

ANTONIO R. ROMERA

LA PINTURA EN RUBÉN DARÍO

I

MIENTRAS NO se demuestre lo contrario cada poeta tiene su estética. En Rubén Darío el repertorio de normas a las cuales parece someter apriorísticamente su actividad creadora no se hace muy manifiesto. Rubén es más intuición que razón, lo que en un poeta implica una exigencia.

Rubén posee esa estética y su poesía en mayor o menor medida se encuadraba en unas líneas rectoras de la belleza. Una belleza distinta a la de otros líricos de su generación y a la de los poetas anteriores cuyo influjo señorea imperceptiblemente la obra del nicaragüense. Una belleza que está en el fondo del hombre Rubén y que sólo es de él, no compartida con nadie. Cuando decimos que Rubén fue un poeta modernista decimos una verdad pero no hemos dicho nada que en puridad lo defina. Poetas modernistas hay otros y aun cuando Rubén sea el más alto de todos, calificarlo con el rasgo común propende a quitarle intensidad y significación.

No voy a hablar de la estética rubeniana. En el prólogo a *Cantos de vida y esperanza*, estudiado por Pedro Salinas, Rubén vuelve la mirada hacia su propia interioridad y nos entrega el secreto de un alma adolorida. Ahí está en ese autorretrato la compleja confesión.

Hay dos líneas paralelas que parecen predominar. Una es la del dolorido sentir, la presencia constante de la melancolía. Otra, la obsesión de la forma. Lo primero —decantación de la añoranza— parece provenir de Watteau.

...mi jardín de sueño
lleno de rosas y de cisnes vagos.

Lo segundo, de una acendrada visión helénica que casi siempre es ritmo, arabesco en activo dinamismo:

*Y las curvas caderas mal veladas
por las flotantes, desceñidas ropas.*

Al recuerdo vienen los relieves de algún precursor de Fidias, como el mármol de las diosas eleusinas.

2

Pero aquí nos sale al encuentro una aparente contradicción, un leve desacuerdo. Watteau y el helenismo parecen contraponerse. Rubén los funde y pone su espíritu entre los ecos del pintor francés mientras que lo estructural —la forma— se va hacia los postreros estertores del alma griega. Elie Faure cuya clarividencia crítica se reivindica estos días, escribe de Watteau: "Su comedia sentimental es, en la eternidad de la Naturaleza, la imagen de la existencia de todos nosotros, vista por un ser ardiente a través de su amargo destino".

Yo supe de dolor desde mi infancia.

Dice Rubén en *Cantos de vida y esperanza*.

En el lírico americano refluyen como en los poetas de su tiempo los esquemas persistentes de una vida ideal filtrada a través del arte. El arte es un absoluto, lo ordena todo y pone en el pulso de su ritmo el ritmo de los componentes universales:

*...la eterna vida sus semillas siembra,
y brota la armonía del gran todo.*

Primacía de la cual deja constancia paladina:

La torre de marfil tentó mi anhelo.

El poeta no es ya el ser que vive envuelto en los cendales de la exclusiva poesía, como sucedió en los días del romanticismo. En el último cuarto del siglo XIX los poetas se vinculan a los artistas plásticos. Y expresan la existencia de un clima dominado por la pintura. Desde el punto de vista de la visión, Darío se halla más cerca del parnasianismo que vive en la obsesión de la mitología griega. A ve-

ces en este buscar la serenidad de ese mundo ya remoto coincide, en el camino que añora el vivir helénico, con otras voces poéticas dominadas por el mismo estremecimiento. Cómo no pensar en el jefe de la Pleiade cuando Rubén escribe en un bello endecasílabo: "Por el sendero fragante de mirtos". Ronsard alude a esa misma escenografía en su famoso soneto a Helena (Hélène de Surgères): "Par les ombres myrteux je prendrai mon repos". En algunas de estas composiciones que suman el petrarquismo y las influencias de Homero, el poeta nicaragüense revela su humanismo esencial. El arte —como diría Salinas— en su inmanente pureza.

3

Coincide el poeta con el período en el cual comienzan a desplegarse los tornasoles de la pintura como un absoluto valor formal. Forma y color, materia sensual, que pesa y que habla a los ojos sin propósito moral. La estética antes que la ética. Y nunca el fauno americano, sensitivo y añorante encuentra su voz más genuina que cuando levanta sus ojos a los hermanos de genio:

*Sonrisa más dulce no sabe Gioconda.
El verso su ala y el ritmo su onda
hermanan en una
dulzura de luna
que suave resbala.*

El tema leonardesco es tomado sólo como pretexto para dar salida a los propios sentires del poeta, como algo que concita el despliegue de una sensibilidad parecida. Advirtamos, no obstante, cómo el poeta transforma el misterio medieval del cromatismo de Leonardo (hay sin duda en el "renacentista" maestro de Vinci unos fulgores góticos), cómo lo transforma —digo— en la claridad de la imagen. "El verso su ala y el ritmo su onda" parecen expresar ideas plásticas más cercanas a Botticelli que a Leonardo. Es decir, son más helénicas que medievales.

