

MARIA BEATRICE LENZI
Università di Siena

El color y la forma: modernismo y artes plásticas.
Crónicas y prosas de Ángel de Estrada

*Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau
pourra être un sonnet ou une élégie*
Charles Baudelaire¹

1. La pasión estética. Una vocación modernista

Inseparables, como las dos caras de Jano, modernismo y preocupación estética se refieren recíprocamente, como la belleza y el arte. Si tenía razón Stendhal en que «il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur»², nadie como la generación modernista ha buscado la felicidad artística, prodigio o quimera, en la belleza; belleza sin plurales, multiforme, pero única y totalizante, situada más allá de las escuelas, con sus dogmas transitorios, o del primado del temperamento, cuyo genio es ya talento artístico. Desde ese mirador contemplará, subyugada por la forma, fascinada por el color, los encantos de la belleza. La fisonomía del siglo tiene los rasgos de una pasión de estilo, de una religión del arte³. Como decía Pedro Emilio Coll⁴, en 1901, en defensa del modernismo tildado de decadente, la concepción estética predominante en toda la generación quedó situada, en el tiempo, bajo el influjo parnasiano. *L'art pour l'art* de Gautier y Banville y la plasticidad estética de los Parnasos inspiraron el gusto por la forma. Más tarde -quizás, su mejor estación- las imágenes simbolistas van a

¹ Charles Baudelaire, «À quoi bon la critique?» (pp. 417-420), en *Salon de 1846, Critique d'Art, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976, p. 418.

² Citado por Charles Baudelaire, en «Qu'est-ce que le Romantisme?», en *Salon de 1846*, cit., p. 420.

³ Rémy de Gourmont, «Une religion d'art» (pp. 131-172), en «Le paganisme éternel» [1898], recogido en *La culture des Idées*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 172.

⁴ Pedro Emilio Coll, «El castillo de Elsinor» [1901], en Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 83-84.

dejar los claroscuros de la subjetividad; más que la palabra pura de Mallarmé, es la impresión vaga y sutil de Moréas y la palpitante, a veces patética, de Verlaine o la complejidad de Huysmans, entre Médan y misticismos.

Literatura y artes plásticas tienen lenguajes comunes. La poesía habla de la pintura; hay esmaltes, medallones, frisos que se animan o detalles decorativos que se componen con el texto; la pintura, a su vez, habla de la literatura, como en los simbolistas ingleses y franceses, cuyas telas son glosas plásticas⁵. Arte y literatura forman un binomio especular, en el que el artista tiene su crítico en el escritor, en el poeta. Las apasionadas polémicas sobre el artista moderno de Baudelaire y de Gautier o los tratados de los Goncourt conducen, hacia fines de siglo, a las bellas páginas de Henri de Régnier, Camille Mauclair, Octave Mirbeau o Rémy de Gourmont.

En este punto se sitúa la generación modernista, para la que bien cabe la expresión de Mauclair, el autor de *La Beauté des formes*: «Je les appelle Princes de l'Esprit. Certains sembleront devoir être appelés plutôt des Princes de la Forme. [...] Forme et Esprit ne sont qu'un, dans ces hommes admirables.»⁶ La emoción estética, que es privilegio espiritual, reside en los contornos de la forma. Así lo sintetizó Darío en el famoso verso «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo.»⁷ Se trata de una belleza anhelada, íntima, avasallante⁸. Es la forma de la sensibilidad que llega a los sentidos, la exterioridad de un sentimiento selecto y selectivo, que excluye toda profanidad, es, en fin, «un estado del alma.»⁹ También para Vargas Vila: «es la Religión de la Estética, la que ha creado las Obras Inmortales»; su prosa áulica y cortante, voluntariamente única, es una forma de la idea: «El Arte no prueba nada más, y no demuestra nada más, que el Arte;» (*sic*)¹⁰. La heterogeneidad de visiones no impide la búsqueda común y apasionada de

⁵ Piénsese en *La Chanson de Bilitis* de Pierre Louÿs, cuyas prosas se engarzan alrededor de los frisos, o en los innumerables poemas dedicados a pintores y pinturas; o en las artes, en el ciclo dantesco de Rossetti, en las Ofelias de Millais y Hugues, en las Puertas del Infierno y *Je suis belle* de Rodin, inspirada esta última en el famoso verso de Baudelaire «Je suis belle, ô mortels comme un rêve de pierre.»

⁶ Camille Mauclair, *Princes de l'esprit*, Paris, Albin Michel, s.f., p. 7.

⁷ Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas* [1896-1901], en *Obras Completas*, V. Poesía, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953, p. 856.

⁸ José Enrique Rodó, «Rubén Darío» [1899] (pp. 165-192), en *La Vida Nueva* (II), *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1967, p. 172.

⁹ Enrique Gómez Carrillo, «Una visita a Rubén Darío» (pp. 195-202), *El tercer libro de las crónicas* (Obras Completas, vol. 18), Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 202.

¹⁰ José María Vargas Vila, *El ritmo de la vida. Motivos para pensar* [1911] (Obras Completas, edición definitiva, vol. 33), Barcelona, Sopena, 1920, pp. 128 y 131 respectivamente.

la época, ya se trate de la helénica armonía de lo bello como ideal de lo bueno, como en Rodó, de la sencillez estudiada, esa pose algo *snob*, *blasé*, pero siempre elegante de Gómez Carrillo, o de la fuerza telúrica, triunfante del joven Lugones.

Hay una relación de contigüidad entre la obra de arte y la poesía, y los escritores modernistas han sentido ese vínculo de las formas. En ellos, los poemas dedicados a artistas, cuadros, esculturas tienen visos de ritualidad, que no es mera reiteración de un gesto, sino necesidad vital, espontánea simpatía. En las crónicas periodísticas, el ensayo, la prosa breve, el escritor se convierte en crítico. Los libros de viajes narran sus peregrinaciones a los lugares de culto y la gravitación de Francia impone las órbitas de movimiento. Oficiantes del culto, han hecho de la literatura un oficio y han sido ellos mismos profesionales de la escritura.

Artistas y críticos del último tercio del siglo XIX, desde las primeras crónicas de arte de José Martí hasta bien entrado el siglo XX, con *La Belleza invisible* (1919) de Atilio Chiappori, en pleno novecentismo, se unen bajo el signo de una misma vocación de belleza alrededor de las artes plásticas. En lo que va de ese tiempo, el sentimiento estético hace converger los ánimos, de manera general, hacia la armonía de las formas, y los divide a partir de las primeras expresiones abstractistas y las vanguardias artísticas que producen un rechazo tajante, definitivo. Pero se trata, ya, de otra época.

2. La belleza, el color y la forma

Ángel de Estrada (Argentina, 1872-1923) permaneció, durante toda su vida, aun a destiempo, fiel a la estética de la belleza, al culto de la forma. Comenzó a publicar, con algún éxito¹¹, alrededor de 1900, pero ya en los años anteriores figuraba entre los jóvenes que rodeaban a Rubén Darío y a la primera promoción modernista. Siguiendo su vocación parnasiana, hizo de la literatura un mundo que se remite a sí mismo, encerrado en las fronteras del arte.

Para Estrada, la pasión del arte es una inquietud del espíritu que urge la visión de las cosas bellas. Juan Carlos Ghiano habla de «este rico y sensitivo» escritor, «que apaciguó en incansables viajes la insaciedad de su existencia, sin concluir con las disconformidades espirituales que lo

¹¹ Rubén Darío lo elogia en *La caravana pasa* [1901] (Obras completas, vol. 1), Madrid, Mundo Latino, 1917, pp. 177-178. Lo recuerdan Manuel Ugarte, en *Las nuevas tendencias literarias*, Valencia, Sempere, 1908, p. 37, y *La joven literatura hispanoamericana*, Paris, Librería Armand Colin, 1906, pp. 79-83; Francisco Contreras, en *Les Écrivains contemporains de l'Amérique espagnole*, Paris, La Renaissance du Livre, 1920, pp. 137-140, y *L'esprit de l'Amérique espagnole*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1931, p. 188.

acosaban.»¹² Su sólida fortuna y su sólida cultura le permitieron, si no disipar esa inquietud, permanecer ajeno a lo cotidiano y dedicarse sin apremios a la escritura, una escritura artística que se complace en exhibir su vinculación con las artes:

Si hay horas en que, después de Hugo, un verso de André Chénier es más hermoso, y la línea de Merimée nos lanza el prisma de Goncourt; y aun bajo la garra de Wágner, una canción napolitana nos estremece con su voluptuoso acento, en la sencillez de su cadencia; y Burnes Jones, con sus seres insexuales, nos hace correr á las Venus del Ticiano, y las Venus del Ticiano á las Vírgenes de Botticelli; y preguntad á Flaubert por qué escribió Salambó, después de Madame Bovary, y á la inmortal inquietud por qué divaga y, ante la inutilidad de todo, hace de su melancolía la sombra del hombre¹³.

