



E L S I M B O L I S M O E N

NESTOR

U N A C O N S T A N T E E N
A L T E R A B I L I D A D

por

JONATHAN ALLEN



De toda la obra de Néstor sólo pocos cuadros que se cuentan con la mano pueden ser considerados *simbolistas* en el pleno sentido del término, que siguen fielmente la influencia de esta corriente pictórica. Pero si el simbolismo en Néstor se reduce formalmente a unos ejemplos, no así la huella de su influencia, que jamás abandona su producción artística. Aun cuando está pintando cuadros bajo el estandarte del gran movimiento europeo, Néstor simul-



NÉSTOR: EPITALMIO O
LAS BODAS DEL PRÍNCIPE
NÉSTOR



táneamente actúa sobre la materia de la estética escogida por él con acentos y tendencias diferenciales, que si no rompen el esquema pictórico-formal del simbolismo, lo califican de tal manera que no podemos etiquetar convenientemente la obra del pintor. En general los ismos nos orientan por el terreno de la clasificación. En el caso de Néstor yo creo que en conjunción, en reacción sobre esos ismos formales que ubican ciertos cuadros suyos, hay una personalidad insular que va manifestándose en recurrentes detalles, y si a veces a Néstor se le acusó de no realizar coherentemente el tipo de pintura que se traía entre manos (por ejemplo, la crítica de Raimon Casallas a su Hércules como representación no acertada de ese personaje masculino) es quizás porque el pintor ya está participando en la elaboración de una estética que sólo pretende usar las referencias de ciertas escuelas plásticas. (Además de la problemática inherente a la visión del sexo de Néstor, que también linda con la fascinación por el andrógino simbolista y luego marcha hacia el naturalismo y la mitificación.)

Epitalamio, de 1909, viene a significar esta adherencia y diferencialidad a la que me refiero. El cuadro ha sido considerado como simbolista, pero más bien es simbólico e interiorista, sin perder la relación con el *noucentisme* catalán. En el aéreo trasfondo vemos una columnata y una basílica barroca; aunque la figura de la arquitectura renacentista y barroca es típica en el *noucentisme*, es una imagen simbólica y tópica, carente *per se* de sutilidad anímica. En Néstor figura como detalle del paisaje ideal que rodea el momento estético y selecto de su boda con el *alter ego* femenino, en un clima de exótica y erótica celebración. Los pajes pre-pubescentes portan suntuosas frutas de la tierra, que irrumpen con su sensualidad en la tonalidad de fondo elegante, luciendo esa forma «hiperrealista» que tanto Saro Alemán como L. A. de Villena coinciden en señalar. Sin duda, las tórtolas azules que revolotean en torno al homenaje exótico simbolizan el amor y la felicidad conyugal, y la cándida desnudez de los niños pajes la sexualidad exuberante que afecta al protagonista ensimismado y



NÉSTOR, BERENICE

narsicista, retratado en una exquisita actitud de equilibrio físico y estético. Aunque la novia posa su mano delicadamente sobre una de las carnales criaturas, no existe un vínculo físico evidente entre los aristocráticos protagonistas y sus rústicos acólitos. La incestuosa pareja permanece ajena, contra ese palacio que recuerda a los monumentos ligeros de Poussin.

El príncipe Néstor y su pareja adoptan una postura frontal y proyectiva que Saro Alemán correctamente asocia con el retratismo clásico del XIX, y se suma a los factores que distancian el cuadro del simbolismo formal. Al final tenemos una obra donde la asociación interior simbólica es rica y sugerente, pero transmitida mediante signos y formas de exuberante claridad, como la fruta tropical, las tórtolas realistas. La parte simbolista de este cuadro reside más en el enigmático ensimismamiento del príncipe y su novia, en el desdoblamiento del ser *vagorosamente* masculino. Esa sutilidad y esa ambigüedad de la per-