Pero lo que importa en el caso que vengo escrutando es más el color que la línea. Rubén por la línea es griego, por el color evoca una modernidad que nos toca más de cerca.

Tenía razón Ortega cuando dijo: "Esto vino a enseñarnos Rubén Darío, el indio divino, domesticador de palabras, conductor de los corceles rítmicos". Pero no era toda la razón. Sólo una parte. En

los corceles rítmicos hace hermano al poeta del Fidias que decoró el frontón del Partenón.

Falta el color. En *Azul...* título sintomático, Rubén Darío en la serie de poemas de "El año lírico" tiene las composiciones más finamente cromáticas. José Martí ha sido el más egregio crítico de arte en el continente americano. Comentando la primera exposición de los pintores impresionistas franceses en Nueva York habla de Renoir con palabras que son una anticipación exacta de las que Rubén escribe al describir una copa de vino en "invernal". La nota del impresionismo grave y denso que marca el paso de la primera etapa de Renoir a la etapa jubilosa está aquí:

*... la copa hirviente cuyos bordes brillan
con iris temblorosos y cambiantes
como un collar de prismas...*

El último verso es como una clave de las relaciones de la poesía rubeniana con las concepciones estéticas que dominaban en la pintura de su tiempo.

4

No quiero decir que Rubén haya sido un poeta impresionista. Estuvo lejos de serlo en el sentido que muchos imprimen a las palabras. La pintura es cosa distinta a la poesía y cada una de ambas artes dispone de una materia diferente: los poetas, de las palabras que son conceptos; los pintores, de la forma y del color que son cosas sensibles. La semejanza actúa en el dominio exclusivo de lo espiritual, de una especie de estado de ánimo.

Azorín, que fue un prodigioso captador de los problemas estéticos, dijo que Rubén era lo momentáneo y lo eterno; el instante y la eternidad.

Exacto. Lo eterno está en la presencia de la belleza, nunca perecible, lo fugitivo en la emoción subitánea que deja esa belleza. Fue Rubén un poeta en cierto modo heraclitiano, como los pintores impresionistas.

*Huye el año a su término
como arroyo que pasa...*

La imagen recuerda la idea del viejo filósofo griego sobre la inanidad inaprehensible de la vida.

Rubén Darío nace en 1867. Es contemporáneo de la generación posterior a la de los grandes impresionistas. De Monet y de Renoir lo distancian 27 y 26 años respectivamente, pero los estilos en poesía evolucionan más lentamente. Bonnard nace el mismo año que Darío, Matisse dos años después, Sérusier dos años antes. Bonnard es un intimista y en su etapa final hizo un arte vecino al expresionismo. Matisse tuvo un impulso más violentamente expresionista (fauve), pero la línea, el perfil de las cosas, el contorno que encierra al color es más nítido. En este punto existe una cierta semejanza estilística entre el poeta y el pintor.

Una de las composiciones rubenianas semeja con su pureza de color, su exquisitez de atmósfera, su snobismo delicado y pulcro una tela de Matisse:

El fino angora blanco junto a ella se reclina.

Juega el gran lírico —como el pintor francés— con las amplias manchas de colores puros. Ambos hacen frecuentes nupcias con un cromatismo jubiloso, frío, metálico, de mañana gélida y transparente. La combinación del azurado con lo albo:

Yergue el inmenso azul su blanca cima.

Y la nota grave —ocre o negro— sobre el cual se recorta la gentileza sutil del blanco virginal:

Como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

Naturalmente Rubén Darío, pintor maravilloso, sabe que el jazmín es blanco, pero sabe también que la tonalidad sombría del fondo hace resaltar por el contraste de la yuxtaposición de tonos lo albo teñido de un matiz áureo.

Conviene insistir. En el autor de *Rimas* y *abrojos* el influjo de la mitología griega dio a su obra perfiles obsesivos. Un balance al pasar descuidadamente los ojos por las páginas de sus obras completas nos da el siguiente repertorio que, naturalmente no es completo: "púberes canéforas", "el padre Apolo", "Pan bicornes", "alas pentélicas", "siringa agreste", "El divino Epicuro", "flores de Cíteres", etc.