Sus obras mantienen coherencia y continuidad en los temas y en el estilo. Entre ellas podemos distinguir un grupo en el que las artes plásticas componen el motivo central. *El color y la piedra*, publicada en 1900, son memorias de un viaje realizado entre 1897 y 1989; el autor lo presenta de la siguiente manera: «El título de la obra, mejor que lo que podamos aquí decir, caracteriza su contenido. El hombre aparece en él, principalmente al través de sus creaciones: se trata de un libro de arte»¹⁴; *Formas y espíritus*¹⁵, de 1906, es un volumen de prosas artísticas, relatos y crítica de arte, en las que retoma los temas de *El color y la piedra* con la libertad creativa del poeta; *Calidoscopio*¹⁶, de 1911, como *Formas y espíritus*, contiene prosas que multiplican las visiones del arte y, en muchos casos, es una reescritura; por último, *La Esfinge*¹⁷, de publicación póstuma, es un libro de prosas dialogadas, algunas enigmáticas, otras revelatorias, todas se concentran sobre sí mismas, en una intimidad que comenta los mismos motivos de las anteriores. Francisco Contreras, en 1920, presentaba estas mismas obras

¹² Juan Carlos Ghiano, en «El culto de la belleza. Fin de siglo y modernismo en la Argentina», lo define como «el ejemplo más típico de escritor argentino modernista -tal como se entendió en el auge rubendariano- [...] ilustra con abundancia dos caracteres americanos que el modernismo intensificó, según lúcido testimonio de Federico de Onís: “desarraigado cosmopolitismo” y “capacidad imitativa y asimiladora”», en *Lugones Escritor*, Buenos Aires, Eudeba, 1954, pp. 144-145.

¹³ Ángel de Estrada, «British Museum» (pp. 25-42), en *El color y la piedra*, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía. Editores, [1900] 1901, 2a. ed., p. 36.

¹⁴ *El color*, cit., p. VII.

¹⁵ Ángel de Estrada, *Formas y espíritus*, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía. Editores, [1906] 1916, 2a. ed.

¹⁶ Ángel de Estrada, *Calidoscopio*, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía. Editores, 1911.

¹⁷ Ángel de Estrada, *La esfinge*, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía. Editores, 1924.

como: «livres de ce genre tout moderne d'impressions parallèles de voyages, d'art, de vie: *Del Color y la Piedra (sic)*, *Formas y Espiritus*, *Calidoscopio*, etc., pages délicieuses, chatoyantes et suggestives, pleines de nuances, de goût, d'émotion.»¹⁸ «Cet écrivain artiste» -como lo llamaba el escritor chileno-, a la vez crítico y poeta, es también un poco filósofo. Volviendo a recorrer los títulos de sus obras, vemos que éstos dicen mucho sobre el artista y sobre el arte, encierran conceptos de síntesis, reflexión de la emoción estética y van de lo concreto a lo abstracto como en un camino ascendente. *Formas y espíritu*, por ejemplo, es la reelaboración artística de *El color y la piedra*, y contiene en las dos palabras del título todo su ideario estético. La forma *-les belles formes*, parafraseando a Anatole France- posee un alma, una entidad espiritual, que puede ser expresada sólo por palabras de artista *-les belles idées-*. El color que cambia con la luz y la mirada aparece en *Calidoscopio*, y lleva al territorio de la ensoñación. Por último, *La Esfinge* custodia el secreto del arte, lo indecible y lo inexplicable. Estas páginas de crítica lindan, de alguna manera, con esa metafísica de la que hablaba Baudelaire, «la critique touche à chaque instant à la métaphysique», al definir el arte como las distintas expresiones de lo bello, «c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu.»¹⁹ Estrada se propuso, probablemente, revelar esas distintas caras de lo absoluto que es la belleza, dando expresión poética a los sentimientos, las pasiones y los ensueños, como una suerte de variaciones sobre un tema.

Favorecido por su temperamento reservado y, más allá de su vocación artística, por cierta inclinación conservadora de su clase social, esa fidelidad en los temas y en el estilo se enquistó en la devoción por el pasado y arraigó principalmente en la Grecia clásica. Para Estrada, los grandes artistas de hoy como los griegos de ayer, no consideran «lo que nace y lo que muere, sino según su regla de lo bello, lo que subsiste, lo que es siempre lo mismo.»²⁰ El concepto de belleza tiene sus raíces en el de civilización: la armonía y la serenidad de las formas griegas reflejan «el espíritu de una raza con su luz civilizadora.» Es una Grecia no sólo filológicamente griega, sino también idealizada y francesa. Allí:

Todo, después, era neto, armonioso y elegante, resplandeciendo en las formas su espíritu [...]. Delante de estos frisos, no se comprende la charla destemplada, ni el ademán grosero. Un movimiento torpe debía corregirse, al encontrar con los ojos la actitud noble de un bajo relieve, y las frases debían

¹⁸ Francisco Contreras, *Les Écrivains contemporains*, cit., p. 138.

¹⁹ Charles Baudelaire, «À quoi bon la critique?», en *Salon de 1846, Critique d'Art*, cit., p. 419.

²⁰ «La cariátide de Leda» (pp. 113-118), en *Formas*, cit., pp. 115-116.

buscar giros elegantes y gracia severa, como si los ojos también llevaran al decir el anhelo de las líneas armoniosas²¹.

Muy difundido en la época, el ideal griego se impone como triunfo de la racionalidad y de la civilización, cuyo principal representante en Hispanoamérica, en el plano ideológico, es Rodó²²; pero lo que en el autor de *Ariel* es augurio para la sociedad futura: «A medida que la humanidad avance, se concebirá más claramente la ley moral como una estética de la conducta. Se huirá del mal y del error como de una disonancia; se buscará lo bueno como el placer de una armonía»²³, para Estrada es nostalgia de una edad de oro.

3. *Los caminos del arte*

La experiencia del arte es, para Estrada, un viaje a través de los momentos de esplendor artístico consagrados por la historia, en busca de la belleza perdida. El viaje comienza en los museos: las salas del Louvre ocupan el lugar de honor, el prestigio de Londres se impone con el British Museum; sin rivales, Italia lo cautiva: «Cualquier evocación que nos lleva a Italia, tiene no sé qué de ensoñador, en que una sola palabra, expresiva ó dulce, de la lengua de Florencia y Siena, abre, al sonar, un horizonte lleno de luz inenarrable.»²⁴ Nadie escapa al encanto de la tierra del arte, Dario lo llamará «Italoterapia.»²⁵

Respetuoso de la tradición, Estrada sigue en sus recorridos a Stendhal, Taine y, principalmente, a los hermanos Goncourt²⁶. Tan diferente de Gómez

²¹ «British Museum», en *El color*, cit. pp. 33.

²² Cfr. José Enrique Rodó, *Ariel*, cit. pp. 217-222; la coincidencia de lecturas y citas en la descripción de la cultura griega resulta interesante: cfr. Estrada, *El color*, cit., pp. 32-35. Para la identificación de la Francia oficial con la idea de civilización, cfr. Rodó, «A Anatole France», en *El mirador de Próspero*, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 577-580; Estrada, «Salón del 98» (pp. 157-166), en *El color*, p. 166.

²³ José Enrique Rodó, *Ariel*, cit., pág. 219.

²⁴ «Salón "La Caze" del Louvre» (pp. 66-77), en *El color*, cit. p. 66.

²⁵ Rubén Dario, *Tierras solares* [1904], en *Obras completas*, III. *Viajes y crónicas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 978.

