

# **Archivo Rubén Darío**

Coordinación: Luis Sáinz de Medrano



# Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)

Alfonso GARCÍA MORALES

Universidad de Sevilla

## RESUMEN

Este trabajo es un intento de reconstruir la relación entre Rubén Darío y Eduardo Schiaffino, pintor, crítico e historiador del arte, fundador y director del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina entre 1896 y 1910. Darío y Schiaffino encabezaron una serie de escritores y pintores que trató de reivindicar un espacio social y material para el arte en medio de la modernización vivida por Buenos Aires en el fin de siglo. Los documentos inéditos y datos que aquí se aportan ayudarán a conocer de forma precisa aspectos importantes de Darío en relación con la cultura argentina: su red de amistades y protectores, su contacto con exposiciones y colecciones de arte, su participación en instituciones, publicaciones y polémicas, su lanzamiento, paralelo a la fundación del Museo de Bellas Artes, de *Los raros* y *Prosas profanas*, y el contexto de varios escritos, como sus crónicas artísticas «Puvís de Chavannes» y «Rodin».

**Palabras clave:** Rubén Darío, Eduardo Schiaffino, Argentina, Buenos Aires, Literatura, Pintura, Modernismo, Generación 80, Museo Bellas Artes, Chavannes, Rodin.

## A Place for Art. Rubén Darío and Eduardo Schiaffino (unpublished documents and letters)

## ABSTRACT

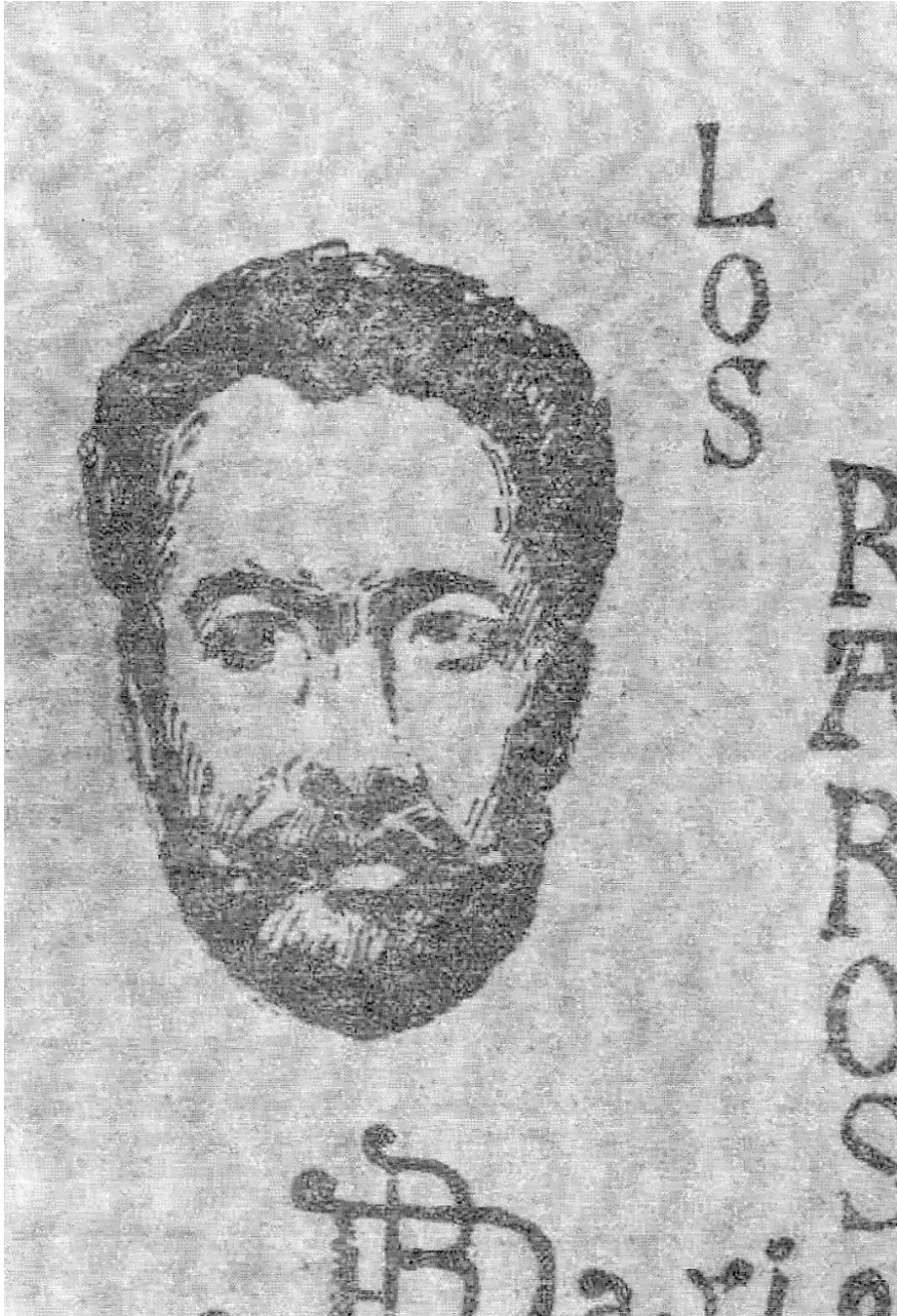
This article is an attempt to reconstruct the relationship between Rubén Darío y Eduardo Schiaffino, the painter, critic and art historian who founded and directed Argentina's National Museum of Fine Arts between 1896 and 1910. Darío and Schiaffino were at the head of a group of writers and painters who tried to lay claim to a social and physical place for art in the midst of the modernisation which was being lived by Buenos Aires at the end of the century. The unpublished documents and data which are here presented will lead to a more precise understanding of important aspects of Darío's relation with Argentine culture: his network of friendships and protectors, his contacts with exhibitions and art collections, his participation in institutions, publications and polemics, his launching, parallel to the foundation of the Museum of Fine Arts, of *Los raros* and *Prosas profanas*, and the context of various of his texts, such as the artistic chronicles «Puvís de Chavannes» and «Rodin».

**Key words:** Rubén Darío, Eduardo Schiaffino, Argentina, Buenos Aires, Literature, Painting, Modernismo, Generation of 1880, Museum of Fine Arts, Chavannes, Rodin.

**SUMARIO:** 1. Un templo en la ciudad fenicia: el Ateneo de Buenos Aires y el Museo Nacional de Bellas Artes, *Los raros* y *Prosas profanas*. 2. *El Mercurio de América* de Díaz Romero y el homenaje a Puvís de Chavannes. 3. El pasaje a Europa: una lista de protectores argentinos de Darío. 4. Entre Argentina y Europa. *El Sol* de Ghirardo. 5. «El bronce del escándalo» y el «Rodin» de Darío. 6. El Centenario y los años finales. Una estatua para Darío. 7. Bibliografía.



*Retrato a pluma de Rubén Darío, por Eduardo Schiaffino. Fuente: Eduardo Schiaffino, La pintura y la escultura en Argentina, 1783-1894. Buenos Aires, Le Livre Libre, 1933, p. 317.*



Portada de la primera edición de *Los raros*. Ilustración de Schiaffino. Fuente: Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la Literatura Argentina*, T. III, Buenos Aires, Penser, 1959.



Dentro de la bibliografía sobre Rubén Darío sus relaciones con Argentina ocupan un lugar de privilegio más que justificado por la importancia del tema y la cantidad de materiales conocidos. Pero el asunto dista de estar resuelto o agotado. Sólo en el capítulo de los contemporáneos argentinos vinculados a Darío cabría fijar una escala de más a menos recordados: Leopoldo Lugones, el boliviano naturalizado argentino Ricardo Jaimes Freyre, Paul Groussac, Leopoldo Díaz, Eugenio Díaz Romero, Luis Berisso... Otros muchos, en realidad la mayoría de los nombres que lo rodearon en Buenos Aires son ya incluso para los especialistas poco más que eso: notas a pie de página en sus libros de poemas, en sus crónicas o en su *Autobiografía*, simples menciones de las que desconocemos casi todo. Es el caso de Eduardo Schiaffino (1858-1935), pintor y escritor, crítico e historiador del arte y sobre todo activo promotor cultural, fundador y director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1896 y 1910, que apenas se cita en lo que respecta a Darío como el autor del retrato que sirvió de portada a la primera edición de *Los raros*. Este trabajo es un intento de reconstrucción de su relación a partir de la documentación y de las cartas inéditas conservadas en el Archivo Eduardo Schiaffino del Archivo General de la Nación en Buenos Aires (en adelante AES AGN)<sup>1</sup>. Los datos que aportan, una vez contextualizados y completados con publicaciones de ambos y textos dispersos de la prensa de la época, otros epistolarios e investigaciones, algunas de ellas recientes, irán presentando a Darío y a Schiaffino como protagonistas destacados, acaso los mejores representantes de una serie de escritores y pintores que, por encima de sus diferencias, coincidieron en la causa común de reivindicar un espacio social y material para el arte en medio de la intensa modernización vivida por Buenos Aires entre su federalización y las celebraciones del Centenario de la Independencia. Sobre todo ayudarán a conocer de forma más precisa aspectos importantes de Darío en relación con la cultura argentina finisecular: su tupida y cuidada red de amistades y protectores, su contacto continuo con exposiciones, colecciones y obras de arte, su gradual y decisiva incorporación al Ateneo de Buenos Aires, su dirección de la programática *Revista de América* y su minuciosa preparación y lanzamiento, paralelos a la fundación del Museo de Bellas Artes, de *Los raros* y *Prosas profanas*, sus hábiles polémicas con Calixto Oyuela y Paul Groussac, sus diferentes participaciones en el modernista *El Mercurio de América* y en el anarquista *El Sol*. Todo ello servirá, en fin, para interpretar mejor varios de sus escritos y muy especialmente dos de sus más significativas crónicas artísticas: «Puvís de Chavannes» y «Rodin».

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Nación, Sala 7, Archivo Eduardo Schiaffino, legajos clasificados (3327-3341). Debo agradecer a la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía la ayuda que me concedió para permanecer investigando en Buenos Aires entre julio y septiembre de 2001; y al personal del AGN las facilidades que me brindaron en ese momento difícil para su país.

## UN TEMPLO EN LA CIUDAD FENICIA: EL ATENEO DE BUENOS AIRES Y EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, LOS RAROS Y PROSAS PROFANAS

La vida de Eduardo Schiaffino se encuadra con bastante exactitud en un periodo en el que, según la versión liberal de la historia de Argentina, ésta logró su organización nacional y experimentó una ya legendaria «edad dorada», un proceso constante, pese a los altibajos, las contradicciones y los conflictos, de estabilidad política, crecimiento económico y modernización social, que transformó inevitablemente la manera de entender la literatura y el arte. En *La pintura y la escultura en Argentina, 1783-1894*, su último y más ambicioso libro, en el que culminó varios ensayos anteriores y que inaugura la historiografía artística en su país, Schiaffino se incluía entre el «grupo de artistas profesionales» que asumió «la larga y oscura misión educadora de formar el medio ambiente» (Schiaffino 1933: 386). Este grupo, bautizado por él como «escuela argentina» y más conocido como «generación artística del 80», en que también destacan los pintores Eduardo Sívori (1847-1918), Ángel Della Valle (1852-1903) o Ernesto de la Cárcova (1866-1927), surgió en una etapa de gran movilidad y diversificación social, en el tránsito de la Argentina patriarcal a la inmigratoria, de lo que José Luis Romero llamó «la era criolla» a «la era aluvial», en el seno una nueva burguesía urbana con tiempo para el ocio y posibilidades para el consumo de bienes de lujo, que veía el arte como un medio de refrendar definitivamente el estado de civilización del país y de distinguirse de antiguas pero también nuevas formas de barbarie. «Para algunos grupos de las nuevas burguesías, el desarrollo de cierto gusto estético, la preocupación por la pintura o la literatura, pareció el complemento necesario de una modernización acabada que debía culminar en ciertas formas de refinamiento personal» (Romero 1976: 289)<sup>2</sup>. Los pintores del 80 se formaron en Europa y lograron una obra de mérito modesto dentro de una modernidad ecléctica y moderada, que sobre una base académica se abrió ocasional y tímidamente a tendencias naturalistas, impresionistas y simbolistas. En realidad su papel no fue el de crear sino el menos brillante, aunque para Schiaffino necesario y hasta heroico, de fundar y construir, de consolidar la tradición y organizar las instituciones de educación, exhibición y venta —academias, museos, exposiciones o concursos—, que pusieron las condiciones para el desarrollo del arte en Argentina. Con las vanguardias fueron rechazados como mediocres y atrasados, y completamente olvidados. Hace poco más de una década varios historiadores del arte argentino volvieron sobre la obra historiográfica de Schiaffino e iniciaron un proceso de revisión de su generación que ha culminado con la publicación a finales del 2001 de la fundamental monografía *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, en la que Laura Malo-setti Costa ha estudiado en profundidad y detalle el proyecto llevado a cabo por esta formación de artistas durante los últimos treinta años del XIX, destacando el protagonismo de Schiaffino, y ha explorado también la relación de los pintores y

<sup>2</sup> Las periodizaciones «era criolla» y «era aluvial» fueron empleadas por Romero para organizar su obra *Las ideas políticas en Argentina* (1956).

escritores de la época, incluido Darío<sup>3</sup>. Como se verá, mi trabajo le debe mucho a su investigación, a la que trata de completar en lo referente a la literatura y muy especialmente a Darío.

Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino, hijos de dos prósperas familias de emigrantes genoveses asociadas en la compañía de navegación «Sívori & Schiaffino», decidieron dejar el negocio familiar por la pintura y en 1876 participaron en la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, germen de lo que al año siguiente fue la Academia Libre de Bellas Artes y a comienzos del siglo XX llegó a oficializarse como Escuela Nacional de Bellas Artes<sup>4</sup>. En 1883, tres años después de la definitiva federalización de Buenos Aires y del acceso a la presidencia de Julio Argentino Roca, mientras la capital se transformaba a pasos de gigante bajo el impulso del intendente Torcuato de Alvear, Schiaffino escribió para *El Diario* de Manuel Láinez, bajo el pseudónimo *Zig-Zag*, una serie de artículos titulada «Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento», origen de toda su obra historiográfica, en la que se contiene el fundamento de sus argumentos y reivindicaciones. En ella, como ha explicado Malosetti Costa, hace de su defensa del arte una misión trascendente y patriótica, vinculándolo a los dos conceptos clave del liberalismo decimonónico, Progreso y Nación, y presentándolo como condición necesaria de ambos: Argentina sólo formará parte de las naciones auténticamente civilizadas y Buenos Aires sólo será una verdadera gran ciudad cuando propicien el arte. Schiaffino compartía el entusiasmo general del momento, la confianza plena en la utopía ascendente del progreso y en el destino de grandeza de su país encabezado por Buenos Aires:

Buenos Aires progresa rápidamente; todo el mundo lo dice y es la verdad. Los habitantes mismos se aperciben de ello apesar (sic) de hallarse entregados a las tareas febriles de todas las horas, lo que les impide, en parte, asistir a la transformación que embellece sus calles. Los viajeros que la abandonan por un tiempo dado, vuelven a sus playas en mejores condiciones para apreciar dichos adelantos y sus exclamaciones [sic] de asombro confirman plenamente la creencia pública.

<sup>3</sup> Como Malosetti Costa recuerda, la labor historiográfica de Schiaffino empezó a ser rescatada a finales de la década de 1980 desde la cátedra de Teoría e Historia de la Historiografía de las Artes Plásticas de la Universidad de Buenos Aires por los profesores José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, autores, entre otros, del estudio «El arte y los historiadores» (Burucúa y Telesca 1996: 225-238).

<sup>4</sup> En AES AGN, legajo 3340, se conserva una copia mecanografiada de una autobiografía inédita y olvidada escrita por Schiaffino, parece que en 1934, con el título de «Biografía» y quince páginas, en la que, como suele ser norma, empieza hablando de sus antepasados, entre ellos su padre Nicolás Schiaffino, fundador de la compañía «que trajo a la República millares de inmigrantes italianos y aseguró durante largos años la exportación de lanas y de cueros, así como la importación europea de mercaderías. La empresa conoció prosperidad en los negocios, y los buques de vela fueron sustituidos por vapores. Don Nicolás fue uno de los fundadores del Banco de Italia y Río de la Plata, así como también del Hospital Italiano» («Biografía», pág. 3, AES AGN, legajo 3340). Sobre Sívori, cfr. el trabajo anterior de Malosetti Costa, Laura: *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica* (1999). Respecto a la Asociación Estímulo de Bellas Artes, cfr. Ofelia Manzi: *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia* (s.f.) y Malosetti Costa 2001: 85-114.



La actividad es visible; por todas partes se siente una fuerza continua puesta al servicio del progreso material; es el trabajo de un pueblo, en camino de construir una gran ciudad<sup>5</sup>.

La gran carencia y el complemento imprescindible de este crecimiento eran para él la falta de cultura espiritual y artística:

Buenos Aires es un gran cuerpo sin alma. Su progreso es palpable pero casi puramente material (...); llega un momento en la vida de los pueblos en que el arte se hace necesario; cuando la colectividad ha asegurado su bienestar material y se puede pensar en otra cosa, el espíritu tiende al arte como una aspiración a la perfectibilidad: es entonces que se llega al arte nacional (...). El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; complementa por lo tanto, el progreso material de las naciones (en Malosetti Costa 2001: 45).

Su petición de apoyo oficial a la pintura y la escultura se basaba, además, en un argumento racial muy de época, la disputa de latinos y sajones, y en el sueño, entonces tan creíble, de que Argentina, la gran República latina del sur del continente, habría de ser el contrapeso de los Estados Unidos: «La mitad del arte al menos, es el patrimonio exclusivo de la raza Latina, que es la nuestra. Si bien es cierto que los Sajones han compartido con ella el cultivo de la Música y de la Poesía, sin que hayan habido vencidos ni vencedores en la sagrada lucha, en muy distinto caso se hallan la Pintura y la Escultura, artes, ambas, en las que los Latinos no tienen competidores (...) Es un deber del que no podemos ni debemos eximirnos» (46). Para ello daba algunas recomendaciones concretas al gobierno: fomentar instituciones educativas en las que formar «el gusto artístico», entre las que ya menciona una pinacoteca, proteger oficialmente a los artistas y eliminar los gravámenes sobre la importación de obras de arte.

Estas ideas e iniciativas eran compartidas por miembros ilustrados de la clase gobernante, entre los que se contaban importantes escritores de la llamada generación del 80. Schiaffino recibió el apoyo directo de dos de ellos, y gracias a una beca otorgada en 1884 por Eduardo Wilde, escritor, médico y entonces ministro de Instrucción Pública, y prolongada gracias al también escritor, militar y diputado Lucio V. Mansilla, buen amigo de su familia, realizó el viaje formativo a Europa requerido a los jóvenes artistas de la época. Pasó cinco años por museos y academias de Venecia, París y Amberes, y adquirió algunos prestigios y pequeños éxitos que supo rentabilizar muy bien el resto de su vida. Consolidó su reputación de experto como corresponsal artístico de *El Diario*, con una serie de artículos en los que analizó las condiciones del arte en el Viejo Mundo pero sin olvidar sus proyecciones americanas: «No ha habido pueblo civilizado que no haya tenido arte nacional (...); el arte encarna la civilización, la civilización encarna el arte»<sup>6</sup>. Se inició como asesor de

<sup>5</sup> *El Diario*, 18 septiembre 1883; cit. en Malosetti Costa 2001: 177-178. La serie de artículos se prolongó hasta el 1 octubre 1883.

<sup>6</sup> «El estudio del arte en París II», *El Diario*, 10 junio 1885, cit. en Malosetti Costa 2001: 38. Cfr. también Ana María Telesca y José Emilio Burucúa: «Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen» (Telesca y Burucúa 1989-1991: 65-73).

algunos ricos y ávidos coleccionistas argentinos en sus adquisiciones de pintura europea antigua y moderna. En 1889 logró que su cuadro «La toilette» fuera admitido en el Salón de París; y el mismo año, en la Exposición Universal de París, en la que la Argentina hizo un notable esfuerzo por presentarse ante el concierto de las naciones como una potencia emergente, su desnudo «Reposo» obtuvo la medalla de bronce en el Salón Internacional<sup>7</sup>. Además, en París frecuentó la amistad —él se presentó siempre discutiblemente como «discípulo»— del pintor Pierre Puvis de Chavannes, a quien defendió de ciertos críticos académicos cuando éste aún no se había consagrado como uno de los maestros del simbolismo, como representante reconocido de una modernidad pictórica aceptable para el gusto burgués.

A su vuelta a Buenos Aires en 1891, viva aún la inquietud por la crisis financiera y la revolución política radical del año anterior, la mayor preocupación de Schiaffino eran las escasas posibilidades profesionales de los artistas argentinos, para los que no veía más salida que el apoyo del Estado:

Los ministros, diputados y senadores que acordaban pensiones de estudio en Europa a pintores y escultores, cuando estos regresaban, después de varios años de preparación y de haber dado muestras de competencia en su arte, los abandonaban a su suerte; los raros coleccionistas afectaban ignorarlos, y el público, que, como suele acontecer, carecía de opinión propia, seguía directivas interesadas o desdeñosas. En una palabra: faltaba el órgano oficial indispensable, Academia de Bellas Artes, o Museo, que sirviera de intermediario entre el Gobierno y los artistas, para seleccionar obras, proponer decoraciones en los edificios públicos, hacer encargos, abrir concursos y presidir jurados competentes. (Schiaffino 1933: 373)

Se incorporó a *La Nación* como crítico de arte y emprendió lo que él mismo calificó como una «lenta y laboriosa campaña» dirigida a su gran ambición: «preparar el ambiente para la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes» (Schiaffino 1933: 291, nota 4)<sup>8</sup>. Antes y como parte de esa preparación participó en otro proyecto: la creación, con el respaldo de *La Nación*, de sectores influyentes y de varios miembros del gobierno, de un Ateneo de Buenos Aires a imitación de los ateneos existentes en países europeos de tradición liberal. Aunque no funcionó de manera efectiva más de cuatro años, el Ateneo se convirtió en la asociación cultural privada más característica de la nueva burguesía y en el centro de reunión, discusión y promoción artística más importante del Buenos Aires de los 90, imprescindible para estudiar la gestación del Museo y las relaciones de los artistas, incluidos Darío y los modernistas, con la sociedad<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Sobre la recepción de ambas pinturas en Buenos Aires, cfr. Malosetti Costa 2001: 223-237.

<sup>8</sup> En «Historia del Museo Nacional de Bellas Artes» (<http://www.mnba.org.ar>) es accesible un resumen sucinto y completo de sus antecedentes, que pueden remontarse a la fundación de un Museo Público en 1823 por Bernardino Rivadavia, las primeras donaciones de coleccionistas privados, su constitución, etapas y sedes.

<sup>9</sup> Las fuentes más importantes de información sobre el Ateneo de Buenos Aires, en las que me baso, son el reportaje realizado por Ernesto Barreda a los antiguos ateneístas Carlos Vega Belgrano, Ernesto de la Cárcova, Leopoldo Díaz y Alberto Williams para *La Nación*, 24 abril 1927, págs. 6-7, que fue utilizado y ampliado por el propio Schiaffino en el capítulo «1893. Fundación del Ateneo» (1933: 306-323); el relato, basado en crónicas de prensa de la época, de Roberto F. Giusti, «La cultura porteña a fines del siglo

Las reuniones preparatorias se celebraron a mediados de 1892 en el «Salón» del poeta Rafael Obligado. En la primera sesión y para sorpresa y hasta indignación de algunos, hubo quien solicitó que la nueva asociación se ocupase antes de nada de cuestiones prácticas de «propiedad literaria». Estamos en un momento clave de ampliación de la base social de la literatura, tanto de los escritores como del público, en un recambio de modelo entre «el gentleman-escritor» de apellidos tradicionales y con recursos propios que, según David Viñas, fue un arquetipo de los hombres del 80, y «el escritor profesional» al que aspiraron los modernistas, procedentes en número creciente de la clase media y la inmigración<sup>10</sup>. La inauguración oficial del Ateneo tuvo lugar el 25 de abril de 1893. El escritor y crítico Calixto Oyuela dio en nombre de la institución un discurso bastante protocolario, aunque significativo: en un país en formación y en una capital que empezaba a alcanzar un alto grado de prosperidad material, el Ateneo quería ser «un templo, siquiera modesto, a todo lo que es sincero, trascendental, permanente, a todo lo que flota en las alturas, a lo que da personalidad y relieve a los pueblos y los hace amables», su misión era «excitar la actividad intelectual pura y desinteresada», pues «la cultura es lo único que distingue la ciudad de una aparatosa *factoría*»<sup>11</sup>.

El «templo» y la «factoría» fueron metáforas reiteradas en los debates que en el Buenos Aires del último tercio del XIX plantearon las consecuencias del progreso y del crecimiento urbano. En la misma clase dirigente que abrió la Argentina a la modernidad y la inmigración pronto surgió la inquietud por sus derivaciones indeseadas, por la pérdida de su mundo de privilegios, que era aristocráticamente sentida como una disminución de valores espirituales y nacionales. De ahí que, como dice Óscar Terán, «en el seno de este sector que apuesta a la modernización y al progreso se despliegan una serie de discursos complejos y correctivos que desearían cumplir el papel de la lanza mítica capaz de curar las heridas que ella misma produce» (Terán 2000: 20). Ya en sus años finales Sarmiento vio a Buenos Aires precipitarse hacia una prosaica «era cartaginesa», un temor que heredaron muchos intelectuales del 80 y que se agudizó y complicó en el fin de siglo. Estos discursos culminaron en el famoso ensayo *Ariel* (1900), donde el uruguayo José Enrique Rodó, intelectual moderno moderado, trató de encontrar una conciliación a las antinomias entre novedad y tradición, positivismo e idealismo, cosmopolitismo y americanismo, democracia de masas e individualismo aristocrático. No impug-

---

XIX. Vida y empresas del Ateneo» (Giusti 1954: 53-89); y la documentación aportada por Suárez Wilson, Reyna: «El 'Ateneo'» (1967: 125-202). A ellos se suma Malosetti Costa (2001: 329-409). Aunque no se conserva documentación directa de la institución y son varios los huecos e interrogantes sobre su composición, directivas, comisiones y actividades, la información que existe es importante y no siempre se refleja con el adecuado rigor en la bibliografía dariana. Como dice Giusti, «sobre ese paso de Darío y cohorte por el Ateneo hay bastante información dispersa, a menudo de segunda mano, y casi toda ella anecdótica, que ha llegado a nosotros ya teñida de un ligero color legendario» (1954: 76).

<sup>10</sup> Sobre las discusiones preparatorias del Ateneo y la anécdota citada, cfr. Schiaffino (1933: 311-312) y Giusti (1954: 55). Véase también el capítulo de David Viñas: «De los gentlemen-escritores a la profesionalización de la literatura», en *Literatura argentina y política, II. De Lugones a Walsh* (1996: 9-46); y las matizaciones que sobre el asunto hacen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos» (1983: 71-105).

