



## Páginas de sombra y espanto: Rubén Darío y el pintor Henry de Groux

Arturo Parrondo García<sup>1</sup>

**Resumen.** La admiración de Rubén Darío hacia la obra y personalidad del pintor Henry de Groux motiva el presente artículo. Revisaremos el contexto que posibilita dicha amistad y ahondaremos en el problema de las relaciones interartísticas a través de la imagen del artista finisecular que ambos proyectan en textos y cuadros.

**Palabras clave:** Modernismo hispanoamericano; relaciones interartísticas; crítica de arte; Rubén Darío; imagen.

### [en] Shadow and horror pages: Rubén Darío and the painter Henry de Groux

**Abstract.** The admiration held by Rubén Darío for the painter Henry de Groux's work and personality draws the current article forth. We will examine the context which facilitates such friendship and delve deeper into the bonds between Literature and Painting by means of the turn-of-the-century artist image put across in their text and pictures.

**Keywords:** Spanish American Modernism; relations between the arts; art criticism; Rubén Darío; image.

**Sumario.** 1. La amistad. 2. Henry de Groux. 3. Páginas de sombra y espanto.

**Como citar:** Parrondo García, A. (2017) Páginas de sombra y espanto. Rubén Darío y el pintor Henry de Groux, en *Revista de Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 131-143.

De todas las amistades que Darío mantiene con intelectuales desde que viajara a París por primera vez en 1893, es especialmente significativa la que le une al pintor simbolista Henry de Groux, a quien Rubén consideraba como el único “intelectual amigo” (1950, I: 388) que tuvo durante el tiempo que vivió en esta ciudad. Nuestro trabajo intenta reconstruir las circunstancias en las que se forja este vínculo a través de las crónicas del poeta y el diario del pintor<sup>2</sup>, y examinar, en un segundo momento, el tema del artista y la sociedad en ambos autores.

Las relaciones entre pintores y escritores en el París finisecular se encuentran condicionadas por unos factores característicos cuya exploración nos parece especialmente interesante. En el plano social, el fin de siglo hereda del

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid.  
E-mail: Arturo.parrondo@hotmail.com

<sup>2</sup> Hoy contamos con la publicación parcial de los diarios de Henry de Groux, escritos entre 1892 y 1928, una fuente importante para cotejar la información que disponemos de él hasta el momento, pero, sobre todo, para ampliar y profundizar en la relación personal que mantuvo con Rubén Darío.

Romanticismo la función del artista: ambos se saben ignorados, cuando no despreciados, por un mundo materialista cuya filosofía —esa ‘becerra positivista’ de la que hablaba Darío— los ha desterrado a ellos y a su imaginación. Este *fatum* que comparten los llevará a reconocerse como iguales y será asunto de numerosas obras literarias y pictóricas como luego veremos.

Pero las afinidades entre estos sobrepasa el estrecho límite del ámbito personal: desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XIX la relación entre las artes sufre una transformación. La pintura, que tradicionalmente se encontraba ligada a una fuente escrita, se independiza del yugo literario y reivindica su autonomía gracias, sobre todo, a las innovaciones técnicas de los impresionistas (Laude, 2000: 90). Paralelamente, otra tradición pictórica —a la que pertenece De Groux— se sitúa al margen del academicismo, el Realismo y el impresionismo, mantiene su nexos con la temática literaria y comparte la sensibilidad de la escritura decadentista y simbolista. Estos pintores conciben un arte que más allá de los sentidos fuera ‘revelación’ de otra realidad eterna, superior, desconocida o inefable (Aznar, 1993: 74-79) al tiempo que reivindican al genio creador y su imaginación (Laude, 2000: 93).

En la vertiente literaria, los escritores no son ajenos a esta transformación: espectadores asiduos de salones y críticos al mismo tiempo, muestran un apasionado interés por los movimientos pictóricos coetáneos (Laude, 2000: 93). Incorporan las pinturas a novelas y poemas o las comentan y difunden en su labor periodística inaugurando un nuevo concepto de crítica de arte —poética o creadora— que se prefigura en el Romanticismo y tendrá como principal representante a Baudelaire (Villalba, 2002: 335). La mejor crítica será para este: “amena”, “poética”, “parcial” y “apasionada” “hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes” (Baudelaire, 2005: 101-102).

En este flexible marco que hemos trazado de los lazos interartísticos, la dimensión literaria del pintor belga se extiende a varios aspectos vitales y creativos. A su amplia cultura literaria y a las relaciones personales que mantiene con escritores de la época, hay que añadir la redacción de sus diarios. De Groux pertenece al grupo de pintores que escriben en el siglo XIX como Delacroix, Odilon Redon, Paul Gauguin o Gustave Moreau. Igualmente, el interés de Darío por la pintura no solo influye en su literatura. Una parte de su amplia producción periodística son escritos sobre arte vinculados a la tradición de la crítica no academicista y sugerente que se practicaba asiduamente en la prensa de la época.