cepción sexual del hombre contrastan con el garbo y arrojo, la *pose*, del personaje, un *dandy* decadentista, el «marqués» que para Eugenio D'Ors simboliza tanto la fuerza como la endeblez de la pintura nestoriana. Hay que añadir el efecto de distanciamiento y envejecimiento artificial perseguido por el artista a través de la pátina, queriendo así dignificar al príncipe modernista y canario insertándolo en una temporalidad clásica y vetusta. El sometimiento del color al marrón y a tonos pardos quizás obedezca a esa tendencia envejecedora. (*El Poema del Mar* es un ensayo de colorismo expresionista; el color en Néstor es un medio de definición, y esa personalidad insular irrumpe con el color nestoriano. Los ricos marrones, granates y bermejos de la época inicial se emplean en función de actitudes pictóricas, evidencian el uso del color bajo el efecto de las influencias estéticas y temáticas, su *subordinación*, si se quiere.)

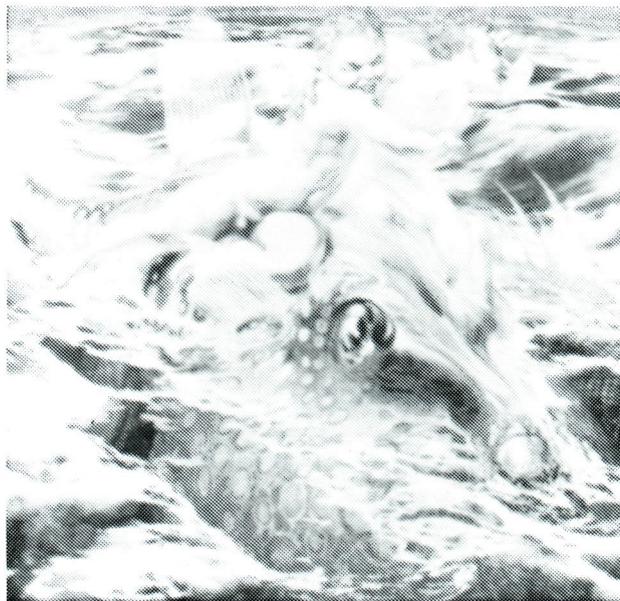
Equiparable a esta ambivalencia simbolista es el cuadro *El niño arquero*, que también se ha querido adscribir plenamente al simbolismo, pero cuya lectura detallada recalifica esta adscripción. Como es frecuente en Néstor, el eje visual del cuadro parte de la orientación diagonal de las figuras (como en *Berenice y Posesión*) y el abarrotamiento espacial es bastante asfixiante, tendencia regular en el pintor que trabaja una textura visual compleja.

Saro Alemán establece un precedente simbolista en Gustave Moreau que desarrolla la oposición ala / tortuga, y el simbólico antagonismo que despren-

de, castidad contra erotismo. La artificiosidad de la composición grava seriamente el efecto visual del cuadro; y el exotismo junto con el gusto manifiesto por el decorativismo empobrecen el funcionamiento simbólico. De esa atractiva sugerencia que vimos en *Epitalamio* que reserva una parte del mensaje, no explicitando sino dando claves, parece haber poco en *El niño arquero*. El trasfondo lo domina una pétreo fuente barroca, que aparece en un poema de Tomás Morales, «Balada del niño arquero», que guarda relación simétrica con la colocación de la fuente de Morales, al lado de su personaje. La figura central está togada con un tejido de diseño floral exuberante, y mira hacia adelante sentado sobre el caparazón de la tortuga. La mirada es indescifrable, mejor dicho: *indefinible*, pero no porque se pierda en una espiral etérea u ocupe esa zona misteriosa que abarca en los personajes pictóricos simbolistas la intensa agonía y el inefable placer de los estados más avanzados del alma. Los músculos de la cara, los mofletes abultados,

los labios apretados, la benévola actitud de sus ojos azules, hablan de una sonrisa recargada y construida por el pintor, que no surge como plasmación de una intuición. Similarmente, el cupido, hombre-niño, contempla con arrobo al casto joven que quizás ni siquiera lo ve, aunque las manos de ambos, estiradas en alambicado presentimiento de un contacto, parecen no dejar duda alguna sobre la realidad física y visible del cupido. La no-correspondencia entre las dos figuras (no-correspon-

NÉSTOR, POEMA DEL MAR (MEDIODÍA)





NÉSTOR, LA HERMANA DE LAS ROSAS

dencia visual y actual en el cuadro, no el plano metafórico, donde ambos seres exhiben una proporción elevada de atributos carnales y exóticos), además de la pobre representación psíquica que desempeñan, siembran dudas acerca de la eficacia simbolista del *Niño arquero*. En la construcción y composición del cuadro hay una cantidad de ornamentismo, incluso de rebuscamiento, que invalidan la profunda fluidez de los símbolos, que estancan la sutilidad y priman la importancia de lo puramente estético.