<sup>11</sup> Cit. por Suárez Wilson (1967: 135-136). Las cursivas son mías.

nó la idea de progreso liberal decimonónico, sólo quiso corregirla y completarla, darle una dimensión espiritual y estética: el verdadero progreso no era puramente material sino también espiritual; la solución para el nuevo siglo estaba en la armonía entre ambos. El último capítulo de su libro está referido a uno de los fenómenos fundamentales de la vida moderna: la gran ciudad, de la que Buenos Aires era el máximo ejemplo hispanoamericano. Aunque *Ariel* es un libro de vocación americana continental, su óptica es rioplatense, y en algunos aspectos, más bonaerense que montevideana. Ante la gran ciudad, en su caso ante el Buenos Aires de fin de siglo, Rodó se debatía entre la fascinación y el temor. Pero él siempre trató de ser un Maestro de enseñanzas positivas, y finalmente declaró su confianza en que el desarrollo urbano no trajese una disminución de la vida auténticamente humana —lo que más tarde se llamó «deshumanización»—, sino todo lo contrario. Bastaba con reservar, en medio del engrandecimiento material, un lugar a las preocupaciones puramente ideales, a las necesidades espirituales, y con ello un papel a los intelectuales y artistas. Y acudió a una analogía histórica: Buenos Aires, la ciudad próspera y cosmopolita, centro de la política y la banca, el gran puerto de salida de las exportaciones y de entrada de los emigrantes en la América del Sur, no podía quedarse simplemente en una rica «factoría», como Sidón, Tiro o Cartago, sino aspirar a la armonía de Atenas. La modernidad heredó de la tradición bíblica y clásica algunas representaciones urbanas codificadas: Babel como símbolo de la confusión, Sodoma y Gomorra de la corrupción, Troya de la destrucción, Roma del poder, etc. Las ciudades fenicias —Sidón, Tiro o Cartago— quedaron como símbolos de prosperidad, pero en su sentido más puramente mercantilista, materialista y vulgar. Frente a la amenaza del Buenos Aires fenicio Rodó erigió la utopía de la ciudad ideal, en la que la correspondencia entre la riqueza material y cultural, y el concierto entre el poder y el intelectual son posibles: la Atenas de Pericles, la Florencia de los Médicis, el Weimar de Goethe. *Ariel* fue la utopía del progreso espiritual que había de construir, sobre los cimientos del progreso material, la juventud o, mejor, las élites juveniles del Nuevo Mundo. En esa grandiosa visión, a la República Argentina le estaba reservado ser el contrapeso de los Estados Unidos, y a Buenos Aires, la gran capital americana del renacimiento latino, del renacimiento humanista, un emporio del comercio pero también de las artes. La confianza arielista se mantuvo al menos hasta 1910, cuando se celebró en Argentina y otros países americanos el Centenario de la Independencia, y Rodó escribió «Rumbos nuevos», otra declaración de fe «neoidealista»: «El positivismo, que es la piedra angular de nuestra formación intelectual, no es ya la cúpula que la remata y corona» (Rodó 1967: 521). Esta metáfora arquitectónica, entre las muchas metáforas espaciales que empleó Rodó, es especialmente expresiva de su pensamiento, que cabe entender como la versión idealista, para algunos meramente decorativa, de la ideología del «liberalismo-racionalista-burgués-europeísta que profesaba en su gran mayoría la clase alta latinoamericana hacia 1900» (Real de Azúa 1975: 144); como «el último retoque, corona y ornamento del edificio liberal del siglo pasado; lo afina y refina, dándole una dimensión de interioridad que antes no tenía» (Concha 1992: 123); o como diría Benedetti, «un lujoso remate de una época», la *belle époque* americana, que no iba a tardar en extinguirse (Benedetti 1966: 128).

El Ateneo de Buenos Aires fue una concreción del espacio social que la burguesía liberal rioplatense en el poder entre 1880 y 1910 otorgó a la alta cultura, la literatura y las bellas artes: un templo de espiritualidad laica, coronación del progreso material y refugio libre e incontaminado de las luchas y contradicciones que ese mismo progreso generaba. La primera comisión directiva estuvo presidida por Carlos Guido y Spano, poeta y miembro del Consejo Nacional de Educación, y en ella se integraron escritores y artistas del 80, desde los más aferrados a las tradiciones, como el propio Calixto Oyuela, representante de la mentalidad hispanista y conservadora y de las letras clásicas, que enseguida sustituyó en la presidencia a Guido, hasta los más modernos y europeizantes, como Eduardo Schiaffino, que fue designado para dirigir la sección de Bellas Artes. Desde el comienzo éste se mostró especialmente activo y decidido a aprovechar la oportunidad que se le brindaba. Menos de un mes después de la inauguración, el 15 de mayo, logró abrir con una exposición de pintura nacional argentina el primer Salón artístico anual del Ateneo, que se iba a celebrar sin interrupción durante los tres años siguientes<sup>12</sup>. Buenos Aires no contaba con galerías de arte propiamente dichas, diferenciadas de otros establecimientos o almacenes comerciales (tampoco ninguna otra ciudad hispanoamericana y muy pocas europeas); y los improvisados críticos de arte de los diarios dedicaron al Salón bastante atención, considerándolo la primera muestra nacional de arte digna de este nombre, refrendado por un éxito más de público que de ventas. El propio Schiaffino escribió un artículo satisfecho pero en el que no faltaba un reproche: los coleccionistas y el gobierno argentino, que había contribuido a formar en Europa a algunos de los expositores, «han dejado pasar esta primera manifestación oficial de vida artística sin una sola demostración de interés efectivo»<sup>13</sup>. El sociólogo y diplomático Ernesto Quesada, bibliotecario del Ateneo, dedicó todo un ensayo al asunto: el Ateneo y su Salón, surgidos en un medio adverso, en una ciudad «esencialmente mercante», en una «factoría ultramarina» poblada por gentes únicamente obsesionadas con el «bíblico becerro», respondían a «una verdadera necesidad social» y eran un «signo halagüeño de progreso». Su defensa apuntaba también a los proyectados Escuela y Museo Nacional de Bellas Artes: «Es tiempo de que demos su lugar en la vida nacional al arte argentino; es preciso organizar la enseñanza artística de una manera formal», y esperaba que con el tiempo de todo ello terminara surgiendo un arte propio y original y hasta un «genio representativo»<sup>14</sup>.

La mayoría de los escritores jóvenes, que en Argentina, probablemente más que en ningún otro país hispánico, se identificaron con el modernismo y adquirieron una fuerte conciencia grupal gracias a la presencia de Rubén Darío, terminó acep-

<sup>12</sup> Schiaffino informa sobre ella y extracta los principales comentarios de prensa en *La pintura y la escultura...* (1933: 318-323); lo amplía Malosetti Costa (2001: 353-362).

<sup>13</sup> *Revista Nacional*, 1 julio 1893, en Schiaffino (1933: 321).

<sup>14</sup> El artículo fue publicado en *La Prensa* y recogido ese mismo año como «El primer 'salón' argentino», en Quesada (1893: 373-406). Cit. en Schiaffino (1933: 322-323) y en Malosetti Costa (2001: 356-359), quien observa la impronta en Quesada de las difundidas ideas del evolucionismo spenceriano y de las teorías psicológicas y sociológicas sobre el «genio», puestas al servicio de la consecución de un arte nacional.



tando con más o menos problemas el espacio social que el progreso liberal concedía a la literatura. Hay que repetir que desde que llegó a Buenos Aires el 13 de agosto de 1893 Darío se encontró en el lugar y el momento propicios para culminar el proceso de maduración que como escritor había iniciado con la publicación en Chile de *Azul...* (1888), y para asumir el liderazgo del movimiento hispanoamericano de renovación literaria que él mismo había bautizado en 1890 con el nombre de «modernismo». Fue consciente de vivir un momento crucial, se entregó a fondo y dio pasos tan decididos como medidos: se ganó a los escritores jóvenes, aunque trató con deferencia a los consagrados; cultivó ciertas formas de vida bohemía al tiempo que trabajó de forma intensa y profesional en el periodismo, que buscó el favor de los poderosos y que aspiró a integrarse en círculos sociales respetables; se identificó con la novedad representada por el decadentismo o simbolismo pero marcó distancias de sus excesos y de sus aspectos más críticos; militó en el modernismo pero proclamó como valor supremo la individualidad. Al final de su experiencia en el «Buenos Aires Cosmópolis» escribió: «Pocos somos en nuestra América larvada los que hacemos del amor del arte una religión y por lo propio debemos buscarnos y unirnos, sobre todo en estas borrascas cartaginesas de las capitales de bolsistas, políticos y mercaderes»<sup>15</sup>. Aunque no dejó de quejarse por momentos de las dificultades, resistencias y fracasos, siempre mantuvo una firme confianza en las posibilidades de Buenos Aires y celebró lo mucho conseguido durante su «campana» en esa ciudad por dignificar al arte y al artista y por elevar la expresión literaria americana: «Hay que esperar. América no es toda argentina; pero Buenos Aires bien puede considerarse como flor colosal de una raza que ha de cimentar la común cultura americana; y desde luego, puede hoy verse como el solo contrapeso, en la balanza continental, de la peligrosa prepotencia anglosajona (...) No puede haber literatura en un país que ha empezado por cimentar el edificio positivo de mañana; después de la base sociológica, de la muralla de labor material y práctica, la cúpula vendrá labrada de arte»<sup>16</sup>.

Por otra parte, hay que recordar que desde al menos su etapa chilena, cuando contempló obras de arte en colecciones privadas o en reproducciones de libros y revistas recientes que llegaban de Europa a Valparaíso y Santiago, la pintura había pasado a ser una fuente privilegiada de su inspiración culturalista, y el ideal de la unidad de las artes y la consecuente experimentación con técnicas de literatura fusionista formaron ya parte imprescindible de su obra de renovación. En un recuento de los conocimientos artísticos de Darío basado en sus crónicas,

<sup>15</sup> «José León Pagano», *El Sol del Domingo*, año I, núm. 17, 25 diciembre 1898, en Ibáñez (1969: 128). Las fuentes más completas de datos sobre el periodo argentino de Darío siguen siendo los ensayos de Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)* (1967) y Pedro Luis Barcia, «Rubén Darío en la Argentina» (1968). Una síntesis y sobre todo una bibliografía más actualizada pueden encontrarse en Zuleta, Ignacio: «Introducción biográfica y crítica» (1987: 9-82). Estando este artículo a punto de salir de imprenta llega a mis manos una importante novedad, que sólo tengo tiempo de citar: ZANETTI, Susana (ed.), *Rubén Darío en «La Nación» de Buenos Aires, 1892-1916*, Buenos Aires, EUDEBA, 2004, que incluye artículos de Zanetti, Beatriz Colombi o Malosetti.

<sup>16</sup> La cita forma parte de una carta a Unamuno contenida en el artículo «La Pardo Bazán en París. Un artículo de Unamuno», *La Nación*, 17 mayo 1899, integrado en *España contemporánea* (1899) (Darío 1998: 181).

Andrew P. Debicki y Michael J. Doudoroff señalaron sin embargo: «La década en la vida de Darío más difícil de evaluar en cuanto a los intereses en las artes visuales es precisamente la de los años noventa» (Debicki y Doudoroff 1985: 49). Esto se debe a que las crónicas darianas de esos años siguen estando muy dispersas y mal investigadas, pero abundan los testimonios de que el interés del escritor no decayó: en el Museo del Prado durante su primer viaje a Madrid en 1892, en el Louvre durante la primera soñada visita a París en 1893, y en contacto continuo, como vamos a ver, con los pintores y coleccionistas argentinos durante sus cinco intensos años en Buenos Aires, su «iniciación» artística avanzó siempre paralela a la literaria.

Darío conoció a Schiaffino nada más llegar, cuando se presentó ante la redacción de *La Nación* y ante toda la sociedad intelectual de la capital, y empezó a hacerse idea de la situación y de sus posibilidades. Inmediatamente, informa Giusti, fue nombrado miembro correspondiente del Ateneo (Giusti 1954: 75)<sup>17</sup>. Éste no tenía sede física fija, gracias a la contribución de algunos socios ocupaba un amplio local alquilado en la Avenida de Mayo, el *boulevard* que había proyectado el intendente Alvear como uno de los grandes ejes de la ciudad y que estaba recibiendo los últimos retoques, a punto de ser inaugurada. Las edificaciones y actuaciones urbanísticas se sucedían, se proyectaban mil más, todo el mundo opinaba o discutía sobre tal o cual calle, edificio, parque o estatua, y los intelectuales y artistas no dejaban de reclamar su derecho de especialistas para decidir o, cuando menos, aconsejar sobre asuntos en los que, más allá de los aspectos estéticos, se dirimían batallas políticas y en los que entraban en juego fortísimos intereses económicos<sup>18</sup>. Seguramente Darío compartió el deseo de los más entusiastas ateneístas de contar con un edificio propio, y el sueño de Schiaffino de fundar un museo, que también debería de tener el suyo. Este ambiente explica «El Hierro», uno de sus primeros artículos escritos en Argentina, dentro de la sección «Mensajes de la tarde», que firmaba para *La Tribuna* con el seudónimo «Des Esseintes», en homenaje a su entonces idolatrado novelista y crítico de arte decadente Joris K. Huysmans. Des-

<sup>17</sup> P. L. Barcia recoge testimonios de la prensa de la época sobre la llegada, el recibimiento y la intensa actividad social desplegada por Darío en sus primeros días en Buenos Aires, entre ellos la noticia dada por *La Prensa* de una reunión íntima ofrecida el 18 de agosto por Ernesto Quesada en honor al escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa, a punto de regresar a su país. Entre los invitados figuran su amigo Schiaffino y Darío (Barcia 1968: 27, nota 23).

<sup>18</sup> «La inauguración se realizó el 9 de julio de 1894. El Boulevard de Mayo se pobló de importantes edificios, como el de la Municipalidad, hoteles, diarios, cafés y confiterías. Se constituyó en punto de encuentro obligatorio de la burguesía porteña y de la élite política gobernante, ya que vino a satisfacer su vocación europeizante, marcando el paso de la gran aldea a la ciudad cosmopolita» (Espantoso Rodríguez 1994: 351). Las repercusiones de la Avenida de Mayo fueron grandes. Cfr. entre otros, el olvidado artículo de Nelba Benítez, «Buenos Aires en 1890» (Benítez 1968: 67-98), uno de los primeros en esbozar la entrada de Darío en el espacio físico, social y cultural de esta ciudad, y también en recordar las ideas urbanísticas de Schiaffino. «personalidad que debería estudiarse para desentrañar contradicciones» (79). Ricardo Luis Molinari da cifras sobre esta «fiebre constructiva» basándose en el censo municipal de 1895, cuando el promedio de edificios construidos anualmente era de 2623; entre 1897 y 1908 se elevó a 92682 (Molinari 1983: 389-390). También pueden verse datos sobre el volumen de edificaciones privadas en Margarita Gutman y Jorge Enrique Hardoy, *Buenos Aires. Historia urbana del área metropolitana* (1992: 105-106).

pués de citar a éste y divagar sobre el hierro como símbolo del utilitarismo, que triunfa sobre el mármol del arte clásico y la piedra de las iglesias, y reina en París, New York o Buenos Aires, las tres urbes modernas que acababa de conocer, se pregunta: «¿Cuál de nuestros biznietos engendrará al arquitecto que señalará el mármol con que deba construirse el edificio del Ateneo, o de un lugar, llámese como se llame, consagrado al Arte y a las Letras?»<sup>19</sup>.

Schiaffino estaba en ese momento inmerso en la preparación de una gran exposición artística que debía abrirse a finales de octubre en el palacio Hume, en la Avenida Alvear, una de las suntuosas residencias de la zona norte, lejos de los «conventillos» del sur. La excusa era recaudar fondos para las obras de caridad de un círculo de señoras de la alta sociedad, y Schiaffino logró que todos los coleccionistas importantes cediesen cuadros antiguos y modernos, muebles y objetos. Darío la anunció en otro de sus «Mensajes de la tarde» valiéndose del recurso, probablemente ficticio, de la carta recibida de una lectora; un texto que ejemplifica claramente cómo la escritura modernista reflejó idealizadamente los exteriores, interiores y formas de vida de las nuevas, eclécticas, europeizadas capitales burguesas:

Mi amigo Des Esseintes:

Voy a permitirte hacerte una indicación, a ti, el de las liliales, el de Salomé, el de la princesa Diamantina y el árbol del rey David (y no te fijes en que te imite un poquito lo que no puede imitarse: el estilo). Pues todas esas flores, todas esas reinas, todas esas princesas, y hasta el ujier aquel, y hasta el palacio y aquella reina, y muchas, muchas cosas más, todo eso, si se quiere verlo y describirlo, y hacer una buena obra, lo tienes en la avenida Alvear, el *faubourg* de los palacios, donde las fachadas son como de cuento oriental y por el que los carruajes se deslizan sin meter ruido, como llevados por encanto.

Pues allí está Hume, y su palacio, y una kermesse que será una maravilla, y que es preciso que tú visites y nos la describas, porque te aseguro que vale la pena el que la cante un poeta...<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *La Tribuna*, Buenos Aires, 22 septiembre 1893, en Darío (1938: 9).

<sup>20</sup> «De Lola», *La Tribuna*, 11 octubre 1893, en Darío (1938: 17). La carta contiene referencias a diversos textos de Darío, y concretamente al entonces reciente «Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina» (*La Tribuna*, 3-10-1893), donde aparece «el ujier aquel». «Lilial», aunque fue palabra que Darío y sus imitadores usaron con frecuencia y que enseguida pasó a figurar entre las preferidas de las parodias antimodernistas, es el título del poema que también acababa de publicar en *La Tribuna*, 9-10-1893, y que en *Prosas profanas* aparece como «El poeta pregunta por Stella». Pero si se piensa en el cuento «La muerte de Salomé» y con más seguridad en «El árbol del rey David», publicados por primera vez en *La Prensa Libre*, de Costa Rica, 27-9-1891 y 15-10-1891, y de los que, según las notas de E. Mejía Sánchez, no se conocen reproducciones argentinas (Darío 1983), podría considerarse que, efectivamente, quien escribe bajo la máscara de «Lola» es Darío. Éste se refirió en varios de sus «Mensajes de la tarde» a las «damas» y «elegantes lectoras» de *La Tribuna*. En cualquier caso la carta evidencia que él era consciente de que de su obra se estaba constituyendo, que muchos de sus rasgos temáticos y estilísticos eran perfectamente reconocibles (las auto-citas y auto-referencias serán constantes en sus obras posteriores), incluso parodiables, aunque creía que no realmente imitables. Y que como ya explicó Pedro Henríquez Ureña refiriéndose al modernismo de *Prosas Profanas*: «en realidad toda aquella parafernalia extranjera no era más que un disfraz. Bajo la máscara, lo que vemos es la reaparición de la riqueza y del lujo en la América hispánica, con la prosperidad de las últimas décadas del siglo pasado (...); el conocimiento que Casal, Gutiérrez Nájera y Darío tenían de la riqueza y del lujo no eran simples lecturas: los habían visto. Versalles era un nombre simbólico para la nueva vida de las ya prósperas ciudades de la América hispánica» (Henríquez Ureña 1954:

Sabemos que Darío visitó efectivamente la exposición, pero no parece que dejara descripción alguna. Cabe pensar que no se sentía aún suficientemente preparado en la materia o simplemente que ya se había encargado de hacerlo con todo detalle y un estilo muy preciosista para *La Nación* el propio Schiaffino. Lo que puede darse por seguro es que esta muestra de arte europeo, de una magnificencia nunca vista en Hispanoamérica e indicativa del alto nivel del coleccionismo privado argentino, tuvo que impresionarlo. Allí vio muebles, tapices, estatuas y sobre todo cuadros que alimentarían su imaginación culturalista: «Retrato de Antonio Porcel» de Goya, «Ninfa perseguida por un fauno» de Cornelius Poëlenburg, «Flore-al» de Louis Joseph-Raphael Collin, «Cabeza de mujer» de Puvis de Chavannes, «El primer duelo» de William Bouguereau, «Odalisca» de Fortuny, «Danza de Arlequín» de Degas, etc.<sup>21</sup>. Mención aparte merecen dos cuadros que llamaron muy especialmente la atención de los asistentes, seguramente de Darío. El primero, «La mujer y el toro» de Alfred Philippe Roll, causó cierto revuelo por su explícita sensualidad. El desnudo era todavía un campo de confrontación entre el artista y la sociedad burguesa, una de las banderas de los «modernistas», y en este caso el pretexto mitológico —Europa o Pasifae y el toro— no ocultaba el atrevimiento. Algunas damas promotoras de la exposición quisieron vetarlo por inmoral y Schiaffino, al que siempre le gustó mostrarse enfrentado a la mentalidad pacata, tuvo que amenazar con retirarse si no se incluía<sup>22</sup>. El segundo, «El sacrificio de la Rosa» del rococó Jean-Honoré Fragonard, es una eufemística representación de la pérdida de la virginidad: Cupido que acerca la antorcha encendida a la jovencita en una glorieta de frondas, estatuas y amorcillos. Schiaffino lo consideraba la «joya de la exposición», y convendría sumarlo a las múltiples fuentes plásticas inspiradoras de los escenarios versallescos de Darío, por ejemplo de «Era un aire suave», que acababa de escribir, o de partes de «Divagación», que publicó un año después, los dos

175-6). Sobre el mismo fenómeno referido a Chile y a *Azul...*, así como sobre la influencia en la configuración de este libro de un público específicamente femenino, cfr. la introducción de José María Martínez a Darío (1995: 13-58).

<sup>21</sup> Darío menciona su visita a la Exposición al final de «En la batalla de las flores», *La Tribuna*, 13 noviembre 1893 (Darío 1938: 21). Schiaffino dedicó al evento el capítulo XVIII «1893. La Exposición Artística en el Palacio Hume» de *La pintura y la escultura...* (1933: 324-346), donde explica con detalle los preparativos en beneficio del Círculo de Damas de Santa Cecilia, una de cuyas presidentas era Emma de la Barra, quien publicará en 1905, bajo el pseudónimo de César Duayen, la exitosa novela *Stella*; pasa revista a la selección que llevó a cabo entre las colecciones de José P. Guerrico, Aristóbulo del Valle, Miguel Cané, Bartolomé Mitre, Carlos Vega Belgrano, Francisco de Uruburu, etc.; y reproduce extensos pasajes del estudio que por encargo del director Bartolito Mitre y del secretario de redacción Julio Piquet publicó en *La Nación* los días 6, 9 y 13 de noviembre de 1893, en el que ofrece «descripciones artísticas» de cada uno de los cuadros importantes, que, aunque lejanas en calidad, recuerdan la escritura dariana.

<sup>22</sup> El cuadro, propiedad del coleccionista Aristóbulo del Valle, del que volveremos a hablar, es calificado por Schiaffino como una muestra de «estética moderna» y «realista», un «himno sensual de la vida libre, feliz y exuberante» (1933: 336-337). Hoy pueden verse en él otras motivaciones y Bram Djistra lo incluye en su gran catálogo de representaciones misóginas de mujeres perversas, conocedoras de la bestialidad, que se extendieron durante el fin de siglo (Djistra 1988: 318-319). Acerca de las polémicas mantenidas por Schiaffino sobre el desnudo, cfr. Malosetti Costa (2001: 235-236). Apenas es necesario recordar que también para Darío el erotismo era parte esencial de su mundo, incluso de su labor de renovación «modernista», y que desde al menos su etapa chilena había intervenido en varias ocasiones en defensa del desnudo artístico.

poemas que abrirán *Prosas profanas*<sup>23</sup>. La exposición Hume fue todo un éxito, la prueba de que el momento del Museo había llegado; y Schiaffino no dejó de terminar su serie de crónicas sin mostrar su impaciencia, y apelando al orgullo porteño se quejó nuevamente de que una capital con tales coleccionistas y fondos fuera «la única entre todas las ciudades medianamente importantes del mundo civilizado, que carezca de galería pública» (Schiaffino 1933: 343).

Un año después de la fundación del Ateneo, la literatura —a diferencia de la pintura— no daba señales de vida. En junio Darío envió a un periódico montevideano un decepcionado informe sobre el estado de las letras en Buenos Aires, la somnolienta «Atenas» de la América del Sur: «Existe también un centro como el Ateneo, respetabilísimo y digno de todas las simpatías y apoyos, pero al cual no concurren todos los elementos que para el continuo aliento de la vida literaria se necesitan»<sup>24</sup>. Los maestros ateneístas —Guido, Obligado y el presidente Oyuela— no producían nada nuevo y los jóvenes aún no aparecían. Darío tuvo que ver confirmada su impresión cuando días después Obligado pronunció en el Ateneo una conferencia sobre «El Arte Nacional», un viejo pero nunca olvidado asunto, que volvía a cobrar actualidad ante la cuestión inmigratoria. Frente a las opiniones del cosmopolita Schiaffino y del hispanizante Oyuela, Obligado seguía creyendo que la posibilidad de un arte propiamente argentino estaba en un criollismo paisajístico, costumbrista e histórico, que veía nostálgicamente cifrado en la belleza de la pampa. Los aludidos replicaron en sendas conferencias. El 26 de julio Schiaffino reafirmó su confianza en el cosmopolitismo y en la necesidad de la inmigración europea; dio por cancelada la influencia cultural española, lo que abría las puertas a la diferenciación idiomática; y al hablar del paisaje en la pintura, desmitificó irónicamente la pampa y el gaucho, y descartó despreciativamente el indio como tema: «la nacionalidad de una obra de arte no depende puerilmente del tema elegido, sino de la fisonomía moral de su autor», «no hay más arte interesante que aquel que fluye naturalmente, sin tutores ni barreras»; «la era del cosmopolitismo que vamos atravesando nos dará únicamente nuestra fisonomía propia»<sup>25</sup>. El 15 de agosto Oyuela habló sobre «La raza en el arte», en la que defendió la raíz española de la cultura argentina, el lazo natural de raza, tradición y lengua que unía a la Argentina

<sup>23</sup> De «El sacrificio de la Rosa de Fragonard», entonces propiedad del abogado Manuel Quintana, dice Schiaffino: «Esa mujercita semidesnuda, sembrada de hoyuelos como una ninfa de Clodión, baña toda entera en una luz deliciosa cual si emanara de su carne amasada de lirios y de rosas; las sombras son transparentes e inefables, como lo sería la pulpa de una camelia que tuviera palpitaciones de vida. El gesto desfalleciente, la suprema expresión del rostro, los ojos entrecerrados, realizan el más perfecto desmayo que sea dable contemplar en femenino naturalidad. Una nube de amorcitos que vuela en torno, mientras el dios himeneo, envolviéndola con su ala, acerca al ara su antorcha a fin de consumir el sacrificio, completan la composición de una de las obras más noblemente estudiadas que haya producido Fragonard y el arte de su tiempo» (1933: 342). Sobre las fuentes de los poemas de Darío citados, cfr. el clásico de Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética* (1954: 36-43; 46-49).