²⁶ Los itinerarios italianos de *El color y la piedra* siguen en buena medida *L'Italie d'hier*. Sin embargo, en Estrada predominan la visión poética y la descripción morosa, del conjunto al detalle y viceversa. Toma de los hermanos franceses, el título del capítulo «Venecia de noche», que es una rêverie y una evocación nostálgica, mientras que «Venise la nuit. Rêve» es una serie de pesadillas encadenadas. El motivo que genera sendos relatos es la pintura veneciana, el Veronés, Tintoretto, Ticiano. Más tarde, en *Formas y espíritus*, en el cuento «La Gracia», retomará la misma imagen de Venecia, recreando un sueño, en el que intervienen los mismos pintores, pero cuya trama recuerda más a Dario, en «Cuento de Pascuas», que la vieja lectura de los Goncourt. Cfr. Edmond et Jules de Goncourt, *L'Italie*

Carrillo, por ejemplo, con su fruición sensorial, que prefiere la naturaleza al monumento y la vida de los salones de pintura al rigor de los museos, o de Darío que evita el papel de crítico en lo que hace a la tradición y asume el de divulgador, siguiendo a Vittorio Pica en el arte contemporáneo, o el de alentador de los jóvenes artistas hispanoamericanos, concediendo generosos parentescos artísticos. Estrada es más riguroso y académico, si se quiere, pero en ello hay mucha franqueza y libertad; para él, nada más natural que contemplar, en el Louvre, la púrpura cardenalicia del manto del *Richelieu* de Champaigne, y evocar los tres rojos del *Inocencio X* de Velázquez, de la Galería Doria: «Aquello es la vida porque es real. Aun evocado á la distancia, surge vibrante en la alucinación del cerebro»²⁷; hablar de «la pintura por la pintura» en los desnudos del Giorgione y recordar, citando con discreción la famosa frase del Correggio, que «en Parma hay quien pinta, como en Venecia, cuerpos seductores; pero á ellos infunde la gracia, algo de espiritual, que es más que crear un pedazo de cuerpo palpitante con juventud y fuerza»²⁸; o ante *L'embarquement pour Cythère* de Watteau, citar el juicio de Gautier «arte serio, aunque pudiera parecer frívolo» y replicar: «Arte serio, sí, y arte fuerte. Lo frívolo era la época. [La tela] puede decir á su época: “mírate”, y la época responderá solamente: “eso es más bello”.»²⁹

Estrada reconstruye una historia del arte, pero -como dice él mismo, «Librenos Dios de estudiar historia en este inmenso museo»³⁰- es una historia vista con ojos de poeta, temperamental y renovada. Su actitud se acerca a la del viajero de Rodó: «Un grande artista que viaja es el Dios que crea el mundo y ve que es bueno. No ve el artista lo que había, creado por la mano de Dios, sino que lo vuelve a crear y se complace en la hermosura de su obra.»³¹ Más que el paisaje, el arte es motivo de recreación. El paisaje aparece en función de la belleza artística. Una obra de arte es más artística cuanto más refleje el arte y la literatura es más literaria cuanto más se acerque al arte y a la literatura misma. Hasta la estatua «es diosa porque es también estatua.»³² Lo demás es naturaleza, caprichosamente espontánea, y demasiado real. Nos recuerda a Vargas Vila al describir su Estética «naturista» -verbigracia- de la Naturaleza, que «es simple y permanece tal;»

d'hier. Notes de voyages 1855-1856 [1893], Paris, Éditions Complexe, 1991, pp. 235-285.

²⁷ «Salón Carré» (pp. 94-105), en *El color*, cit., p. 96.

²⁸ «Salón Carré», en *El color*, cit., p. 100.

²⁹ «Salón “La Caze” del Louvre», en *El color*, cit., p. 73-74.

³⁰ «British Museum», en *El color*, cit., p. 25.

³¹ José Enrique Rodó, «XCIV, Los viajes en la educación del artista», en *Motivos de Proteo, Obras Completas*, cit., p. 420.

³² «British Museum», en *El color*, cit., p. 33.

(sic), mientras que «sólo la floración del Arte es evocadora» gracias a «la plasticidad de la Fantasía.»³³ También para Estrada:

Es curioso el esfuerzo que, aun delante de las cosas vivientes, hay que hacer para animar ciertos cuadros. Quizás porque ellas son bien reales, y se alzan concretas ante los ojos, apagan á menudo la imaginación, y producen un disgusto semejante al estéril hastío. Y, sin embargo, un detalle de algo que empieza, ó el despojo de un monumento que acaba, [...] abren horizontes llenos de figuras con alma³⁴.

La fidelidad realista abrume, como en la pintura holandesa, cuya veracidad fotográfica no suscita interés: «se pasa de largo [...] á cada paso se encuentran cabezas de hombre ó de mujer sorprendentes; pero ¡ay! si hablaran, qué conversación fastidiosa sobre un reglamento de cofradía ó una receta de cocina!»³⁵ La naturaleza misma, puesta frente al arte, parece casi insensata. La luz que penetra a través de los vidrios del suntuoso plafón del Salón Carré del Louvre, tendría que participar del goce estético: «si no fuera inconsciente, sería, al embeberse en tanta admirable forma y tanto color glorioso, la más dichosa del mundo.»³⁶

Hay, desde ya, un magnetismo de la contemplación: «Los ojos son atraídos imperiosamente por las telas», el retrato «nos encadena; es imposible apartarse de su mirada, y lo inanimado nos persigue con su misteriosa vida», idea ésta que recuerda la bellísima página de Martí al comentar la seducción que ejercía la contemplación de *La maja desnuda*³⁷. La visión, pues, de la obra de arte es totalizante y se impone a la realidad. El mágico paisaje nocturno de Venecia desaparece para dejar surgir en el reflejo de las aguas la visión obsesionante de las telas y los retratos:

Y nos persiguen, como saliendo del fondo de los museos y de los palacios, los ojos de los retratos. Ojos que vemos abrirse como luces inextinguibles en los sepulcros oscuros; ojos que vemos agonizar entre las púrpuras de los ropajes y las caricias de los armiños; ojos cuyas súplicas dolorosas interpretamos [...]; ojos que desean sonreír á una flor que pasa, como para despejar la sombra de varios siglos que los han petrificado en su inmóvil severidad; ojos de hombres y de mujeres ausentes entre ellos mismos, condenados á vivir en muda y solitaria concentración; ojos que nos miran y nos persiguen; ojos de los

³³ José María Vargas Vila, *El ritmo de la vida*, cit., p. 29.

³⁴ «British Museum», en *El color*, cit., pp. 25, 23 y 22 respectivamente.

³⁵ «Países Bajos» (pp. 177-187), en *El color*, cit., pp. 184-185.

³⁶ «El Salón Carré», en *El color*, cit., p. 94.

³⁷ José Martí, «Goya» [1879] (pp.12-19), recogido en *Ensayos sobre arte y literatura*, edición de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 17.

retratos de Venecia... Ellos buscan en la vida de quien los contempla una chispa de la que les falta³⁸.

Fundamentalmente, el arte posee una vida interior que la fantasía del poeta actualiza y recrea. La erudición sigue el capricho del gusto y es acicate para la fantasía, que en cada contemplación renueva las formas detenidas en su movimiento, aprisionadas en un constante presente: «Un *San Sebastián*, de Van Dyck, es martirizado frente á naturalezas muertas, de Snyders. Felipe IV, el duque de Osuna y Quevedo [de Murillo y de Velázquez] se hombreen en un rincón.»³⁹ Del tono familiar de la charla puede pasar a la confianza de la nota poética: así, las esfinges, por ejemplo,

son felices, sin duda, dominando el tiempo, insensibles ante la eternidad, descargando en el hombre, por sus pupilas que miran á lo lejos, la obsesión del pensamiento, que en realidad les falta. Y ved: la luz de nuestro siglo, en su claro de luna artificial, parece escurrirse sobre ellas sin penetrar el misterio de sus ojos, más melancólica que nunca en medio de su esplendor⁴⁰.

Hay una vida encerrada en la estaticidad plástica -«¡Extraña sensación de una persona viva en la muerte!»⁴¹- que suscita las «impresiones»⁴² del poeta. Es ése el privilegio del iniciado. Hay también una inteligencia entre el espectador y la obra, porque ésta posee alma -«el espíritu que vaga por el rostro, le infunde todos los rasgos del pensamiento, sin el prodigio supremo de la palabra»-, y sentimientos, «el apasionamiento de su ser contenido en finos rasgos.»⁴³ El poeta dialoga, de manera especial, con las obras del «divino» Leonardo, recurrentes en todas sus páginas. La *Gioconda*, en su inmovilidad, se anima. «Nos acercamos á la *Gioconda* y parece hacernos un reproche; se ha divagado mucho sin ocuparse en ella.» El crítico ya no es el contemplador, sino la imagen contemplada:

Observad á mi alrededor de cuántas cosas se valen ótros para ser grandes. Ese Guido, que pone á Deyanira cruzando el río sobre la espalda del centauro Neso; ese Rafael, que esculpe con la pintura á su Arcángel, [...] triunfante

³⁸ «Venecia de noche» (pp. 411-420), en *El color*, cit., p. 419.