## 1. La amistad

Rubén se traslada de Madrid a París en febrero de 1900 enviado por el diario *La Nación* para cubrir la Exposición Universal que se desarrolló entre el 15 de abril y el 12 de noviembre de ese mismo año. El 20 de abril escribe la primera de una serie de crónicas que serán recogidas en el libro *Peregrinaciones*, documento

fundamental para entender la coyuntura en la que se desenvuelve esta relación durante ese año y el siguiente<sup>3</sup>.

El poeta se encuentra redescubriendo su amado París, pero, al mismo tiempo, la visión idealizada que tenía de su primera estancia en el verano de 1893 se transforma irremediamente en otra ciudad, desapacible e inclemente, que tendrá su mejor reflejo en algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza* y que lo acompañará hasta el final de sus días. Entre tanto, el pintor se sumerge en una crisis que lo llevará a abandonar el hogar conyugal y a viajar a Italia con su sobrina y amante.

A su llegada a la capital francesa, el escritor es recibido por Gómez Carrillo quien lo aloja en su propio apartamento del Faubourg Montmartre, número 29. Las biografías relatan que, debido a una de las ausencias habituales del guatemalteco y a causa de los terrores que sufre Rubén por la noche, este se decide a compartir el apartamento con Amado Nervo y, posteriormente, con De Groux a quien conocía desde al menos la Semana Santa de 1900<sup>4</sup>.

El primer encuentro entre ellos pudo producirse en el café Calisaya, Boulevard des Italiens, lugar de reunión con otros intelectuales hispanoamericanos y donde Darío conoce a Laurent Tailhade, poeta anarquista a quien había dedicado unas páginas en *Los raros* y que lo acompañará en sus visitas a la Exposición Universal (Torres, 1966: 283-286). Pero es el propio Rubén quien nos aclara que el pintor le fue presentado por Gonzalo Núñez Rivera<sup>5</sup>, pianista portorriqueño de aficiones ocultistas que vivió en París entre 1901 y 1906 (1950, II: 588). El músico aparece ligado a la figura de De Groux en varias crónicas darianas y es clave para entender que las aficiones ocultistas fueron un lazo de unión entre ambos.

Es sabido que el recurso a las religiones heterodoxas atravesará la vida y obra del poeta desde que entrara en contacto con la masonería en 1881 a través del director del Instituto de Occidente, en Nicaragua, hasta que, posteriormente en su etapa bonaerense, se aficionara a las corrientes herméticas junto a Leopoldo Lugones y Patricio Piñeiro Sorondo (Jrade, 1986: 23). El propio Darío lo relata en su *Autobiografía*:

Como dejo escrito, con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de

<sup>3</sup> Es significativo que Darío se ocupara del pintor belga durante veinte años de su vida en un periodo que comprende desde 1896 a 1916. Si bien es cierto que, en numerosas ocasiones, el nombre de De Groux aparece citado en artículos y crónicas de manera marginal, en otros casos la figura del pintor es la protagonista, sea para que el escritor evoque su amistad en su *Autobiografía* o para que este realice una valoración de su obra pictórica, como en el artículo "Henry de Groux".

<sup>4</sup> Hacia el final de su vida, Rubén Darío recordará en varias ocasiones el año de la Exposición Universal y el tiempo pasado junto a sus amigos: "No olvidaré nunca la Semana Santa que pasara en París, allá por el tiempo de la Exposición, en constante compañía del pintor Henry de Groux, de otro pintor mejicano, de un joven gallardo aficionado al teatro, también mejicano, y de Amado Nervo". (1950, II: 985-986)

<sup>5</sup> En *Todo al vuelo* (1912), el poeta proporciona algún detalle más sobre el músico: "En París pasamos juntos días de ilusión y de alegría, pimentados con el poco de locura y capricho que los bizarros años y el medio nos exigían. Allí tuvimos ciertas relaciones extraordinarias, ciertos amigos fantásticos, entre ellos el pintor Henry de Groux, loco o genio; pero, desde luego, un tipo desconcertante; el cual nos fue presentado por otro personaje prodigioso, músico y ocultista, que tenía unas hijas encantadoras y nos leía unos alucinantes comentarios del Apocalipsis...". (1950, II: 588)

médicos amigos. Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial. (1950, I: 133)

Igualmente, durante esta etapa Europea mantendrá su curiosidad por el más allá como lo muestran varios artículos dedicados al tema: en enero de 1901 realiza una crónica sobre la Nueva Iglesia de Swedenborg acompañado por el amigo pianista de De Groux; tiempo después, acude otra vez a Gonzalo Núñez Rivera para que le informe acerca de los milagros de Lourdes y allí se encuentra con el pintor<sup>6</sup>.

Junto a las aficiones ocultistas, ambos comparten el gusto por la bohemia y el abuso del alcohol. La dipsomanía<sup>7</sup> del nicaragüense ha sido un aspecto ampliamente tratado por especialistas y amigos. Aquí solo haremos notar que la anécdota recogida en las biografías, acerca del enclaustramiento de los dos artistas dedicados a una ininterrumpida orgía alcohólica<sup>8</sup>, viene alentada por un suceso dramático en la vida de Henry de Groux. Resumiremos este episodio con la finalidad de entender las especiales circunstancias que le fuerzan a abandonar su hogar y compartir piso con los dos escritores hispanoamericanos.