<sup>24</sup> «Literatura argentina. La Atenas del Sud. Su somnolencia actual», *La Razón*, Montevideo, 24 junio 1894; en Ibáñez (1969: 33).

<sup>25</sup> La conferencia apareció tres días después, el 29 de julio en *La Nación*, con el título «Cuestiones de arte» y dedicada a Carlos Vega Belgrano. Schiaffino la reproduce prácticamente entera en el capítulo XX «El Ateneo en 1894» de *La pintura y la escultura...* (1933: 352-360). Las citas pertenecen a la pág. 357.



al conjunto de pueblos hispanohablantes. Hasta aquí esta polémica sobre el arte nacional, aunque compleja por sus antecedentes, matices e implicaciones, no aportaba nada esencialmente nuevo y se había mantenido cortésmente dentro de los cauces previstos<sup>26</sup>. Lo fuerte vino en la parte final del discurso de Oyuela, quien amplió el frente de batalla atacando las modas literarias importadas de París y su última expresión, el *decadentismo*, mantenido por «cuatro escritores estafalarios, poetas de pura superficie», que «representan, cuando mucho, el movimiento de algunas callejuelas de París, y nadie en Europa los toma en serio». Añadía: «y ya tenemos en ciertas partes de América (aquí *todavía* no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes ¡Santo Dios! ¡Y todavía se arriesgaba el señor Schiaffino a solicitar para aquellos poseídos de París un respeto que en manera alguna merecen» (Oyuela 1943: 219).

Darío no intervino en el debate y de tener que asignarle una posición habría que situarlo próximo a Schiaffino; lo que realmente le importaba era el provocador ataque de Oyuela al *decadentismo*. De hecho lo esperaba y días antes se adelantó con una de sus matizadas defensas:

En el Ateneo se anuncia una próxima conferencia del doctor Calixto Oyuela, en la cual refutará las opiniones de Rafael Obligado sobre el arte nacional. Al mismo tiempo, me asegura un amigo del señor Oyuela que en dicha conferencia se atacará el movimiento nuevo que se advierte en la literatura americana, al cual movimiento llaman *decadente* sin que yo sepa hasta ahora por qué. Lo cierto es que los escritores jóvenes americanos buscan nuevas formas, y se consagran muy plausiblemente al cultivo del arte.

Hay en la copiosa producción que aparece en gran número de revistas recién fundadas, mucho malo; pero entre lo malo, hay no poco bueno, y algo que revela gérmenes de rica cosecha para lo porvenir<sup>27</sup>.

Darío estaba preparando junto a Ricardo Jaimes Freyre —como no debía ignorar Oyuela, de ahí su malintencionado *todavía*— el inminente lanzamiento de *Revista de América*. La anunció el día 12 como la «publicación que desea y pretende ser en la ciudad más grande y práctica de la América que habla español, algo así como el órgano de la aristocracia intelectual de la generación nueva», la representante argentina de esas «revistas especiales en que se manifiesta el pensamiento de los jóvenes, de los nuevos», «el lazo que nos unirá a todos»<sup>28</sup>. Pero la dureza final de las palabras de Oyuela, al que siempre había tratado con amabilidad, lo ofendió.

<sup>26</sup> Giusti señaló al recordar la polémica que las intervenciones «tuvieron amplia resonancia en el público culto, suscitaban ecos periodísticos y todavía merecen ser leídas» (1954: 73). Malosetti Costa la estudia atendiendo a la cuestión del paisaje pictórico como parte de la búsqueda del arte nacional, y observa cómo los periódicos siguieron interesadamente el tema: *La Nación* reprodujo los discursos de Obligado y Schiaffino, *El Correo Español* se adhirió al de Oyuela, y *La Patria degli Italiani*, al de Schiaffino (2001: 341).

<sup>27</sup> «Tres fechas. ¿Cuál es más grande? La opinión de un excéntrico. Próxima conferencia», *La Razón*, 8 agosto 1894, en Ibáñez (1969: 37-38).

<sup>28</sup> «La Revista Americana. De un poeta montevideano (Laforgue)», *La Razón*, 12 agosto 1894, en Ibáñez (1969: 48-49). Más tarde Darío volvió a llamar a la *Revista de América* «órgano de nuestra naciente revolución intelectual» (1950, I: 127).

Desde entonces pasó a considerarlo un ejemplo de académico retardatario, un enemigo del modernismo y hasta un enemigo personal<sup>29</sup>.

*Revista de América* salió el día 19 y sólo alcanzó a publicar tres números. Su fugacidad y su carácter casi puramente programático explican que su texto fundamental sea precisamente los «Propósitos» iniciales, un manifiesto no firmado pero escrito por Darío, una página verdaderamente clave, presente, como veremos, a lo largo de todo el desarrollo del modernismo argentino:

Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal; Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística; (...); Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética, que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de la América latina, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del ensueño (...); Luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatida hoy por invasoras tendencias utilitarias<sup>30</sup>.

En el segundo número Darío publicó una encendida defensa de los decadentes. Frente a la acusación de que éstos se limitaban a un arte meramente formal o sensual, volvió a subrayar la seriedad y el sentido profundamente religioso de su labor: ellos eran «sacerdotes y soldados del alma», «mensajeros y adoradores de un supremo ideal»<sup>31</sup>. En el último número sacó un olvidado artículo titulado «Bellas Artes. La exposición Mendilaharzu», nunca recogido en libro ni explicado, y que nos interesa aquí especialmente.

El pintor argentino Graciano Mendilaharzu, un año menor que su amigo Schiaffino, había estudiado en París entre 1881 y 1891. Poco después de su vuelta manifestó síntomas de una enfermedad mental que lo llevó al sanatorio y finalmente al suicidio en febrero de 1894. Schiaffino atribuyó el hecho al «aislamiento, la falta de estímulo, la sensación penosa de trabajar en el vacío» (Schiaffino 1933: 361), y organizó una exposición de todas sus obras que se inauguró el 26 de septiembre de 1894 en los Salones del Ateneo, entonces trasladados a la Plaza de Mayo. El mismo día publicó en *La Nación* un estudio, reproducido en el catálogo de la exposición y dirigido a los senadores y diputados de la provincia que en su día habían apoyado las subvenciones de estudios a Mendilaharzu. Hacía poco que la municipalidad de Buenos Aires acababa de rechazar una nueva iniciativa de creación de un Museo de Bellas Artes con los argumentos de ser un «lujo inútil y perjudicial» en un país sin «sentimiento artístico necesario para apreciar las obras de arte» ni «tiempo para dedicarse a estudios artísticos, demandándonos toda nuestra actividad industrial y comercial de Nación nueva y productora»<sup>32</sup>. De ahí el tono perentorio,

<sup>29</sup> Cfr. Carilla, Emilio (1967: 47-48), donde se hacen algunas consideraciones sobre la relación Darío-Oyuela que habría que completar y concretar.

<sup>30</sup> «Nuestros propósitos», *Revista de América*, núm. 1, 19 agosto 1894, pág. 1, en Carter (1967: III).

<sup>31</sup> «Gabriel D'Annunzio», *Revista de América*, núm. 2, septiembre 1894, págs. 31-32, en Carter (1967: XXXIX-XL); el artículo fue recogido con el título «Richar Le Galliene. Influencia del sentido de la belleza» en Darío (1950, I: 640-645).

<sup>32</sup> *La Prensa*, 22 mayo 1894, en Giusti (1954: 70). La propuesta rechazada en estos términos había partido del Intendente Francisco Pinedo, quien proponía gastar la mayor parte de los fondos destinados al

incluso dramático de Schiaffino, su urgencia por demostrar la utilidad del arte como medio de afianzar la nacionalidad:

De esta exposición surge una enseñanza que interesa a todos los argentinos: mientras aun se discute alrededor del muerto si alguna vez tendremos arte, ya contamos detrás de nosotros algunos artistas nuestros: Puyrredón, Cafferata, Fernández Villanueva y Mendilaharzu desaparecen sin que haya todavía un museo de pinturas y esculturas para guardar en él sus obras principales; el mérito inapreciable de ser precursores de una nacionalidad lo pagarán con el olvido de su propia obra, porque si hay gobiernos y municipalidades que llegan a concebir la necesidad del comercio, las ventajas de la industria, faltan entre ellos espíritus amplios, bastante adelantados y poseídos del porvenir de la República para darle al pueblo junto con el pan la inteligencia para conservar piadosos y reconocidos el ejemplo perenne de las primeras obras de arte generadas en almas argentinas<sup>33</sup>.

Darío se había quejado de lo mismo, y hablando de la recién inaugurada Avenida de Mayo había escrito: «Allí las grandes fábricas, las casas de hierro, los editoriales de los diarios, los debates en el Congreso (...), la Bolsa... Y los poetas escasos, y los que hay desalentados; y los ediles que atacan las ideas artísticas, y los artistas que ven que casi todo el mundo es edil»<sup>34</sup>. Su último artículo para *Revista de América* es un elogio fúnebre de Mendilaharzu, el pintor incomprendido, loco y suicida, al que curiosamente compara a Vincent Van Gogh, «el grande artista que vació su alma en las cartas que escribió a su hermano Teodoro» (Carter 67: LXVIII)<sup>35</sup>; es un panegírico de Schiaffino, «uno de los espíritus más finos y delicados de su país, un pintor, un escritor, verdadero mirlo blanco artístico, en la traficante y política Cosmópolis» (LXVIII), cuyo estudio reproduce casi por completo y cuyo estilo descriptivo compara al de Huysmans; pero sobre todo es una nueva lamentación, que serviría de despedida despedida de la revista, sobre la preterición del arte en el mundo moderno, un ataque más al «mufle», a «celui-qui-ne-comprend-pas», al «rey burgués», al «filisteo» o al «rastaquouére», a M. Homais, a M. Prudhomme, a la «canalocracia» o «zoocracia» que desprecia el arte:

El Panmuflismo toma creces en todas partes del mundo. La ciencia, el comercio, el sport, la política, son los dueños del mundo. El Arte va reduciéndose a un grupo de cultivadores e iniciados cada vez más escaso. A veces, un hermoso sueño nos hace entrever una aurora, es verdad. En nuestras repúblicas latinas, el viento de la Mediocridad sopla sobre el alma criolla. Nuestras sociedades recién formadas no cuidan

---

Museo en «excelentes copias» de los grandes maestros de la pintura: «De este modo los que no han podido ver los originales en los museos europeos tendrán idea de los principales creaciones artísticas del mundo» («Historia del Museo Nacional de Bellas Artes», <http://www.mnba.org.ar>).

<sup>33</sup> *La Nación*, 26 septiembre 1894, cit. en Schiaffino (1933: 363).

<sup>34</sup> «Tres fechas. ¿Cuál es más grande? La opinión de un excéntrico. Próxima conferencia», *La Razón*, 8 agosto 1894, en Ibáñez (1969: 37).

<sup>35</sup> *Revista de América*, núm. 3, 1 octubre 1894, pág. 56, en. Es posiblemente la única vez que Darío cita a Van Gogh, de quien entonces conocía sus cartas, no sé si su pintura. En 1893, tres años después del suicidio de Van Gogh, comenzaron a aparecer en el *Mercure de France* extractos de sus cartas a su hermano Théo y a Emile Bernard, quien organizó una exposición de sus cuadros en París.

del alma; el Arte no puede tener vida en donde la Religión va perdiendo terreno, y en donde el Lucro y la Política hinchen cada día más sus enormes vientres.

El yankee, tan ferozmente práctico, siquiera derrama su oro para tener en su casa las obras de arte que no entiende; el americano-latino, la raza de los licenciados, doctores y coroneles, tiene que conformarse con ser la madre por excelencia de ese monumental y portentoso tipo que instala nuestra pequeñez a la luz del mundo: el Rastaquouère. Y mientras triunfan los rastas, los artistas que tengamos se morirán de hambre, o irán al manicomio, o vivirán tragando su propia bilis (Carter 67: LXIX-LXX).

El fracaso momentáneo de sus respectivos proyectos había unido a Schiaffino y Darío, que se vieron como dos adalides luchando juntos por el Arte frente a la mediocridad ambiente encarnada en «el edil» opuesto al Museo o en el presidente ateneísta enemigo de *Revista de América*.

La situación tomó un giro mucho más favorable a finales de 1894, cuando Carlos Vega Belgrano, nieto del prócer Manuel Belgrano, editor de prensa, coleccionista y mecenas, sustituyó a Oyuela como presidente del Ateneo. Durante los dos años siguientes imprimió a la sociedad un fuerte impulso renovador, cuyos más directos beneficiarios fueron Schiaffino, que ocupó la vicepresidencia segunda, y Darío. Schiaffino siempre lo consideró como «el primer mecenas argentino», «el alma de aquella institución» y «una garantía de amplitud de miras» (Schiaffino 1933: 370)<sup>36</sup>; y Darío lo recordó «generoso y culto» (Darío 1950, I: 117), y en contraste con el anterior presidente, según testimonio de Soto Hall, como un intelectual «sin prejuicios de escuela, sin envidias, todo lo contrario, ansioso de ayudar a los que anhelaban subir», que «prestó un gran servicio a las letras y contribuyó al triunfo de las nuevas orientaciones literarias que encontraban, en otras partes y en otros hombres, una tenaz resistencia» (Soto Hall 1925: 277)<sup>37</sup>. Gracias a él la sociedad volvió a trasladarse, esta vez al lujoso edificio del Bon Marché (más tarde Galerías Pacífico), en el número 783 de la comercial calle Florida, emblema de la modernidad bonaerense, el mismo número donde tenían su sede la Sociedad Estímulo Bellas Artes y varios talleres de pintores. Fue entonces cuando por fin, a propuesta del Ateneo y sobre la base de las colecciones donadas al Estado, Antonio Bermejo, ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del nuevo gobierno de José E. Uriburu, aceptó la idea de fundar el Museo Nacional de Bellas Artes y Schiaffino fue nombrado Director y Conservador, con el encargo de organizarlo, recoger aquellas obras de dependencias públicas que pudieran aprovecharse como base, obtener nuevas donaciones y realizar las primeras compras. Hizo todo ello a lo largo de 1895 y 1896 utilizando la misma sede del Ateneo, aunque entre sus tareas también estaba procurarle un nuevo edificio<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Schiaffino también recuerda que Vega Belgrano, cuyo abuelo había fundado en 1799 la primera Escuela de dibujo, siempre cultivó la amistad de pintores y fue íntimo del fallecido Mendilaharsu (1982: 82; 96). Schiaffino, como veremos, y Sívori le pintaron retratos.

<sup>37</sup> También Giusti dice que «Vega Belgrano había nacido para estimular, para ayudar», tenía «vocación de mecenas» y su generosidad «enjugó muchas veces los *déficits* del Ateneo» (1954: 74; 75).

<sup>38</sup> El decreto de creación, de 15 de julio de 1895, puede leerse en parte en «Historia del Museo Nacional de Bellas Artes», <http://www.mnba.org.ar>. Las tres colecciones base del Museo fueron las de Juan Benito Sosa, donada al gobierno de Buenos Aires en 1877, la de Adriano E. Rossi, en 1893, y la de José Prudencio de Guerrico, en el año siguiente. Véase también «Biografía», pág. 8, AES AGN, legajo 3340.

Vega Belgrano además de aliviar la siempre apurada situación económica de Darío dándole trabajo en su recién fundado diario *El Tiempo*, logró incorporarlo de forma efectiva al Ateneo. Es significativo que la nueva Junta Directiva le encargase nada menos que la contribución poética para los actos de la fiesta nacional de mayo de 1895, a lo que respondió con un poema a la altura de las circunstancias: la famosa «Marcha triunfal»<sup>39</sup>. Fue realmente a partir de ese momento cuando el Ateneo se convirtió en un centro literario renovador, abierto a los modernistas, desde el que Darío reinó poéticamente en Buenos Aires hasta su marcha. Y es en este contexto donde hay que situar la posterior evocación de Darío en su *Autobiografía*, en la que no dejó de ordenar y jerarquizar en torno suyo el ambiente intelectual:

Y se creó el grupo del Ateneo. Esta asociación, que produjo un considerable movimiento de ideas en Buenos Aires, estaba dirigida por reconocidos capitanes de la literatura, de la ciencia y del arte. Zuberbuhler, Alberto Williams, Julián Aguirre, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Sívori, Ballerini, De la Valle, Correa Morales y otros animaban el espíritu artístico; Vega Belgrano, D. Rafael Obligado, D. Juan José García Velloso, el doctor Oyuela, el doctor Ernesto Quesada, el doctor Norberto Piñero y algunos más fomentaban las letras clásicas y las nacionales, y los más jóvenes alborotábamos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental.

Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista, y ponía mis «raros» de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal sobre mi cabeza. Mis compañeros me seguían y secundaban con denuedo. Exagerábamos, como era natural, la nota (1950, 1: 127-128).

Efectivamente, en el Ateneo ya estaban Leopoldo Díaz, algo mayor en edad pero identificado con los nuevos, y Jaimes Freyre, ambos provenientes de *Revista de América*, a los que se fueron uniendo en 1895 otros jóvenes, como Luis Berisso, Ángel de Estrada y Miguel de Escalada. Este grupo de escritores identificables por su cosmopolitismo, modernidad y entusiasta adhesión a Darío convivía en el Ateneo con el grupo de los pintores que junto a Schiaffino formaban Sívori, Della Valle, Ballerini y de la Cárcova. Era un momento prometedor y parece que Darío llegó a esperar que pintores y poetas trabajasen coordinadamente, que formaran una «hermandad» que, como la de sus admirados prerrafaelitas en la Inglaterra victoriana, luchara desde Buenos Aires por un arte nuevo y espiritual; o que, como Oscar Wilde y Aubrey Beardsley, creara conjuntamente sus revistas y libros exquisitos, sus *Yellow Book* y sus *Salomé*. Pero el sueño no se hizo realidad, la colaboración entre unos y otros no pasó de ser general, estratégica, de apoyo mutuo en la consolidación de sus respectivos campos de actuación e influencia, y los frutos compartidos fueron escasos y decepcionantes, pues los pintores no estuvieron creativamente a la altura de lo esperado.

<sup>39</sup> Para una detallada revisión de la génesis y las características del poema cfr. La «Presentación» de Pedro Luis Barcía en Darío 1995<sup>a</sup>.



En octubre se abrió el tercer Salón anual del Ateneo en medio de una gran expectación. Darío escribió para *La Prensa* una serie de seis reseñas, que han sido recuperadas y estudiadas por Malosetti Costa<sup>40</sup>. De ellas cabe deducir tres cosas. En primer lugar, su recuperada confianza en la ciudad, que volvía a mostrar su faz ateniense: «Sí, hay ambiente para el arte en Buenos Aires»; y su reiterado apoyo a Schiaffino, cuya tenacidad había logrado vencer las resistencias fenicias: «el carcaj de Schiaffino debe estarse quieto ante alguna célebre kalofobia edilicia ya echada al olvido hoy que la estética municipal ha sido exaltada gracias a la disposición de un ministro plausible»; «el director del Museo de Bellas Artes ha clamado desde hace largo tiempo en pro del gusto nacional, ha hecho una meritoria campaña»<sup>41</sup>. Segundo y más importante, el progreso de sus conocimientos artísticos, que le hacían mostrarse mucho más seguro en sus juicios críticos, y el hecho de que junto al canon de escritores «raros» que venía exponiendo en la prensa desde su llegada, estaba elaborando otro canon equiparable e interrelacionado, aunque menos estructurado y casi secreto, de pintores «raros». En este sentido cabe volver a citar la defensa que hizo en *Revista de América* de los «decadentes» (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine o D'Annunzio): «¿A quiénes se debe el anhelo reciente de los vuelos espirituales, el mayor impulso hacia lo desconocido, la tendencia al conocimiento de las causas primeras, el renacimiento del misticismo, la renovación de los antiguos símbolos, la exploración de los inmensos y viejos bosques de la Historia, en donde se hallan los ocultos templos de las pasadas religiones?» (Darío 1950, I: 642). Y compararla a la casi idéntica exaltación que hace ahora de aquellos pintores «simbolistas» (Redon, Rops, Moreau o Puvis de Chavannes), «espíritus de excepción» que, reaccionando ante la vida moderna, se han lanzado «a la búsqueda de formas no usadas, al abandono de los procedimientos establecidos, a la autominería de las propias almas, a la persecución de ideales nuevos, o atrevidas exploraciones y renovaciones en los antiguos bosques de la Historia» (Malosetti Costa 2001: 386)<sup>42</sup>. Por último y como consecuencia de sus expectativas y de este ideal internacional y moderno a partir del cual veía y juzgaba las realizaciones americanas, no cabe duda que la obra expuesta por los pintores argentinos en el tercer Salón lo desilusionó algo. Expuso, desde luego, sus reproches con delicadeza

<sup>40</sup> En el artículo «Notas de arte», *La Tribuna*, 29 abril 1898, conocido por la recopilación de Mapes, Darío escribió, refiriéndose al pintor José León Pagano: «En el salón del Ateneo, en 1895, expuso un cuadro que juzgué no precisamente con benevolencia en mis críticas de *La Prensa*» (Darío 1938: 131). Sin embargo hasta ahora estas críticas no se habían rescatado y constituyen una de las aportaciones fundamentales sobre Darío del libro de Malosetti Costa (2001: 378-390).

<sup>41</sup> *La Prensa*, 21 octubre 1895, cit. en Malosetti Costa (2001: 382).

<sup>42</sup> Enrique Anderson Imbert, al estudiar los cuentos fantásticos de Darío, que en su mayor número fueron escritos entre 1893 y 1894, elaboró una larga lista de investigadores y escritores de lo oculto que influyeron en ellos, junto a otra, que él califica de «incompleta y desordenada» pero que sin duda es significativa, de dibujantes y pintores: «A. Beardsley, W. Blake, J. Bosco, Bruegel el Viejo, P. Gauguin, J. I. Grandville, H. de Groux, V. Hugo (sus dibujos), E. Munch, G. B. Piranesi, O. Redon, F. Rops, J.L.W. Turner» (Anderson Imbert 1967: 227, nota 6). También en los artículos y muy concretamente en los destinados a *Los raros*, Darío hizo continuas interrelaciones, comparando a los escritores con artistas plásticos igualmente «raros», dejando observaciones e introduciendo incluso alguna «écfrasis» sobre las ilustraciones de sus libros.

deza y se esforzó por salvar lo posible, como el cuadro de Schiaffino «Lady Rowena», inspirado en «Ligeia» de Poe, al que calificó de «pintura intelectual» (385)<sup>43</sup>. Darío estaba convencido de las posibilidades pictóricas de sus «raros», empezando por el «príncipe» de todos ellos: Edgar Allan Poe. Hacía tiempo que alentaba y anunciaba un libro de poesías de Poe traducidas por Leopoldo Díaz, que debería ir ilustrado por Schiaffino o por éste y de la Cárcova, pero que finalmente se publicó de forma distinta y sin ilustraciones<sup>44</sup>. Años después Ángel de Estrada también recordó juntos a pintores y poetas cuando en enero de 1896 se recibió la noticia de la muerte de Verlaine y Darío escribió su famosísimo «Responso», que le dedicó a él y que de la Cárcova ilustró con un dibujo alegórico, que sin embargo Darío tampoco dio muestras de apreciar mucho<sup>45</sup>.

Por entonces Darío era consciente de que los pintores ateneístas, que habían empezado con tanto empuje, perdían fuerza, de que su modernidad era más teórica que práctica, más importada que asimilada y productiva, pues aunque conocían las novedades europeas no lograban trasladarlas a sus obras, y de que, más dedicados a tareas organizativas que creativas, iban quedándose atrás respecto a los escritores jóvenes. Es interesante recordar aquí el famoso artículo consagratorio que dedicó en *El Tiempo* a Leopoldo Lugones, que acababa de llegar de Córdoba y de presentar sus poemas socialistas y decadentes en el Ateneo: «Es uno de los ‘modernos’, uno de los de la Joven América. Él y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente»<sup>46</sup>. Para enseguida compararlo con el menos conocido artículo que dedicó al joven de la Cárcova, que hacía un par de años había regresado de Europa y había sido la gran revelación en el segundo Salón anual del Ateneo por su realista y comprometido cuadro «Sin pan y sin trabajo», también conocido como «La Huelga». Darío

<sup>43</sup> Malosetti Costa informa que no se conoce el paradero de esta pintura, que para Darío era solamente superada por la obra expuesta por Diana Cid de García, una joven argentina formada en París a la que dedicó su crítica más elogiosa, la que contiene las palabras citadas sobre los pintores simbolistas, con los que le encontraba parecido, especialmente con Puvis. Malosetti sigue la pista a la olvidada trayectoria y a la obra perdida de esta misteriosa pintora (2001: 385-388).

<sup>44</sup> Cfr. Malosetti Costa 2001: 321, 385. Darío había mencionado por primera vez, que yo sepa, «el volumen de traducciones» de Díaz en «Literatura argentina. La Atenas del Sud. Su somnolencia actual», *La Razón*, Montevideo, 24 junio 1894; en Ibáñez (1969: 34). Un mes después: «Hablé en días pasados de un tomo de traducciones que estaba por publicar Leopoldo Díaz. Hoy puedo asegurar que nuestro bizarro poeta publicará en efecto ese libro; que las traducciones serán todas de Poe, y que el libro será ilustrado por el artista Schiaffino» («Eduardo de la Barra. Un libro de Leopoldo Díaz», *La Razón*, 15 julio 1894; en Ibáñez 1969: 41). El libro terminó publicándose con el título *Traducciones* (Díaz 1897), sin las planeadas ilustraciones e incluyendo versiones de varios poetas además de las de Poe, entre las que figuran «Ulalume» dedicada a Schiaffino, «El Araaf» a Darío y «El palacio encantado» a de la Cárcova. Para más datos sobre la influencia de Poe en Leopoldo Díaz, véase John Eugen Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (1934: 152-165).

<sup>45</sup> Estrada, Ángel de: «Rubén Darío», *Nosotros*, año X, núm. 82, febrero 1916, págs. 173-4. El «Responso» salió en *Argentina*, I, 8, 15 enero 1896, dedicado a Ángel de Estrada hijo, con una ilustración de de la Cárcova, que no he podido ver. También recuerda la ocasión y menciona su dibujo el propio de la Cárcova en Ernesto Barreda, *La Nación*, 24 abril 1927, pág. 7; aunque parece significativo que Darío nunca se refiriera a él.

