

Rubén Darío y las artes visuales



Laura Malosetti Costa

CONICET - Universidad Nacional de San Martín

Rubén Darío llegó a Buenos Aires en un momento en que los pintores argentinos adquirirían un protagonismo nuevo y decisivo en la escena cultural de Buenos Aires gracias a su interacción con los poetas del Ateneo.¹ Sin embargo, a partir de las páginas que Rubén Darío dedicó en su *Autobiografía* a los decisivos cinco años de su vida en Buenos Aires (entre 1893 y 1898), podría deducirse que los artistas pintores y escultores con los que interactuó en el Ateneo porteño no le resultaron en absoluto interesantes.

En ese texto, que escribió en 1912 a pedido del director de *Caras y Caretas*, y en medio de una larga y memoriosa semblanza de los hombres de letras que lo recibieron en la ciudad que tanto anhelaba conocer, Darío se limitó a enumerar en un breve párrafo (muy citado) a los artistas y músicos que compartían aquellas tertulias con los literatos: “Zuberbuhler, Alberto Williams, Julián Aguirre, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Sívori, Ballerini, Della Valle, Correa Morales y otros animaban el espíritu artístico” (1915: 195). Nada más, sólo una lista de nombres y, en general, muy pocas y breves alusiones a las bellas artes en ese repaso de su vida y de las cosas que conservaba en su memoria.

A partir de esta observación sería plausible suponer que la serie de críticas de arte que el poeta publicó durante sus años en la Argentina fueran simplemente encargos realizados para sostener su siempre frágil economía. Cuenta allí que una vez suprimido su sueldo de diplomático colombiano sumó al de *La Nación* otros trabajos en *La Tribuna* y *El Tiempo*. Pero no mencionó al diario *La Prensa*, para el cual escribió una serie de críticas del tercer Salón del Ateneo que publicó en 1895, serie que cayó en el olvido casi total y que recuperé en el recorrido hemerográfico sobre aquellos salones hace unos años. Felizmente han sido íntegramente publicadas y comentadas por Rodrigo Caresani (2015) y están disponibles en la web.

Sabemos sin embargo, a partir de muchos indicios pero sobre todo de sus propios textos publicados, documentos y correspondencia, que durante su estancia en Buenos Aires formó sólidas alianzas con los artistas del Ateneo, sobre todo con Eduardo Schiaffino a quien acompañó en su cruzada por la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes. Fue él quien lo retrató y diseñó la tapa de *Los Raros*. Darío llegó incluso a ocupar el lugar de director de la sección de Bellas Artes del Ateneo, un espacio que Schiaffino había creado poco antes de su llegada a Buenos Aires.² Pero además, a lo largo de su vida de viajero cosmopolita, las artes visuales –el dibujo, la pintura y la

1. Para un desarrollo pormenorizado en esta dirección véase Malosetti Costa (2001: 329-418).

2. Véase al respecto el estudio de Alfonso García Morales (2004).

3. En esta dirección se inscriben, entre otros, los abordajes de Gramuglio (2006) y Caresani (2014).

escultura– ejercieron sobre Rubén Darío una particular atracción. No voy a incursionar aquí en el tema de la écfrasis en su obra poética ni en sus fuentes de inspiración, tema que desarrolló en un ensayo pionero Arturo Marasso en 1934 y que ha sido objeto de numerosos análisis recientes, incluso planteando su vínculo con las artes visuales como otra forma de la operación modernista de la traducción.³

Más bien quiero evocar algunas de sus incursiones periodísticas en la crítica de arte para proponer la idea de un particular posicionamiento tanto estético como geopolítico de Darío en relación con las llamadas “bellas artes”. Una geopolítica que hubo de plantearse de un modo diferente, divergente de aquella de la literatura que había encarado desde su lugar de escritor modernista y cosmopolita, acostumbrado desde muy joven al triunfo de sus desafíos tanto estéticos como políticos. Como observa con acierto Graciela Montaldo (2014), su política no fue –como la de Sarmiento o Martí– de combate sino más bien de construcción de nuevos lugares para una literatura nueva y potente, nuevos públicos, nuevos vínculos de la América hispana con Europa en ese primer momento de mundialización del arte y la cultura. Darío fue una figura clave en la compleja coyuntura del fin de siglo como renovador de la literatura en lengua española, protagonista de un cambio decisivo del cual él fue plenamente consciente, provocador de una fusión transatlántica nueva y poderosa.

En materia de bellas artes aquel fin de siglo fue un momento de extraordinaria expansión y multiplicación de una actividad que hasta entonces se erigía como refinado patrimonio de antiguas y grandes concentraciones urbanas. Se tejían por entonces las redes de un orden artístico mundial cada vez más vasto y en ese mapa ampliado los centros de irradiación y consagración de las “bellas artes” se tornaron –paradójicamente– más claramente definidos: ciudadelas difíciles de asaltar para los americanos del sur. Quisiera proponer que fue aquí en Buenos Aires el lugar donde Rubén Darío tomó conciencia de la solidez de ese orden mundial en materia de bellas artes y de sus implicancias.