El cambio de siglo fue un año de crisis para el pintor belga. En el mes de junio se produce su ruptura con el matrimonio Bloy, que conviven temporalmente en su casa. El motivo parece estar en la creencia de que quieren envenenar a su hija Élisabeth. Este suceso, fruto de una paranoia, lo desequilibra profundamente. Por otra parte, el matrimonio acoge en el otoño de ese mismo año a la sobrina de su esposa, Germaine Lievens (1879-1963). La joven de veintiún años es una consumada pianista que ha ganado el primer premio de piano del Conservatorio de Bruselas y que rápidamente se convierte en la amante de Henry de Groux. En el mes de diciembre la pareja decide fugarse a Londres, pero el viaje es frustrado por la esposa del pintor, que ha avisado a los padres de la joven para que la recojan (2007: 79). El veinticinco de diciembre Germaine se va y al día siguiente De Groux encuentra a sus amigos hispanoamericanos y entra en casa de Darío<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Véanse “La Nueva Jerusalén”, 8 de enero de 1901, en *Peregrinaciones* (1950, III: 459-467) y *La caravana pasa* (1950, III: 655-676) respectivamente.

<sup>7</sup> Sobre las posibles causas del desmedido abuso que hiciera Darío de la bebida, ver O. Belmás (1960: 415-425); A. Rama (1973: 6) y Darío (1950, I: 220).

<sup>8</sup> Véase E. Torres (1966: 283-286) y O. Belmás (1960: 242).

<sup>9</sup> El 25 de diciembre, día de la partida de su amante, escribe lo siguiente: “¡Si me hubieran arrancado el alma o me hubieran lanzado al pecho una descarga de doce balas, no habría sido más desgarrador! Caí hacia atrás, aferrándome a las paredes, gritando y gimiendo, mientras los niños aterrorizados se esconden en las faldas de Marie, ¡sucumbo...!

Para escapar de las malas intenciones que rondan de repente mi cerebro, me lanzo a la calle y corro durante horas y horas a través de París sin propósito, sin dirección, presa de un millar de diferentes pensamientos, absurdos y oscuros”. (2007: 149-150)

Al día siguiente encuentra al grupo de amigos hispanoamericanos: “Finalmente me encontré con mis mexicanos Rubén Darío, Neora [Amado Nervo] y otros. Me esperan para celebrar la Navidad. ¡Tristeza indescriptible! ¡Día de resurrección para todos, día de luto para mí, de desolación y amargura! Regreso a la casa de Neora, una benéfica crisis de lágrimas me salva finalmente y permanezco durante un buen rato con la cabeza hundida en el regazo de este buen amigo, absolutamente ahogado en pena y enloquecido por el dolor! (2007: 150)

Las traducciones de estos fragmentos y de las siguientes citas extraídas del *Journal* son nuestras.

Desde el veintiséis de diciembre de 1900 y durante al menos dos semanas se aloja en casa del poeta sin que su familia sepa nada de él, tiempo de convivencia que será recordado en varias ocasiones por el escritor:

Poco después, Carrillo tuvo que dejar su casa, y yo me quedé con ella; y como Carrillo me llevó a mí, yo me llevé al poeta mexicano Amado Nervo [...]. A Nervo y a mí nos pasaron cosas inauditas, sobre todo cuando nos llegó a hacer compañía un pintor de excepción, famoso por sus excentricidades y por su desorbitado talento: he señalado al belga Henry de Groux. Algún día he de detallar tamaños sucedidos, pero no puedo menos que acordarme en este relato de los sustos que me diera el fantástico artista de larga cabellera y de ojos de tocado, afeitado rostro y aire lleno de inquietudes, cuando en noches en que yo sufría tormentosas nerviosidades e invencibles insomnios, se me aparecía de pronto, al lado de mi cama, envuelto en un rojo ropón dantesco, con capuchón y todo, que había dejado olvidado en el cuarto no sé cuál de las amigas de Gómez Carrillo... Creo que la llamada Sonia. (1950, I: 148)

Junto al ocultismo y la bohemia, ambos convergen durante este periodo en ciertas preocupaciones sociopolíticas. Darío se interesó, aunque no lo compartiera en su totalidad, por los movimientos anarquistas y socialistas de la época. En los años 1900-1901 encontramos varias crónicas en las que informa a sus lectores de *La Nación* sobre este asunto (1950, III: 483-494; 495-502): acompañado del escritor Laurent Tailhade asiste a una representación del también anarquista Octave Mirbeau y acude a una fiesta donde escucha un discurso del político socialista Jean Jaurés; asimismo, en otra crónica titulada “Reflexiones del año nuevo parisiense”, después de hacer un examen desencantado de París, aprovecha para criticar a la sociedad francesa haciendo suyas las palabras de su amigo y acompañante: “— Diga usted— me dice un pintor tremendo, y hombre tan tremendo como el pintor Henry de Groux, el autor del *Cristo de los ultrajes*—. Diga usted que la Francia está podrida, que al final del siglo ha hecho ya tabla rasa de todo. *Finis latinorum*. ¡Abyecta muerte!” (1950, III: 497).