³⁹ «Salón "La Caze" del Louvre», en *El color*, cit., p. 66.

⁴⁰ «British Museum», en *El color*, cit., p. 28.

⁴¹ «El Salón Carré», en *El color*, cit., p. 102.

⁴² Lugar común el de la «impresión», también Enrique Gómez Carrillo, desde otra óptica, lo define: «Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: Sensaciones», en «La psicología del viaje» (pp. 10-11), en *El primer libro de las crónicas* (Obras completas, vol. 5), Madrid, Mundo Latino, 1919, p. 7-35

⁴³ «El Salón Carré», en *El color*, cit., p. 102-103.

como un dios, sobre Luzbel rebelde; ese Ticiano, que lleva á Cristo á la tumba, sin comprender que ama demasiado la vida para pintar bien la muerte: en todos esos lienzos que acabas de admirar, ¡cuánta fábula graciosa, cuánta idea familiar á la mente, cuánto aparato en los medios! Si yo quiero mandar no hago más que sonreír. Artistas y profanos caen á mis pies: encierro la inmortalidad en un rasgo...⁴⁴.

En *Formas y Espiritus*, también el San Juan Bautista es crítico, pero de sí mismo. Observa a quien lo contempla y conoce su apariencia por sus comentarios. Es una conciencia encerrada en los marcos de una tela; incrédulo y desdenguado, sabe que su aspecto no corresponde a lo que fue su alma:

El San Juan nos oía hablar en voz baja; dijérase que le rezábamos, pero no tenía aire de creer en nuestras oraciones [...] levanta el dedo pensando: *no me explico la constante caravana de rostros pensativos y ojos escrutadores [...] Mi mundo interior está en mi rostro, que yo no he visto jamás en un espejo; y mi espíritu ausente es un vacío; luego, no me conozco... En el desierto, y en el Jordán, y en la prisión, cuando yo existía, por mi rostro pasaba un relámpago de ira, un rayo si queréis, todo, menos una sonrisa de gracia perturbadora*⁴⁵.

El intercambio de roles continúa. «En nuestro diálogo se entromete el cuerpo del Baco vecino», quien restituye al contemplador el papel de crítico:

Sus labios y la sonrisa hacen pensar en San Juan; y, en efecto, es San Juan metamorfoseado en Baco; pero éste no es el señor de las borracheras griegas, como no es aquél el heredero del espíritu violento de los profetas de la ley antigua; y ambos son sencillamente dos criaturas del Vinci, hermanos de la Gioconda⁴⁶.

En *La Esfinge*, Leonardo, en su refugio francés, habla con su discípulo Melzi, en la noche misma de San Juan, en que se celebra también la exposición del cuadro:

MELZI: - ¡Albricias! ¡Qué triunfo! El San Juan cautiva. El San Juan seduce. La corte en masa aclamaba al Vinci. El Buonarroti hubiese palidecido de rabia.
LEONARDO: - ¡Miguel Ángel! ¡Florencia!... ¡Cuán lejos está todo eso!... Otra vida. ¡Todo en otra vida! ¡El San Juan! Fin de una historia. Le he dicho adiós con sonrisa que quería ser lágrima.

MELZI: - Maestro: ¿por qué tanta pena? Nunca pintasteis nada mejor.

⁴⁴ «El Salón Carré», en *El color*, cit., p. 104.

⁴⁵ «El mármol maldito» (pp. 36-50), en *Formas*, cit., pp. 36-37.

⁴⁶ «El mármol maldito» (pp. 36-50), en *Formas*, cit., pp. 38.

LEONARDO: - ¿Nada mejor? Lo mejor tú no lo conoces... ¡Ah, no! No interrogues. Pero este San Juan, hijo de otra imagen, celebra un recuerdo y es mi última obra⁴⁷.

Leonardo, crítico de sí mismo, está por revelar el secreto de la *Gioconda*. El recuerdo se desplaza a San Miniato, también en una noche de San Juan, la más feliz de su vida, que comparte con la mujer amada. Luego, la fúnebre desolación: «El nombre de San Juan, desde entonces, me obsesionó el espíritu.» La sonrisa del *San Juan* -como probablemente también la de su hermano *Baco*- son memoria de la más profunda, y también la más dolorosa de las pasiones del gran maestro.

El camino del arte conduce al iniciado a una participación íntima, a la comprensión de los secretos de la belleza: de la forma a los anhelos, del color a los sentimientos. La evocación fantástica trasciende el límite de la inmovilidad del presente. Las estatuas, nacidas para ser contempladas, parecen sentir, en la armoniosa imperturbabilidad de su quietud, la nostalgia de una emoción viva, de un estremecimiento del alma, que puede ser satisfecho en la contemplación de otras bellezas, en una suerte de diálogo con la posteridad:

Pensamos si esos tipos perfectos [...] no llegarían á exhalar enojo. Y un detalle nos persigue. Hemos leído que los arquitectos, al colocar las estatuas, cuidaban que la sombra de una no tocase á otra, temiendo que ese furtivo claroscuro manchara por un instante la claridad ordenada. Y quién sabe si las estatuas, al fin, con el hastío de la brillantez eterna, no suspiraban por sus sombras, que, transmitidas mutuamente, podrían unir las como en una prolongación de sus almas [...]. Es posible también, que fatigados los ojos, como ellas, huyeran de tal geometría elegante, buscando bajo los cielos del norte la misteriosa y atormentada visión de las catedrales góticas, ó las pompas del Renacimiento, desde un púlpito de Della Quercia á una cúpula de Miguel Ángel⁴⁸.

4. La cita, la evocación y la lectura

En Londres, ante la cúpula de la catedral, el poeta cita una frase de Macaulay: «... bien puede continuar siendo grande y respetada, cuando los viajeros de Nueva Zelanda se detengan en medio de la vasta soledad, y apoyados en los arcos rotos del puente de Londres, dibujen las ruinas de la catedral de San Pablo.» Acto seguido, la evocación toma cuerpo y el

⁴⁷ «La Gioconda», en *La Esfinge*, cit., pp. 8-11.

⁴⁸ «British Museum», en *El color*, cit., pp. 34-35.

recuerdo de las ruinas de las grandes civilizaciones que han desaparecido, recién vistas en el museo, se le ofrece como la representación de la destrucción, en un futuro remoto, de lo que fue el Reino Unido:

... Y pasa ante nuestros ojos una visión del British Museum. Los bajos relieves del palacio del rey Assur-Nazir-Pal rodeado en su trono, y las batallas gloriosas de Sardanapalo, contra los Elamitas; y de esas piedras calcáreas y esos pálidos alabastos, una humanidad que gozó y sufrió, emerge hierática, en la rigidez de sus ropas, casi inmortalizada en el estupor de la muerte [...]. Y Ninive y Babilonia, grandes ciudades á cuyas contiendas se asiste, sepultadas en el polvo [...]. Un edificio moderno encierra esos despojos entre la vida de la ciudad más vasta del mundo. Ellos parecen poner, en el centro del vaivén tumultuoso, un silencio de muerte consagrado por los siglos. Y nos esforzamos en ver á Londres apagándose en torno de esas ruinas, dejándose conquistar por el aliento de su muerte [...]. Y por asociación de ideas, recitamos á Hugo:

Si vers le soir, un homme assis sur la colline
S'oublie à contempler cette Siene orpheline,
O dieu! de quel aspect triste et silencieux
Les lieux où fut Paris étonneront ses yeux!⁴⁹

Los versos de Hugo acuden, en un feliz impulso del espíritu de artista, a la mente del contemplador que lleva en los ojos el arte. El procedimiento va de la contemplación de la obra de arte a la evocación de la cita literaria o de la cita al recuerdo de la obra. La recreación artística se mueve en un mundo de correspondencias que se reclaman, formando una literatura de citas. Con pulcritud parnasiana, filtra la realidad a través del arte, y una pintura o una escultura encuentran su cauce natural en los versos de un poeta o en las páginas de un gran escritor. Lo vemos en el encuentro con Grecia que recuerda los versos de Darío: «Amo más que la Grecia de los griegos, / la Grecia de la Francia...»⁵⁰. Al entrar en las salas griegas, también Estrada atraviesa el umbral de la poesía:

Por un claro de pasadizo se ve el cuerpo de un sátiro, que baila sobre sus patas de chivo, coronado de pámpanos. La deliciosa fantasía de Jean Moréas: «Hier j'ai rencontré dans un sentier du bois...», nos asalta. Este sátiro puede también hacer volar, con sus ágiles pies, las hojas secas; las estatuas que rien desde el mundo antiguo, hallan una palidez otoñal en nuestros días⁵¹.

