedores de mandolina. Esto podría estar ya en *El Jardín del Amor,* de Rubens, del Prado, o en el *Concierto campestre,* de Giorgione, del Louvre; pero no. Los enamorados puestos en escena por Watteau están casi siempre disfrazados para el teatro. Son actores de la *Commedia italiana,* evadiéndose de la realidad por el teatro, cuya influencia sobre la pintura francesa del siglo XVIII es decisiva. Ésta negación de lo espontáneo, de la realidad, es una de las peculiaridades que dan a la pintura de Watteau ese acento inconfundible de diletantismo, de desencanto, de ironía. Tampoco corresponden sus cuadros a un determinado tema o anécdota. Estos siempre son un pretexto para meditaciones pictóricas, divagaciones y especulaciones plásticas; como el célebre *Embarco para Citeres,* por ejemplo. Los impresionistas lograron en sus cuadros hacer un corte fortuito del mundo visible y pasajero. Pero sólo ese instante. Watteau consigue en el *Embarco para Citeres* el desarrollo de una acción, gracias a un ingenioso procedimiento: las tres parejas que ocupan el primer plano figuran, representan los tres momentos de una sola. Si se *lee* el cuadro de derecha a izquierda, se ve al peregrino arrodillado a los pies de una mujer que, insensible, juega con «el ala aleve del leve abanico»; en el segundo movimiento él logra que ella acepte seguirle, y la tercera pareja encarna la conquista. Es un ciclo, un texto que va de la súplica al consentimiento, de la rodilla en tierra a la dominación. Al fondo, los enamorados se aprestan al viaje. La barca —en torno de la cual revolotean tardíos cupidos— aparece hundida en la bruma crepuscular. Teóricamente es la apoteosis del placer, pero esa apoteosis parece velada por una secreta desesperanza. La desesperanza de una juventud condenada a la gracia y al agotamiento.

El colorido es de un tono ocre muy pálido, casi dorado (1). En él, más que por la vibración de los tonos, la luz que lo envuelve nace del juego del claroscuro. Este lienzo, casi monocromo, es no obstante muy brillante y debe su esplendor a la justeza de los valores. (*Valor,* en pintura, se llama a la combinación de masas claras, de masas oscuras y medias-tintas con abstracción de todo colorido, y

(1) Y los colores parecen reposar todos en un lecho común.

cuyo punto de partida no es nunca el negro absoluto, ni su término el blanco puro.) Estas mismas calidades estrictamente técnicas crean el dramatismo, el *pathos,* el estado de ánimo. Las telas de los trajes y las figuras se hallan sin solidificar. Todos los bordes y contornos participan de una fatigada incandescencia. Esa luz que orfebreriza el cuadro, parece que emana no sólo de ese gran foco del ocaso, sino de la íntima contextura de esas dichosas y fantasmales criaturas, que quedan así iluminadas como fanales. La *extrañeza,* el misterio, lo origina esa dorada ebullición que culmina en el abismo del fondo, en el que sólo es posible intuir una evasiva revelación que es el mensaje personal del artista.

En cuanto a la forma en que resolvió el problema de la profundidad, fue el movimiento. Allí todo avanza hacia el interior, hacia esa obra de luz y de espacio. Para llevar la mirada del espectador, en forma imperativa e intencionada ha conducido también la luz, de una pareja a otra, como si fueran encendiéndose, como faroles al atardecer, y con la preocupación constante de evitar la repetición de un mismo *valor.*

En 1911, escribe Rubén Darío una «Balada en loor del Gilles de Watteau». La balada es un poco larga; además, debido a ciertas alusiones, un tanto hermética. Quienes se interesaren en leerla pueden buscarla en las *Poesías completas,* de la Ed. Aguilar, p. 1182. Pocos años antes, otro escritor, desligado y casi antípoda de Rubén Darío, se ocupaba de este mismo cuadro y este personaje que ha intrigado a sucesivas generaciones. Este otro escritor a que me refiero es W. Somerset Maugham, en la p. 81 de *A Writer's Notebook.* Pertenece este cuadro, junto al también célebre e intrigante *El indiferente,* a la serie de Arlequines y Pollichinnelles. Arlequines más tristes que los de Picasso; porque lo son, no en la desnutrición y la indigencia, sino en medio del bullicio y la algazara, «mirándolo a uno con cansados y burlones ojos, sus labios temblando. Con una mueca de sarcasmo o un sollozo reprimido ¿quién puede decirlo?» Desligados de la fiesta por un rayo de luz sustantiva, por un secreto personal, por un cerco de luz inviolable.

La tela *El muestrario de Gersaint* es la última obra que él pintó, el año 1721 en que muere. El tema es el interior de la tienda de un *marchand* de cuadros. Tema de tradición flamenca y con un ilustre antecedente: *Le cabinet d'amateur anversois,* un homenaje a Rubens, atribuido a Franken II, llamado el Joven, y pintado entre 1615 y 1617. Pero Watteau ha conseguido tal inmersión en su propio mundo férico, que desborda el tema de atmósfera comercial y logra hacer de él una variedad de fiesta galante.

Es quizá su más perfecta fiesta galante. Ninguna torpeza ni lasitud en esta última obra de un artista moribundo. Su mano ha sido como siempre *firme* y *ligera*. Hay allí —como en todas sus telas— ensueño en la atmósfera y vigilia en la ejecución. Los personajes son los mismos, caballeros cortejando damas; y hasta la figura última de la izquierda, de espaldas contra la pared, tiene toda la gracia desgarbada, toda la raza extenuada que hallamos en el Gilles o *El indiferente*. Lo que ninguno de sus seguidores o imitadores, como Lancret, Pater, o Boucher, alcanzaron. Porque todos ellos carecieron de su nobleza, de su distinción y de su genio.

Me propuse despejar una parcela de prejuicios, desconocimiento, o malentendidos sobre un nombre y una época que atrajeron y fertilizaron la mente y la obra de Rubén Darío. Pensé que exponerla con intención didáctica contribuiría a hacer la obra del poeta nicaragüense —al menos en esa dimensión— más inteligible y, por ende, compartible; acrecentando con ello la convivencia. Nuestra convivencia dentro de su orbe. Y esto he tratado de hacerlo aquí en la forma que considero más eficaz: no con autoridad, pero con convicción. En otras palabras: «No dogmática, pero sí categóricamente» (2).

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS
Embajada de Nicaragua
Bravo Murillo, 28
MADRID

(2) Doctor Samuel Johnson.