Dentro de la rebeldía e insatisfacción generalizada por la política fin de siglo, la defensa de Dreyfus<sup>10</sup> en el conocido *affaire* es otro asunto en el que convienen ambos intelectuales. El relato apasionado de la causa a favor del militar, y que lo llevaría a romper su amistad con el conservador Bloy, ocupa una amplia extensión del diario del pintor durante estos años. Asimismo, su apasionamiento le llevará a interponerse entre la muchedumbre enfurecida y Zola, principal defensor público del militar, en un conato de agresión a la salida del tribunal. Este suceso le inspirará tres litografías y el cuadro *Zola de los ultrajes* (1898) basado en la famosa pintura del Cristo. Con ello, Henry de Groux rendía tributo a un escritor que admiraba en su lucha contra la injusticia, a pesar de que era el jefe de la escuela naturalista, opuesta en muchos aspectos al simbolismo que él representaba. Por su parte, Darío publicó un artículo con el título “El Cristo de los ultrajes”<sup>11</sup> en la

<sup>10</sup> La posición de Darío frente al asunto Dreyfus ha llamado recientemente la atención de los investigadores. Véanse los artículos de R. Oviedo (2017); G. Schmigalle (2010: 157-185); C. Pailler, (2012: 203-212) y N. Rivas Bravo (2009: 196-204).

<sup>11</sup> El artículo puede leerse en G. Schmigalle (2010: 170-178).

*Revista Nueva* el 15 de septiembre de 1899, unos cinco meses antes de su segunda llegada a París y de que conociera personalmente a De Groux<sup>12</sup>. La imagen de Cristo ultrajado por la multitud se asimila aquí a un Dreyfus que ha sido condenado unos días antes a diez años de reclusión. De acuerdo con la interpretación que R. Oviedo (2017) hace del artículo, en el contexto del pensamiento político de Darío, al tratar el escándalo del militar haciendo referencia al cuadro de su amigo, el poeta equipara tres personajes como víctimas de la sociedad: Dreyfus, Zola y De Groux.

Lo sorprendente es que De Groux también representa el *affaire* Dreyfus (*El ultraje de Zola*, 1898) en un cuadro cuya estructura es paralela a la de *El Cristo de los ultrajes* (1889), puesto que ambos protagonistas sone l eje de la pintura, ambos situados en una esquina hacia la que convergen las manos amenazantes de las masas populares. Darío, por tanto, insinúa cómo el personaje de Zola, también en su papel de escritor, es una nueva víctima de una sociedad sedienta de odio y guerra (2016,222)

## 2. Henry de Groux

Henry de Groux fue un pintor hoy casi olvidado, pero que, como ocurre con muchos de ellos, fue plenamente aceptado y reconocido dentro de la órbita de la pintura simbolista del siglo XIX. Conviene esbozar rápidamente algunos aspectos significativos de su vida para comprender su obra y la imagen que de ambas nos transmitió Rubén Darío.

En su Bélgica natal participó desde 1887 en el *Grupo de los XX*, asociación de pintores que aglutinaba tendencias heterogéneas al margen de la oficialidad, hasta que en 1890 se vota su exclusión después de su rechazo a exponer sus obras en una misma sala junto a las de Van Gogh. Esta desafortunada anécdota es un ejemplo de la acusada vehemencia con la que enjuiciaba a sus contemporáneos y de su incorruptible compromiso con sus ideales. Entre 1888 y 1889 pinta su obra maestra, el *Cristo de los ultrajes*. El éxito le llevará en 1891 a París antes de cumplir veinticinco años y en donde, muy pronto, con ayuda de Félicien Rops, formará parte del mundo literario y artístico. Sus relaciones con escritores del París finisecular —Heredia, Gourmont, Moréas, Mirbeau o Mallarmé— fueron asiduas cuando no estrechas. Este mismo año conoce al que será amigo íntimo y defensor durante casi una decena de años, el iracundo Léon Bloy. Muchos de estos intelectuales vieron la primera exposición del *Cristo de los ultrajes* cuando fue expuesto en un granero de París, después de una crítica elogiosa en los periódicos. Hasta allí se acercaron personalidades como Puvis de Chavannes, Stéphane

<sup>12</sup> G. Schmigalle (2010) ha especulado sobre la posibilidad de que Darío conociera el *Cristo de los ultrajes* y a su autor en su primera visita a París en 1893. No existen pruebas definitivas que lo corroboren y así lo reconoce él mismo. Seguramente, y en esto estamos de acuerdo con él, el poeta conoció el cuadro a través del monográfico que le dedicó *La Plume* en 1899 y del cual extrajo mucha información relativa a sus obras para el artículo “Henry de Groux” que forma parte de *Opiniones* (1906). No obstante, Darío tuvo noticia de los trabajos del pintor con anterioridad a 1899 como lo muestra el breve comentario que escribe en *Los raros* (1896) (1950, II: 329) a las ilustraciones que De Groux realizó para la obra *Sueur de sang* de Leon Bloy.

