

WATTEAU Y SU SIGLO EN RUBÉN DARÍO

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, *pierrrots*, 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

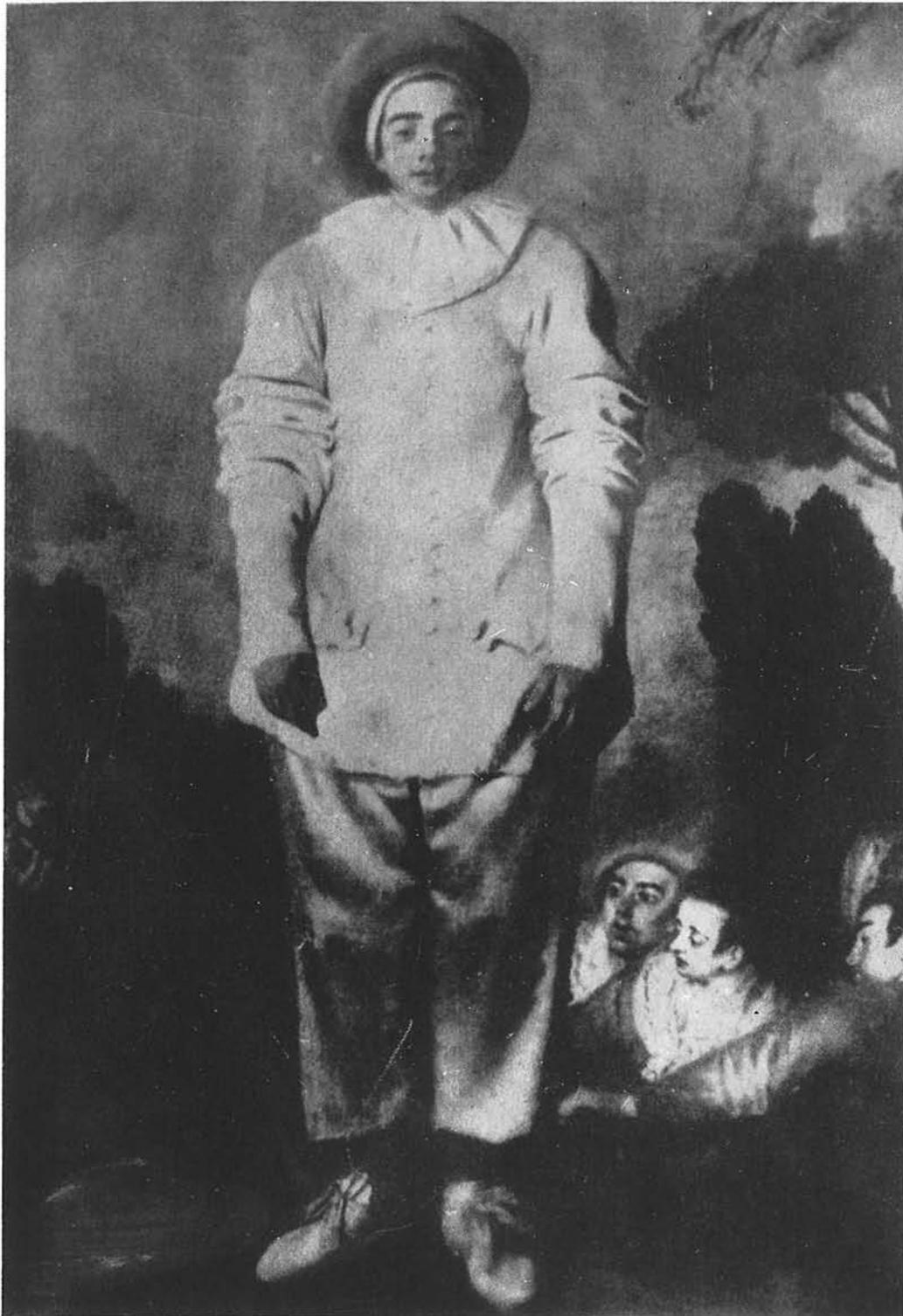
Jean-Antoine Watteau (1684-1721) aparece siempre a la cabeza de los artistas franceses como el pintor representativo de la Francia dieciochesca. Trataré, por tanto, de exponer, de producir ese siglo aquí, en estas líneas. Actualizar el espíritu y el aparato cultural de esa época para que los cuadros 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