⁴⁹ «La Torre de Londres», en *El color*, cit., p. 13.

⁵⁰ Rubén Darío, «Divagación», en *Prosas profanas*, cit., p. 769.

⁵¹ «British Museum», en *El color*, cit., p. 31.

Esta suerte de tránsito ritual, propiciador de la visión de la belleza sin tiempo, no se encuentra en la vida contemporánea. Los monumentos fúnebres de pintores y poetas -nada más fuera del tiempo que la muerte- representan, de alguna manera, una doble presencia artística. Es una forma de fijar el arte por medio del arte, pues el monumento, obra de un artista, contiene al artista y a su obra: «El reino del arte empieza»⁵² en los jardines del Luxemburgo. Allí, fatigado por el esfuerzo de contemplar tanta belleza en los colores de Monet, Moreau, Manet, Puvis, y en las blancuras de Rodin, Saint-Marceaux, Falguière o Delaplanche, el poeta encuentra, al salir, un descanso entre las estatuas del parque. La de Delacroix se yergue sobre una fuente de mármol. El sitio y la expresión del rostro hacen que el contemplador perciba la presencia de un cuadro del pintor y su sensibilidad capta la coincidencia espiritual de la poesía; la estatua, vista así, es más bella:

Sobre los ojos inmóviles, hay un surco de pensamiento entumecido [...]. Aquí, Delacroix parece vislumbrar á Virgilio y á Dante, en la barca que rodea á Dite (Cuadro del Louvre), y, abstraído, no ve la vegetación que le cerca, ni el cielo que le cubre. Dalou, al esculpir, se ha recitado quizás la estrofa de *Las flores del Mal*:

Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber⁵³.

De la misma manera, la poesía evoca la presencia de la pintura. Estrada asiste a la representación de la Salomé de Strauss. La música, sin duda inspirada, «acaba por derrotar», pero no podemos decir que le haya gustado: «nos parece muy difícil comprender integralmente la belleza de la ópera en una noche.» Los versos de Wilde, en cambio, le sugieren múltiples asociaciones. Ante todo, la del Evangelio de San Marcos, del que Estrada cita el episodio de la prisión de San Juan Bautista, su relación con Herodes, la admonición del profeta a Herodías, hasta el momento en que llevan a Salomé la cabeza del profeta en un plato y aquélla la entrega a su madre. «Oscar Wilde no ha respetado la tradición en su drama»; en éste, Salomé, hastiada del mundo, se enamora del cautivo y su capricho supremo es besar al hirsuto profeta. Juan la rechaza. Luego, la danza, Herodes que quiere complacer a su hijastra, la cabeza de San Juan, Salomé que la besa. Estrada ve en ello «la condena imperiosa por la parte leonina de la esfinge humana»,

⁵² «Parque del Luxemburgo» (pp. 78-87), en *El color*, cit., pp. 81 y 80 respectivamente.

⁵³ «Parque del Luxemburgo», en *El color*, cit., pp. 79-80.

y todas las fatalidades de la historia y la literatura desfilan en su mente: «Es la fatalidad que aleja de Ofelia, de Beatriz, de Gretchen, y hace perder la gloria por Cleopatra, ó perpetrar el crimen de Herodes, ó ajarse como un clavel entre las manos sucias de Carmen.» Al salir del teatro, en sus ojos perduran las imágenes del drama, que a su vez evocan otras: el cuadro de Moreau, con su *Salomé* rutilante, es demasiado impactante, fantástica; mejor cabe a su espíritu la apacible *Salomé* de Luini, y el cuadro evocado es glosa, a su vez, de otra pasión:

Adelanta la mujer. [...] Sus labios, conservan aún la voluptuosidad de la dama; simulan pétalos, con el recuerdo del sol, que acaba de ocultar la nube [...]. Un brazo trágico hiende el oscuro fondo. Dedos formidables depositan en el plato la cabeza del profeta. Pero nadie mira su hermosura ni su palidez de lirio exangüe. Cumpliendo la orden de invisible poder, la garra anónima entrega el despojo á la vendimiadora fatal, más impasible que las hoces. La mujer que sembró el veneno de sus ojos chispeantes, entre los ritmos de su cuerpo diabólico, recibe el fruto con menos interés que el labriego la espiga; y se da cuenta de que la cabeza está en el plato porque le hace peso. ¡Cuán admirable simbolo! Y aun no es todo. El discípulo más fino del Vinci, el pintor de tanto ángel puro, retrató en la *Salomé* á su querida. ¡Quién sabe de qué drama fué silencioso telón el cuadro!⁵⁴

La estética de Estrada se despliega también en la legibilidad de la obra de arte. La visión del artista le otorga dimensiones narrativas y el escritor cuenta una historia con su temporalidad, el antes y el después de los cuales la escena recortada en el cuadro es sólo un momento. Una obra que retrata la realidad en todos sus rasgos puede ser muy bella, solicitar los sentidos, pero no le concede al artista la posibilidad de incluirla entre las historias imaginarias.

La lectura de la obra es como la materia que desborda en la visión de quien la contempla. Ante *Los peregrinos de Emaús*, de Rembrandt, Estrada innova la versión del cuadro e innova también una versión de la fuente. Con gran libertad, agrega algunos episodios al evangelio (Jesús que se desmaya, le dan vino para reanimarlo), y al cuadro que «toma al viajero de la ruta, en el momento de pronunciar sus parábolas.» La expresión del rostro de Cristo le sugiere el recuerdo de un cuento de Tolstoi:

En las afueras de la ciudad, rodean los vecinos un perro muerto. Cada uno, con el rencoroso recuerdo de una travesura, le lanza al pasar un grueso epíteto, cuando no lo golpean con el pie. Un hombre se acerca: «¡sus dientes eran

⁵⁴ «Salomé» (pp. 81-85), en *Calidoscopio*, cit., pp. 84-85.

blancos como perlas!» -dice; y como alguno preguntase quién es ése, alguien responde: «debe ser Jesús de Nazaret»... ¡Sus dientes eran blancos como perlas! El tono de esa frase lo adivináis en el silencio lleno de palabras de los labios del Cristo de Rembrandt⁵⁵.

Contemplando el *Bossuet* de Rigaud, que es en su conjunto, «de una elegancia admirable, pero muy artificial y un poco frívolo», Estrada imagina, por los labios levemente burlones, que ha de estar por dirigir «una alada broma al grupo de elegantes marquesas, que se adivina muy próximo.» La pose teatral, el arreglo excesivo de la capa sugieren la escena misma de la realización del cuadro: «se siente una voz de taller diciendo al Águila, como á cualquier muñeco: “la cabeza más adelante, la capa más levantada sobre el hombro”...»⁵⁶ También *El Indiferente*, de Watteau, que va contento, «hermoso, elegante, y eso le basta», parece saber que su traje le queda bien y quizás esté buscando una fuente donde pueda reflejar su peinado: «recita un rondel para oírse la propia voz, y los pájaros que, á fuerza de oírlo, saben el *Ah! vous dirai-je maman!* (canción popular del Conde de Ory), le gorjean desde las ramas: “tant faite pour charmer, / Il faut plaire, il faut aimer”...»⁵⁷

La sucesión es infinita. En el mundo del arte todo encuentra su correspondencia; una cita sublimiza el objeto contemplado, la palabra dicha contiene ya la belleza de una imagen, sin los límites del tiempo sino con la posibilidad inacabable de las relaciones. Sin embargo, hay algo que escapa a la autosuficiencia de un cosmos cerrado: la de ser el arte una condición de lo humano. Así lo siente el poeta en la contemplación de la Venus de Milo, cuya mutilación no menoscaba su belleza, pero difunde inquietud: «Quién sabe si el destino consciente, no le quitó los brazos pensando con misterio: toda estatua debe carecer de algo, para que la imaginación vibrante, complete mejor la obra...». Al contemplarla se espera acaso un milagro que logre disipar el hastío, pero la estatua no adquiere brazos y sus ojos permanecen impasibles: «Así, suenan tristes, palabras que Hugo escribió, quizá, con gozo: *L'art est le produit nécessaire et fatal d'une intelligence limitée, comme la Nature est le produit nécessaire et fatal d'une intelligence infinie. L'art est à l'homme ce que la Nature est à Dieu.*»⁵⁸

⁵⁵ «Salón Carré», en *El color*, cit. p. 97.

⁵⁶ «Salón Carré», en *El color*, cit. p. 95.

⁵⁷ «Salón “La Caze” del Louvre», en *El color*, cit. pp. 70-71.