Repertorio que va a la obra de Rubén de una manera adjetiva y retórica, que no llega al fondo de los sentires del poeta y que muchos tomaron por esencial cuando es adventicio y cortical.

Y es natural que fuera así. El mundo helénico no implica una vivencia en el alma del poeta. Más que realidad vital es arqueología. Cuando Rubén nos dice:

*Y el espacio se llena
de un gran temblor de oro,
es que he visto desnuda a Anadiomena*

se interpone entre lo narrado por el poeta y la imagen lejana, lo artificioso del recurso que ha de remontarse al pasado para encontrar una equivalencia más retórica que intuita, más razonada que sentida.

En cambio en el juego del color que postula indeliberadamente un arte no moral, no ético, más formal que temático, Rubén Darío pertenece a esas generaciones que florecen en el correr del último cuarto del siglo XIX.

No es difícil encontrar equivalente de una absoluta hermandad espiritual. Uno de los principios enunciados por el impresionismo y por quienes posteriormente recibieron su influencia postulaba, entre otras formulaciones cromáticas, el "blanco sobre blanco". Maurice Denis fue un pintor angelical, cultivador del simbolismo basado en el color. Algunas de las composiciones del pintor parecen glosarlo. Veamos una mancha deslumbrante de blanco:

*Su blancura es hermana del lino,
del botón de los blancos rosales
y del albo toison diamantino
de los tiernos corderos pascuales.*

Se pensaría también en Utrillo, pero en Denis existe una veta mística que a veces tuvo también Rubén, que no está en Utrillo, quien se desvía hacia el primitivismo ingenuo y "naif".

Abundan también los fugaces apuntes impresionistas. El siguiente podría ser una transcripción poética de una tela de Claude Monet:

*Era un jardín de oro
con pétalos de llamas que titilan.*

O este otro, con su refinada reverberación, un cuadro de Renoir:

*En la extensión tranquila
vertería la lámpara reflejos
de luces opalinas.*

Los ejemplos provienen de la pintura francesa porque naturalmente en los años postreros de la diecinueve centuria el arte pictórico galo es el único que cuenta en el mundo y por supuesto el que influye sobre los poetas de ese tiempo.

5

Díaz-Plaja en su estudio *Modernismo frente a Noventa y ocho* al insistir sobre la base sensorial del lirismo de Darío, dice que su poesía "no cuenta con el pasado ni —en general— con el futuro, sino en cuanto se hacen presentes y sensibles. Lo que vale es lo que pasa en el minuto que pasa". ¿No es esta misma la aspiración de los pintores que cultivan las leyes del impresionismo? Arnold Hauser afirma que el impresionismo es un estilo ciudadano porque reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre moderno, describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas... Todo ello puede aplicarse a nuestro poeta.

*Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo
.
Versalles otoñal; una paloma; un lindo
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
.*

Pongamos "Jardin des Tuileries" donde dice Versalles y tendremos en la lectura de "Soneto autumnal" una equivalencia bastante aproximada entre pintura y poesía. No falta ni la nota de la multitud adocenada. Cambia la estación, pero el sistema para captar el ambiente (paloma: pincelada blanca; mármol: sensación táctil de frío; surtidor: sensación de cabrilleo e inestabilidad) es el mismo. En "El jardín de las Tullerías" de Manet el tema que representa igualmente a una multitud está sobrepasado y predomina la visión pura.

Si volvemos a las palabras de Díaz-Plaja y las aplicamos al "Soneto

autumnal" veremos que se trata de una visión súbita, el efecto de una imagen que de pronto surge ante la pupila de quien la experimenta. En este caso el poeta que visita el jardín de Versalles. Son impresiones de un sensorialismo agudizado. Y a veces el lírico pasa del impresionismo al expresionismo. Es decir de la sensación puramente óptica al sentimiento que pone, que traslada al objeto, su propio estado de ánimo:

Vengo de un Versalles doliente.

El Versalles no está adolorido de nada, sino Darío.

6

De cualquier modo que establezcamos la posible relación fronteriza entre dos artes y nos enfrentemos estéticamente a una "cuestión de límites" no debemos olvidar lo anotado en otra parte de este ensayo. Ha de quedar entendido que, grosso modo, la poesía es de alguna manera cosa conceptual, mientras que la pintura es a su vez y por mucho que incurra en el riesgo de literaturizarse, cosa formal.