<sup>46</sup> «Un poeta socialista, Leopoldo Lugones», *El Tiempo*, 12 mayo 1896. Dedicado a Carlos Vega Belgrano; en Darío 1950, IV: 839.

lo calificó como «un dandy y un socialista» y explicó la naturaleza, para él estética-moral, no política, de su socialismo, comparándolo explícitamente con Lugones: «Su socialismo, revelado por la tela vigorosa y valiente *Sin pan y sin trabajo*, tiene por origen —así como en el caso del poeta Lugones— el odio innato en todo intelectual al entronizamiento del mercantilismo imbécil, del gordo becerro burgués fatal a los espíritus de poesía y ensueño»<sup>47</sup>. Dice que de la Cárcova «admira a los artistas del renacimiento moderno, tiene en gran veneración a simbolistas y místicos» como Gustave Moreau, Redon, Toorop, Denis, Max Klinger o Schneider, para terminar con una reserva hábil, ambiguamente planteada: «Pero ésta es veneración hasta ahora ideal. No se ha atrevido —y ha hecho muy bien— a entrar en vías semejantes en un público en donde cualquier ignorado idiota se cree autorizado para expeler sus más excrementales ineptias, sobre el arte sagrado, desde el momento en que se pronuncie la palabra ‘simbolista’ o ‘decadente’. Para pintura simbolista, guárdese Cárcova»<sup>48</sup>. De esta forma vuelve a culpar del retraso artístico a la resistencia del medio, a los criterios comerciales imperantes, a los antimodernos, al tiempo que se autovalora haciendo ver lo arriesgado de su propia novedad, que no se arredra ante los ataques. Él sí era, él sí se atrevía a ser, como Lugones, un raro en Buenos Aires.

En 1896 Darío estaba presente en multitud de publicaciones periódicas, su renombre crecía entre admiradores y detractores, era el centro del Ateneo y su autoridad se extendía más allá de la literatura al campo de la pintura y al arte en general. Años después el dramaturgo Emilio Berisso, hermano de Luis, evocó en versos humorísticos a poetas y pintores ateneístas en torno a Darío:

Schiaffino pinta a destajo,  
Della Valle da «Un malón».  
De la Cárcova al Salón  
Va, «Sin pan y sin trabajo»...  
Los anteojos de Lugones  
Van como una exhalación.  
Allí se admira a Rubén  
Pensativo en un diván<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> «Artistas argentinos: De la Cárcova», *El Tiempo*, 25 junio 1896; en Darío 1950, IV: 850. Malosetti estudia detenidamente «Sin pan y sin trabajo» y su recepción en 2001: 302-318, y en el artículo «Presentar/ representar. Tensiones en la activación de los poderes de una imagen» (2002: 93-109). Sólo advertir que, como se ve, el artículo de Darío no es inmediatamente posterior a la exposición del Ateneo del 94 como ella supone: está fechado con precisión por Erwin K. Mapes (Darío 1938: 113), y bastaría la mención interna de Lugones para situarlo después del 96.

<sup>48</sup> «Artistas argentinos: De la Cárcova» (Darío 1950, IV: 853). Es la misma prudencia que señaló, por ejemplo, en el actor italiano Alfredo de Sanctis, al que conoció en el Ateneo, «en un muy limitado círculo de intelectuales», y a quien dedicó en *La Nación* el artículo «Ibsen», que pasó a *Los raros*. De Sanctis, «el ibseniano, el modernista», «que comprende la dirección y grandeza del arte moderno», del «arte puro», tiene, como de la Cárcova, que moderar y hasta ocultar su modernidad y aceptar las imposiciones del medio: «Debo decir que Buenos Aires no ha conocido a De Sanctis, al verdadero De Sanctis. Siendo su especialidad el teatro modernísimo, pues sus mayores triunfos han sido con Ibsen y Tolstoy, con Rovetta y Sudermann, ha tenido que sujetarse a señalado repertorio que el público inteligente ha comprendido desde luego» («El actor De Sanctis», *La Nación*, 12 agosto 1896; Darío 1950, IV: 857).

<sup>49</sup> «Recuerdos del viejo Ateneo», cit. en Arturo Capdevilla, *Rubén Darío, un bardo rei* (1946: 84). Giusti cita una versión algo distinta y comenta por extenso estos «trioletts» de Berisso (Giusti 1954: 80-

Darío debía sentir que necesitaba sin más tardar la publicación de un nuevo título que añadir al ya algo lejano y casi legendario *Azul...*. A ello se sumó la activación a mediados de 1896 de la polémica sobre quiénes —Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva o él— eran los verdaderos «precursores» o «iniciadores» del modernismo hispanoamericano, polémica que habría de tener por cierto larguísima trayectoria. Decidió entonces llevar a cabo los dos proyectos que había anunciado casi desde su llegada y que han quedado como los libros característicos de su periodo argentino: *Los raros* y *Prosas profanas*. Sólo interesa recordar en el contexto de lo que estamos viendo que su realización material fue en gran medida obra del círculo ateneísta, ya que los dos fueron sufragados por Vega Belgrano: el primero, de cuya portada se encargó Schiaffino, se hizo bajo la supervisión de Ángel de Estrada y Miguel de Escalada, y el segundo, con la ayuda de éstos y Leopoldo Díaz. Además, los escritores y pintores ateneístas allegados a Darío colaboraron a que éste culminase su «campana» bonaerense por el Arte Nuevo con una defensa muy activa de su liderazgo modernista y un lanzamiento muy planificado de sus libros para finales de año.

Hacia el mes de agosto, mientras se iban concretando los respectivos proyectos del Museo y de los libros, Schiaffino hizo un correcto retrato a pluma del escritor (*ver imagen*): un Rubén Darío mirando de frente, maduro y barbado, concentrado, en la plenitud del periodo bonaerense, lejos del aspecto deteriorado de sus últimos años. Ambos debieron de quedar satisfechos, a juzgar por el uso frecuente que iban a dar al dibujo. Ha sido reproducido bastantes veces y se corresponde con semblanzas de algunos contemporáneos, como este «retrato literario» de Lugones, que parece la verbalización y el comentario del de Schiaffino:

Llevaba entonces barbado el rostro de cálida palidez, la cual dilatábase como soñando en la marmórea culminación de la frente. El cabello negro y crespísimo, que nunca se infló en melena, iba regular sin compostura. Los ojos faunescos encendíanse de alegre franqueza que fácilmente oblicuaba en chispa irónica; pero su mirada era, sobre todo, fraternal. La ancha nariz, la ruda boca, repetían la máscara 'verleniana' (Lugones 1919: 273)<sup>50</sup>.

86). En su prosa de homenaje póstumo al poeta, Emilio Berisso lo evoca de forma similar: «Al penetrar en la sala de lectura del Ateneo, anochece; sentado junto a la ventana, por donde aún entraba un poco de luz, vi a Rubén Darío; estaba solo, leyendo» («Recordando a Darío», *Nosotros*, año X, núm. 82, febrero 1916, pág. 248).

<sup>50</sup> El que Lugones viera en el retrato el rostro de Verlaine se explica por la profunda identificación espiritual y hasta física de Darío con su «padre y maestro mágico». Es probable que al propio Darío le gustara pensar en el parecido entre su retrato de Schiaffino y el de Verlaine pintado por Eugene Carrière. En una de sus necrológicas publicadas tras la muerte del poeta francés escribió: «Publicamos un retrato, reproducción del mejor que se haya hecho de Verlaine: el de Carrière. Puede observarse cómo en ese rostro complicado se revelan muchos de los rasgos principales que han hecho célebre al poeta del maestro de la decadencia. La sensualidad se señala, en algo de satírico; el misticismo, los pensamientos consagrados a la Divinidad, han tenido albergue bajo la bóveda de ese cráneo potente, y se ha asomado a las ventanas de esos ojos acostumbrados a misteriosas visiones» («Paul Verlaine», *Buenos Aires*, año II, núm. 41, 19 enero 1896, en Barcia 1968, I: 90). Faltan estudios sobre la influencia del retrato de artista y de las ideas fisiognómicas en las semblanzas literarias de Darío, así como investigaciones iconográficas sobre las características y el uso que éste hizo de sus propias representaciones pictóricas o fotográficas. Deduzco que Schiaffino dibujó el retrato hacia agosto por el artículo en el que Luis Berisso lo presenta como reciente («Rubén

Schiaffino lo destinó a la cuarta Exposición del Ateneo que se abrió a finales de octubre y lo usó como base, tratando de «modernizarlo», para componer la cubierta de *Los raros*, que debió encargarle Darío. Dice Malosetti: «Es una tapa nada convencional, diseñada y firmada con sus iniciales. El título y el nombre del autor aparecían entrecruzados en vertical y horizontal, con letras de fantasía enmarcando una imagen extraña, sin cuello, de Rubén Darío, realizada por él mismo, aunque el dibujo original no estaba ‘decapitado’. Schiaffino como artista plástico adhería desde la tapa a las ‘rarezas’ de Darío» (Malosetti Costa 2001: 410)<sup>51</sup>. Sin embargo el resultado de la adaptación nos parece fallido. Enseguida veremos la adversa reacción de algún contemporáneo y la del propio Darío, quien posiblemente había imaginado algo mejor para su libro y comprobó de nuevo que, como pintor, Schiaffino no estaba a su altura o a la de sus raros<sup>52</sup>.

En septiembre de 1896 el Ateneo renovó sus cargos: Rafael Obligado sustituyó en la presidencia a Vega Belgrano, que quedó como vocal, en la comisión directiva volvieron a entrar Schiaffino, Sívori y por primera vez Della Valle, Ballerini, de la Cárcova y Escalada. Darío y Berisso resultaron elegidos como presidente y secretario respectivamente de la sección de Bellas Artes<sup>53</sup>. Obligado, pese a su edad, prometió continuar el espíritu renovador de su antecesor. No es extraño que el primer acto organizado para el 19 de ese mes fuera un homenaje a Darío, que seguía brillando literaria y socialmente. El nuevo presidente le rindió tributo desde la «vieja guardia» del americanismo con palabras que tendrán un eco casi seguro en el famoso estudio de Rodó sobre *Prosas profanas*: «Este poeta no es un argentino, ni es en realidad un americano. Su musa no tiene patria en el continente; la tiene en el seno de la belleza»<sup>54</sup>. Darío respondió con otra importante pieza de su cons-

---

Darío», *Buenos Aires*, año III, núm. 71, 16 agosto 1896, págs. 10-11, en Barcia 1968, I: 24). El propio Schiaffino lo reprodujo en lugar destacado (Schiaffino 1933: 317), e ilustra varias biografías del escritor. Gonzalo Rojas, al recordar el crucial año de 1896, escribe: «Ante los ojos el retrato de Rubén Darío a los 29 años, en el finísimo dibujo de Schiaffino: cabello oscuro, ondeado, desde la frente abierta; el ojo vivaz, de ángulo todavía juvenil, que casi vuela; bigotes abundosos al uso, la barbilla en punta; el corbatín que se adivina, mancha o lazo. Hombros en cruz. O en guillotina» (Rojas 1967: 209-220).

<sup>51</sup> Malosetti también estudia los testimonios periodísticos poco entusiastas que quedaron sobre el salón del Ateneo de ese año, y las críticas que Schiaffino, cada vez con menos tiempo para pintar, recibió por volver a exponer cuadros muy antiguos y conocidos, a los que apenas pudo sumar algunos retratos de la alta sociedad, entre ellos el de Vega Belgrano (2001: 395-403). Así pues, el retrato del mecenas figuró junto al del poeta.

<sup>52</sup> En mi artículo «El Frontispicio de *Los raros* de Rubén Darío: una fuente gráfica desconocida y una explicación» (García Morales 1997: 48-62), creo haber demostrado que el «Frontispicio del libro de ‘Los raros’» que Darío publicó en noviembre de 1895 en *Revue Illustrée du Rio de la Plata* y que finalmente no incluyó en el libro, es una «écfrasis» del grabado «Pan Mountain», que el escritor y pintor inglés Sturge Moore publicó en *The Dial* en 1893. Aventuro que fueron este tipo de grabados o pinturas de «modernos raros» los que alguna vez Darío soñó como más adecuados para ir en la portada o ilustrando su libro.

<sup>53</sup> El cargo de Darío como presidente de Bellas Artes del Ateneo no suele ser recordado por sus biografías, pero así consta en la crónica «Ateneo. El nuevo presidente. Sus propósitos», *La Nación*, 15 noviembre 1896, en el prólogo de Pedro Luis Barcia a *Prosas* de Rafael Obligado (1976: LXVII-LXVIII). Y lo confirma el propio Darío en su importante «Discurso en el Ateneo de Córdoba», del que nos ocuparemos enseguida: «Permitidme que recuerde en estos momentos a *La Nación* de Buenos Aires, en donde ha tanto tiempo tengo una ventana para clamar al aire libre, y el Ateneo metropolitano, de cuya sección de Bellas Artes tengo la honra de ser el actual presidente» (Ibáñez 1969: 111).

<sup>54</sup> El discurso de Obligado puede verse en Barcia (1968: 32-33) y en Obligado (1976: 329-330).



trucción crítica del modernismo, la conferencia «Eugenio de Castro y la literatura portuguesa», que aún tuvo tiempo de incluir como artículo final de *Los raros* y en la que manifestó su entusiasmo: el modernismo hispanoamericano, representado por él, podía formar parte del «renacimiento latino» representado en Italia por D'Annunzio y en Portugal por Castro, y de esta forma, integrarse en el movimiento internacional del Arte nuevo, un movimiento del que, no dejaba de subrayar en una declaración indirecta de independencia, España se mantenía aislada<sup>55</sup>. También el 2 de octubre, cuando le tocó a Leopoldo Díaz dar a conocer en el Ateneo su poema simbolista «La leyenda blanca», se leyó una carta de presentación de Darío, entonces de viaje en Córdoba, en la que volvió sobre el tema, ya obsesionante, de su liderazgo: «*Leader* no soy ni quiero ser, sino como representante del esfuerzo americano, con el cual mi nombre y mi obra no son sino el blanco de un sinnúmero de flechas cuyos golpes acrecen el número de mis compañeros y soldados para organizar definitivamente la resistencia en una guerra tan alegre como una vendimia y tan gloriosa como una campaña»<sup>56</sup>. Al día siguiente envió a Estrada y Escalada una dedicatoria-prefacio para que encabezase *Los raros*, en la que reprodujo íntegros los propósitos de *Revista de América*, y añadió: «La esencia de ese programa nos anima siempre a todos los buenos trabajadores de entonces, y a los que han aumentado las filas. ARTE: esa es la única y principal insignia. Somos ya algunos y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa»<sup>57</sup>. *Los raros* se terminó de imprimir el 12 de octubre. Tres días después un grupo de jóvenes del Ateneo de Córdoba encabezados por el crítico Carlos Romagosa celebró, en homenaje a su huésped y en medio de la oposición de sectores católicos y conservadores de la ciudad, uno de los más significativos actos colectivos del modernismo hispanoamericano. No faltó un telegrama de adhesión firmado por los compañeros bonaerenses Jaimes Freyre, Berisso, Leopoldo Díaz, Schiaffino y Escalada. Darío leyó una de sus alabanzas más entusiastas, una verdadera oración dirigida a la *Belleza* eterna y a la *Religión del Arte*, representados por la imagen de la Dea y por la fraternidad universal de los artistas que peregrinan hacia su templo: «... en su templo, en lo alto de la Colina Sagrada (...) encontraréis a la diosa blanca y pura, a la eterna belleza, en cuyo gesto está visible la música del universo»<sup>58</sup>. Como colofón añadió: «En cuanto a mí, señor vicepresidente del Ateneo, no soy más que un misio-

<sup>55</sup> «Eugenio de Castro» (*La Nación*, 26 y 29 septiembre 1896), en *Los raros* (Darío 1950, II: 504).

<sup>56</sup> *La Nación*, 2 octubre 1896, en Suárez Wilson (1967: 146), y en Barcia (1968, I: 34); ambos incluyen extensas reseñas del acto.

<sup>57</sup> Esta dedicatoria-prefacio, firmada en la localidad de Capilla del Monte, Córdoba, el 3 de octubre de 1896, aparece íntegra en Barcia (1968, I: 48), de donde la tomo, ya que Darío la suprimió en la edición *Los raros* de 1905, en la que se suelen basar las ediciones posteriores. Escalada firmó también el 12 de octubre el artículo «Rubén Darío» (*La Nación*, 29 octubre 1896), en el que transcribe el fragmento de una carta de Darío: «Somos ya legión y contamos con treinta y cinco revistas en el continente. Bueno y malo, de todo eso va a salir la idea de América, que Europa va a descubrir dentro de poco» (53).

<sup>58</sup> «Discurso en el Ateneo de Córdoba», en Ibáñez (1969: 107). He estudiado en más detalle el acto y los discursos del Ateneo de Córdoba en «Construyendo el modernismo: Rubén Darío y Carlos Romagosa» (García Morales 1998: 85-114); y he tratado de explicar la significación y evolución de la imagen empleada por Darío en «El 'templo de la diosa', una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío» (García Morales 1994: 23-51).

nero de esas ideas, un mínimo mensajero de esos ideales. La América me ha tocado como tierra de mi predicación y de mis labores. No quito ni pongo rey, pero ayudo a mi Señor, el Arte»<sup>59</sup>.

Al momento en el que Darío está de nuevo en Buenos Aires, mientras se agota rápidamente la edición de *Los raros*, corresponde el primer documento relacionado con él que encontramos en el Archivo Schiaffino. Se trata simplemente de la tarjeta de invitación a la «Tercera comida mensual» que debía celebrarse el 14 de noviembre en «Maison Georges Mercer» de la calle Florida; va adornada con la caricatura de un personaje barbado, con cuerpo de ángel o diablillo, sentado sobre un libro, firmada por Ángel Della Valle, y contiene la indicación: «Presidencia de Rubén Darío (Presidente saliente Dr. Ramón Cárcano)»<sup>60</sup>. Seguramente estamos ante una de esas sociedades informales, entre intelectuales, gastronómicas y «fumistas», que surgieron en torno al Ateneo, de las que derivó algo después la esotérica «Syringa», integrada por los más íntimos de Darío<sup>61</sup>. En su *Autobiografía* éste dijo refiriéndose al «vibrante grupo del Ateneo»: «en nuestras modestas comidas a escote creábamos alegría, salud y vitalidad para nuestras almas de luchadores y de *rêveurs*» (Darío 1950, I: 129); y en «Versos de año nuevo»: «Mi culto culinario que/ hacía la vida más bella (...)/ *Monti, Luzio y Auer 's*, son templos» (1967: 1039; 1041).

Por los mismos días iban apareciendo las primeras reseñas de *Los raros*. Nos interesan dos que también afectan a Schiaffino. La primera, una nota publicada por Luis Berisso el 16 de octubre, fue rescatada y resumida por Barcia: «da noticia del libro y de la 'impresión exótica' que produce, refiriéndose a la tipografía; alude con humor a la 'Decapitación de Darío' por Schiaffino, con respecto a la cabeza del artista trazada a pluma por el pintor argentino y que ilustra la cubierta; advierte que será campo de lucha para tirios y troyanos, en unos honra y en otros insulto» (Barcia 1968, I: 53)<sup>62</sup>. La segunda, más importante, es la del escritor y crítico franco-argentino Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional, famoso por su laboriosidad e independencia, y más aún por su soberbia, destemplanza y terquedad, por su temible aunque no siempre acertada disposición para la polémica y la descalificación. Desde julio dirigía *La Biblioteca*, el órgano oficial de la institución, con el propósito de convertirla en una «empresa civilizadora», una publicación cultural de alcance continental, abierta a todos los valores intelectuales sólidos, incluidos los jóvenes. En el primer número Schiaffino publicó el primer capítulo de su

<sup>59</sup> «Discurso en el Ateneo de Córdoba», en Ibáñez (1969: 107).

<sup>60</sup> AES AGN Legajo 3325. Ramón José Cárcano (1860-1946), historiador y político argentino, por entonces miembro de la directiva del Ateneo, llegó a ser candidato a la presidencia, así como gobernador de Córdoba durante dos periodos. Me resulta imposible identificar al personaje caricaturizado. No cabría descartar del todo que fuera el propio Darío, pero me inclino a pensar que este «ángel» es el propio Ángel de la Valle.

<sup>61</sup> Sobre «La Syringa» y otros grupos informales, peñas, tertulias y sociedades humorísticas en torno al Ateneo, ver «El Ateneo» de Reina Suárez Wilson (1967: 127-132) y sobre todo «La Syringa» de Delia Kamia (Castagnino 1967: 203-226).

<sup>62</sup> Al parecer la reseña se publicó en *La Nación*, 16 octubre 1896. No he podido verla. Siguen a Barcia la mayoría de los que se ocupan de la recepción de *Los raros*, incluido Arellano (1996: 46). Véase también la más reciente reconsideración de Beatriz Colombi (2001: 277-282).

ensayo «El arte en Buenos Aires (La evolución del gusto)»; en el segundo, de noviembre, aparecieron juntos la siguiente entrega de Schiaffino, el ambicioso «Coloquio de los Centauros» de Darío, pieza fundamental para la terminación de *Prosas profanas*, y la reseña de Groussac sobre *Los raros* (Maeder 1962). En ella Groussac reconoció la dedicación y el talento personal de Darío pero rechazó como equivocada su poética decadente y descalificó a la mayoría de sus modelos franceses: *Los raros* era una «hagiografía literaria», una reunión indistinta y fraudulenta, donde «altas individualidades como Leconte de Lisle, Ibsen, Poe y el mismo Verlaine, respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d'Esparbès, la histérica Rachilde y otros *ratès* aún más innominados»; y Darío, un converso a «la buena nueva del decadentismo francés», un «heraldo de pseudo-talentos decadentes», que «celebra la grandeza de sus mirmidones con una sinceridad afligente, y ha llegado a imitarlos en castellano con desesperante perfección»<sup>63</sup>. Junto a la impugnación de la falsa originalidad decadente, reparamos en su severo varapalo al descuido del texto, cuestión en la que era bastante puntilloso y en la que tuvieron parte de responsabilidad los colaboradores de Darío, y sobre todo en su despreciativa opinión del diseño de Schiaffino:

Para sobresalir entre la muchedumbre, al gigante le basta erguirse; los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos. Por eso ostentan la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos, procurando efectos de iluminación y tipografía, a manera de los cigarreros y perfumistas... y que bastarían a caracterizar lo frívolo e infantil de la pretendida evolución.— A ese propósito, séame lícito reprochar al Sr. Darío las pequeñas 'rarezas' tipográficas de su volumen, indignas de su inteligencia. Aquel rebuscamiento del tipo y la carátula es tanto más displicente, cuanto que contrasta con el abandono real de la impresión: abundan las incorrecciones, las citas cojas —hasta del caro Verlaine— las erratas chocantes, sobre todo en francés. Créame el distinguido escritor: lo raro de un libro americano no es estar impreso en bastardilla, sino traer un texto irreprochable<sup>64</sup>.

Darío contestó a Groussac desde *La Nación* con «Los colores del estandarte», una de sus principales páginas teóricas, una meditada explicación de su trayectoria y de sus procedimientos basados en el «galicismo mental», y una matizada defensa del valor renovador del decadentismo y sus raros. También una pieza maestra de habilidad y malicia polémica, en la que mediante concesiones y halagos de doble filo iba devolviéndole uno a uno los golpes a su contendiente, de manera que ante

<sup>63</sup> Groussac, Paul: «Boletín Bibliográfico. *Los raros*, por Rubén Darío», *La Biblioteca*, año I, tomo II, núm. 6, noviembre 1896. Se reprodujo en *La Nación* el 25 de noviembre, según la información de Colombi (2001: 281). Más tarde Groussac se negó a que se reeditaran sus reseñas sobre los libros argentinos de Darío, según él por considerarlas de escaso valor, hasta el número de homenaje que con motivo de la muerte de éste publicó la revista *Nosotros*, por donde cito («Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío», *Nosotros*, vol. X, núm. 82, febrero 1916, págs. 151-152). Desde entonces han sido glosadas más o menos fielmente por varios estudiosos darianos. Cfr. el capítulo «Darío y Groussac», de Carilla (1967: 77-86) y Loveluck (1967: 229-251).

<sup>64</sup> «Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío», *Nosotros*, vol. X, núm. 82, febrero 1916, pág. 152. Para un estudio de la editio princeps y una consideración de la cuestión tipográfica y de las erratas, cfr. Arellano (1996: 23-33).

las críticas sobre ciertos defectos de estilo o la importancia que daba a figuras menores, Darío proclamaba: Groussac era uno de sus maestros de estilo y había pensado seriamente incluirlo en la colección<sup>65</sup>. Pero no dedicó siquiera una palabra — quien calla otorga— en defensa de su amigo e ilustrador Schiaffino, y siguió colaborando como si nada en *La Biblioteca*. Meses después Groussac se ocupó de *Prosas profanas*; sin apearse de sus convicciones, pero mucho más amable, reconocía, por encima del decadentismo de Darío, la maestría de sus realizaciones, su «enriquecimiento evidente de la lengua poética», su «manera» moderna pero en el fondo clásica: «tengo para mí que, a pesar de las apariencias contrarias, su talento real se escapará en breve de su falsa teoría, como un pájaro de la jaula»<sup>66</sup>.

Quien sí se ofendió, y mucho, fue Schiaffino. Colaborar en el mismo número en que el director lo ridiculizaba era doblemente humillante. Abandonó *La Biblioteca* y nunca volvió a mencionar la portada de *Los raros*, pero sí se refirió a otras circunstancias personales y políticas que posiblemente estén en el fondo del asunto: alguna vez contó las diferencias que tuvo con el difícil Groussac al reclamarle para el Museo fondos pictóricos depositados en la Biblioteca Nacional; y continuamente insinuó la envidiosa inquina y las oscuras maniobras de éste y otros intelectuales contra las iniciativas del Ateneo. Lo cierto es que, según los datos de que dispongo, Groussac jamás participó en actividades de la asociación; además, cuando salió el primer volumen de una colección de obras históricas patrocinada por el Ateneo, le lanzó desde *La Biblioteca*, publicación oficial al fin, un ataque tan violento que recibió la reconvencción de un ministro del gobierno. Antes de rectificar prefirió suspender la publicación. El restringido campo intelectual estaba atravesado de amistades y enemistades que en la mayoría de los casos eran reflejo de intereses y camarillas políticas. Entre el viejo director de la Biblioteca Nacional y el nuevo director del Museo Nacional había surgido una rivalidad que habría de durar toda la vida<sup>67</sup>. Veremos que ésta tuvo su punto álgido en 1900, con una agria polémica a propósito de Rodin que estuvo a punto de alcanzar a Darío.

La inauguración oficial del Museo de Bellas Artes tuvo lugar el día de Navidad de 1896, con una fiesta para la que los amigos regalaron al director un pergamino con sus firmas, decorado con un dibujo de Ballerini y con el soneto de Darío «Toast. A Eduardo Schiaffino».

<sup>65</sup> «Los colores del estandarte» (*La Nación*, 27 noviembre 1896), en Darío (1950, IV: 872-882).

<sup>66</sup> «Boletín Bibliográfico. *Prosas profanas*, de Rubén Darío», *La Biblioteca*, año II, núm. 8, enero 1897, en «Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío», *Nosotros*, vol. X, núm. 82, febrero 1916, pág. 159.