⁵⁸ «La Venus de Milo» (pp. 143-146), en *Calidoscopio*, cit., pp. 145-146.

5. Temperamentos y filología

Recordemos que en una de sus crónicas, Enrique Gómez Carrillo desafiaba burlescamente a los artistas, describiendo, a lo largo de dos páginas, la indicación del sujeto con que, en 1453, un sacerdote encargaba a un pintor la ejecución de un retablo: «¡Leedla, pintores! Leedla para temperar vuestro orgullo!» En él debían ser representados el paraíso, el infierno, el purgatorio, la Trinidad, la Virgen, Roma e Israel, con profetas, santos y ángeles, la tierra, el mar y el cielo, etc., etc. Al concluir, les decía, divertido:

¿Habéis leído, pintores, mis contemporáneos, orgullosos y adoradores de la originalidad? Pues decid: si alguien os diera esta descripción, ¿seriais capaces de hacer una obra con fe y con seriedad? ¡No! Ya lo sé que no. Y no invoquéis razones de irreligiosidad. La verdadera razón es el orgullo, el amor propio, la conciencia de la magnificencia personal del artista. ¡El artista!⁵⁹

Estrada toma muy seriamente el problema de la originalidad del artista. Más que la originalidad busca en la obra de arte la fuerza expresiva, la capacidad de suscitar una interpretación: más que innovación, renovación. La tradición no es, para Estrada, un límite, sino una amplitud. Exige, en cambio, esa «conciencia de la magnificencia personal del artista», la estatura del genio -diría él-, que es el temperamento, expresión soberana de su sensibilidad y su maestría. Es lo que hace a Miguel Ángel gigante como sus estatuas: «Cual si él tuviese algo de los titanes que vislumbra.»⁶⁰

El temperamento distingue dos autores en un mismo sujeto. Al comparar el *Júpiter y Antiope*, de Correggio y el de Watteau, las dos obras resultan fundamentalmente distintas. En Watteau, Júpiter ha perdido su majestad y adquirido la repugnante fealdad de un fauno que levanta ansiosamente el manto descubriendo a la ninfa dormida; allí «La mujer pierde la abundancia grosera de Rubens, comprimida en las líneas de las robustas Venus del Ticiano.» En Correggio, Júpiter es un dios transformado en fauno, la ninfa duerme con «una gracia de hechizo», como si el sueño la mimara: «Es que el maestro de Parma es rey de la gracia desnuda, como lo es Watteau de la gracia ataviada, y ambos resultan inimitables.»⁶¹

No sólo la maestría de la forma hace a la obra bella, sino también el recuerdo de otras obras, la evocación del pasado, en fin, su linaje. La lectura filológica es pasaje obligatorio para los iniciados. Volvemos a recordar a

⁵⁹ Enrique Gómez Carrillo, «Los primitivos franceses», en *El cuarto libro de las crónicas* (Obras completas, vol. 20), Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 92-95.

⁶⁰ «En torno de Miguel Ángel» (pp. 440-446), en *El color*, cit., p. 443.

⁶¹ «Salón “La Caze” del Louvre», en *El color*, cit., p. 70.

Gómez Carrillo, cuando, con su habitual gusto por la provocación, esgrimía la pluma contra cierta facilidad de los críticos: «La estética histórica es un campo de brumas y de contradicciones, donde cualquier erudito puede encontrar argumentos para sostener las más quiméricas teorías.»⁶² Para Estrada, en cambio, filología y temperamento son dos de los contenidos encerrados en las formas del arte. Que el estilo de Mantegna pueda verse «resucitar á fines de nuestro siglo, en el fondo del arte de Burnes-Jones»⁶³, o que Puvis de Chavannes confunda «el júbilo griego con el claro de luna de la melancolía moderna»⁶⁴, son, sin duda, acontecimientos felices. Los parentescos artísticos, a pesar del trabajo erudito que implican, son, para el escritor, un descanso amable y un momento de solaz para el espectador. Estrada los presenta con la actitud del anfitrión que muestra, con soltura y naturalidad, a sus huéspedes un árbol genealógico.

Por ejemplo, *El juicio de Paris* de Watteau le sugiere el parentesco entre Watteau y Rubens: la mujer que se quita el velo es «una ninfa, mirada por el revés de un anteojo de teatro.» A medida que Watteau se hace más dueño de sí mismo, «la obra de Rubens es vista por el anteojo más estirado», hasta llegar a las duquesas de *L'embarquement pour Cythère*. «Imaginad -dice Estrada- lo que es menester de temperamento propio», para convertir a una de las Gracias, «á una de esas griegas alimentadas como las maritornes del mesón de Van Ostade» en una duquesa: «El desborde de la grasa rompe el ideal de las líneas elegantes. Las mujeres de Rubens nacen como para vivir desnudas, en climas inclementes, con la insolencia de una salud irritante.» Las de Watteau, al contrario, en su delicadeza van a tener siempre algo de espiritual. «Mas el recuerdo de las mujeres de Rubens no lo abandonará. Y las suyas, como aquéllas, serán de carne y hueso, sólidas en su aparente fragilidad.»⁶⁵

Al contemplar la *Leda* de Leonardo, el poeta evoca el grupo de Ammannati en Florencia, el de Tintoretto de los Uffizi, el de Rubens en Dresde, el de Correggio en Berlín, «todas las Ledas, y aún las modernas, nos hacen la visita de un instante.» Todas, sin embargo, confluyen en una sola imagen y ninguna supera en su serena dulzura a la de Leonardo:

entre el cuerpo y el rostro de la mujer hay una rivalidad de gloria [...] Pero no os equivoquéis. Dobla la cabeza, para evitar al cisne que rechaza; y en el tierno modo de alejarle el cuello, se ve bien que los amores podrán pronto tirar

⁶² Enrique Gómez Carrillo, «Los primitivos franceses», cit., p. 83.

⁶³ «Hampton-Court», en *El color*, cit. p. 20.

⁶⁴ «Lyon» (pp. 253-261), en *El color*, cit., p. 256.

⁶⁵ «Salón "La Caze" del Louvre», en *El color*, cit., pp. 68-69.

sus rosas, y con el gozo de un triunfante vuelo, formarle á la pareja un nimbo⁶⁶.

El recuerdo se remonta a la fuente de la gracia en una cariátide de Leda, vista en un rincón del Louvre; ésta «hospeda en su vientre un cisne, el cual toca con su largo cuello sus dos senos, recostando la cabeza sobre el mullido pecho.»⁶⁷ La visión del modelo conduce, nuevamente, a la figura del arte moderno que «le infiltró pujante ráfaga de anhelos y de amor, de ideal y sufrimiento, de transportes y de vida.» A la ninfa le sucede la mujer, que fue renaciendo bajo diferentes formas:

hoy, bajo el peso de la noche de su alma, inclinando la cabeza donde duermen las agonías de un pueblo; mañana, en un rebato jubiloso de placer, graciosa Pietra Cámara, que se trasmuda en formidable bacante; después, estremeciéndose con el ímpetu arrancado de sus entrañas mismas para fundir dos almas en los labios...⁶⁸

Al perder la divinidad de la época clásica («es diosa porque es también estatua»), los grandes artistas han divinizado lo humano, pero no han dejado por ello de buscar esa forma ideal, la «estatua perfecta que se lleva en los ojos», cuyo modelo es, para Estrada, la *Victoria de Samotracia*, «Victoria universal de un arte»: «Se cree que las Venus, Dianas, Apolos, Junos, Hijas de Grecia y de Roma, y las estatuas del Renacimiento, y las modernas, marchan detrás de su hermosura, buscando con lo que tienen de humano, lo que les falta de divino.»⁶⁹

Toda la historia del arte se mueve en busca de ese ideal. *La Escuela de Atenas*, de Rafael, le sugiere a Estrada una fantasía que reúne a Platón y a Aristóteles en el Vaticano, lejos de la grande estatuaria del Renacimiento. Es probable que, en la Capilla Sixtina, ante el movimiento de las figuras y de las pasiones que encarnan, «alcen los hombros y, derrotados, vuelvan las espaldas», en cambio, ante las figuras de Rafael, «les veamos como extáticos, sin dar crédito á tanta belleza, preguntándose si no es ventura perfecta inmovilizarse en aquellos matices, y con augusta serenidad departir sobre ciencia y arte, cual en la realización del mejor de sus sueños.»⁷⁰

Los mármoles griegos también se encarnan en *La Noche* de Miguel Ángel, *La Danza* de Carpeaux, *El beso* de Rodin, «con el alma de seres

⁶⁶ «Palacios» (pp. 515-528), *El color*, cit., p. 524.