Mallarmé, José María de Heredia o Claude Debussy (Rapetti, 1992: 44). La crítica de la época encumbró pronto al pintor y, a este respecto, cabe destacar el número especial que *La Plume* le dedica en 1899.

Estos sucintos datos de la vida del simbolista belga no harían justicia a su personalidad si no tenemos en cuenta otros que ayudaron a proyectar en vida la leyenda de este ‘artista maldito’: fue dado por muerto en vida (en 1908), sobrevivió —según él— a una tentativa de envenenamiento y huyó de un psiquiátrico florentino (sumemos datos antes citados: protector de Zola ante la multitud y la fuga con su sobrina) (H. de Groux, 2007: 27). Estos episodios, muchos de ellos evocados en sus diarios y relatados por la prensa, más propios de la ficción que de la realidad, ayudan a entender que De Groux arrastraba una imagen extravagante en vida. La biografía novelada, que con el título de *La terrible vida de Henry de Groux* le dedicara E. Baumann en 1936, no hizo sino prolongar en el tiempo esta idea después de su muerte. A este respecto, conviene recordar que si la vida de este creador fue ‘terrible’ para muchos de sus contemporáneos, la de Darío, en palabras del biógrafo E. Torres, fue ‘dramática’<sup>13</sup>.

Cabe ahora preguntarse cuál es la valoración que ofrece Rubén Darío del pintor y de su obra<sup>14</sup>. El retrato que realiza se sustenta en el binomio artista-sociedad: aquel figura como un ser excepcional aquejado de locura y pobreza, perseguido por la mala suerte y “víctima de un influjo saturnino”<sup>15</sup>; por otro lado, la sociedad que lo desprecia está representada por el arte fácil, el mercantilismo burgués y la crítica oficial (1950, I: 389-390). Es esta una imagen sorprendentemente parecida a la ofrecida por De Groux en su diario, donde insistirá en la prestigiosa idea del pobre sacrificado frente a la opulencia que ostentan otros creadores, identificándose con escritores que no solo inspirarán sus obras, sino que son un ejemplo moral a seguir como consecuencia de su adhesión al arte. Escribe Henry de Groux en su diario:

Me gusta la miseria de Bloy más que la mezquina prosperidad de sus enemigos. La miseria de Bloy es grande y fructífera. La prosperidad de sus enemigos es grosera, ilusoria e inútil. Muchos de ellos hoy en día, acostados sobre montones

<sup>13</sup> Recojamos en una síntesis apretadísima algunas de las vivencias más negativas del poeta: descubrimiento de la identidad de sus verdaderos padres en una niñez avanzada; el romance intermitente y fatal con Rosario Murillo a lo largo de su vida y la pérdida de Rafaela Contreras, su primera esposa; los apuros económicos y los trabajos periodísticos y diplomáticos que debe realizar para sobrevivir y la dipsomanía que le llevará finalmente a la muerte.

<sup>14</sup> Si examinamos con atención el texto que Darío dedica a la figura de su amigo Henry de Groux en 1906, hallaremos un modelo de crónica que parte de un acontecimiento actual, como es la desaparición de Henry de Groux de un manicomio italiano, pero que, muy pronto, con la libertad propia que caracteriza a este género modernista, deriva en una semblanza del pintor y en una crítica de arte. El tipo de crítica de arte es similar al practicado por las revistas francesas que defendían el arte simbolista. Podemos sintetizar los rasgos sobresalientes de estas en la siguiente definición: el escritor-crítico se identifica con el pintor independiente, quien encarna mejor que nadie al genio visionario opuesto a los valores establecidos, al tiempo que especula de forma sistemática sobre su propia labor crítica en textos de alto valor estético. Para hacerse una idea de la crítica ejercida por las pequeñas revistas simbolistas en Francia, véase Lucbert (1998).

<sup>15</sup> El calificativo ‘saturnino’, de resonancia verleniana, emparenta la figura del pintor con las semblanzas que dedica en *Los raros* (1896) a escritores que consideraba portadores del arte nuevo. En el artículo que nos ocupa, Rubén Darío acumula los siguientes calificativos: excéntrico, no normal, portador de “daño y desgracia”, perseguido por “la perra suerte, la mala sombra”, “atacado del delirio de la persecución” o espíritu aislado (1950, I: 389).

de oro, ya han traicionado sus incertidumbres y temores y, como en la Escritura, en poco tiempo -¿quién sabe?- los primeros serán los últimos y los últimos serán los primeros.

Baudelaire, Verlaine, Villiers y Barbey murieron pobres y otros siguen la senda gloriosa. (2007: 113)

También hablará de la mala suerte que le otorga Rubén y que el pintor transmuta en retratos imaginados que representan a un héroe o genio en declive y que será auténtico *leitmotiv* de sus obras: “Superior belleza estética del infortunio en la gloria. Darío, Hannibal, César, Napoleón, Rembrandt, Cristóbal Colón, Dante, Shakespeare y Molière” (2007:100).