<sup>67</sup> Al recordar el Ateneo al final de su vida, cuatro años después de la muerte de Groussac, Schiaffino siguió hablando de aquellos «enemigos que la combatieron durante años, silenciosa y solapadamente»: «El brío con que se iniciaba el Ateneo, pasando alternativamente de las conferencias literarias y científicas a las audiciones musicales de alto vuelo, creando exposiciones anuales, honrando memorias de artistas con la reunión póstuma de sus obras, y a los escritores del pasado con la proyectada Biblioteca de Autores Argentinos, despertó la antipatía de muchos, que, desde el primer momento, le escatimaron su concurso» (Schiaffino 1933: 370-371). Y al mencionar a los verdaderos entendidos en arte: «Había una sorda irritación contra los profesionales de esas materias; se les consideraba obstáculo para continuar simulando conocimientos de pura fantasía» (372). Para los detalles de la polémica que puso fin a *La Biblioteca* cfr. Maeder (1962: X-XI); y Benarós (1998: 59-61).

Que el champaña de oro refleje en su onda  
la blanca maravilla que el gran Louvre impera,  
la emperatriz de mármol cuya mirada ahonda  
el armonioso enigma que es ritmo de la esfera;

el bello Hermafrodita de cadera redonda,  
y del sublime Sandro la núbil Primavera;  
y sonriente en el triunfo de su gracia hechicera,  
la perla de Leonardo, la mágica Gioconda;  
y el pórtico del templo que habita el Numen sacro,  
el altar donde se alce su augusto simulacro,  
y en teoría suave, canéforas hermosas;  
la Victoria llevando su palma de oro fino,  
y rompiendo la sombra, sobre el carro divino,  
Apolo, coronado de nubes y de rosas<sup>68</sup>.

Darío emplea superficialmente motivos de época presentes en muchas de sus crónicas y poemas, tanto en composiciones ocasionales, entre ellos otros brindis, como en las de *Prosas profanas*, que es en sí mismo un *museo* imaginario y un *templo* poético de paisajes y figuras culturales, en el que se contienen algunas de sus más perfectas transposiciones artísticas. El Museo de Bellas Artes se pone bajo la invocación del santuario ideal del arte, cuyo modelo es el prestigioso Louvre y cuya galería-altar está presidida por figuras emblemáticas de la mitología y el arte clásico y renacentista: la Venus de Milo, para Darío la representación suprema de la Dea, el Hermafrodita, de cuyo carácter «teratológico» renegó años después, La Primavera del «divino Sandro» citado en «El Reino Interior», la Gioconda de «mago» Leonardo, las canéforas presentes en el «Responso», la Victoria, que imaginó siempre como la de Samotracia, y el omnipresente Apolo.

Aunque salió con fecha de 1896, en realidad la primera edición de *Prosas profanas* terminó de corregirse e imprimirse en enero del 97. Darío quiso ser más cuidadoso que con *Los raros*, dio un último repaso a las pruebas y el día 21 pudo por fin escribir a su impresor Pablo Coni: «Puede Ud. enviar los libros al Ateneo, calle de Florida»<sup>69</sup>. Muy probablemente fue allí, en el moderno templo del Ateneo y del

<sup>68</sup> El poema aparece reproducido como «Toast. A Eduardo Schiaffino» (26-XII, 1896), en Darío (1967: 975-976), dentro de la sección «Del chorro de la fuente» y del apartado «Bajo el sol argentino (1893-1898)», y explicado parcialmente en nota de pág. 1213. Pedro Luis Barcia concreta que «Toast» fue publicado en *Buenos Aires*, año III, núm. 93, 17 enero 1897, pág. 9, en una reproducción facsimilar del pergamino de Augusto Ballerini entregado a Schiaffino: «El soneto está dedicado al pintor y crítico de arte amigo de Darío y aparece inscripto en letras doradas entre figuras alegóricas; al pie figuran las firmas de los presentes en la velada. Lo acompaña una aclaración que dice 'improvisado en la misma fiesta', lo que me parece inadmisibles» (Barcia 1968, I: 81). Las firmas de adhesión del pergamino son: Antonio Bermejo, A. Della Valle, Julio Dormal, N. Ortiz Viola, Eduardo Sívori, Julián Aguirre, Ángel N. Bottero, Ernesto Bergara Biedma, Ernesto de la Cárcova, Leopoldo Díaz, Rafael Igarzábal, Belín Sarmiento, Carlos Ficcione, Marco M. Avellaneda, Roberto J. Payró, Sixto Quesada, Alberto Williams, Carlos Berg, Víctor de Pol, Julio Mendilaharsu, Augusto Ballerini, D. Bartinto y Reinaldo Giúdice.

<sup>69</sup> Cit. en Pedro Luis Barcia, «Estudio preliminar. *Prosas profanas*, breviario poético modernista» (Darío 1996: 18; 21). En el estudio preliminar de esta edición, para cuya portada vuelve a utilizar por cierto el retrato de Darío por Schiaffino, Barcia no deja de citar «Toast» entre «otros textos afines de la etapa argentina» (19).



Museo, entre sus socios, pintores y escritores, donde primero se distribuyó, como en su ambiente y entre su público natural, este libro paradigmático, fruto de la sacralización dariana del arte, manifestación de la modernidad bonaerense de fin de siglo, bandera del modernismo en su momento de apogeo y obra clave en la definitiva consolidación de la literatura americana en español.

### **EL MERCURIO DE AMÉRICA DE DÍAZ ROMERO Y EL HOMENAJE A PUVIS DE CHAVANNES**

Tras la inauguración del Museo y la publicación de *Prosas profanas*, se podría pensar que una vez cumplida su tarea de institucionalización y promoción artística y literaria, el Ateneo decayó irreversiblemente. No así la vida literaria, que siguió muy animada a lo largo de 1897 y 1898, en que fueron saliendo libros que confirmaron la consolidación de una generación prolijada por Darío: *Traducciones y Poemas (Islas de Oro. La leyenda blanca. Belphegor)*, de Leopoldo Díaz; *En la plenitud de los éxtasis*, de Carlos Alberto Becú; la traducción de *Belkiss* de Eugenio de Castro, la obra recomendada por Darío, que publicó Luis Berisso con estudio de Lugones; *Las montañas del oro*, de Lugones, también sufragada por Berisso; *Joyas poéticas americanas*, la primera antología del modernismo hispanoamericano, realizada por Carlos Romagosa, el defensor cordobés de Darío; *El pensamiento de América* de Berisso, y adelantos de *Castalia bárbara* de Jaimes Freyre<sup>70</sup>. En julio de 1898 apareció la más importante revista del modernismo literario argentino y una de las mayores del hispanoamericano: *El Mercurio de América*. La dirigió el escritor Eugenio Díaz Romero, quien en la presentación declaró su aspiración a conciliar la solidez de *La Biblioteca* de Groussac, recién desaparecida, con el carácter juvenil y continental de *Revista de América*, cuyos «Propósitos» volvió a reproducir literalmente<sup>71</sup>. Desde el primer número contó con su admirado Darío, quien publicó allí los primeros poemas de «Las ánforas de Epicuro», la serie que pasó a la segunda edición de *Prosas profanas*; y con su amigo Schiaffino, a quien siempre defendió en su labor al frente del Museo: «Buenos Aires, dado su inmenso desarrollo comercial y social, necesitaba consagrar, como las naciones cultas de Europa, un templo a la Belleza»<sup>72</sup>.

El 24 de octubre de 1898 murió en París el pintor Puvis de Chavannes, y Díaz Romero planeó junto a Darío dedicarle un homenaje colectivo en el número de diciembre. Entonces puede situarse sin lugar a dudas una esquila que Díaz Romero dirigió a Schiaffino y que éste conservó en su Archivo y fechó en 1898:

<sup>70</sup> Para un repaso de la actividad editorial de estos años, ver Rafael Alberto Arrieta, «Libros y folletos» (1950: 30-37).

<sup>71</sup> «El Mercurio de América», en *El Mercurio de América*, Tomo I, núm. 1, 20 julio 1898, págs. 3-5. Sobre la revista existen acercamientos muy parciales, como el de Lafleur, Héctor René, Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando Pedro (Lafleur 1962: 28-31).

<sup>72</sup> Díaz Romero, Eugenio: «Pintores argentinos», *El Mercurio de América*, Tomo III, año II, mayo y junio 1900, pág. 457.

*Estimado Schiaffino.*

*¿Podría ud. facilitarme su artículo sobre Puvis y la Estética del mismo, publicada en El Tiempo. Darío escribirá en el próximo número de El Mercurio un trabajo sobre Puvis, y para hacerlo deseaba consultar su escrito. Darío me ha sugerido la idea de publicar el autógrafo que Ud. tiene. Se (sic) que dicho autógrafo se ha publicado en Buenos Aires. ¿No podría conseguir Ud. el cliché, sin decirle a Taboada mi objeto, porque este personaje sería capaz de negarlo sabiendo que era para mi Revista?*

*¿Tiene ud. un retrato de Puvis, para insertarlo igualmente?*

*Como comprenderá, queremos con Darío hacer algo digno del egregio artista francés y al mismo tiempo digno de mi Revista.*

*Yo volveré a las 7 o sino (sic) esta noche podemos vernos en su estudio. Vd. puede sugerirme alguna idea buena sobre este asunto. Su*

*Díaz Romero*<sup>73</sup>

La carta prueba algo conocido del taller creativo de Darío, que siempre fue capaz de partir de textos anteriores para llegar a resultados originales. Efectivamente, Schiaffino había escrito para *El Tiempo* «Puvis de Chavannes», un encendido elogio fúnebre del representante pictórico de la (H)armonía: «Esta es la característica del Maestro, una visión de la naturaleza infinitamente apaciguada de la que brota irresistible y lenta una armonía supra terrestre hecha de todos los reposos (...). Puvis era armonioso como su obra, y era su aspecto y espíritu el trasunto de su alma»<sup>74</sup>. Y éste sirvió de base a Rubén para su propio «Puvis de Chavannes» de *El Mercurio*, una de sus más importantes notas necrológicas, género en que se encuadran varias semblanzas de *Los raros*, en el que encontró un espacio privilegiado para desplegar su mitificación del arte y el artista, y en el que llegó a ser un auténtico especialista. Salió acompañado, refrendado y revalorizado por la reproducción fotográfica del autógrafo de Puvis a Schiaffino solicitada por Díaz Romero<sup>75</sup>. Darío habla en nom-

<sup>73</sup> AES AGN, Legajo 3325. Por la letra puede deducirse con casi toda seguridad que la fecha de 1898 en la parte superior derecha de la misiva es un añadido de Schiaffino. No he podido localizar el número citado de *Buenos Aires* ni identificar a «Taboada». *Buenos Aires* fue una revista ilustrada de artes, historia, letras e información general, dirigida por José María Drago y Miguel Cantilo, de la que salieron en la imprenta de *La Nación* 213 números semanales entre abril de 1895 y mayo de 1899, y en la que colaboraron Darío y Schiaffino (cfr. Luis Pereyra 1993: 47).

<sup>74</sup> Eduardo Schiaffino, «Puvis de Chavannes», *El Tiempo*, 27 octubre 1898, pág. 1. El artículo está fechado el día anterior y creo que puede considerarse el complemento final de su lejana nota de presentación «M. Puvis de Chavannes en su obra y en su caso —un mártir moderno», fechada en París 14 octubre 1885, publicada en dos entregas en *Sud-América*, 18 y 19 diciembre 1885, y glosada por Malosetti Costa (2001: 197-198). A lo largo del elogio fúnebre Schiaffino se valora indirectamente a sí mismo como artista, experto y hasta propietario: él había sido discípulo de Puvis y su defensor frente a los ataques de críticos adversos, lo que el maestro le había agradecido con un autógrafo y con «conversaciones y revelaciones» que reproduce; había intentado convencer inútilmente a un compatriota de que adquiriese a buen precio «Pobre pescador», el admirable cuadro que ahora cuelga en el Museo de Luxemburgo; Buenos Aires sólo contaba con cuatro originales, el pastel «Cabeza de mujer» que había participado en la Exposición del Palacio Hume, una sanguina en el Museo Nacional, otro pastel propiedad de Sívori y un estudio propiedad suya. Su artículo iba acompañado de otro, «La estética de Puvis. La palabra del maestro», en el que se traducía, tal vez por él mismo, una conversación del pintor con el poeta Paul Guigou (Eduardo Schiaffino, «Puvis de Chavannes», *El Tiempo*, 27 octubre 1898, pág. 2).

<sup>75</sup> El autógrafo figura tras la firma de Darío, al final de «Puvis de Chavannes», *El Mercurio de América*, vol. I, diciembre 1898, pág. 320 y reza:

bre de la revista, como expresión de la conciencia grupal de los modernistas, y remite constantemente al artículo del amigo: «Nuestro homenaje colectivo a la memoria del prodigioso maestro de luz que se llamó Puvis de Chavannes fue hecho a tiempo, en la manifestación individual de un artista exquisito y comprensivo —he nombrado a Eduardo Schiaffino, que representó, oportuno y ferviente, la conciencia y el afecto del corto número de intelectuales»<sup>76</sup>. Pero también imprime a sus palabras un sesgo personal, hablando de su experiencia iniciática al descubrir en el Panteón parisino la obra de Puvis y dando de ésta una visión muy próxima a sus concepciones poéticas: entre pagana y cristiana, entre clásica y moderna, es una pintura que se aleja del academicismo y del impresionismo hacia el simbolismo, el idealismo o el platonismo eterno.

Tratábase de una leyenda de oro, trazada por la inspiración de un artista gráfico, que, a pesar de revelarse hondamente cristiano, me hacía recordar, no sabía por qué, la *Iliada* o la *Odisea* (...) La aristía clásica no excluye en Puvis la modernidad, pues, por el contrario, su estética es de las que más han conmovido los espíritus nuevos en este siglo; y esto sin que hubiese en él relación o propósito de prosecución por idéntica senda con los prerrafaelistas (...) Puvis, siempre obediente a las sublimes matemáticas, a la geometría de las proporciones y de los rasgos, desertó la frialdad canónica, la rigidez escolástica, o más bien, no se acercó a ellas, como tampoco al ejército de los admirables cazadores de la impresión, sino que habitó un palacio esencial, en el país sideral de los arquetipos, viviendo en la atmósfera de la Idea pura, de lo absoluto e inmortal, creando así, paralelamente, podría decirse, como Wagner su orbe musical, él su orbe pictórico para la Eternidad (Darío 1950, IV: 923-924).

Termina con un vibrante homenaje a los que, en tiempos de adoración generalizada de la Becerra positivista, siguen heroicamente dedicados al sacerdocio de la Belleza, guiados por cuatro genios del fin de siglo, representativos de las cuatro grandes artes: además de Puvis, Wagner, referencia general desde su llegada a Buenos Aires, Mallarmé, otro platónico a quien acababa de homenajear en *El Mercurio de América*, y Rodin, que pronto se convirtió en su modelo fundamental para la escultura moderna.

Wagner, conduciendo sus nubes de armonía, al amor de las auras primitivas, para dar vida a su sueño; Mallarmé, en su isla de alabastro, concertando los números del silencio; Rodin, en su doma del gesto, en la captura y sujeción del secreto del movimiento, sublimando lo material; Puvis, noble pastor de la luz, músico de las selectas actitudes, augusto solitario del estilo, suman, una vez más, el sentido de la frase de Carlyle: «el Poeta es la revelación del Infinito» (925-926)<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> «Puvis de Chavannes» (Darío 1950, IV: 920). Ni en estas *Obras completas* ni en ninguna otra edición póstuma de Darío, empezando por la recopilación de Erwin K. Mapes, de la que parten las demás, figura, claro está, el autógrafo de Puvis, aunque sea en realidad parte del original: una de las muchas pérdidas y desajustes entre las versiones de textos en revistas y en libros.

<sup>77</sup> La frase final, síntesis de la doctrina sobre el genio artístico divulgada por el romántico escocés Thomas Carlyle en *Los héroes* (1840), pudo llegarle a Darío, entre otras vías, por la traducción de esta obra aparecida en España en 1893 con prólogo de Leopoldo Alas «Clarín», o por las páginas que dedicó Taine

## EL PASAJE A EUROPA: UNA LISTA DE PROTECTORES ARGENTINOS DE DARÍO

Éste fue el último artículo importante de Darío en la Argentina. Es bien sabido que a finales de año se trasladó a Europa como corresponsal de *La Nación*, en principio para escribir sobre la situación de la España derrotada. En su autobiografía narró la escena, repetida por muchos, en la que el administrador del diario Julio Piquet le hizo el improvisado ofrecimiento, que él aceptó, de embarcarse dos días después, el 3 de diciembre. Siempre le gustó subrayar el repentismo de sus escritos y hasta de sus decisiones. Biógrafos más minuciosos han matizado que el viaje no sólo estaba planeado sino completamente decidido desde un mes antes y que se embarcó el día 8<sup>78</sup>. Edelberto Torres, al especificar las condiciones económicas del encargo, sostuvo que fue *La Nación* la que le costó el viaje (Torres 1980: 420). Dos documentos del archivo de Schiaffino indican que, en todo caso, éste también abrió una suscripción entre amigos y conocidos para sufragarle el pasaje y que al menos consiguió recaudar la mitad. El primer documento es una tarjeta en cuya primera carilla Darío le informa de que la cuantía del viaje asciende a 350 pesos argentinos:

*Mi querido amigo,  
Al cambio actual son, en moneda nacional trescientos cincuenta.  
Hasta luego,  
Su afmo.  
Darío  
Miércoles 2 p.m. (AES AGN, Legajo 3332)*

Palabras bajo las que Schiaffino anota a lápiz «Lista de suscripción para su pasaje a Europa», una lista que aparece en la segunda carilla, de diecisiete nombres, con sus respectivas direcciones a pluma, a los que seguramente se les envió una solicitud; y que se repite idéntica en otra hoja en limpio, donde ya se van anotando a pluma las cuotas de 20 pesos pagadas o las simples adhesiones, y bajo el que se suma, nuevamente a lápiz, una cantidad conseguida:

---

a Carlyle en su difundida *Histoire de la littérature anglaise* (1863), lecturas que, a su vez, influyeron directamente en «El que vendrá» de Rodó. La relación entre los cuatro «artistas representativos» citados fue frecuente. La música de Wagner y la pintura de Puvis fueron, junto al simbolismo literario y la vuelta a la religiosidad, algunos de los grandes síntomas de lo que Ferdinand Brunetière llamó *La Renaissance de L'Idéalisme* (1896), un texto que sin duda está en la base de las defensas darianas del renacimiento artístico finisecular. Después de terminado *Los raros*, Mallarmé había suscitado un nuevo interés en Darío, que le dedicó un penetrante y original ensayo en *El Mercurio de América*, dedicado a su director Díaz Romero, en octubre de 1898 (Darío 1950, IV: 913-920). De sus opiniones sobre Rodin, amigo personal de Puvis, del que dejó un busto, nos ocuparemos enseguida.

<sup>78</sup> Sobre la partida de Darío, el error en la fecha y en la datación de la primera correspondencia «En el mar», que pasó a las ediciones de *España contemporánea*, ver Barcia (1968, I: 60-62).

<i>Pasaje de Rubén Darío</i>	\$ 350
1. C.V. Belgrano	Pagó 20 P
2. E. Schiaffino	" 20 P
3. C. Zuberbühler	" 20 P
4. E. Holmberg	" 20 P
5. E. Sívori	adhiera
6. A. Della Valle	adhiera
7. E. de la Cárcova	" 20 P
8. L. Berisso	
9. A. Ballerini	
10. L. Díaz	" 20 P
11. B. Montero	adhiera 20 P
12. E. Quesada	
13. J. Dormal	
14. M. Escalada	
15. M. Carlés	" 20 P
16. J.P. Saenz Valiente	" 20 P
17. A. Estrada	" 20 P
	Recuperado 350
	180
	—
	170

(AES AGN, Legajo 3332)

Abundan los testimonios de que en su lucha por vivir de la literatura Darío tuvo que arrimarse constantemente a mecenas y patrocinadores que, sin embargo, no siempre son bien conocidos. He aquí una lista, aunque ocasional, muy precisa y significativa de sus protectores argentinos. Como se ve, los suscriptores o simples adherentes, nuevamente encabezados por Vega Belgrano, son además del propio Schiaffino y los ya citados pintores Eduardo Sívori, Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova y Augusto Ballerini, y de los escritores Luis Berisso, Leopoldo Díaz, Ernesto Quesada y Ángel de Estrada, el editor de prensa y estudio del arte Carlos Zuberbühler, que con el tiempo sustituyó a Schiaffino al frente del Museo Nacional; el naturalista, escritor y primer director del Jardín Zoológico de Buenos Aires Eduardo Holmberg; el arquitecto belga Julio Dormal, uno de los fundadores de Sociedad Estímulo de Bellas Artes, autor, entre otras, de las construcciones del Zoológico y de un majestuoso proyecto de edificio para el Museo que finalmente se frustró; el ensayista y diplomático Belisario Montero, el ensayista Manuel Carlés, y el capitán Juan Pedro Saenz Valiente, que llegaría a almirante y Ministro de Marina. Esencialmente, pues, algunos de los más conspicuos integrantes intelectuales del 80, así como los escritores modernistas con más recursos. Si contribuyeron al pasaje de Darío lo hicieron como una muestra de reconocimiento y ayuda a su carrera literaria, pero también con un encargo no por tácito menos claro: que fuese su representante, el digno embajador cultural de Argentina en Europa.



## ENTRE ARGENTINA Y EUROPA. *EL SOL DE GHIRALDO*

Durante toda su etapa final Darío siguió manteniendo una relación muy estrecha con Argentina, especialmente a través de su constante colaboración en *La Nación*, de la que salieron la mayor parte de sus libros de crónicas. Había vuelto a Europa con una actitud diferente a la de sus primeras fugaces visitas, para radicarse si no definitivamente sí por largo tiempo, y con una conciencia muy clara de todo lo recientemente aprendido y conseguido. Los temas de sus crónicas ya no eran porteños, pero sí lo eran el punto de referencia y comparación, y los lectores para los que las escribía. Además, la estancia europea le dio pie para incrementar grandemente las crónicas dedicadas a las artes plásticas. En todas ellas y en lo que se conoce de su epistolario hay frecuentes menciones a los amigos argentinos, incluido Schiaffino. Las cartas más abundantes e interesantes de su llegada a Europa las dirigió a Luis Berisso, en ese momento probablemente su amigo más cercano y poderoso, a cuyo cuidado confió sus intereses editoriales y económicos, y por el que trató de mantener los vínculos con los demás. La carta de despedida, en realidad una carta pública dirigida a Berisso en representación de toda la juventud intelectual argentina, está fechada el 7 de noviembre de 1898, pero se dio a conocer el 11 de diciembre, dos días después de su partida, en *El Sol del Domingo*, una publicación de la que nos ocuparemos enseguida: «Yo voy a Europa a decir qué hay aquí de palpitaciones nuevas, y cómo es el nacer de la primavera nueva. Trabajen, luchén, siempre en la obra, siempre con el alma hacia la aurora. El mundo nos ha de mirar muy pronto, y antes de que la Muerte nos haga un signo, veremos levantarse el palacio futuro» (Torres 1967, 453)<sup>79</sup>. Aún seguía en pie el propósito enunciado en *Revista de América*: elevar la literatura americana hasta unirla a la universal, construir desde el Nuevo Mundo y ante el nuevo siglo el templo del Arte. Ahora también tocaba dar a conocer la obra de los nuevos artistas americanos, presentarla (y así presentarse) en Europa. La primera carta a Berisso en plena travesía está animada por este espíritu. Empieza contándole, sin duda para que lo haga llegar al interesado, cómo ha defendido a Schiaffino de las críticas de ciertos compañeros de viaje: «Yo no he tenido nada de notable en el curso del navegar, como no sea unas cuantas lanzas rotas por el Arte que nace en la Argentina y en particular por nuestro altamente estimado y querido Schiaffino». Le reitera su confianza en «poder realizar la verdadera liga de nuestro pensamiento con el europeo», y para ello —»yo les ayudaré desde allá: ayúdenme ustedes desde allí» (454)— le pide que no lo abandone económicamente y le da instrucciones precisas: que le mande *Prosas profanas*, del que no lleva ejemplares, que promueva una nueva edición de *Azul...*, que le consiga encargos diplomáticos, y que le mande libros, revistas y diarios argentinos. Peticiones que seguirán incrementándose en las primeras cartas escritas desde España, donde desea darse a cono-

<sup>79</sup> «Rubén Darío a Luis Berisso, Buenos Aires, 7 noviembre 1898». Antes de que la incluyera Torres en el epistolario de Darío y Berisso, la carta se publicó bajo el título «De Rubén Darío. En el album de Luis Berisso», *El Sol del Domingo*, año I, núm. 15, 11 diciembre 1898, pág. 1. De aquí fue reproducida por Ibáñez (1969: 126).

cer más y dar a conocer a «sus hermanos». En febrero le hace este encargo concreto: «Mándeme el retrato de Schiaffino y una colección de *El Mercurio de América* y otra de *El Sol*» (458)<sup>80</sup>.

También se pueden espigar menciones a Schiaffino en sus primeras crónicas madrileñas. Como cuando narra su toma de contacto con intelectuales españoles en la Legación argentina («un pequeño y valioso museo») y se ve interpelado: «¿Y el arte en Buenos Aires? Digo lo que puedo, alabo los esfuerzos del director del Museo, cito tres o cuatro nombres y me salvo»<sup>81</sup>. Cuando describe los tesoros del gran coleccionista español José Lázaro Galdiano: «Luego fui a visitar las telas viejas, los cuadros auténticos y admirables —oh, mi buen amigo Schiaffino, y cómo le he recordado!»<sup>82</sup>. O recorre la recién inaugurada Exposición Nacional de Bellas Artes junto al citado Carlos Zuberbühler, de visita en Madrid, y juzga la falta de interés social y la poca calidad de la muestra, en la que no están los mejores pintores, atraídos por la Exposición Universal de París<sup>83</sup>. También dedicó a Schiaffino uno de los poemas en prosa reunidos en «Visiones de Boklin», en realidad una serie de cinco écfrasis publicada en *El Album Ibero Americano* de Madrid en agosto de 1899, sobre otros tantos cuadros de Arnold Böcklin, el principal iniciador de la pintura simbolista en el área germánica, el autor de la famosa «Isla de los muertos». Parece que seguía empeñado en asociar a sus amigos artistas argentinos con sus raros pictóricos<sup>84</sup>.

Homenajes como los anteriores y el encargo pendiente del retrato, que le había hecho llegar Berisso, explican la siguiente carta de Schiaffino a Darío, de la que se conserva borrador en su archivo. Es de mera cortesía, de agradecimientos y excusas por su tardanza, aunque ciertamente Schiaffino se refirió más

<sup>80</sup> Por entonces los editores, como Manuel Maucci, le piden insistentemente retratos para libros y antologías, como puede verse en Rosario M. Villacastín (1987: 298, fichas 2483-4).

<sup>81</sup> «La legación argentina. En casa de Castelar», fechado en Madrid, 22 enero 1899, publicado en *La Nación* 18 febrero, e incluido en *España contemporánea* (Darío 1998: 98). Se dan también noticias de esta legación, «un lugar en que se tiene el culto del Arte», en «El cuerpo diplomático hispanoamericano», fechado en Madrid, 10 marzo 1900, publicado en *La Nación*, 29 abril, en Barcia (1968, II: 53-60).