Enfoquémonos en 1895. Desde la fundación del Ateneo se habían redoblado las querellas iniciadas en las páginas de *La Ilustración Argentina* en 1881 respecto de las posibilidades de una literatura y un arte nacionales. En la discusión renovada entre Rafael Obligado y Calixto Oyuela intervino en 1894 Eduardo Schiaffino, dueño de una pluma incisiva y mordaz. Se incorporaba así a la discusión entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre hispanismo y americanismo, la querella entre pintores y escritores. Pero al mismo tiempo lanzaba un discurso diferenciador: las artes plásticas tenían su propio lenguaje, sus códigos, sus técnicas y su historia. Su poética no era la de los poetas.

Darío no tomó parte en las discusiones de 1894. Se limitó a ser un espectador más. El Salón de ese año, por otra parte, fue celebrado como un gran éxito. *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova y *La vuelta del Malón* de Ángel Della Valle, entre otras, estaban allí para demostrar que había grandes artistas nacionales, capaces de impactar al público con sus grandes obras. Los diarios amplificaron la resonancia del salón, dedicaron mucho espacio a una exposición que parecía colmar las expectativas de una escuela de arte acorde a la importancia creciente de Buenos Aires como gran capital del Sur.

Los Salones organizados desde 1893 fueron la ocasión de máxima visibilidad del Ateneo y gracias a ellos los artistas plásticos cobraron un protagonismo nuevo en la vida de la ciudad. Por eso las palabras de Darío en uno de los grandes diarios fueron mucho más trascendentes de lo que hoy podemos imaginar. Desde el comienzo las “firmas prestigiosas”, Ernesto Quesada, Eugenio Belín Sarmiento, Roberto J. Payró entre otras, publicaron artículos en los que los “grades cuadros” de los primeros

salones salían favorecidos. Fueron los ateneístas los defensores de aquellos primeros logros de los pintores argentinos que volvían de Europa. El salón de 1894 había brillado y hubo mucha expectativa respecto del de 1895, que en opinión de la mayoría de los escritores de la prensa significó “un fracaso”.

Por eso la intervención de Rubén Darío como crítico en el tercer Salón del Ateneo tiene una trascendencia que creo no hemos valorado en su cabal dimensión. Su firma ya poseía un altísimo valor por sí misma entonces y Darío tenía conciencia de ese valor. Su gesto –reafirmado una y otra vez en la cita de John Ruskin que puso como acápite en inglés ante cada una de sus largas reseñas críticas– fue un desafío.

Painting or art generally, as such, with all its technicalities, difficulties and particular trends, is nothing but a noble and expressive language, invaluable as the vehicle of thought, but itself nothing.⁴

De un modo elegante, en apariencia mundano, Darío estableció un diálogo con los artistas del Salón, y en particular con su amigo Schiaffino, en el que no sólo se ubicaba como juez y guía de los pintores y escultores argentinos, sino que también evaluaba críticamente su ubicación relativa en el mapa latinoamericano y discutía los argumentos que los artistas esgrimían para justificar su escasa trascendencia. “Sí, hay ambiente para el arte en Buenos Aires”, afirmó en su primera entrega (Darío en Caresani, 2015: 145), en la que, además, se refirió en forma elogiosa a la labor de Schiaffino como gestor del recién creado Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero ese primer artículo de la serie, titulada “El Salón”, fue demoledor hacia los artistas del Ateneo. El poeta planteó una perspectiva continental para sus apreciaciones, demostrando un amplio conocimiento de los principales pintores de las otras naciones latinoamericanas, a quienes nombró y cuyas principales obras comentó (Francisco Laso, Ignacio Merino, Luis Montero, Federico Torrico, en el Perú; Alberto Urdaneta en Colombia; Wenceslao Cisneros en la América Central; Arturo Michelena en Venezuela; Armando Menocal en Cuba; Juan Manuel Blanes en Uruguay, con elogios sobre todo para los artistas chilenos Pedro Lira y Alfredo Valenzuela Puelma). Chile, en su opinión, era el lugar “donde mayor cultivo ha tenido el arte pictórico desde hace algunos años”. “Y bien! –concluía– la República Argentina, que por sus elementos y vigores se ha colocado, por distintos aspectos a la cabeza de las naciones americanas de lengua española, puede también lograr la hegemonía del arte! Ayer nomás ha comenzado” (Darío en Caresani, 2015: 149-150). Y a continuación sólo nombraba a dos artistas muertos unos años antes: Julio Fernández Villanueva y Graciano Mendilaharsu. Ni una palabra sobre los cuadros que habían resultado consagratorios para de la Cárcova y Della Valle en el salón del año anterior. Ni para el *Reposo* de Schiaffino, ni para *Le lever de la bonne* de Sívori. Es más, aquel Salón de 1895 que fue visto por muchos críticos como el comienzo de la declinación de las exposiciones del Ateneo, según Darío superaba, “en mucho, a los dos anteriores”. Y a continuación, su impresión general: “Al recorrer el Salón hay, con todo, que lamentar algo, y es ello un triste despego del ideal” (2015: 150).