Pero, sobre todo, el poeta insiste en vincular al pintor y su obra con el terror: Henry de Groux es el revelador<sup>16</sup> del terror y su obra es el terror mismo, siguiendo la máxima de Buffon según la cual “el estilo es el hombre”<sup>17</sup>, la obra de este pintor ‘aislado’ es un trasunto de su trágica vida.

Su personalidad debió causar una honda impresión en un Darío propenso al miedo desde la infancia<sup>18</sup> y cuyo temor a las fuerzas del más allá se acrecentó en Buenos Aires y se agravó en París. Fue en esta última ciudad donde sufrió insomnios y terrores, donde se aparecía la fantasmagórica figura de De Groux en mitad de la noche y donde al final de sus días escribiría una serie de artículos sobre el mundo de los sueños<sup>19</sup>. La siguiente cita ilustra bien el desasosiego que la perturbadora y misteriosa obra del pintor ejercía en Darío:

Es uno de los pocos artistas gráficos que hayan logrado evocar los extraños ambientes y perfecciones de los sueños, y esas cosas raras e inexplicables que supiéranse de otras existencias y que se encuentran en tales páginas de extraordinarios escritores, como Poe, Mallarmé, Quincey.

Sus páginas de sombra y espanto llegan a la angustia de ciertas pesadillas. Su visión tenebrosa hace pensar en los bajos fondos de la demonología, en tormentosos terrores milenarios, signos y conjunciones astrales, lluvias de sangre, presagios y apariciones funestas. Es un prodigioso expresador de pavores y un fatal evocador y comentar del fantasma que nos habita. (1950, I: 399)

Respecto a la naturaleza terrorífica, el propio pintor vuelve a encontrar, como reflejo especular en el que mirarse, la obra de escritores como Poe, Baudelaire o Lautrément:

<sup>16</sup> Dice Rubén Darío (1950, I: 400): “Mas en lo que he de insistir es en su don milagroso de revelador, o mejor dicho, recordador de otros planos psíquicos, de otras rememoraciones de confusas existencias, misterioso siempre [...]”. La idea del artista con la capacidad de ver más allá se puede rastrear desde la Antigüedad, pasando por el Romanticismo hasta el simbolismo. Se trata del poeta-mago o profeta capaz de leer y traducir los signos de la naturaleza. A este respecto, véase Login Jrade (1983).

<sup>17</sup> “Es de todas maneras una existencia trágica la suya, y su obra es como su existencia. El conflicto estalla por la hostilidad del medio y su ninguna voluntad de adaptación”. (1950, 392)

<sup>18</sup> Sobre la génesis del terror en Darío y en sus relatos véase C. Bravo Rozas (2002: 171-192).

<sup>19</sup> Véase la recopilación de los artículos sobre dicho tema editada por A. Rama en R. Darío (1973).

Qué arte podría haber hecho si he ignorado el mundo, si he vivido confinado en la torre de marfil de mis sueños, como en la época en la que realicé *Sueños después de la batalla*, inspirados en mis lecturas de Poe, de Víctor Hugo, de Baudelaire, de Tolstoi, de Leconte de Lisle, de ciertas memorias de Marbot, del conde de Ségur, de Lautrément, etc.

Porque siempre he experimentado esa extraña atracción por el horror, por el exceso, por el paroxismo que es, según Nietzsche, el signo de las máximas decadencias y que ha hecho en mí, desde luego, inclinarme hacia una especie de grandiosa depravación del significado estético que me lleva irresistiblemente a pintar, buscar y reproducir con la máxima brutalidad, intensidad, crueldad y violencia, las cosas que, sin duda, yo no hubiera podido soportar ver. (2007: 55)

### 3. Páginas de sombra y espanto

El tema del genio ignorado por el mundo, sea este poeta mendigo, vidente, bohemio o cualquier otra variante, fue un lugar común en las letras europeas del siglo XIX. El personaje es de raigambre romántica y se puede hallar en Goethe, Hölderlin o Keats. Gutiérrez Girardot explicó de manera magistral cuál fue la función del arte y sus creadores en la sociedad burguesa moderna y a él nos remitimos cuando dice que todos tienen en común “[...] su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista” (2004: 42). El tema se presenta constantemente en la producción cuentística de Darío desde su etapa chilena hasta sus últimos años en París. J.M. Martínez ha estudiado como la disforia, la relación disarmónica del personaje con su entorno, refleja la mayor o menor desafección del nicaragüense con el mundo en diferentes etapas. Así, Darío habría vivido dos momentos especialmente conflictivos con la sociedad y el medio, que corresponderían a sus estancias en Chile y posteriormente Buenos Aires y Europa (1997: 41-46). A este respecto, cabe recordar al vate mendigo de “La canción del oro” frente a los ricos burgueses; al genio solitario e incomprendido de “Primavera apolínea”; al joven escritor frente a la obstinación paterna en “El año que viene siempre es azul” o el rey poeta frente al mecenas Rey Burgués en el cuento homónimo<sup>20</sup>.