<sup>82</sup> «Una casa museo», Madrid, 24 febrero 1899, en *La Nación*, 21 marzo, en Barcia (1968, II: 139).

<sup>83</sup> «El *vernissage* se había verificado hacía pocos días, y fue poco menos que un desastre. Cuatro gatos y los pintores. Se diría un *vernissage* en nuestro Salón del Ateneo. No podemos negar que somos de una misma familia», «Recorriamos, con Carlos Zuberbühler, las salas llenas de cuadros, y no podíamos dejar de notar cómo en la más que modesta tentativa del Salón de Buenos Aires no se admitirían los estupendos asesinatos de dibujo, las obscenidades de color, los ostentosos mamarrachos que aquí un jurado complaciente deja pasar» («Una Exposición», Madrid, 12 mayo 1899, en *La Nación*, 6 junio, en Barcia 1968, II: 193 y 195).

<sup>84</sup> La versión más antigua que conozco de esta serie de cinco poemas es, como digo, «Visiones de Boeklin», *El Album Ibero Americano*, Madrid, agosto 1899, aunque está firmada en Buenos Aires y dedicada a amigos argentinos, incluido el dramaturgo español afincado en Argentina Casimiro Prieto: «I. *La Isla de la Muerte*. Para Sívori, artista», «II. *Idilio marino*. Para Leopoldo Díaz», «III. *Sirenas y tritones*, para Schiaffino, artista», «IV. *Día de primavera*. Para Mademoiselle...», «V. *Los pescadores de sirenas*. Para Casimiro Prieto». He estudiado la irregular forma en que se transmitió esta serie, lo que determinó su mala comprensión por los estudiosos darianos, y he tratado de restituirla al contexto en el que se creó en «La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico» (García Morales 1993: 55-80).

de una vez al agobiante trabajo de estos años de puesta en marcha del Museo, en que tuvo que multiplicarse como director, secretario, experto y restaurador único. Le envía copia fotográfica del retrato y termina rindiéndole tributo como figura plenamente legitimada por la sanción del viejo mundo.

*A Rubén Darío en Madrid.*

*Bs. As. Enero 18/900*

*Mi querido Darío:*

*Si yo le hubiera escrito cuantas veces he deseado felicitarlo por sus escritos desde que nos dejó, habría recibido ud. en Madrid numerosa correspondencia mía; desgraciadamente, en la vida de labor atormentada que se lleva en este medio, no queda espacio para las visitas epistolares dedicadas al amigo ausente, y los momentos robados a la preocupación diaria hay que gastarlos en breves reposos absolutos que son como siestas del espíritu.*

*Nuestros amigos comunes saben que lo leo siempre y con sumo agrado, y a mi vez compruebo con alegría que su reputación ha crecido entre nosotros y se ha afirmado; hoy ya son legión los que agregan en honor suyo su aplauso al nuestro. Sé que Berisso le ha transmitido mis sentimientos a este respecto y esta circunstancia ha contribuido probablemente a que tardara en escribirle.*

*Estoy con ud. en deuda de gratitud por la viva simpatía con que ud. ha apreciado repetidas veces mis tentativas de arte, y en estos días Juan A. García me ha comunicado otro generoso juicio suyo. No quiero pues que pase más tiempo sin decirle personalmente lo que ud. se imagina: que no culpe ud. de mi silencio ni a la estimación ni al cariño, pues la que me merece su claro talento es mucha y el que le profeso es grande.*

*Le adjunto la fotografía que ud. tuvo a bien pedirme por intermedio de Berisso; la fecha atrasada que lleva le indicará desde cuándo estoy a punto de enviarle la presente.*

*Bravo, mi querido amigo, persevera en la labor emprendida, ya que ud. ha conseguido aquello por lo que todos los ambiciosos de gloria intelectual luchamos, la pública estimación que corrobora el juicio propio.*

*Soy cordialmente suyo*

*Eduardo Schiaffino*

(AES AGN, Legajo 3332)<sup>85</sup>

El mencionado Juan Agustín García (1862-1923) fue historiador, ensayista y profesor universitario argentino, muy interesado en la historia de Buenos Aires, como su íntimo amigo Schiaffino, que guardó sobre él abundantísima documentación en su archivo. Es seguramente el mismo «García» que nombra Darío en la respuesta siguiente, cuando dice haber recibido sus «libros interesantísimos», probablemente los recientes *Introducción a las ciencias sociales argentinas* (1899) y *La ciudad indiana* (1900)<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> El trazo del día de la fecha es muy poco claro; aunque podría también leerse «22,» me inclino a transcribir 24.

<sup>86</sup> En el Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid se conserva tarjeta en blanco de Juan Agustín García, sin datos de ciudad ni fecha (Villacastín 1987: 359, ficha 3378). Como

Madrid 24 Marzo 1900

Mi muy querido amigo,

No quería escribirle hasta no enviarle una sorpresa que tenía meditada, después de recibir el amable obsequio de su retrato.

Hoy lo hago, antes, para que no vaya a pasar ante sus ojos por mal educado, o lo que es peor, por ingrato. Crea V. que entre lo poco que guardo en el relicario de mis amistades, está su nombre. Alguna vez me dijo V. que tuviéramos como punto de unión el silencio. Creo que esta cualidad produce las grandes estimaciones. Los hombres verbosos no tienen tiempo de mirarse las almas.

No se cuando nos veremos. Debía V. hacer un viaje de arte por estos mundos, y mi mayor gusto sería que nos encontráramos.

Si ve a su amigo García salúdele en mi nombre. He recibido sus libros interesantísimos.

¿Podría V. conseguir y enviarme sus maravillas que publicó Ghiraldo en *El Sol*?

Pronto seré más largo.

Suyo, afmo. am.

R. Darío

(AES AGN, Legajo 3332)

Lo más interesante es su mención de *El Sol*, publicación que tuvo varias fases. Apareció con el nombre *El Sol del Domingo* el 4 de septiembre de 1898, como semanario de carácter crítico literario; desde el número 23, de 5 de febrero de 1899, figuró como su director Alberto Ghiraldo, joven escritor, discípulo de Almafuerte, amigo de Darío, de grandes pero no muy definidas inquietudes políticas y sociales, que en ese momento empezaba a verse atraído por el anarquismo, dentro del que se movió, un tanto heterodoxamente, el resto de su vida<sup>87</sup>. Durante sus dos primeros años *El Sol* fue una revista con una vocación predominantemente modernista, donde las novedades literarias se mezclaban con las ideas sociales avanzadas, ideas expuestas con una retórica a veces incendiaria pero siempre tolerables por las instituciones gobernantes. El artículo inaugural fue de Darío; tras él figuraron muchos modernistas argentinos, varios de ellos colaboradores de *El Mercurio*, modernistas hispanoamericanos y, algo después de la llegada de Darío a España y por su mediación, españoles. Hemos leído sus peticiones a Berisso. Necesitaba ejemplares para distribuirlos allí. A Ghiraldo también le escribe: «No dejes de enviarme mi colección de *El Sol* y, puntualmente, los nuevos números» (Ghiraldo 1943: 359)<sup>88</sup>. En la fecha simbólica del 1 de mayo Ghiraldo trans-

---

testimonio del reconocimiento de *La ciudad indiana* en España cabría recordar la extensa y muy positiva reseña que le dedicó poco después Miguel de Unamuno: «Un tratado histórico argentino. *La ciudad indiana* (Buenos Aires desde 1600 hasta mediados del siglo XVII), por Juan Agustín García (hijo), catedrático de la Facultad de Derecho. Buenos Aires, 1900», *La Lectura*, agosto 1901 (Unamuno 1958, VIII: 122-138).

<sup>87</sup> Aunque se menciona con frecuencia en las historias de la literatura, especialmente del teatro, en las del periodismo y en los estudios sobre el anarquismo argentino, es una figura necesitada de revisión. La única monografía que conozco es la de Héctor Adolfo Cordero, *Alberto Ghiraldo, precursor de nuevos tiempos* (1962). Como «intelectual heterodoxo dentro del mundo anarquista» lo caracteriza Juan Suriano (2001: 164).

<sup>88</sup> La carta está fechada en plena travesía «Océano Atlántico —Paso de la línea», 1898.

formó la publicación en *El Sol. Semanario artístico-literario*, con un formato más pequeño, mayor número de páginas y grabados en las portadas. La intención era encargar estas portadas a pintores argentinos, que aparecerían así hermanados a los escritores nuevos. Schiaffino ilustró las primeras, entre mayo y junio. A ellas se refiere Darío cuando le pide «sus maravillas que publicó Ghiraldo en *El Sol*», a sus ilustraciones de temas filosóficos y pies de páginas explicativos con las que ensayó un tímido y creo que definitivamente fracasado acercamiento al simbolismo. Como dice Malosetti Costa, «Schiaffino quiso también ser él mismo el pintor de vanguardia que le faltaba a Buenos Aires, pero esto último no lo logró» (2001: 409)<sup>89</sup>.

En junio de 1900 se suspendió *El Mercurio de América*, Darío aflojó los lazos y el núcleo inicial de modernistas argentinos se dispersó. La radicalización que Ghiraldo imprimió a su publicación no era la adecuada para atraérselos. Hacía un año que el director del Museo no colaboraba en *El Sol*; Darío, tan dependiente económicamente de su puesto en *La Nación*, dejó de hacerlo en octubre. Ese mismo mes se incorporaron los redactores de la recién desaparecida *Los Tiempos modernos*, con su fundador el anarquista español Félix B. Basterra a la cabeza, y *El Sol* se convirtió en una publicación anarquista militante, de inequívoco contenido doctrinal y comprometida con «frentes de lucha» concretos. Durante la agitación social de finales de 1901 apoyó a los gremios de obreros del Puerto de Rosario, combatió la Ley de Residencia sancionada en 1902, por la que se facultaba al ejecutivo a expulsar del país a los extranjeros que se consideraran peligrosos para la seguridad interior y que tuvo a los anarquistas y sus publicaciones como principal objetivo. Cuando el discurso subversivo empezó a hacerse realidad en la calle, la tolerancia oficial acabó. En marzo de 1903 Ghiraldo fue detenido y *El Sol* se clausuró en julio. Terminó así una aventura editorial que a lo largo de su evolución ejemplificó bien las relaciones frecuentes, pero también contradictorias y muchas veces efímeras entre los intelectuales y el anarquismo en el fin de siglo.

---

<sup>89</sup> Malosetti registra la presencia de Schiaffino en *El Sol*, aunque difiere un poco de sus datos y de su enfoque de la revista. Según mis informaciones, las ilustraciones de Schiaffino llevan los siguientes títulos y explicaciones: «Un hombre libre», con lema al pie «Aquel que grita en medio de la soledad, sin infringir reglamento es un hombre verdaderamente libre», año II, 1 mayo 1899, núm. 34 (en la misma página aparece el poema de Darío «Ofrenda», sin relación con la imagen); «Matando el tiempo», con lema «La eternidad es la más larga de las noches; Esquema recuerda en su cráneo vacío que él también fue niño, jugó a la torrecita y alguna vez a las bochas; habituado a la soledad realiza tranquilamente una partida sin interés y sin adversarios», 8 mayo 1899, núm. 35; «Memento», con lema «La idea de la muerte va con nosotros; la mirada no necesita interrogar la tierra, puede dormir; vuela por ella el ojo sin pupila de la vidente angustia», 1 junio 1899, núm. 38. Schiaffino también publicó algunos artículos: «Monólogo», *El Sol del Domingo*, 5 marzo 1899, núm. 27, pág. 1; «Venecia de noche. De Impresiones de arte (libro en preparación)», 26 marzo 1899, núm. 30, pág. 1; y «Definiciones criollas», *El Sol*, año II, 16 junio 1899, núm. 40, pág. 4. En todo caso, lo importante es que aunque a lo largo de su existencia *El Sol* tuvo, efectivamente y como dice Malosetti, una orientación predominantemente «anarquista», también pasó por distintas etapas que habría que estudiar matizadamente para entender la presencia en ella de determinados intelectuales.



## «EL BRONCE DEL ESCÁNDALO» Y EL «RODIN» DE DARÍO

En abril de 1900 Darío se trasladó a París como enviado especial de *La Nación* para cubrir la Exposición Universal. Dedicó una parte significativa de su serie de crónicas, integrada al año siguiente en la colección *Peregrinaciones*, a las manifestaciones artísticas, sobre todo a aquellas que conocía bien previamente y que le permitían escribir con seguridad y deprimis: los simbolistas franceses Puvis y Moreau o los prerrafaelitas ingleses. Pero si hay un artista al que tuvo que conceder una atención muy especial fue al escultor Auguste Rodin. Y no sólo por su papel en la Exposición, con una extraordinaria muestra personal de más de 150 esculturas en la Place de l'Alma que lo consagraba como el gran escultor de su tiempo, sino por la proyección que en ese momento estaba teniendo en Argentina, donde se había convertido en motivo de una enardecida polémica. Es en este contexto donde se puede leer con provecho la siguiente carta de Darío a Schiaffino, firmada el día de la fiesta nacional francesa.

*París, Julio 14 1900*

*Querido amigo,*

*Le envío un recorte de «El Liberal» de Madrid que le será agradable. Gómez Carrillo ha salido a su defensa, aunque, a mi entender, demasiado violento contra Groussac.*

*Mi opinión sobre Rodin la verá V. en La Nación.*

*Supongo habrá recibido mi carta anterior.*

*No deje de enviarle a Gómez Carrillo un ejemplar de su libro.*

*De Barcelona me dicen que dentro de pocos días aparecerá la reproducción del artículo sobre Meifren.*

*Hace un calor horrible y París danza su fiesta.*

*Le envía su cordial cariño, su amigo*

*Rubén Darío.*

*P.S.*

*Estuvo Leopoldo. No le vi. Volvió a Suiza.*

(AES AGN, Legajo 3325)

Aclaro las alusiones, empezando por el final: Leopoldo es sin duda el amigo común Leopoldo Díaz, que en 1897 había sido nombrado cónsul argentino en Ginebra<sup>90</sup>. Meifren, el pintor español Eliseo Meifren, que entre mayo y julio de ese año había realizado una exposición de sus paisajes en el Ateneo de Buenos Aires, sobre la que Schiaffino escribió para *La Nación* una crítica, seguramente la misma que Darío, ejerciendo una vez más de difusor de los hispanoamericanos en España, le promete que reproducirá en breve alguna publicación barcelonesa<sup>91</sup>. En cuanto al libro de Schiaffino que le recomienda enviar a Enrique Gómez Carrillo, el famoso

<sup>90</sup> Con este motivo Darío le había dedicado el poema «Balada a Leopoldo Díaz para que tome por cancillera a una de las nueve musas» en Buenos Aires en 1897 (Darío 1967: 989-990).

<sup>91</sup> Cfr. Eduardo Schiaffino, «Eliseo Meifren y la exposición de sus obras en el Ateneo», *La Nación*, 5 mayo 1900. Al término de la exposición también se dio noticia de ella en la sección «Ecos» de *El Mercurio de América*, julio-agosto 1900, págs. 476-7.

escritor guatemalteco afincado en París, cuya turbulenta vida y tumultuosas relaciones con Darío tanto han dado que hablar a los biógrafos, puede ser *Impresiones de arte*, que, como quedó anotado, Schiaffino venía anunciando desde el año anterior pero que finalmente, ignoro por qué, no publicó. Pero lo más importante está en las primeras líneas y tiene que ver con el «escándalo Rodin» en Argentina.

Éste estalló durante las fiestas patrias de 1900, pero se venía incubando desde antes. El gran crecimiento de Buenos Aires estuvo pautado por la erección de una serie significativa de monumentos y estatuas conmemorativas que ornamentaron lugares privilegiados de la capital y contribuyeron a la construcción de la memoria o imaginario nacional<sup>92</sup>. En 1896 el político y coleccionista Aristóbulo del Valle consiguió que se encargara por una fuerte suma el monumento de Domingo Faustino Sarmiento a Auguste Rodin, cuya apasionada interpretación de la figura humana tan bien parecía avenirse con la imagen ciclópea del luchador por la «civilización», presidente y gran escritor argentino. Schiaffino, antiguo amigo y asesor artístico de del Valle, quien murió ese mismo año, y gran admirador de Rodin, apoyó entusiastamente la idea desde el Ateneo y el Museo y, a partir de 1899, desde la recién creada Comisión Nacional de Bellas Artes, que en los años previos al Centenario intervinieron en muchas decisiones concretas en materia artística (concursos, encargos, becas) y que levantó las esperables susceptibilidades y enemistades<sup>93</sup>. Poseer una obra de Rodin era un lujo que pocas ciudades podían disfrutar, pero sus esculturas, atrevidos desnudos y anticonvencionales retratos eran motivo de debates apasionados. El último y más sonado se había producido en 1898, cuando su «Balzac» fue rechazado por la «Société des Gens de Lettres», y los ecos no dejaron de llegar a Buenos Aires<sup>94</sup>. Aquí se nombró una comisión especial para el segui-

<sup>92</sup> Para una reflexión general sobre la «estatuomanía» como parte de la vocación a la monumentalidad de las capitales latinoamericanas en el fin de siglo cfr. José Luis Romero (1976: 277-278). Ricardo Luis Molinari enumera los principales monumentos escultóricos erigidos en Buenos Aires a héroes, próceres y fechas comunes de la Argentina independiente y a símbolos aportados por las diferentes colectividades de emigrantes durante lo que llama «la hora de las estatuas», entre 1880 y el Centenario, la mayoría de ellos encargados a escultores extranjeros (1983: 393-397). Cfr. también Espantoso Rodríguez (1994: 345-360) y Lilia Ana Bertoni (1992: 77-107).

<sup>93</sup> Los historiadores del arte argentino podrían profundizar en la relación de Schiaffino con del Valle, sobre cuya correspondencia da noticia Malosetti Costa (2001: 236-7). Schiaffino aconsejó a del Valle en sus adquisiciones de arte antiguo y moderno, lo retrató y lo convenció para mostrar parte de su colección en la citada «Exposición Hume» y finalmente donarla al Museo Nacional. Pertenecieron a Aristóbulo del Valle los citados cuadros «Floreal» de Collin, «La mujer y el toro» de Roll y «Arlequin danse» de Degas, además de la estatua «La Diana» de Falguière. En la mencionada serie de crónicas sobre el tercer Salón del Ateneo, Darío escribió: «No conocemos el stud del Dr. Del Valle pero sabemos que tiene la Diana de Falguière. Un caballo de raza es muy hermoso pero habrá que conceder que es más hermoso un Degas, algo de Puvis de Chavannes, alguna violencia de Rodin» (Malosetti Costa 2001: 382). Más tarde la estatua pasó al Jockey Club. Darío la menciona en varias crónicas y se inspiró en ella para escribir —siempre su tendencia a ver la mujer como una estatua— el poema «Mima. Elegía pagana» sobre la danzarina rusa Mima (Darío 1967: 965-966). Una breve semblanza en Griselda Jatib, «Un arquetipo del Ochenta: Aristóbulo del Valle» (1996: 159-163).

<sup>94</sup> Sobre la polémica del «Balzac» véase el artículo anónimo (¿cabría suponer la mano de Schiaffino?) «Rodin», *El Sol del Domingo*, 25 septiembre 1898, núm. 4, pág. 1, en el que se reproduce un entusiasta juicio sobre la estatua de Camille Maclair, el crítico cultural sobre el que, a su vez, Darío escribió su admirativo ensayo «El arte en silencio», añadido a la segunda edición de *Los raros*.

miento del monumento a Sarmiento presidida por el político, diplomático y escritor Miguel Cané; se eligió como emplazamiento el Parque Tres de Febrero, en Palermo, y se fijó el día de la inauguración el primer 25 de mayo del siglo. El 24 y 25 Schiaffino preparó la opinión pública desde *La Nación* con dos favorables estudios explicativos sobre el carácter del escultor y de su nueva obra<sup>95</sup>. El «Sarmiento» se descubrió en presencia del Presidente de la República, en medio de gran expectación. Cané pronunció un discurso en el que reafirmó la vigencia del pensamiento de Sarmiento y se refirió con tibieza y cierta ambigüedad a la estatua: «Helo ahí, señores, tal como lo ha concebido la imaginación del artista. Más que reproducir la figura que aún vive en el recuerdo de las generaciones presentes (...), el escultor ha querido simbolizar en el movimiento del cuerpo, en la energía de la actitud, en la idealización misma de la fisonomía y en la intensa expresión de la mirada, la vida extraordinaria del héroe cuya gloria debía cantar su vigoroso cincel»<sup>96</sup>. Pero la mayor parte del público no sólo la encontró «fea» sino «inexacta»: no se parecía en nada al retratado, aquel no era Sarmiento.

Dos días después hizo su aparición en escena Paul Groussac, con un artículo en el que —empezaba diciendo— expondría su opinión sobre el asunto con «mi acostumbrada franqueza». Era de temerse lo peor. Contaba cómo en diciembre del 98 había visitado junto al expresidente Carlos Pellegrini el taller de Rodin en París y su impresión de la estatua, confirmada ahora, fue «desastrosa»: «Quedé estupefacto... ¡Sarmiento, ese largo cuerpo desmadejado, con su pierna dislocada y a rastras; ese cráneo dolicocéfalo que aplasta el ángulo facial; esos labios apretados, esos ojos hundidos y *clignotants*, esa fisonomía de cura Hidalgo (...), de domine aguafiestas que no se sonrió jamás!». Volvió varias veces para dar al escultor noticia en francés con la que «pudiese penetrar en el carácter de su modelo y mejorar (¡oh candor nuestro!) ciertos detalles de su fisonomía», pero se topó con una cerrazón absoluta. Su convicción era que en Rodin se amalgamaban «en partes casi iguales el gran talento y el *pufismo*, fomentado éste y comprometido aquél por cuatro charlatanes de letras que conducen un rebaño de snobs. Con su talento solo, ha producido el *Beso*, el *Pensamiento*, el busto de Mme. M. V.; con la amalgama los *Burgueses*, el *Victor Hugo*, el *Claudio Gelée*, la *Puerta* y la *Guerra*; con el «fumismo» casi puro el *Nariz rota*, el *Balzac*... y temo que el *Sarmiento*». Y termina descalificando este último por su falta de valor artístico, pese a algunos detalles admirables, y por su falta absoluta de valor representativo, deshaciendo lo que llama el «sofisma» de la teoría del símbolo o idealización: «la estatua icónica, o de retrato, como decían los griegos, que la reservaban para los grandes servicios a la patria, es, ante todo, la biografía plástica y condensada del personaje. El retratista es historiador: parte de la verdad como base, para llegar a la belleza como coronamiento. Cuanto se diga en contra de esto es divagación

<sup>95</sup> «Augusto Rodin. El hombre y su obra», *La Nación*, 24 mayo 1900; «El monumento de Sarmiento. La representación individual en la estatuaria monumental. El Balzac y el Sarmiento de Rodin», *Ibid.*, 25 mayo 1900. Los artículos iban ilustrados por Ballerini.

<sup>96</sup> «Las fiestas patrias», *El País*, 26 mayo 1900, pág. 5. El discurso de Cané se reprodujo en sus *Discursos y conferencias* (1919: 94-95).

y fantasía»<sup>97</sup>. Groussac venía así a legitimar la opinión de muchos. Las protestas subieron de tono, se pegaron carteles en el pedestal denigrando la estatua y el intendente municipal creyó prudente ordenar su vigilancia policial<sup>98</sup>. No he podido localizar la réplica de Schiaffino a Groussac publicada el 31 de mayo, pero sí la inmediata y parece que muy premeditada contrarréplica de éste. Es un ataque personal de feroz agresividad, una muestra de su delectación en «el arte de injuriar» por el que Borges lo recordaba: «Para mí el rasgo prominente del señor Schiaffino, como esteta y pintor, es no existir», «un pintor que solo pinta artículos de crítica», «lo que hay en realidad, debajo de los aspavientos del señor Schiaffino, es la ilusión ingenua de que su propia causa pueda ser asimilada a la del gran escultor (...); él piensa que los ataques violentos a ciertas obras del artista francés, tienen analogía con la indiferencia absoluta del público ante sus malogros», «aprendiz envejecido que, a pesar de su vanidad exterior, tiene que confesarse a solas que no es, ni será nunca nada», etc.<sup>99</sup> Al final de esta demolición, Groussac propuso el traslado de «la displicente estatua» a otro lugar y abrir una suscripción para un nuevo monumento.

Schiaffino, tal vez un poco aturrido por la contundencia del ataque, respondió al día siguiente denunciando la falsa autoridad de Groussac, al que calificó de «profesional del desdén»: «Al fin, este señor, ¿qué es lo que ha hecho, para motivar tamañas pretensiones? ¿cuál es su obra y su acción social?». Y negándole cualquier competencia artística. En un intento de descender a lo personal recordó que cuando en 1896 fue a recoger varias pinturas a su despacho de Director de la Biblioteca Nacional para llevárselas al Museo pudo comprobar que no distinguía un lienzo de una tabla; y que su intromisión e intransigencia fueron los culpables de que él dejase la crítica de arte en *La Biblioteca*<sup>100</sup>. Muchos años después también insinuó que Groussac era la cara visible de un grupo poderoso dentro de la administración, del que formaban parte Pellegrini y el mismo Cané, y con el que él tuvo, tras la muerte de Aristóbulo del Valle y su consagración como el experto oficial de Argentina en materia artística, continuos enfrentamientos<sup>101</sup>. Esta puede ser, a su vez, una de las razones por la que entonces no encontró un apoyo decidido, ni siquiera entre sus más allegados.

<sup>97</sup> Paul Groussac, «Notas semanales. La obra de Rodin», *El País*, 27 mayo 1900, pág. 5. Groussac siguió manteniendo sus opiniones sobre El Sarmiento en su recopilación de ensayos *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte* (1904).

<sup>98</sup> «Notas editoriales. Hombres y estatuas», *El País*, 28 mayo 1900, pág. 4, y «Notas editoriales. La intendencia y la estatua», *Ibid.*, 30 mayo 1900, pág. 5.

<sup>99</sup> Paul Groussac, «Carta al Director», *El Diario*, 1 junio 1900, pág. 1.

<sup>100</sup> Eduardo Schiaffino, «Carta al Director», *La Nación*, 2 junio 1900, pág. 2.

<sup>101</sup> En un artículo escrito un año antes de su muerte Schiaffino se decidió a atacar por su nombre a este grupo de amigos que él había conocido junto a Aristóbulo del Valle: «Y ya que hacemos menuda historia contemporánea, conviene agregar que aquel ilustre círculo era el de Pellegrini (espíritu el más reñido con las artes plásticas, a pesar haber nacido junto a un maestro del diseño), de Sáenz Peña, Cané y Groussac, en cuyo grupo el doctor Cané brillaba con luz propia a la manera de Petronio, árbitro de todas las elegancias, y oficiaba Groussac de impecable maestro» («Reminiscencias (Las adquisiciones artísticas) II», *La Frontera*, 11 de marzo 1934). En todo caso Cané sí había apoyado en un principio la creación del Museo y había apelado al deber patriótico de que los coleccionistas privados lo engrandeciesen con donaciones (cfr. Terán 2000: 18-19; 72; 81).