⁶⁷ «La cariátide de Leda», en *Formas*, cit., p. 114.

⁶⁸ «La cariátide de Leda», en *Formas*, cit., p. 114.

⁶⁹ «La Victoria de Samotracia» (pp. 140-142), en *Calidoscopio*, cit., p. 141.

⁷⁰ «Bolonia» (pp. 421-427), en *El color*, cit., p. 422-423.

modernos, que agitan las pasiones de los antiguos.» En todas ellas, las grandes pasiones azuzan sus cuerpos y, al mismo tiempo, todas ellas provienen de la misma cantera de armonía y de formas. *La Noche*, cae rendida en el sueño por la agitación moral que angustia sus músculos; las bailarinas de Carpeaux, poseídas como bacantes, danzan electrizadas por el placer; los cuerpos fundidos en *El beso* muestran un suave abandono en medio del torbellino amoroso. En todas, la forma perdura perfecta en el sacudimiento de la vida.

Rodin es, para Estrada, un griego moderno. Las trescientas figuras que componen «el poema de bronce», que habrá de colocarlo, en el futuro, al lado de Dante, son «cuerpos griegos, síntesis perfecta de la hermosura humana», que a su vez están atenaceados por todas las angustias morales y los sufrimientos físicos, «en un estremecimiento que infunde, por la imposible carne marmórea, la vida palpitante del corazón, los nervios y el cerebro.»

Surge también aquí, en el poeta, la fantasía ideal que reúne a todas estas figuras bajo la mirada complacida del maestro griego. Es punto de llegada en su recorrido filológico y un reconocimiento de su pertenencia cultural y su ideario estético:

Si algún día, en nuevos mundos, renacieran las imágenes entre los plátanos de una ideal Academia, creed que Platón las amaría á todas [...] encontraría en las estatuas la armonía de las suyas, pero convulsionada [...]. Pero antes, en el bosque ideal trataría, á no dudarlo, de volver á la Venus sus brazos. Pondría jubilosamente entre el Infierno y la Danza, y la Noche [...]. Feliz de haber, junto á su señora y reina, cumplido un deber piadoso, se inclinará sobre el pedestal de las otras estatuas, impulsado por un deber de justicia⁷¹.

6. Vida literaria de las artes y los artistas

La realidad, decíamos, suscita escaso interés, distrae oponiendo a la belleza el peso de su vulgaridad. No la realidad sino lo real y lo intenso de la vida, los sentimientos, las pasiones, son, por su grandeza, bellos y artísticos. Con la materia de la literatura sucede lo mismo que con la de las artes: el poeta, el escritor, el artista le conceden un estilo, una forma capaz de ser bella. El vínculo es tan estrecho que arte y literatura son formas de la misma inspiración. La obra de arte se transfiere a la página literaria, y aparecen con mucha frecuencia, artistas, cuadros, estatuas viviendo una de sus posibles vidas. Puede muy bien aplicarse a Estrada aquella expresión con que Rémy de Gourmont definía, en 1899, la creación literaria: «Cette prépondérance

⁷¹ «La cariátide de Leda», en *Formas*, cit., p. 117-118



incontestée du style fait que l'invention des thèmes n'a pas un grand intérêt en littérature.»⁷² Ese tema único, que garantiza en el estilo la perpetuidad de la belleza, es, para Estrada, la reescritura del arte.

Entre los personajes literarios recordados se encuentra -no podía faltar- Pierrot. En *El color y la piedra*, Estrada le dedica una bella página a la descripción del *Gilles* de Watteau, el legítimo representante, para el escritor, en las representaciones plásticas. También le dedica un relato, «La luna alegre»⁷³, una suerte de florilegio, donde Pierrot-*Gilles* pasa de las *loggie* de los teatros a las perspectivas de los parques de Lenôtre para llegar al corazón de París, junto al Sena. En un torbellino de sentimientos, adquiere las fisonomías de los Pierrots de *Les Complaintes* de Laforgue. Se enamora y se desenamora de las mujeres que danzan con sus máscaras, y enceguecido, persigue a las bailarinas de Carpeaux que, de repente, se materializan. Desamparado, después del baile, sólo la luna se compadece de él y lo llama. Es la muerte que va a esconderse en el fondo del Sena, y allí Pierrot, como el de Verlaine, se hunde en busca de su piadosa compañera. En *Formas y espíritus*, «Pierrot fúnebre»⁷⁴ anima, con muchas variantes, el *Pierrot fumiste* de Laforgue, doblemente impostor, porque tampoco es Pierrot. También aparece en la breve página de «La musa del pueblo»⁷⁵, de *Calidoscopio*, con traje de Watteau, que recuerda -a los hispanoamericanos- el *Pierrot negro* de Lugones en su *Teatro quimérico*, y quimérico es, sin duda, el de Estrada.

También los artistas tienen sus páginas. Los más recordados son Miguel Ángel y Leonardo. El primero figura entre los protagonistas de la novela *Las tres gracias* (1916), en la Roma arrebatada por odios, pasiones y arte. Las tres gracias son, de alguna manera, una réplica de las de Botticelli; cambia un poco el paisaje que, para Landi, el protagonista y pintor, es una gruta. La vida, llena de juventud, de belleza y alegría de las tres jóvenes se convierte en fatalidad de la pasión. De ellas, sólo quedará el recuerdo del cuadro, en cuya belleza matutina se percibe un dejo de tristeza, una suerte de presagio. La misma sombra de tristeza que Estrada, viajero, percibía en *La Primavera* de Botticelli⁷⁶, descrita en *El color y la piedra*. Allí recordaba que el pintor había ilustrado el *Infierno* de Dante, y algo de esa tristeza se refleja en sus figuras, que danzan con un vago sentimiento de angustia: «Llegaron las griegas á la tierra de Virgilio, y leyeron el *Decamerone* de Boccaccio; pero su maestro había sido ya estremecido por la voz de *Eclesiastés*.» Se reproduce

⁷² Rémy de Gourmont, «Du style ou De l'écriture» (pp. 1-39), en *La culture des Idées*, cit. p. 10.

⁷³ «La luna alegre», en *El color*, cit., pp. 167-176.

⁷⁴ «Pierrot fúnebre», en *Formas*, cit., pp. 148-152.

⁷⁵ «La musa del pueblo», en *Calidoscopio*, cit., p. 359.

⁷⁶ «En la Academia», en *El color*, cit., pp. 434-439.

en la novela, en la vida y en la muerte dramática de estas hermosas jóvenes, el lema que Estrada percibía en las palabras que Venus podría estar diciéndoles a las Gracias en la tela de Botticelli: «el amor es sufrimiento.»

En *Las tres Gracias*, Miguel Ángel es amigo del pintor y poeta Landi. Las confesiones del maestro, que está construyendo el mausoleo para Julio II, tienen mucho de historia -sus *Páginas sobre el arte*- y mucho de literatura. La figura del escultor, presa de furor creativo, tiene gran parentesco con las distintas evocaciones de Miguel Ángel que aparecen una y otra vez en las distintas obras. En *El color y la piedra*, «En torno de Miguel Ángel»⁷⁷ recuerda el carácter atormentado del artista: «El dolor engrandecerá su temperamento de artista [...] al volver de esos arrebatos geniales, debía de sentir una inmensa tristeza. Su alma heroica caía al fondo de un abismo [...]. De él sólo el trabajo le levanta, y con el trabajo se consuela de sus mayores amarguras.» En *Las tres Gracias*, Miguel Ángel aparece, solitario, entre macizos mármoles, con su genio tiránico, insomne, que no le deja tregua alguna: «el Buonarroti, caído desde las cúspides de sus bloques de piedra, a las simas interiores de sus desalientos»⁷⁸:

Si se piensa en el culto por la belleza griega, el David sería, naturalmente, el modelo de la estatua perfecta: «Nuevas formas acudían á su mente, avivando su pasión de las formas, como si el plasticismo fuese su ley natural»⁷⁹; en cambio, en todas las evocaciones, el Moisés entraña el símbolo que más ha fascinado a Estrada, el del artista-profeta. La misma imagen vuelve a coincidir en las descripciones de *El color y la piedra*:

Parece que oyendo algo levanta el brazo y toma su barba, apoyando la otra mano en las tablas santas de la piedra [...] Pensad en el caudillo, conductor de pueblos á través del desierto; pensad en lo que debía de ser su palabra y su gesto; pensad que ha visto el rayo de Dios en la cumbre y no ha cegado, y que ha oído el acento de Dios y no ha muerto... y abrid los ojos y sentiréis un estremecimiento. [...] una voz, clamando desde el fondo de los tiempos antiguos, dice -como si sonara entre relámpagos y truenos- dirigiéndose á todos los venideros: «¡Moisés hubiera esculpido y pintado como Miguel Ángel!»⁸⁰

Miguel Ángel aparece inspirado por la visión del profeta que oye la voz de Dios, que atraviesa el desierto, y es como si se convirtiera él mismo en el profeta bíblico. Así aparece en el cuento «El Moisés»⁸¹ de *Formas y espíritu*:

⁷⁷ «En torno de Miguel Ángel», en *El color*, cit., pp. 440-446.