En esta modesta indagación debe pensarse que la estética rubeniana más que rozar la estética de una cierta pintura que florece en el último cuarto del siglo XIX señala el hecho de que viven inmersas ambas en un mismo clima espiritual, sometidas al mismo estilo que entre otros rasgos definidores supone una dinamización del sentimiento vital y, con palabras de Díaz-Plaja: "Una ansiedad visual más exasperada por el color".

Sin embargo, el propio Rubén intentó deliberadamente el juego de una doble mixtificación. "Trébol" tiene un primer soneto en el cual Rubén fingiendo ser Góngora le dirige la composición a Velázquez. Rubén piensa en el retrato que don Diego pintó del rostro reconcentrado de don Luis. El último terceto nos lo dice y se produce el desdoblamiento de ilusionismo —realidad de modelo y fingimiento en ese que llamaría yo "retrato coloquial", diálogo entre modelo y pintor. La pintura dobla la imagen:

*Jugando de la luz, con la armonía,
con la alma luz, de tu pincel el juego
el alma duplicó de la faz mía.*

Pero mixtificación también en el propósito de trasponer el estilo poético a las equivalencias plásticas. Cuando Darío simula que Velázquez traza el soneto dirigido a Góngora remeda el brillo de la paleta lírica del cordobés. Posiblemente la valoración del poeta no sea certera, pero sí lo es la visión de un cierto modo de entender las formas. Basta la primera línea de este segundo soneto del "Trébol":

Alma de oro, fina voz de oro.

La maravillosa intuición del vate nicaragüense lo conduce otra vez a penetrar en el misterio certero. Habla al cantar a Góngora de azules, de oro fino y de celestes parques, de diamante parangón de la pintura, de juegos de luz. En todo ello está el secreto de las afinidades entre Velázquez y Góngora. La serie de retratos que de la Infanta Margarita (Prado y Museo de Viena) hizo Velázquez son del mejor y del más rutilante Góngora. Aire también de época, como sucede entre la propia poesía de Rubén y el impresionismo.

En esta faceta no se trata tanto de la estética interior implicada en el mundo creador de Rubén —lo que podríamos llamar su *arte poética*— como de las referencias hechas por él al dominio de la plástica o del modo que a veces hace crítica.

Del primer aspecto —el más importante— nos hemos ocupado. Convendría resumirlo en brevísimas palabras: En Rubén refluyen los esquemas persistentes de una vida ideal filtrada a través del arte. El arte se presenta en la conciencia del vate como un absoluto, lo ordena todo. Pero la manera de presentarse es naturalmente de un determinado perfil, no todo el arte, sino el que roza los postulados impresionistas. "El modernismo —leemos en Díaz-Plaja— enlaza exactamente con el impresionismo". Y más adelante: "Lo primero que debemos destacar en ellos [los modernistas] es su interés por los valores plásticos. Escritores preferentemente sensoriales entienden la pintura como un fin en sí misma".

Este entender la pintura como la razón plástica ajena al tema, a la anécdota, a la narración de un hecho cualquiera, ha sido codificado por Maurice Denis y puede extenderse a una línea que ciñe a los pintores como a los poetas del simbolismo, abarcando en éstos a un grupo considerable entre los cuales se halla Rubén.

En la segunda faceta, como crítico, es decir, como poeta que utiliza el verso para exaltar concretamente a un creador, Rubén no fue muy fecundo.

7

Apartemos de esta sección por su índole especial los remedos realizados en los tres sonetos de "Trébol". En *Cantos de vida y esperanza* Rubén incluye dos composiciones, "Salutación a Leonardo" y "A Goya" en las cuales, sobre todo en la segunda, parece planear el recuerdo de *Les Fares* de Baudelaire, que fue sin duda un crítico incomparable.

Los faros constituye un poema en el cual cada uno de los cuartetos está dedicado a definir a un pintor: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Angel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix. Vemos que dos de estos nombres, Leonardo y Goya forman la materia de las composiciones de Darío. Los dos poetas distinguen aspectos diferentes según las inclinaciones temperamentales y la sensibilidad de cada uno. Delacroix es más profundo y penetra en la arcana psicología de los pintores. Leonardo es —según el poeta— un espejo hondo y sombrío. Su pintura le llega como un mensaje en donde unos ángeles encantadores aparecen con su dulce sonrisa a la sombra de glaciares y de pinos que encierran la naturaleza que los envuelve. El autor de *Las flores del mal* tenía en el pensamiento "La Virgen de las rocas".

Leonardo es pretexto en Rubén para orquestar toda una visión renacentista. Una luna que suave resbala. Su Eminencia en quien la mancha roja del traje es como un pecado o como una flor. Nos habla de Asuero y sus leones, de Florencia, de Roma y Nápoles de un modo alambicado y conceptuoso tras el cual se nos escapa el pintor.