Julio Dormal intervino con un artículo «imparcial y desapasionado» en el que reconocía el genio de Rodin pero no el mérito de algunas de sus obras, como las efigies de Balzac y Sarmiento: «Rodin quiso crear, cuando no debía hacer más que copiar». Y sin mencionar a los contendientes terminaba de hecho dándole la razón a Groussac, al proponer que se colocara el Sarmiento precisamente en el Museo de Bellas Artes (los estudios de cuyo director sobre Rodin alaba) y que se reemplazara por el monumento «verdadero y legítimo que el pueblo reclama»<sup>102</sup>. Debió ser por entonces cuando Schiaffino escribió a Darío. Por la respuesta transcrita puede deducirse que le pedía su opinión y seguramente su ayuda urgente en esta nueva «lucha» por el Arte ante la ignorancia del medio. Pero Darío se lo tomó con calma. Había tenido que vérselas con Groussac, ambos se conocían bien y, pese a sus diferencias, se respetaban; ahora quería evitar el cuerpo a cuerpo en una batalla de imprevisibles consecuencias y que no era la suya. A cambio envió a Schiaffino el artículo que Gómez Carrillo, más ajeno al medio intelectual argentino, acababa de sacar en *El Liberal* de Madrid y que, tal vez por mediación del propio Schiaffino, reprodujo *El Sol*. En él se da una versión del asunto: mientras «los críticos del mundo entero, congregados en París, celebran y consagran la gloria del más grande artista de nuestra época», cronistas locales, remedando lo ocurrido con el «Balzac», dieron en criticar al Sarmiento, probando que el modelo «había tenido una cabeza más grande y un ademán más noble», dando «más importancia a los detalles de indumentaria que a la idea simbólica» y desdeñando «la belleza de la creación plástica, para no acordarse sino de la fisonomía». Aun así todos habían sido respetuosos con Rodin, excepto Groussac, a quien dirige el ataque que Darío califica en la carta de «demasiado violento»: «un extranjero, un francés, el Sr. D. Pablo Groussac, antiguo maestro de escuela, que, cansado de vivir modestamente en París, aprendió nuestra lengua y marchó a Buenos Aires a tiranizar, en nombre de Taine, a los aprendices de literatos (...) Fue pedante e intransigente, en fin, y como llegaba de París triunfó». Defiende a Schiaffino: «El único que, cansado de oír tantísima lección, se atrevió a decir ‘basta’ fue el Sr. Schiaffino, escritor cultísimo, conservador del Museo de Buenos Aires, hombre bien educado y de buena fe». Y concluye con el diálogo que, según él, mantuvo con Rodin en París:

— A Groussac no le conozco... ¿Es un argentino?

— No, es un francés.

— Ah! pues si es francés y crítico, debiera escribir en los periódicos de París»

Debiera y quisiera, como los italianos que trabajan en las estancias de la Pampa, quisieran ser propietarios de un granja en Nápoles!!!<sup>103</sup>.

A finales de julio y a petición de *La Nación*, Max Nordau, el médico-filósofo autor del famoso *Entartung* (1893, traducido como *Dégénérescence* o *Degenera-*

<sup>102</sup> Julio Dormal, «Viaje alrededor de la estatua. Del Sarmiento de Rodin. Al Señor Eduardo Schiaffino, director del Museo de Bellas Artes», *El País*, 3 junio 1900, pág. 3.

<sup>103</sup> Enrique Gómez Carrillo, «El escultor Rodin en Buenos Aires», *El Liberal*, 12 julio 1900. Fue reproducido «como una curiosidad» y sin nombre, aunque indicando que era del corresponsal del diario madrileño en París, por *El Sol*, año III, núm. 91, 24 agosto 1900, pág. 2.



ción), añadió más leña al fuego dando su opinión sobre Rodin, el escultor canonizado por los decadentes:

Los *boxers* del decadentismo internacional —ellos mismos no se dan ya, desde hace algunos años, el nombre de «decadentes», sino de «jóvenes», «modernos» o «modernistas»— han impuesto un cierto número de nombres a la admiración de los *snobs* y de los loros intelectuales de ambos mundos. Han tomado esos nombres en todas las artes; pero por hoy me ocuparé solamente de aquel que representa a la Escultura en ese Panteón creado por ellos.

Rodin es presentado no como un jefe sino como una víctima, un hombre sencillo que ha sucumbido a los halagos y se ha amoldado a las interpretaciones de los decadentes. Y da tres razones por las que ha terminado cayendo en la degeneración, tres cargos condenatorios muy reveladores del conservadurismo estético-ideológico de su crítica antidecadentista:

Primeramente, la elección de sus temas que se dirigen al misticismo y a las diversas psicopatías sexuales de los degenerados. Enseguida, su técnica, la cual, mediante extravagancias que quieren ser originales y sólo son infantiles, se apartan (sic) de la tradición. Por último, el desconocimiento de los límites naturales de su arte, al cual quiere hacer decir cosas para las que la escultura no posee medios de expresión<sup>104</sup>.

Darío había seguido la polémica desde el comienzo, según se deduce de alguna referencia indirecta en sus crónicas sobre la Exposición<sup>105</sup>; pero hubiera o no un encargo expreso de *La Nación*, el asunto merecía un artículo meditado y exten-

<sup>104</sup> Max Nordau, «Auguste Rodin», París, 29 junio 1900, *La Nación*, 26 julio 1900, pág. 3. El día antes *La Nación* anunció en una nota anónima que, después de haber dejado que se expresaran libremente en sus páginas los pros y contras sobre la estatua, se daba la opinión del «eminente colaborador» Nordau, con la que el que el diario concordaba plenamente («Auguste Rodin. Por Max Nordau», *La Nación*, 25 julio 1900, pág. 5). El documento fundamental de la relación polémica de Darío con Nordau es su artículo «Manicomio de artistas. *Degeneración*. La última obra de Max Nordau», *La Nación*, 8 enero 1894, incluido de forma paradójica o no, pero significativa, entre *Los raros*. Muchos años después Schiaffino contó en una irónica crónica cómo convivió con Nordau durante los días finales de la Primera Guerra Mundial en el «Hotel Inglaterra» de Sevilla, y recordó su «libro demoledor», en el que «había osado aplicar a los más grandes artistas y literatos de nuestro tiempo las entonces novísimas teorías que Lombroso aplicaba a los delincuentes de baja ralea: ‘prostitutas, anarquistas y locos declarados’», «sabiendo que contaba de antemano, no con un vasto público que sería de su opinión, sino con un vasto público de quien él defendía la opinión prestándole una base científica destinada a ser agradecida y aplaudida» y cómo, con el andar de los años, «la ceniza del olvido fue sepultando al bullicioso sofista» («El imperio de Jujuy», en *Recodos en el sendero*, 1999: 177-178).

<sup>105</sup> Como cuando, una vez más, se queja con ironía y resignación del desconocimiento europeo de la realidad americana: «Tanto sabe Tolstoi de Porfirio Díaz a quien ha colocado creo que entre César y Alejandro, como Rodin de Sarmiento, a quien ha esculpido con su excepcional audacia» («La Exposición. Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas», París, 27 junio 1900, *La Nación*, 1 agosto 1900, pág. 3; en Barcia 1968, II: 64-65). Al año siguiente volvió sobre la cuestión del parecido al hablar del Victor Hugo de Rodin: «Si el Sarmiento no se parece al creador del *Facundo*, este Hugo sí (...) pero a Hugo le vio Rodin» («El Salón. Societé Nationale des Beaux-Arts. La escultura», *La Nación*, 27 mayo 1901; en Barcia 1968, II: 98).

so. Publicado en dos partes y colocado en un lugar central de *Peregrinaciones*, «Rodin» resume sus opiniones dispersas sobre este artista al que admiró y con el que puede decirse que se identificó por el enlace entre lo clásico y lo moderno, por el vitalismo y el erotismo e incluso por el carácter visionario de su obra, pero ante el que también manifestó distancia e incompreensión por lo que consideraba sus exageraciones y su tendencia al feísmo, y a cuyos imitadores condenó. Como dicen Debicki y Doudoroff: «Ha sentido precisamente los valores de la violencia expresionista y de la forma abstracta que se anuncian en Rodin, pero, a la vez, marcan el linde del territorio artístico en que el poeta no va a entrar y le provocan un juicio de recelo y un gesto de desorientación» (Debicki y Doudoroff 1985: 57). Una desorientación que Darío confiesa desde la primera parte del artículo, cuando narra sus reiteradas visitas a la Exposición Rodin y la lectura de todo lo mucho y distinto que sobre él se ha escrito: «Pues bien; al hacer la suma de impresiones sobre la obra de este potente escultor, indudablemente el primero de su tiempo, estoy desconcertado» (Darío 1950, III: 435)<sup>106</sup>. Y trata de solucionar el dilema mediante el expediente de distinguir «dos Rodines», el armónico y el inarmónico:

Un Rodin maravilloso de fuerza y de gracia artística, que domina a la inmediata, vencedor en la luz, maestro plástico y prometeico encendedor de vida, y otro Rodin cultivador de la fealdad, torturador del movimiento, incompreensible, excesivo, ultraviolento, u obrando a veces *como entregado a esa cosa extraña que se llama la casualidad*. (435)

La segunda parte del artículo empieza advirtiendo sobre la dificultad de que Rodin, al que considera verdaderamente accesible sólo para los iniciados, tenga éxito en la escultura monumental destinada a las muchedumbres ignorantes de las ciudades modernas. Se detiene en el polémico «Balzac», la pieza central de la exposición, ante el que vuelve a declarar sus muchas dudas, pero también su confianza final en el genio del escultor: «Sacerdote de la síntesis, nos habrá querido dar la esfinge moderna o la fórmula de un arte futuro» (444). Y finalmente pasa a referirse con gran diplomacia a la polémica argentina, sobre la que se excusa de dar una opinión directa:

En cuanto al *Sarmiento*, que ha despertado en Buenos Aires las mismas tempestades que aquí el *Balzac*, no me es posible decirnos nada. Aquí se exponen varias fotografías. Conozco las distintas opiniones de la Prensa argentina, los rudos mazazos del señor Groussac, los líricos y sutiles comentarios del Eduardo Schiaffino y la necesidad de vigilancia policial para librar el monumento de la indignación iconoclasta. No me ha ruborizado esto último; aquí se ha hablado de amenazas semejantes, así sea por boca de humorista. (446)

Con todo, no deja de reproducir el juicio de varios críticos que han destacado sobre todo la belleza del pedestal en el que se representa a Apolo, y de incluir las

---

<sup>106</sup> El artículo se publicó originalmente con el título «Rodin y su obra. Dos Rodines. Ideas y sensaciones», París, 1 julio 1900, *La Nación*, 16 agosto 1900, pág. 3; y «Rodin y su obra. Escultura 'di camera'. El Balzac. Escultura monumental. Lynch y Sarmiento. Pequeña 'enquête'», París, 15 julio 1900, *La Nación*, 29 agosto 1900, pág. 3.

opiniones que él mismo solicitó de dos amigos escritores y críticos, Ernest Lajeunesse, quien insiste en la necesidad de aceptar la obra de Rodin (o de los dos Rodines) en bloque: «Admiro en él lo claro y lo oscuro, lo definido y lo indefinido, y también lo atormentado y lo que apenas es un signo»; y Jean Moreas: «Buenos Aires, y cualquier ciudad, debe estar contenta de poseer un monumento firmado por él» (448). Y termina con una larga cambiada literaria, proponiendo su monumento ideal para Sarmiento, una fantasía nacida de la concepción romántica del genio y adecuada a la megalomanía del personaje: un pedestal en el que figurase no el «Apolo» sino el «Pensamiento» de Rodin, y una estatua formada por lo que el propio Sarmiento se dice que dijo alguna vez: «Ir a la cordillera y arrancar un buen pedazo de picacho andino, y traerlo a Buenos Aires y plantarlo en donde quisieran, en la piedra bruta, en la roca viva, grabar: *Sarmiento*; y nada más» (448).

Años después Schiaffino seguía recordando la trifulca en torno al Sarmiento, «el bronce del escándalo», como lo llamó en su autobiografía (AES AGN, Legajo 3340, pág. 9), convencido de que, aunque pocos lo apoyaron en un principio, el tiempo terminó dándole la razón, y de que con ésta y otras compras de Rodin que él gestionó directamente antes del Centenario, contribuyó a enriquecer notablemente el patrimonio artístico de Buenos Aires.

## EL CENTENARIO Y LOS AÑOS FINALES. UNA ESTATUA PARA DARÍO

A partir de aquí los contactos que he podido registrar entre Darío y Schiaffino son pocos y espaciados. En septiembre de 1900, cuando, clausurada la Exposición, Darío recorrió Italia con la excusa de informar sobre el Año Santo y rellenó su primera crónica desde Turín con la visita de rigor a la Pinacoteca, aún pudo comentar a los lectores de *La Nación* a propósito del cuadro *Morte di Lucrezia* de Sodoma: «Ante este cuadro no puedo menos que recordar una reciente polémica entre los señores Groussac y Schiaffino. Este muy distinguido amigo mío señalaba a su terrible contendiente el error de haber confundido una tabla con una tela. La cosa parecerá muy rara; pero al gran Vasari le sucedió lo mismo» (Darío 1950, III: 511)<sup>107</sup>. Otra crónica de 1903, en la que Darío figura conversar con un avezado periodista sobre las falsificaciones artísticas que se cuelan hasta en los más prestigiosos museos, termina: «Felizmente en Buenos Aires, dije al viejo periodista parisiense, tenemos en Eduardo Schiaffino un director de museo severo, talentoso y discreto. Con lo poco que se le ayuda, va formando una galería que llegará a ser ‘algo’, sobre todo si los ricos donadores argentinos aparecen, como en los Estados Unidos. Y en cuanto a perspicacia y cuidado, no ha de faltarle»<sup>108</sup>. Referencias como ésta en un medio

<sup>107</sup> «Turín», *Diario de Italia, Peregrinaciones*. Un año después está fechada la única tarjeta, de mero trámite, firmada por Schiaffino conservada en el Seminario-archivo «Rubén Darío» de Madrid, Documento 4602: «Tarjeta desde Buenos Aires. Presenta a Darío al corresponsal de *El País*, en Londres, Manuel Portillo. Fecha: 12 de noviembre de 1901» (Villacastín 1987: 436).

<sup>108</sup> «Los falsificadores del arte. A propósito de la tiara de Saitafernes», París, 30 abril 1903, *La Nación*, 10 mayo 1903 (Barcia 1968, II: 180).

tan influyente como *La Nación*, además de halagar reforzarían la posición del amigo, siempre pendiente de concesiones económicas de las distintas administraciones y de donaciones de los coleccionistas privados, y cada vez con más peleas políticas y burocráticas, pese a lo cual, al final de sus casi quince años de gestión el Museo llegó a ser, con sus veintitrés salas, el más importante del Continente<sup>109</sup>. En 1905, con el Centenario en el horizonte próximo, Schiaffino recibió el encargo oficial de viajar a Europa para adquirir obras destinadas a las plazas públicas y al Museo, incluida la sección de calcos de yeso que él mismo acababa de organizar como base de un futuro Museo de Escultura Comparada. En París compró a Rodin, cada vez más cotizado y ya indiscutible, una réplica en bronce de «El Pensador» y el mármol «La Tierra y la luna», y obtuvo la donación del yeso original de «El beso»<sup>110</sup>. También vio —iba a ser la última vez— a su viejo amigo Darío. Éste le regaló un libro sobre Japón editado por el Museo de Gustave Moreau, el pintor de las Salomés y los Orfeos popularizado por Huysmans y admirado y recreado por tantos modernistas, en el que improvisó —todavía el deseo de asociar a Schiaffino con sus raros pictóricos— una dedicatoria en verso:

Visionario divino,  
Joseph Gustave Moreau,  
pintor de ensueños de oro y de diamante fino,  
de perfección enfermó, de perfección murió:  
Tengo este haz de luces para Eduardo Schiaffino  
con corazón y mente se los ofrezco yo.  
Rubén Darío, París, 1905<sup>111</sup>

En 1910, el año de las grandes celebraciones, Eugenio Díaz Romero, el antiguo director de *El Mercurio de América* y crítico de literatura hispanoamericana para el *Mercurio de France* entre 1901 y 1908, que entonces trabajaba junto a Schiaffino como Secretario del Museo, fue a Europa en un nuevo viaje de adquisiciones de obras de arte. Entre su voluminosa correspondencia conservada en el Archivo Schiaffino hay una tarjeta postal con una fotografía del restaurante parisino «A la Tour d'Argent», de Frédéric Delair, que firman Darío, el que parece ser

<sup>109</sup> Cfr. «Biografía», pág. 9, AES AGN, e «Historia del Museo Nacional de Bellas Artes» (<http://www.mnba.org.ar>).

<sup>110</sup> Cfr. «Biografía», pág. 10, AES AGN; Schiaffino ofrece también datos muy precisos sobre sus compras en el citado artículo «Reminiscencias (Las adquisiciones artísticas) II». «El Pensador» llegó a Buenos Aires en 1907 y fue emplazado en la nueva Plaza del Congreso, inaugurada en 1910; las otras dos obras se destinaron al Museo.

<sup>111</sup> El poema se reproduce con el título «Joseph Gustave Moreau», en Darío (1967: 1012), donde también se aclara con leve inexactitud, repetida por todos los que mencionan el poema: «dedicatoria del libro de Paul Glat '*Le Musée Gustave Moreau*', obsequiado por R.D. a Schiaffino» (1219). En AES AGN, Legajo 3327, se conserva un borrador de carta de Schiaffino al antiguo compañero ateneísta Miguel Escalada, fechada en Livorno, 5 mayo 1917 (da también noticia de ella Malosetti Costa 2001: 409) en la que se dice: «he encontrado un libro que lamentaba perdido en alguna mudanza; es el ejemplar 60 de una edición de lujo sobre Japón de «*Le Musée Gustave Moreau*», con prefacio de Paul Glat, libro para mí precioso, pues me había sido regalado por Rubén Darío, en París, y enriquecido con una dedicatoria improvisada en verso, que dice así (...) Calcule ud. la satisfacción de haber hallado este recuerdo que lloraba perdido!».

un acompañante ocasional, el hombre de negocios chileno René Pérez Mascayano, y él mismo:

3-21-910

*Al oficiar ante el pato n.º 32388, un recuerdo afectuoso*

*Rubén Darío*

*René Pérez Mascayano*

*E. Díaz Romero*

(AES AGN, Legajo 3333)<sup>112</sup>

La ocasión y la alusión (que además de culinaria resulta ser literaria) se aclaran en un fragmento de otra carta de Díaz Romero a Schiaffino firmada en París el 10 de abril de ese año, donde ofrece datos sobre la situación del poeta en sus últimos años. Habla de la conocida afición de éste a la comida, a la bebida (el verlainiano ajenjo) y a las prostitutas (muy jovencitas, casi nínfulas), satisfecha en «el inmenso vientre y el sexo» de París<sup>113</sup>, en restaurantes-templos como el de Frédéric Delair, que Darío debía incluir entre esos «tres o cuatro rincones en donde se dicen para señalados fieles, verdaderas misas culinarias»<sup>114</sup>, o en los locales del Boulevard des Italiens, que frecuentaba desde los días de la Exposición y donde dijo haber visto al repudiado y postrer Oscar Wilde<sup>115</sup>. Díaz Romero también registra su envejecimiento prematuro, señalado por otros contemporáneos, y hace un juicio entusiasta sobre su todavía inédito «Canto a la Argentina»:

*Últimamente he tenido el placer de pasar algunas veladas en París con Rubén Darío. Le hemos recordado a Ud. mucho. Supongo recibiría Ud. la tarjeta postal que le enviamos desde la «Tour d'argent», el famoso restaurante donde los extranjeros vienen a comer pato silvestre, preparado por Frédéric, cuya semejanza con el Sr. Ibsen, autor también de un pato no menos famoso, es extraordinaria. Esto puso al gran poeta de un humor delicioso y aunque el pato de Frédéric es de digestión difícil, por su precio, Rubén nos llevó, quizá por esta razón, a la casa Boes, situada en el Boulevard de los Italianos, donde se bebe un licor holandés exquisito por su gusto y aurífero por su aspecto. Darío es siempre el mismo poeta irascible y caprichoso que nosotros conocimos en el Ateneo. Como antes rinde culto a Baco y a las pequeñas ninfas sonrientes y voluptuosas. Ha encontrado que es más distinguido amar el color blanco que el verde, de ahí que en lugar de beber ajenjo de este color beba ajeno del otro. Con todo, no llega a emborracharse, lo que es una suerte, porque se vuelve pesado y rencoroso. Ha engordado mucho y envejecido un poco. Sus cabellos empiezan a ralear y a emblanquecerse del costado de las sienes. Pero su genio vigoroso, su mentalidad soberana, no decae en lo mínimo. Prueba de ello es el canto a la República Argentina que acaba de escribir con motivo del centenario. He tenido la dicha de oírlo de sus propios labios y aún estoy bajo la influencia de su admirable magnificencia. Se trata, quizá, de la pieza poética más estupenda de Darío.*

<sup>112</sup> He podido identificar a René Pérez Mascayano gracias a la escasa documentación referida a él en esos años que se conserva en el Archivo Rubén Darío de Madrid (Villacastín 1987: 353; 495).

<sup>113</sup> Rubén Darío, «Los que dan de comer a los pajaritos», París, 15 enero 1902 (Barcia 1968, II: 128).

<sup>114</sup> Darío, Rubén: «Letras y cocina», París, noviembre 1912 (Barcia 1968, I: 276).

<sup>115</sup> Darío, Rubén: «Purificaciones de la piedad», 8 diciembre 1900, *Peregrinaciones* (Darío 1950, III: 472-3).

*En ella se revela no solo [sic] como artífice prodigioso sino también como un pensador extraordinario, consciente del progreso moderno y lleno del más noble y altruista de los patriotismos. Es un canto soberbio que no será ciertamente superado.*  
(AES AGN, Legajo 3333)

Darío había recibido el encargo del «Canto a la Argentina» por parte de *La Nación* en agosto de 1909 y desde diciembre había ido trabajando y leyendo fragmentos a algunos amigos (Torres 1980: 665; 683). No es una casualidad que en el preciso momento de emprender este su más extenso poema, de homenaje público a su segunda patria, escribiera también «Versos de año nuevo», en los que hizo un humorístico y melancólico recuento de sus años bonaerenses y un homenaje privado a sus conocidos y amigos de entonces. Como seguramente tampoco es casualidad que, al referirse en ellos al Ateneo de Vega Begrano y al decadentismo, presente asociados en la misma estrofa a los inconciliables Groussac y Schiaffino:

¡Yo soy el introductor  
De esa literatura aftosa!  
Mi verso exige un disector,  
Y un desinfectante mi prosa.

Los artistas me gritan: ¡Bravo!,  
cuando Groussac se muestra fino.  
Y me ayuda a clavar el clavo  
el pince-sans-rire Schiaffino.

(Darío 1967: 1041)

«Canto a la Argentina» apareció en la monumental miscelánea conmemorativa *La Nación. 1810-25 de mayo-1910*, para la que Schiaffino también contribuyó con el estudio «La evolución del gusto artístico en Buenos Aires», del que había adelantado parte en *La Biblioteca* y que es la base de su futuro *La pintura y la escultura en Argentina*<sup>116</sup>. Terminada la Exposición Internacional del Centenario y como consecuencia de ciertos enfrentamientos con la nueva Comisión Nacional de Bellas Artes, Schiaffino sufrió la amargura de verse destituido de su cargo de director del Museo. Toda una etapa de esplendor se había clausurado, le esperaba un largo tiempo como superviviente. Logró un nombramiento de cónsul y emprendió, con más pena que gloria, un periplo de casi veinticinco años por Dresde, Livorno, Corumbá, Sevilla, Madrid, Turín, Pau y Atenas, durante el que se mantuvo muy alejado de la vida intelectual argentina y fue prácticamente olvidado. No estaba en Buenos Aires cuando Darío regresó por última vez en 1912. Fue allí cuando éste escribió su autobiografía para *La Nación*, donde lo menciona entre los «reconocidos capitanes de la literatura, de la ciencia y del arte» que en el Ateneo «animaban el espíritu artístico» (Darío 1950, I: 127). Tampoco participó en 1916 en el número de homenaje que los intelectuales argentinos, entre ellos antiguos ateneístas y Grous-

<sup>116</sup> El estudio fue rescatado y publicado en forma de libro por Godofredo E. J. Canale en Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1982).



sac, dedicaron a la muerte del poeta en la revista *Nosotros*. En 1923 su voz volvió a oírse en una polémica en la prensa madrileña. Frente a la opinión del crítico español Eduardo Gómez Baquero, satisfecho con los intercambios literarios transatlánticos, Schiaffino denunció la ausencia del libro americano en las librerías españolas como parte del «desconocimiento confesado y voluntario en que viven los intelectuales españoles respecto a la vida espiritual de América» (Schiaffino 1999: 199).<sup>117</sup> En su orgullosa defensa del necesario cosmopolitismo mental de los americanos, no dejó de rendir tributo a Darío:

¿Quién nos dirá cuánto influyó en Rubén Darío —que poseía el francés, el italiano, el inglés y que sabía latines— el conocimiento de todas esas literaturas, para que su genio, nutrido de tan diversas mieles, hiciera de él el primer poeta del idioma, y lo que es más, el renovador de la poesía castellana? Esta vez la torre de marfil del poeta, orientada a todos los rumbos del pensamiento humano, ha contribuido a oxigenar su mente, y a través de su obra el ambiente literario de su tiempo. (217)

Su publicación de *Recodos en el sendero* (1926), colección de ensayos entre los que se incluye esta polémica madrileña, y de la pionera *Urbanización de Buenos Aires* (1927), unida a su antigua amistad con la familia Borges, bien pueden explicar las palabras que el joven Jorge Luis Borges le dedicó en «El idioma de los argentinos» (1927): después de que con Echeverría y Sarmiento, V. F. López, Mansilla y Eduardo Wilde, se hubiera perdido el secreto del «criollismo» literario, de un decir argentino natural y digno, alejado de lo seudo español y de lo seudo plebeyo, «las singulares excepciones que restan —la de don Eduardo Schiaffino, la de Güiraldes— son las que honran» (Borges 1998: 155)<sup>118</sup>. Un elogio tal vez exagerado pero que lo compensaría algo del largo olvido.

En el archivo Schiaffino se conserva una extensa carta-reseña de comienzos de 1927 dirigida al español Alberto I. Gache, cónsul de Argentina en Barcelona y autor de *Corazones y cerebros*, un libro sobre personalidades revelantes de la construcción nacional argentina, entre los que se incluye a Darío<sup>119</sup>. Seguramente es el último juicio de Schiaffino sobre el escritor:

<sup>117</sup> Este artículo, «El boicot al libro americano», reproduce el folleto *Relaciones literarias hispano-americanas* que Schiaffino publicó bajo las iniciales «E. S. (periodista argentino)» en la imprenta madrileña de Juan Pueyo en 1923, en el que se recogen sus artículos destinados a *El Sol* de Madrid. También intervinieron en esta olvidada polémica Rufino Blanco Fombona y Miguel de Unamuno.