Distinta situación encontramos en *La Hermana de las Rosas* (1908), donde la balanza se inclina positivamente hacia el contenido y la dinámica simbolista. Esta vez la frontalidad del retrato va unida a un tratamiento más lumínico e intenso del rostro, donde el pintor pos-

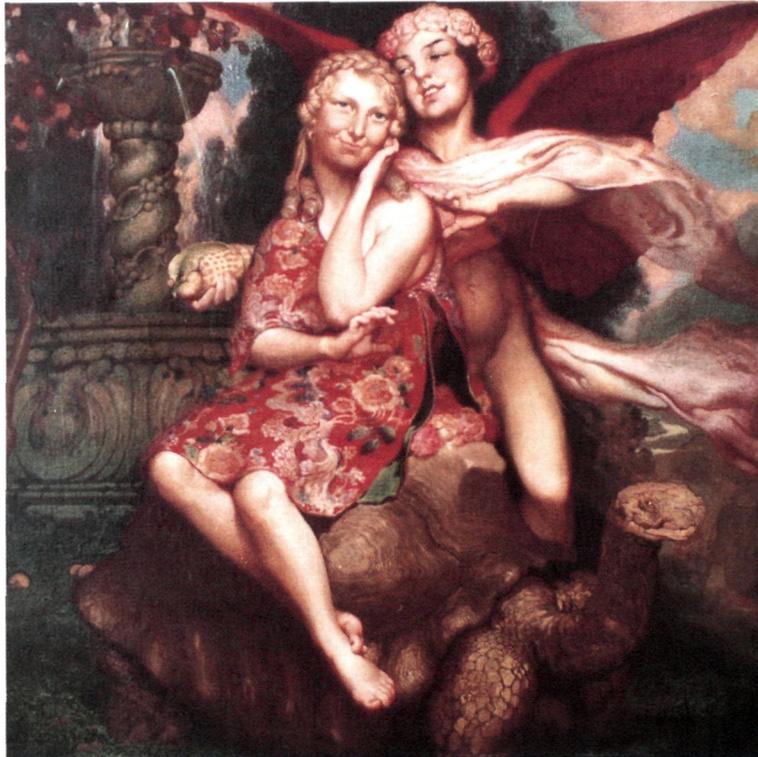
tula una identidad femenina. Sin duda existe ese «guiño» que Néstor hace a los prerrafaelistas ingleses (Sara Alemán), pero esta figura es una persona real, María Rusiñol, y no una encarnación semi-divina como las jóvenes pelirrojas de Dante Gabriel Rossetti, vírgenes renacentistas o princesas arturianas. En la lontananza bermellón del trasfondo hay unas formas arquitectónicas vagas, mientras el segundo plano es un denso tapizado de rosas granate, en profusión casi oprimente. Entre María Rusiñol y su entorno exclusivamente vegetal se establece una correspondencia, y no una mera yuxtaposición de elementos como vemos en otros cuadros definitivamente adscritos al simbolismo. Esta correlación y soporte misterioso está ausente en *Epitalamio*, donde las frutas tropicales y las simbólicas tórtolas constituyen una realidad ornamental ajena al ensimismamiento de la incestuosa pareja desposada, así como *El niño arquero* construye recargadamente los símbolos y las expresiones faciales, entorpeciendo la sugerencia y la progresión misteriosa. Observamos la misma rigidez extendida de las manos, y la misma formalidad del retrato frontal que vuelve a remitirnos al retratismo del XIX. El simbolismo de *La Hermana de las Rosas* procede por un cauce alegórico, y por esta razón el cuadro conecta intensamente con el modernismo, donde la rosa posee toda una filosofía de representación visual.