La pintura simbolista, en respuesta al clima positivista que imperaba en el siglo XIX, albergó en sus obras una nueva espiritualidad que revalorizaba el cristianismo u otras religiones heterodoxas. En esta reivindicación utilizó determinados pasajes de la vida de Cristo para proyectar diferentes contenidos como pudieran ser el del papel del genio creador en la sociedad. Cuadros realizados por James Ensor en el mismo periodo en el que De Groux pinta su célebre obra confirman esta tendencia pictórica: así, *Las aureolas de Cristo o las sensibilidades de la luz* (1885-1886) o la *Entrada de Cristo en Bruselas en 1889* identifican —de manera grotesca— la imagen de Cristo con la del artista.

<sup>20</sup> Un estudio más detallado de este tema lo ofrece E. Mejía Sánchez y R. Lida (1950: 24-34).

El tema es uno de los más constantes dentro de los trabajos pictóricos de De Groux y su famoso *Cristo de los ultrajes*<sup>21</sup>, en el que se representa a Jesús frente a una multitud atormentadora, resulta emblemática. La obra se encuadra dentro del simbolismo pictórico por la presencia de algunos rasgos sobresalientes que hace que se aleje de una representación mimética de la realidad: la tensión corporal de las figuras, que llega a la asimetría y desproporción anatómica; los rostros, incluido el de Cristo, desfigurados hasta la fealdad; los colores, con predominancia del rojo y amarillo, deliberadamente artificiales y aplicados impetuosamente. La pintura desprende terror y violencia<sup>22</sup> que deriva de la acumulación de formas encadenadas que sugieren movimiento debido a la sinuosidad de los cuerpos. Un tema sagrado como la Pasión es desacralizado para representar al cristiano ultrajado por el hombre del siglo XIX, el artista incomprendido por la burguesía o el anarquista condenado por la sociedad<sup>23</sup>. Henry de Groux no solo no pretendía hacer una obra de devoción cristiana, sino introducir sus terrores y pasiones a partir de la imagen de Cristo, identificando una injusticia social —el mínimo papel que le otorgaba la sociedad burguesa— con los sufrimientos de Jesús. La frecuencia del tema en la pintura del belga hace que adquiera un carácter simbólico como lo demuestran los retratos de grandes personajes históricos en el momento de mayor declive —Napoleón, César o Andrónico— u otras pinturas en las que un personaje literario o mitológico sufre el acoso de una masa violenta de personas, como en la ilustración *La viña abandonada* (1899), *La lluvia de fuego* (1900) o *La muerte de Savonarola* (1903)<sup>24</sup>.

Aparentemente, el imaginario del atormentado pintor de quien Darío dijo que “sus páginas de sombra y espanto llegan a la angustia de ciertas pesadillas” (1950, I: 399) parecería muy alejado del poeta. No obstante, la representación de Cristo también fue utilizada por Darío —y otros escritores— en relatos fantásticos y de terror para expresar un contenido diferente: el de sus temores ante el final de los tiempos. No nos referimos a la dimensión cristiana de Darío que ofrecen los poemas de *Cantos de vida y esperanza* o aún posteriores, porque allí, efectivamente, encontraremos huellas de una devoción sincera<sup>25</sup>. Otro significado de la figura de Cristo es el que nos interesa. Fue identificado por Hans Hinterhäuser como respuesta al sentir general de que el hombre se hallaba en el fin

<sup>21</sup> Entre las posibles fuentes de la obra se ha señalado la obra de la mística Anne-Catherine Emmerich que aparece nombrada en el capítulo inicial de la obra decadentista *Allá lejos* de Joris-Karl Huysmans. Otras fuentes se encuentran en el más inmediato entorno pictórico del artista, como las obras de James Ensor citadas en el trabajo. Además, pudo haber una definitiva motivación de tipo psicológico y social como fue la expulsión del grupo de los XX y la muerte de su madre. Para todas estas hipótesis véase el trabajo de R. Rapetti (1992).

<sup>22</sup> Este objetivo era uno de los que más preocupaba a su autor, que escribe lo siguiente en su diario: “Gourmont, con mucho gusto, me llama ‘el pintor de la violencia’. ¿Por qué de la violencia? Si una gran parte de mi trabajo da, en efecto, esta impresión, ha sido un resultado; nunca fue un objetivo. En cualquier caso, nunca busqué la violencia por la violencia; mi objetivo principal, cuando realmente hice lo que quería era el *movimiento*”. (2007: 78)

<sup>23</sup> Estas son algunas de las interpretaciones que se hicieron en la época, casi todas extraídas del número de *La Plume* y cuya síntesis se puede leer en R. Rapetti (1992: 40-50).

<sup>24</sup> La masa de persona

<sup>25</sup> Véanse “Yo soy aquel...”, “Los tres Reyes magos”, “Spes” o “Sum”, entre otros.

de los tiempos y se materializaba en imágenes apocalípticas en las que se conjugaba la destrucción con un nuevo comienzo<sup>26</sup> (1980: 19).