<sup>118</sup> «El idioma de los argentinos», en *El idioma de los argentinos*. Aunque la conferencia se leyó en 1927, el libro salió al año siguiente. Sobre la amistad de los Borges y Schiaffino quedan bastantes muestras en el epistolario del AES AGN.

<sup>119</sup> El olvidado libro *Corazones y cerebros*, sin fecha, aunque datable en 1924, consta de catorce semblanzas, entre ellas de Carlos Guido y Spano, Bartolomé Mitre o Carlos Octavio Bunge. La última, «Rubén Darío», está fechada en Barcelona en octubre de 1924 y narra recuerdos de la estancia del escritor en esa ciudad diez años antes: cómo Darío le confió a él y al poeta y cónsul dominicano Osvaldo Bazil el encargo de llevar algún día sus restos mortales a Buenos Aires, «la ciudad de mis predilecciones» (1924: 242); y la reunión que él ofreció en su honor en su casa de entonces, La Pedrera de Gaudí, en un salón lleno de pinturas y estatuas. Darío, siempre feliz entre obras de arte y al que hace exclamar: «Esto es la realidad de un sueño ¡Esto es la Argentina!» (249), se interesó especialmente por una reproducción exacta de la Vic-

*Rubén Darío, el más eximio poeta de Lengua Castellana, a quien usted presenta humano, tal como le conocimos en la intimidad, extravagante y bueno, porque era mentalmente sano; creyente en el Diablo, como en la belleza de la propia obra, y limitado en sus expansiones por la tenacidad de su pobreza que contrastaba con la fabulosa riqueza de su espíritu, semejante a la cueva de Aladino constelada de pedrería.*

*Usted y yo, mi querido Gache, hemos coincidido, sin habernos concertado, en reclamar para el sumo artista el gran Monumento que le debe la América Latina en colaboración con la Madre Patria.*

*Este monumento marmóreo, el mismo Darío lo ha descrito en forma insuperable en «el Coloquio de los Centauros», donde a los pies del Ángel de la Muerte, «yace un amor dormido»<sup>120</sup>.*

Para entonces Schiaffino, que tan involucrado había estado siempre en la urbanización y ornamentación escultórica de Buenos Aires, había reclamado en varias ocasiones la necesidad de levantar un monumento a Darío. Pero también, él que tanto había atacado en su día a los retardatarios enemigos de Puvis de Chavannes y Rodin, se había convertido en un acérrimo antivanguardista, incapaz de entender lo que llamó «el desbarajuste de los actuales ismos»<sup>121</sup>. *Dios nos libre* —añadía en la carta a Gache— *que la obra caiga en manos de uno de esos escultores, a la moda del día, que cultivan el mazacote y materializan la forma humana, como si se tratara de mineral en bruto, yacente en el obroque. Para semejante candil más vale seguir a oscuras.* Su propuesta se inspiraba en el pasaje final sobre la muerte del «Coloquio de los Centauros», gestado en días en que él estuvo muy próximo al poeta, y que es una de las más hermosas trasposiciones artísticas darianas, influida por las «recreaciones arqueológicas» de la estatuaria decimonónica. Cuando en 1933 regresó definitivamente a Buenos Aires, el asunto seguía pendiente. «¿Dónde está, en Buenos Aires, la plaza de Rubén Darío?», «¿Dónde está la estatua de Rubén Darío?», se preguntaban al alimón Neruda y Lorca en su famoso discurso de finales de ese año<sup>122</sup>. La estatua tardaría más de treinta años en hacerse realidad, y lo hizo de manera mucho más modesta de lo que había soñado Schiaffino<sup>123</sup>. Éste, ya enfermo, saldó cuentas con el pasado escribiendo su citada «Biografía» inédita y publicando una serie de artículos en los que denunció el abandono de su

---

toria de Samotracia, obra del escultor José Cardona, sobre la que escribió días después el poema «La Victoria de Samotracia (a mi viejo amigo Gache)» (el relato y la versión del poema presentan pequeñas variantes respecto a la versión y la nota explicativa que, a través de Bazil, ofrecen A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás en Darío 1967: 1076; 1226). Gache termina su artículo pidiendo el monumento que Buenos Aires debía al poeta.

<sup>120</sup> Eduardo Schiaffino, Pau, 18 enero 1927, a Alberto I. Gache, Barcelona, en AES AGN, Legajo 3330. Con fecha de 24 del mismo mes, Gache le agradeció su carta y le pidió permiso, concedido por Schiaffino, para reproducirla en una obra suya. Desconozco si llegó a hacerlo.

<sup>121</sup> «Biografía», pág. 15.

<sup>122</sup> Neruda y Lorca pronunciaron el discurso durante el banquete de homenaje a ambos en el PEN Club de Buenos Aires el 20 de Noviembre de 1933. Puede leerse en García Lorca (1997, III: 228-230).

<sup>123</sup> La municipalidad de Buenos Aires encargó en 1965, con ocasión del centenario del nacimiento de Darío en el 67, una obra al escultor argentino José Fioravanti. La estatua, no demasiado afortunada, se inauguró en 1968, en la misma acera de la Biblioteca Nacional. Recientemente tuvo que trasladarse al otro lado de la avenida para ceder su sitio a un monumento a Eva Perón.

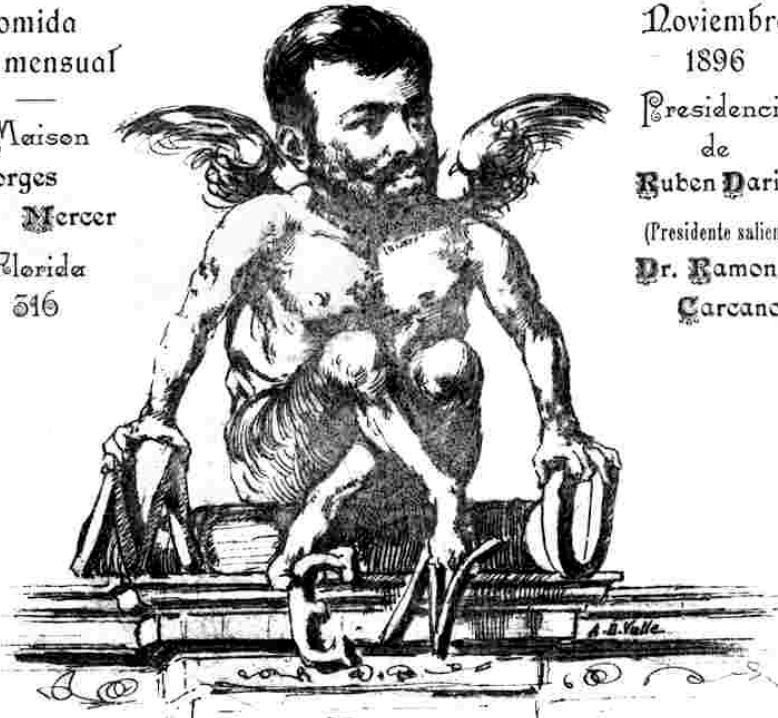
Museo (de sí mismo). Concentró sus fuerzas en terminar y publicar su largamente preparado y tantas veces mencionado aquí *La pintura y la escultura en Argentina, 1783-1894*. Era el primer tomo de una historia de la constitución del arte nacional, de la que él había sido protagonista destacado. Su último capítulo, dedicado al Ateneo e ilustrado con su retrato de Darío, está lleno de evocaciones, síntoma de una honda vinculación personal: «Eran los tiempos en que Rubén Darío, recién llegado de Chile, se instituía novísimo profeta de simbolistas y decadentes, arrastraba en su órbita una cauda variopinta, y echaba a volar el enjambre de sus versos» (1933: 316). Borges también dedicó una reseña a «este libro totalmente admirable de Don Eduardo Schiaffino: distinguido pintor y espontáneo y rico prosista», en la que aprovechó para dar rienda suelta a su antivanguardismo y a su personal criollismo: «De la pintura y escultura argentinas habla Schiaffino, pero su estudio es un testimonio fehaciente de otro arte nacional, que yo sospechaba casi perdido (como el de componer tangos felices): el de la irónica y cortés prosa criolla, prosa de Buenos Aires»<sup>124</sup>. Schiaffino no pudo terminar, como prometió en el colofón, un segundo volumen que habría de haber empezado con la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, la verdadera obra de su vida. Murió en 1935.

---

<sup>124</sup> Borges, Jorge Luis: «Eduardo Schiaffino. *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*», *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, Buenos Aires, Año I, núm. 31, 10 marzo 1934 (Borges 2001: 87-88).

Tercera  
comida  
mensual

Maison  
Georges  
Mercer  
Florida  
516



14  
Noviembre  
1896  
Presidencia  
de  
Ruben Darío  
(Presidente saliente  
Dr. Ramon  
Carcano)

Vins


		Hors d'Œuvres assortis
	<i>Potage</i>	Mock-Tortue
Barsac	<i>Poisson</i>	Filet d'Eperlan à la Mornay
Pontet-Canet	<i>Entrées</i>	Godivau feuilleté Toulouse
		Filet Durham Sauce Périgueux
	<i>Légumes</i>	Asperge Sauce Hollandaise
	<i>Rôti</i>	Canard domestique au cresson
Goulet (trappé)	<i>Entremets</i>	Gateau aux Amandes
		Fromage glacé Vanille
Liqueurs		Desserts



1898

Estimado Schiaffino.

Podría me facilitar  
 un artículo sobre Pevris  
 y la Estética del mismo,  
 publicada en "El Tiempo".  
 Dado escribí en el prólogo  
 de mis números de El Alcega  
 un trabajo sobre Pevris,  
 y para hacerle de  
 la consultar se escribo,  
 dado me he sugerido  
 la idea de publicar  
 el antógrafo que Ud tiene



Se me hizo autógrafo como compendios,  
 se ha publicado en personas con David,  
Buenos Aires, si no por haber algn. dibujo del  
 día conseguirá el apoyo ablista por  
chicki, sin decirle es y el mismo tiene  
 a Cabada un objeto, po. dibujo por des-  
 pues, este personaje ta.

con espacio de neper y voluere a las 7 o 8  
 sabiendo que esa por ab. nota podero nes-  
 mi Revista? nos en un estudio.

¿Cual sea un retrato puede decirme algn  
 de Paris, para usar idea buen solo ste  
 lado igualmente? cuent. Le Picaso.





mi querido amigo,

Al cambio actual  
son, en moneda na-  
cional Trescientos cin-  
cuenta.

Hasta luego,  
su afmo.

Darío

Miscolay  
2 p.m.

Lista de suscripciones  
para su viaje a  
Europa -

(Legajo 3332, reproducido en p. 137)

Reseña de Rubén Darío \$ 3.50  
 z

✓	1 - C. V. Delgrau -	Pagos'	20	P
✓	2 - E. Schiaffino	"	20	P
✓	3 - C. Zuberbühler	"	20	P
✓	4 - E. Holmberg	"	20	P
✓	5 - E. Sivori	athiere		
	6 A. Della Valle	athiere		
✓	7 E. de la Cárcova	"	20	P
✓	8 L. Berisso			
✓ x	9 A. Nallerini			
✓	10 L. Diaz	"	20	P
✓	11 D. Montero	athiere	20	P
✓	12 E. Luenda			
✓	13 J. Fornel			
✓	14 M. Escalada			
✓	15 M. Carles	"	20	P
✓	16 J. P. Saenz Valiente	<del>Hier</del>	20	P
✓	17 A. Estrada	"	20	P

3.50  
 Recuperao X. 1.80  
 1.70

(Legajo 3332, reproducido en p. 138)

a Rubén Darío  
en Madrid

Ps. Ps. Enero 18/900

Mi querido Darío



cuantos

Si yo le hubiera escrito ~~tantas~~  
 las veces ~~que~~ le deseado felicitarlo  
 por sus escritos desde que ~~me~~ <sup>no dejó</sup>  
~~Madrid~~, había recibido ~~un~~ <sup>en Madrid</sup> ~~muchos~~  
 correspondencia mía; desgraciadamente,  
 en la vida de labor atormentada que  
 se lleva ~~ahora~~ <sup>en este medio</sup> ~~en este~~ ~~medio~~, no queda  
 espacio para las visitas epistolares  
 dedicadas al amigo ausente, y los  
 momentos robados a las preocupaciones  
~~de la vida~~ <sup>de la vida</sup> hay que ~~los~~ <sup>los</sup> ~~gestionarlos~~ <sup>gestionarlos</sup> en  
~~breves~~ <sup>breves</sup> ~~reflexos~~ <sup>reflexos</sup> ~~abruptos~~  
 que son como siestas del espíritu.  
 Nuestros <sup>amigos</sup> ~~amigos~~ ~~comunes~~ <sup>comunes</sup> ~~siempre~~ <sup>siempre</sup> saben  
 que lo leo siempre y con <sup>mucho</sup> ~~mucho~~ <sup>agrad.</sup> ~~agrad.  
 y a mi vez comprobado con <sup>alegría</sup> ~~alegría~~ <sup>satisfacción</sup> ~~satisfacción  
 que su reputación ha crecido entre  
 nosotros y se ha afirmado; hoy que  
 son pocos los que aporrecan en honor  
 suyo su aplauso al nuestro. Si  
 me he visto le he transmitido mis senti-  
 mientos a ese respecto y esta circunstancia  
 ha contribuido <sup>que</sup> ~~que~~ <sup>probablemente</sup> ~~probablemente <sup>en</sup> ~~en  
~~su~~ <sup>su</sup> ~~trabaja~~ <sup>trabaja</sup> en escribible.~~~~~~~~

Estoy conyudo en deuda de gratitud  
 por la viva simpatía con que ~~me~~ <sup>me</sup> ~~ha~~ <sup>ha</sup> ~~apreciado~~ <sup>apreciado</sup>

N  
 repetidas veces mis tentativas  
 de arte, y en estos días Juan  
 A. Garcia me ha comunicado otro  
 generoso juicio suyo. No ~~lo quiero~~  
 quiero pues me pase mas tiempo  
 sin decirle personalmente lo que  
 yo me se imagina: que no culpe  
 a mi a la ~~esta~~ estimación \* mi  
 al carino, pues la que me merece  
 su claro talento es mucha y el  
 que le profeso es grande.

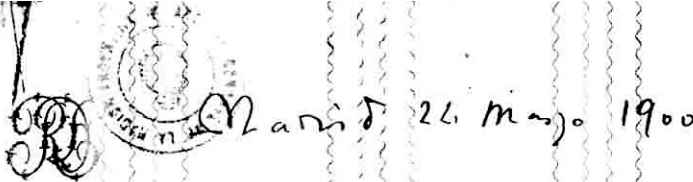
Le adjunto la fotografia que  
 me tuvo a bien pedirme por enter  
 a medio de Perisso; y la fecha atribuida  
 que lleva le indicara reservando  
 estoy a punto de enviarle la  
 presente!

Damos, mi querido amigo  
 perseverare en la labor ~~emprendida~~  
~~impuesta~~, ya que me ha conseguido  
 por aquellos por lo que todos los  
 ambiciosos de gloria intelectual  
 luchamos, la pública estimación  
 que corrobora el juicio propio.

Muy cordialmente suyo

E. S.




 Madrid, 26 Mayo 1900

Mi muy querido amigo,  
 No quería decir  
 lo de tanto no curiarle una or-  
 presa que tenía metida, he-  
 quí de recibir el amable obre-  
 que de su retrato.  
 Hoy lo heyo, antes, para que  
 no vaya a parar ante sus  
 ojos por mal educado, y  
 lo que es peor, por in-

de arte por este mundo, y  
mi mayor gusto sería que nos  
encontráramos.

Vive a su amigo Sarcía  
saludable, es un hombre. He re-  
cibido su libro interesantí-  
simo.

- Pasa V. conmigo y envíame  
un par de pajarillos que per-  
tenezcan a El Sol?

Hiciste un viaje en El Sol?  
Puede ser un largo.

¡Buenos días, espero. Ami.  
Rubén Darío

grato. Creo V. que entre to-  
dos por quedar en el sol?  
cosas de una amistad, es  
de un mundo. Algun vez

me dijo V. que tenemos como  
punto de mira el silencio.

Creo que esta calidad puede  
de las grandes extirpaciones.  
Los hombres verbosos no tienen  
tiempo de mirarse los ojos.

Me es cuando me acer-  
cos. Debe V. hacer un viaje

(Legajo 3332, reproducido en p. 142)





Paris

Julio 14  
1900

Querido amigo,

Le envío un recorte de "El Liberal" de Madrid que le será muy agradable. Gómez Camillo ha salido a su defensa, aunque, a mi entender, se muestra violento contra Grossac.

Disculpe mi opinión sobre Notin la verá V. en La Nación.

Supongo habrá recibido mi correo anterior.

No deje de enviarme a Gómez Camillo un ejemplar de su

libro.

De Barcelona me dicen que dentro de pocos días aparecerá la reproducción del artículo sobre Leifren.

Hace un calor horrible y París danza en fiesta.

Le envío su cordial abrazo, su amigo.

Rubén Darío

P.S.

Entus Leopoldo. No le vi. Volvió a Suiza.

Carta a Schiaffino  
P.S.



(Legajo 3333, reproducido en p. 153)

**BIBLIOGRAFÍA**

## AES AGN

Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Sala 7, legajos clasificados (3327-3341).

## ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz

1983 «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, págs. 71-105.

## ANDERSON IMBERT, Enrique

1967 *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

## ARELLANO, Jorge Eduardo

1996 *Los raros: una lectura integral*. Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura.

## ARRIETA, Rafael Alberto

1950 «Libros y folletos», en *Introducción al modernismo literario*, Buenos Aires, Columba, págs. 30-37

## BARCIA, Pedro Luis

1968 «Rubén Darío en la Argentina», en *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recolectados en periódicos de Buenos Aires)*, La Plata, Universidad Nacional.

1976 «Prólogo» a Rafael Obligado, *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

## BENARÓS, León

1998 *Paul Groussac en el Archivo General de la Nación*. Buenos Aires, Archivo General de la Nación.

## BENEDETTI, Mario

1966 *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires, Eudeba.

## BENÍTEZ, Nelba

1968 «Buenos Aires en 1890», en *Rubén Darío. Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967*, La Plata, Universidad Nacional, págs. 67-98.

## BERTONI, Lilia Ana

1992 «Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. E. Ravignani»*, Tercera serie, núm. 5, 1er semestre, págs. 77-107.

## BORGES, Jorge Luis

1998 *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza.

2001 «Eduardo Schiaffino. La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)», en *Textos recobrados, 1931-1955*. Buenos Aires, Emecé, págs. 87-88.

## BURUCÚA, José Emilio y Ana María TELESKA

1996 «El arte y los historiadores», *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*. Buenos Aires, vol. II, págs. 225-238.

## CANÉ, Miguel

1919 *Discursos y conferencias*. Buenos Aires, Vaccaro.

## CAPDEVILLA, Arturo

1946 *Rubén Darío, un bardo rei*. Buenos Aires-México, Espasa Calpe.

- CARILLA, Emilio  
1967 *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. Madrid, Gredos.
- CARTER, Boyd (ed.)  
1967 *La 'Revista de América' de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Edición facsimilar. Managua, Ediciones del Centenario de Rubén Darío.
- CASTAGNINO, Raúl H. (ed.)  
1967 *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- COLOMBI, Beatriz  
2001 «Los raros: lecturas y polémicas», en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll, *Fin(es) de siglo y modernismo, Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata, agosto 1996*. Palma, Universitat de les Illes Balears, págs. 277-282.
- CONCHA, Jaime  
1992 «El Ariel de Rodó, o juventud 'humano tesoro'», *Nuevo Texto Crítico (Calibán en Sassari. Por una reflexión de la imagen de América Latina en vísperas de 1992)*, Stanford, vol. V, núms. 9-10.
- CORDERO, Héctor Adolfo  
1962 *Alberto Ghirardo, precursor de nuevos tiempos*. Buenos Aires, Claridad.
- DARÍO, Rubén  
1938 *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*. Edición de E. K. Mapes. New York, Instituto de las Españas.  
1950 *Obras Completas*. Madrid, Afrodísio Aguado.  
1967 *Poesías completas*. Edición de A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás. Madrid, Aguilar.  
1983 *Cuentos completos*. Edición de E. Mejía Sánchez y R. Lida. México, FCE.  
1995 *Azul.../ Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra.  
1995a *Marcha triunfal. Martín García 1895-1995*. Edición de P. L. Barcia, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua.  
1996 *Prosas profanas y otros poemas*. Edición de P. L. Barcia, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua.  
1998 *España contemporánea*. Edición de Noel Rivas. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- DEBICKI, Andrew P. y Michael J. DOUDOROFF  
1985 «Rubén Darío y las primas de Euterpe: el poeta frente a la música y la pintura», en Rubén Darío, *Azul. Prosas profanas*, Madrid, Alhambra.
- DÍAZ, Leopoldo  
1897 *Traducciones*. Buenos Aires, Pablo Coni.
- DJISTRA, Bram  
1988 *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- ENGLEKIRK, John Eugen  
1934 *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York, Instituto de las Españas. Espantoso Rodríguez, Teresa et al.  
1994 «Imágenes para la nación argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910», en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. II, México, UNAM.

- GACHE, Alberto I.  
1924? *Corazones y cerebros*. Barcelona, Juan de Gasso.
- GARCÍA LORCA, Federico  
1997 *Obras completas*. Vol. III, *Prosa*. Edición de Miguel García Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GARCÍA MORALES, Alfonso  
1993 «La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico», en Carmen Camero, Dolores Bermúdez y Manuel Rubiales (eds.): *Literatura Imagen*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad, págs. 55-80.  
1994 «El 'templo de la diosa', una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío», en Luis Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva, Universidad de Huelva, págs. 23-51  
1997 «El Frontispicio de *Los raros* de Rubén Darío: una fuente gráfica desconocida y una explicación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 560, febrero, págs. 48-62.  
1998 «Construyendo el modernismo: Rubén Darío y Carlos Romagosa», en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de 'Los raros' y 'Prosas profanas'*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, págs. 85-114.
- GHIRALDO, Alberto  
1943 *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada.
- GIUSTI, Roberto F.  
1954 «La cultura porteña a fines del siglo XIX. Vida y empresas del Ateneo», en *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Raigal, págs. 53-89.
- GUTMAN, Margarita y Jorge Enrique HARDOY  
1992 *Buenos Aires. Historia urbana del área metropolitana*. Madrid, Mapfre.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro  
1954 *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- IBÁÑEZ, Roberto  
1969 *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- JATIB, Griselda  
1996 «Un arquetipo del Ochenta: Aristóbulo del Valle», en Horacio Vázquez Rial, *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza, págs. 159-163.
- LAFLEUR, Héctor René, Sergio D. PROVENZANO, Fernando Pedro ALONSO  
1962 *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- LOVELUCK, Juan  
1967 «Rubén Darío y el modernismo en *La Biblioteca*», *La Torre*, vol. XV, núms. 55-56, enero-junio, págs. 229-251.
- LUGONES, Leopoldo  
1919 *Rubén Darío*. Buenos Aires, Ediciones Selectas América.
- LUIS PEREYRA, Washington  
1993 *La prensa literaria argentina 1890-1970*. Tomo I *Los años dorados 1890-1919*. Buenos Aires, Librería Colonial.

- MAEDER, Ernesto J. A.  
1962 *Índice general de La Biblioteca (1896-1898)*. Resistencia (Chaco), Universidad Nacional del Nordeste.
- MALOSETTI COSTA, Laura  
1999 *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino.  
2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.  
2002 «Presentar/ representar. Tensiones en la activación de los poderes de una imagen», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVIII, núm. 56, págs. 93-109.
- MANZI, Ofelia  
s.f. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*. Buenos Aires, Atenas.
- MARASSO, Arturo  
1954 *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapelusz.
- MOLINARI, Ricardo Luis  
1983 *Buenos Aires. 4 siglos*. Buenos Aires, Tea.
- OBLIGADO, Rafael  
1976 *Prosas*. Prólogo de P.L.Barcia. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- OYUELA, Calixto  
1943 «La raza en el arte», en *Estudios literarios*, vol. II, prólogo de Álvaro Melián Lafinur, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- QUESADA, Ernesto  
1893 «El primer 'salón' argentino», en *Reseñas y críticas*. Buenos Aires, Lajouane, págs. 373-406.
- REAL DE AZÚA, Carlos  
1975 «El problema de la valoración de Rodó», en *Historia visible e historia esotérica. Personajes y claves del debate latinoamericano*. Montevideo, Arca.
- RODÓ, José Enrique  
1967 *Obras completas*. Edición, introducción y prólogos de Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 2.<sup>a</sup> ed.
- ROJAS, Gonzalo  
1967 «Darío y más Darío», *Atenea*, núms. 415-416, págs.209-220.
- ROMERO, José Luis  
1956 *Las ideas políticas en Argentina*. México, FCE.  
1976 *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI.
- SCHIAFFINO, Eduardo  
1933 *La pintura y la escultura en Argentina, 1783-1894*. Buenos Aires, Le Livre Libre.  
1982 *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Edición de Godofredo E. J. Canale. Buenos Aires, Francisco A. Colombo.  
1999 *Recodos en el sendero*. Buenos Aires, El Elefante Blanco.
- SOTO HALL, Máximo  
1925 *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*. Buenos Aires, El Ateneo.



SUÁREZ WILSON, Reyna

1967 «El 'Ateneo'», en Raúl H. Castagnino (ed.), *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, págs. 125-202.

SURIANO, Juan

2001 *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires, Manantial.

TELESCA, Ana María y José Emilio BURUCÚA

1989-1991 «Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo»*, Buenos Aires, núms. 27-28, págs. 65-73.

TERÁN, Oscar

2000 «El lamento de Cané», en *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Derivas de la «cultura científica». Buenos Aires, FCE.

TORRES, Edelberto

1967 «Cartas inéditas de Rubén Darío», *Cuadernos universitarios*, segunda serie, núm. 2, Tomo II.

1980 *La dramática vida de Rubén Darío*. Costa Rica, EDUCA.

UNAMUNO, Miguel de

1958 «Un tratado histórico argentino. *La ciudad indiana (Buenos Aires desde 1600 hasta mediados del siglo XVII)*, por Juan Agustín García (hijo), catedrático de la Facultad de Derecho. Buenos Aires, 1900», en *Literatura Hispanoamericana, Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Afrodisio Aguado, págs. 122-138.

VILLACASTÍN, Rosario M.

1987 *Catálogo-Archivo Rubén Darío*. Madrid, Universidad Complutense.

VIÑAS, David

1996 «De los gentlemen-escritores a la profesionalización de la literatura», en *Literatura argentina y política, II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Sudamericana, págs. 9-46.

ZULETA, Ignacio

1987 «Introducción biográfica y crítica», en Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, págs. 9-82.