⁷⁸ Ángel de Estrada, *Las tres Gracias*, Buenos Aires, 1916, p. 61-62.

⁷⁹ *Las tres Gracias*, cit., p. 54.

⁸⁰ «En torno de Miguel Ángel», en *El color*, cit., p. 446

⁸¹ «El Moisés», en *Formas*, cit., pp. 168-172.

El artista advierte en su mente la columna de fuego conductora de Israel en la noche del desierto; y con ese divino resplandor -alma y llama- cree encontrar en un bosque, petrificada, la nívea nube que en el día señalaba la ruta. Entonces, ante el mármol estremecido, exclama al aproximar sus manos: - «Señor, ¿es ya la hora?» Y con religioso temor, rompe la materia, y con palpitación augusta surge un hombre⁸².

En *Las tres Gracias*, la sombra de Julio II vigila la realización del monumento que ha de hospedarlo en la posteridad. Al regresar de las excavaciones que han devuelto a la luz el Laocoonte, alejándose de los demás artistas que habían ido a contemplar el hallazgo, Miguel Ángel regresa a su trabajo:

Ahora los mármoles inertes, superpuestos o aislados, parecían despojos del sueño del gigante. Pero como los huesos áridos de Ezequiel, esperaban la fecundante voz del Profeta y el espíritu de Dios, ellos esperaban la sangre, el músculo, el nervio, el alma; y la vida de la inspiración pedía a la muerte su augusta gravedad para darles el aliento de una existencia magnífica. ¡Sí! el cíclope veía brotar de la cantera desmembrada, las imágenes del mausoleo de Julio II. Moisés iba a ser él mismo⁸³.

Leonardo domina también los distintos momentos de la obra de Estrada. En *Calidoscopio*, le vuelve a dedicar una prosa dialogada, «La muerte de la Gioconda.»⁸⁴ Los cuadros que rodean a *La Gioconda*, en el Louvre, se preocupan por los colores de su compañera. Todos quieren, de alguna manera, salvarla de la oscuridad. *La Dama*, de Ticiano pide un milagro: «Tú, Señor, que cambias en lo alto el agua en vino, cambia su sombra en lumbre.» El *Cristo*, del Veronés, responde: «Mi poder no pasa de esta evocación de *Caná* y mi dolor es grande.» Intercede la *Virgen*, de Murillo, y la compadece, pues: «A mi hijo, el de la *Cena*, Leonardo le infundió la virtud de todos los prodigios. Mas ¿quién osará buscarle en una noche?» La *Antiope*, de Correggio, no puede hacer nada. El *San Miguel*, de Rafael, se lanza en su ayuda y cae en la cuenta de que: «También agoniza el Jesús de la *Cena*.» Por último, el *San Juan*, de Leonardo, concluye con tristeza: «Todos nos iremos: el reino de nuestro maestro no era de este mundo.»

En *La Esfinge*⁸⁵, como habíamos dicho, Estrada vuelve sobre el tema, pero ya no interroga al retrato, que en la quietud de sus formas le había

⁸² «En torno de Miguel Ángel», en *El color*, cit., p. 446.

⁸³ *Las tres Gracias*, cit., p. 52-53.

⁸⁴ «La muerte de la Gioconda», en *Calidoscopio*, cit., págs. 175-177.

⁸⁵ «La Gioconda», en *La Esfinge*, cit., pp. 2-21.

revelado el encanto de su sonrisa; en esta última obra, el mismo Leonardo es personaje, tomado en un momento de su vejez, en Amboise. Siempre en la noche de San Juan Leonardo deja como legado a su discípulo el secreto de ese retrato que el artista había llevado consigo en su peregrinaje forzado: «Temo que el rey, si la conoce, quiera llevársela.» Habla de la inquietud, esa «terrible compañera», que arrastró a su alma febril hacia las especulaciones de las matemáticas, de la teología. Habla de su vida de corte en corte, incomprendido, a menudo injuriado: «edifiqué entre las pasiones de los hombres los arcos de una enciclopedia, y soñé con el círculo de una suprema total armonía.» Habla, en fin, de la soledad y del quebranto:

sucumbía ya, cuando el Dios de toda cortesía me hizo conocer a la dama de Florencia. ¡Oh, Monna Lisa, mis labios, al rozar tus cabellos, sintieron por sobre el respeto humano, en acceso de ternura, el soplo del amor divino! Era ya tarde en el declive de la existencia... [...] Imposible precisar en ella los lindes de la realidad y de lo ideal, de la quimera y de lo cierto [...] Por ella conocí la suprema dicha: abismarse en compañía de otra alma en la profundidad del alma misma. Así emergió en el centro de leyes que me levantaban a la concepción del universo.

Inenarrable es la dicha del maestro al evocar a esa mujer que le enseñó los secretos de la belleza y de la gracia, las sutiles relaciones entre las cosas, hasta que la muerte arrojó su sombra sobre el mundo. El cuadro es pues:

La escritura de su alma. Y leía en aquel rostro, apasionadamente, como nunca leí en libro alguno. Cuando creía tener las palabras, hundíame en su ser. Volvía de allá con sus sensaciones transformadas, de manera que la figura, en el cuadro, resultaba forma sensible de pensamiento [...]. Su encanto de hoy es abismo que fascina con el secreto de una esfinge.

El maestro descubre un lienzo que oculta el retrato de la bella dama. Melzi, absorto, la contempla. Luego, como despertando de un sueño, le pregunta al maestro si ha empleado también en Monna Lisa el antimonio en sus colores. El maestro responde:

Sí. ¡Y no me importa! Se oscurecerá antes que otras imágenes. La envolverá en tres o cuatro siglos un crepúsculo. Irá extinguiéndose su luz cual la de un astro que acaba en nimbo de su cadáver. ¡Y así, mis manos cariñosas, cuando no exista ni mi polvo, le ofrecerán aún la mortaja en que debe desaparecer de la memoria de los hombres!

Cumplióse para Estrada lo que, en aquella página bautizada «El tabaco» que abre el volumen de *Formas y espíritus*, había vaticinado como el probable destino de gran parte de los libros: el olvido. Los suyos, en efecto, figuran entre esos tomos que el escritor contemplaba en los estantes de su biblioteca, desde su mesa de trabajo, atestada de papeles, entre el humo de un cigarro egipcio: «¡Pobres libros! Dar tantas inquietudes, para vivir efímeros; se creen hechos por varios siglos de amor y sufrimiento, concentrados en una mente, y se desvanecen en un instante, como el humo del cigarrillo.» Pensando, quizás, en sus propios libros y en su vida dedicada a la literatura, reflexiona:

Hay otros libros que no tienen más vida que la del autor, muriendo con él, y esos pueden tener la esperanza de una humilde gloria. Perdido un volumen, que vive sólo físicamente, en la balumba de las bibliotecas, cae á veces en las manos de un lector curioso. Si un rasgo, si una sensación despierta en él algo de lo sentido en la viva realidad, ó con la luz del ensueño, quizás se pregunte: «¿quién fué este hombre?»⁸⁶

Y ante los volúmenes de Estrada que quedan allí, sobre nuestra mesa de trabajo, se nos ocurre pensar en los versos de Borges, dedicados «A un poeta menor de la antología»:

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para tí el universo?
El río innumerable de los años
lo ha perdido, eres una palabra en un índice⁸⁷.

Lamentamos el olvido de algunos de estos libros, pues *El color y la piedra*, *Formas y espíritus* o su novela *Las tres Gracias* son páginas de belleza que podrían haber sobrevivido a los rigores del tiempo. También se han perdido sus libros de poesías y sus dramas literarios -no teatrales- y otras páginas de prosa; pérdidas éstas inevitables, y lo comprendemos.

⁸⁶ «Un cigarrillo», en *Formas*, cit., pp. 1-8.

⁸⁷ Jorge Luis Borges, «A un poeta menor de la antología», en *El otro, el mismo* [1964], en *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 871.