Delacroix ve el aspecto tenebroso de Goya. Tuvo ocasión el poeta de conocer las *pinturas negras* de la Quinta del Sordo y los "Desastres de la guerra". Por consiguiente este Goya con el cual tan afín se siente su glosador (no cabe duda que Delacroix puede admitir sin desmedro de su portentosa originalidad el título de poeta goyesco) es el de las visiones horribas, el Goya cuya estética parece nacer de una pesadilla de cosas desconocidas y sorprendentes, de la contemplación de una humanidad merodeadora y brujil, y junto a ese bullicio sabático la insinuación de la obscenidad.

Los tercetos octosílabos que Rubén dedicó al pintor aragonés son como poesía crítica superior al poema "Salutación a Leonardo", pero éste lo supera en lirismo y en riqueza de creación.

El Goya de Rubén rinde al parecer inevitable tributo al pintoresquismo y al lugar común. Inclusive la forma de composición adoptada

con su ritmo ligero y juguetón subraya la intención espiritual del retrato:

*Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.*

.

*y con el bravo torero,
el infante, el caballero,
la mantilla y el pandero.*

Uno de los tercetos recuerda a Delacroix:

*En tu claroscuro brilla
la luz muerta y amarilla
de la horrenda pesadilla.*

Es sin duda este último el mejor terceto de una poesía bastante superficial y de escasa inspiración.

En otro poema, "A un pintor", sin conocer las obras que incitan a Rubén a cantar la Musa del amigo, puede advertirse una mayor elaboración crítica. Este Ramos no alcanza la jerarquía de Goya, pero el poema es mejor. Darío simula que va con el amigo a cazar, "a cazar colores". Poema de circunstancias, sin duda, pero en el cual se enredan algunas briznas de crítica:

*Amas la luz y la furia
que es un don de Pan.*

En el poco tiempo durante su juventud que Rubén Darío estuvo en Chile (1886-1889) frecuentó la amistad de Pedro Balmaceda Toro y entre ambos se produjo un fecundo intercambio intelectual. La influencia de Balmaceda, espíritu culto, sensitivo y muy afrancesado —en el mejor de los sentidos— actuó en el joven nicaragüense en el dominio de las artes figurativas. Pedro Balmaceda publicó, hallándose Darío en Chile, un notable ensayo sobre la pintura de Alberto Orrego Luco. El modernismo de la prosa del crítico guarda estrecha relación con la poesía rubendariana, pero las ideas estéticas de Pedro Balmaceda en materia de artes plásticas dejaron su huella en Rubén.

En esos días de amistad juvenil es posible ver las preocupaciones del grupo que se reunía en torno del adolescente escritor chileno a

través de los cuadros descriptivos que Darío publicó en la *Revista de Artes y Letras*, recogidos posteriormente en las primeras ediciones de *Azul...*

La mayor parte de los títulos son sintomáticos y aun cuando este modo de enfrentarse a la realidad con una especie de hiperestesia esteticizante fuese común a un sector de los modernistas, dice bastante, para penetrar en las fuentes literarias del nicaragüense, el advertir su insistencia en estos temas. Veamos algunos de los títulos de dichas prosas: "En busca de cuadros", "Acuarela", "Paisaje", "Aguafuerte", "Naturaleza muerta", "Al carbón" y "Un retrato de Watteau".

En todas estas páginas se intenta adoptar funcionalmente en la literatura el estilo que corresponde al arte de la representación plástica. El mayor acierto está en "Naturaleza muerta". En el trozo breve pero intenso, como un *bodegón* seiscentista, Rubén logra esa impresión de fuerte plasticidad y relieve que la visión cercana imprime a las mejores obras del género.

Valera en el prólogo de *Azul...* intuyó muy tempranamente el lado de gratuidad (lo que suponía hablar de *arte por el arte* y de puro regodeo formalista) en las composiciones de aquel primer libro impreso en Valparaíso en 1888. Su obra —escribió don Juan Valera en la primera carta— "es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación. ¿Qué enseña o de qué trata un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?".

Pero también el novelista peninsular no olvidó marcar las evidentes oposiciones entre estas artes y la poesía: "Hay, sin embargo, notable diferencia entre toda escultura, pintura, dije y hasta música, y cualquier objeto de arte cuyo *material* es la palabra".

A lo largo de estas reflexiones he tratado por mi parte de señalar el límite riguroso de esa frontera.



LA TOILETTE. Watteau. Col. Wallace. Londres.

"Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa; esas manos. . .".

Rubén Darío. "Un retrato de Watteau".