El tema de la Pasión y el Apocalipsis son dos temas complementarios: mientras en el primero Cristo sucumbe ultrajado por el mundo, en el Apocalipsis se revela lo que se hallaba escondido, la llegada triunfal de Cristo y su combate contra el mal (Durand, 1993: 145-146). Pensamos que un poema y un cuento de Darío ilustran bien este tema. En el poema titulado “Cantos de esperanza” podemos leer (1950, V: 881):

Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.  
Un soplo milenario trae amagos de peste.  
Se asesinan los hombres en el extremo Este.

¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?  
Se han sabido presagios y prodigios se han visto  
y parece inminente el retorno de Cristo.  
[...]  
¡Oh, Señor Jesucristo! ¡Por qué tardas, qué esperas  
para tender tu mano de luz sobre las fieras  
y hacer brillar al sol tus divinas banderas!

En el relato “La pesadilla de Honorio”, en el que el protagonista se encuentra inmerso en una pesadilla en el que el tiempo y espacio se describen como un caos, surgen “[...] constelaciones misteriosas que forman enigmáticos signos anunciadores de próximas e irremediables catástrofes...” (1995: 304) y posteriormente comprende que será sacrificado como “víctima propiciatoria ofrecida a una cruel deidad, [...] se acercaba el instante del martirio, del horrible martirio que le sería aplicado...” (1995: 304).

Pensamos que estos dos textos, que guarda un estrecho isomorfismo entre sí, ejemplifican adecuadamente el temor ante el fin de los tiempos y el anhelo de redención mediante la llegada de Cristo, en el primer caso, o mediante un sacrificio —del artista, tal vez—, en el segundo. Este tema planteado, fruto de la angustia y desasosiego del hombre finisecular, se complementa con la vivencia de acontecimientos políticos concretos, como podría ser la guerra ruso-japonesa iniciada en 1904 y aludida en el tercer verso del poema (Martínez, 2010: 365).

Parece que la amistad de los dos artistas —más allá de los lugares comunes que irremediablemente transitan por el periodo, como la bohemia o el ocultismo— se sustentaba en una mutua y sincera identificación. Nada más natural que Henry de Groux, pintor que en la época era considerado ‘literario’ por su concepción del arte y la elección de sus temas, viera en el nicaragüense un trasunto de la literatura y escritores que admiraba. En el caso de Darío, de quien guardamos más amplio testimonio, pensamos que son razones fundamentalmente de tipo psicológico las que hacen que se identificara con el pintor y su obra. Porque si, por una parte, admiraba en el hombre al genio obstinado en no claudicar ante la sociedad

<sup>26</sup> Hans Hinterhäuser (1980: 17-19) apunta los siguientes factores como posibles desencadenantes de este sentimiento: el salto brusco a una modernidad y el desarrollo tecnológico que comportaba, el sentimiento de decadencia o un acontecimiento astronómico como fue la aparición del cometa Halley.

burguesa, por otro, apreciaba una obra que, al margen de la calidad que en diferentes ocasiones ponderó, causaba un profundo impacto en su imaginación.



Henry de Groux, *Cristo de los ultrajes*, 1889

## Referencias bibliográficas

- Aznar Almazar, Sagrario. *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid: UNED, 1993.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- Baumann, Émile. *La vie terrible d'Henry de Groux*. Paris: Grasset, 1936.
- Bravo Rozas, Cristina, "Los juegos terroríficos de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31 (2002), pp. 171-192.
- Darío, Rubén. *Obras completas*, 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- El mundo de los sueños*. Edición de Ángel Rama. Barcelona: Universidad de Puerto Rico, 1973.
- Cuentos completos de Rubén Darío*. Edición de E. Mejía Sánchez y R. Lida. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Rubén Darío. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1997.
- De Groux, Henry. *Journal*. Paris: Kimé, 2007.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.

- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Jrade, Cathy L. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. Trad. de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Laude, Jean, “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, en Antonio Monegal (coord.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 89-108.
- Lucbert, Françoise. *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Montréal: Université de Montréal. Tesis doctoral, 1998.
- Martínez, José María. *Rubén Darío. Cuentos*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1997.
- Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 2010.
- Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: AEDOS, 1960.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, “El difícil camino de la paz: el pensamiento político de Rubén Darío”, *Zama*, n.º. 9 (2017), pp. 217-226
- Pailler, Claire, “Rubén Darío y Dreyfus: confusión y desencuentro”, *Caravelle*, n.º. 98 (2012), pp. 203-212.
- Rapetti, Rodolphe, “Un chef-d'oeuvre pour ces temps d'incertitude: ‘Le Christ aux outrages’ d'Henry de Groux”, *Revue de l'Art*, n.º. 96 (1992), pp. 40-50.
- Rivas Bravo, Noel, “Rubén Darío y el ‘Affaire’ Dreyfus (Una crónica desconocida)”, *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, octubre de 2009, pp. 196-204.
- Schmigalle, Günther, “Rubén Darío y el asunto Dreyfus. Una crónica desconocida y su contexto”, (157-185), *Repertorio dariano 2011-2012. Anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico*, 2010, pp. 157-185.
- Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- Villalba Salvador, María Piedad. *José Francés, crítico de arte*. Madrid: Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones. Tesis doctoral, 2002.