Más impresionante aún en términos de asociación simbolista es *Berenice*, que sí se podría considerar un cuadro plenamente integrado e integrante del movimiento simbolista. Mediante el enfoque de la luz en la pelambreira rubia y copiosa de Berenice, Néstor concentra la mirada y ajusta la polaridad sombra-luz. El esposo de Berenice está montado sobre un negro corcel cuyas patas traseras se pierden en el punto de partida diagonal, y Berenice no ocupa una posición central como el príncipe Néstor, el niño arquero o la hermana de las rosas, sino casi «esquinera». El abrazo de Berenice y su esposo forma una segunda grupa animal, él arqueando toda la espalda para recibirlo; la desnudez blanca de la mujer contra la piel negra del caballo produce un escalofrío sensual; asimismo el

contacto entre caballo, amante y amado. Hay una corriente de pujanza sexual debajo de esta imagen. Las caras permanecen ocultas incrementando la tensión de ese abrazo fatal y quizás final. Las patas delanteras están tiesas y firmes sobre un pedacito de tierra, y Berenice parece estar abrazando a su marido sobre el filo de un precipicio. Abajo, en el trasfondo, emerge la fisonomía de un valle, una perspectiva lejana y oscura.

El potencial simbolista de *Berenice* es considerable. La tensión del abrazo final entre dos amantes, el ocultamiento de sus rostros que nos mantiene perpetuamente en vilo, la precariedad del terreno que pisan, que parece bordear un abismo (que será quizás el abismo de su separación), y la fría sensualidad humana y animal, hacen del cuadro un lugar de confluencias: misterio y dramatismo. En *Poseción* volvemos a toparnos con esta clase de abrazo estremecedor, la orientación diagonal de los protagonistas, los rostros hundidos en el abrazo. Pero la musculosa fuerza de los cuerpos prefigura ya el *Poema de la Tierra*, y, a pesar de las manos unidas de los amantes, *Poseción* carece de esa sugerencia y amenaza que logran determinar la profundidad y la fluidez de la asociación en *Berenice*. La sensualidad es fría también, pero exenta de misterio, que es el factor que a mi juicio la «salva» en *Berenice*.

Néstor empieza el *Poema del mar* en 1914, en las postrimerías de ese período modernista-simbolista. Los críticos han resaltado la similitud de las transparencias



NÉSTOR, *EL NIÑO ARQUERO*
[FUNDACIÓN MUTUA GIANSARTEME]

con Jean Delville (al igual que la fluidez de las líneas), y el aspecto esmaltado del color en relación con Klimt. Pero el *Poema del Mar* es un punto de ruptura y transición, donde el color se convierte en el eje básico de la concepción, color puro que pega un estallido. La personalidad pictórica se asienta con esta obra maestra de la pintura canaria moderna, y ya el producto es el

de una pintura canaria. Imposible sin embargo desterrar el simbolismo en este momento creador, porque lo simbólico crece y pretende abarcar una visión cosmogónica vista desde la condición insular. Néstor escoge expresar los estados del mar, dividido en cuatro fases, injertando a la vez una visión dualista del mundo natural, que corresponde a la polaridad sombra-luz. Él ya divide la fauna marina en peces «benévolos» y peces amenazantes que se elevan con la noche. El flujo y la armonía, enjundia intelectual de la poética mallarmea. Lo que sí parece ocurrir es que el medio visual experimenta una transformación a favor de una temática canaria, de unos símbolos canarios, si bien la concepción mental sigue fiel a unos principios de escuela. Néstor aspira a pintar un solo cuadro, «uno solo en realidad, que fuera iluminándose desde la noche azul y tropical hasta esa reverberación inaudita del mediodía que arde en el cielo...» Δ

[LOS DIBUJOS DE NÉSTOR QUE ACOMPAÑAN A ESTE ARTÍCULO APARECIERON POR VEZ PRIMERA EN REVISTA DE OCCIDENTE, AÑO II, N.º 13 (1924).]