La cita de John Ruskin, tomada de *Modern Painters* y repetida con cada entrega de sus críticas como un *ostinato*, aparece como una invitación a la polémica. En su recorrido por las obras del Salón Darío expuso sus ideales estéticos y, aun con cierta delicadeza, su disgusto respecto del estilo y el rumbo que los artistas argentinos habían seguido hasta entonces. Tal vez imaginaba Darío una polémica con Eduardo Schiaffino u otro de los pintores que criticó con mayor ironía, alguna variante más demoledora que la violencia en una crítica periodística, como la que en 1877 había suscitado el crítico más influyente de Europa con James Whistler a propósito de su *Nocturne in Black and Gold*.

4. Mi traducción: “La pintura o en general el arte, como tal, con todas sus técnicas, dificultades y tendencias particulares, es nada más que un noble y expresivo lenguaje, invaluable como vehículo de pensamiento, pero en sí mismo nada”.

Nada de esto ocurrió. La potente voz de Darío resonó en otras reseñas críticas pero no recibió respuesta alguna de los artistas ni fue recordada por ellos más tarde. No había un Whistler en Buenos Aires, pero ni siquiera quien se atreviera a sostener una polémica semejante con el poeta. El Ateneo significaba para los pintores una trinchera en la que se abroquelaban los espíritus selectos. Las crónicas del salón de Darío no parecen haber sido interpretadas como un estímulo sino más bien como una traición. Probablemente su efecto fue desalentador para quienes se identificaban como sus compañeros de ruta, como “jóvenes alborotadores” del Ateneo. De su larga serie de críticas se desprende que no encontró en Buenos Aires un pintor a la altura de sus expectativas. Sólo promesas a futuro, entre las cuales destacó a una joven y bella pintora, Diana Cid García, a la que dedicó la exposición de sus preferencias estilísticas citando a sus favoritos: Rops, Redon, Moreau, Puvis de Chavannes.

Es por eso que esta serie de críticas, que por el prestigio de su autor tendría que haber sido trascendente, cayó en el olvido. No fue citada más que al pasar en los años sesenta por Oliver Belmás en *Este otro Rubén Darío* (1968: 294). Pero pasó inadvertida pues no la recordaron quienes se habían alineado con el poeta en la cruzada modernista desde las artes plásticas.

Tal vez por eso, también, Darío no emprendió más polémicas respecto de los artistas argentinos ni americanos del sur. Después de su partida de Buenos Aires en 1898, sus crónicas para *La Nación* sobre la presencia de hispanoamericanos en los salones de París estuvieron más bien orientadas a llamar la atención sobre ellos, destacar su presencia y sus virtudes.

Pero es sobre todo el lugar que ocuparon los nuevos artistas latinoamericanos en la revista *Mundial Magazine*, dirigida por Darío en París desde 1911, el gesto que parece evidenciar un posicionamiento diferente del poeta en sus últimos años, a la distancia. En un escenario en que la consagración mundial parecía una tarea más ardua, obstaculizada por una lógica geopolítica que, sin embargo, continuaba siendo objeto de sus reflexiones, *Mundial* funcionó como una plataforma de lanzamiento europeo para artistas latinoamericanos que encontraron un espacio en sus páginas: Ángel Zárraga, Atl (Gerardo Murillo), Diego Rivera, Daniel Vázquez Díaz, Roberto Montenegro, Rogelio Yrurtia, Martín Malharro, Rodolfo Franco, Pedro Zonza Briano, Tito Salas, Pedro Blanes Viale, entre ellos.⁵

5. Un análisis detallado de este aspecto se recupera en el estudio de Baldassarre y Malosetti Costa (2013).

Pero también tuvo Darío una sección fija en esa revista, que funcionó como un editorial en cada número, en la que el poeta homenajeaba a una figura de las letras o las artes. Esa sección siempre iba acompañada por un retrato –literalmente una “cabeza” dibujada por un artista (casi siempre el español Vázquez Díaz). Es posible vincular esas asociaciones de retratos escritos y dibujados con el proyecto (finalmente frustrado) de ilustrar *Los Raros* con dibujos de artistas argentinos, algunos de los cuales aparecieron en la prensa de Buenos Aires, así como con la presencia de su “cabeza” dibujada por Schiaffino en la portada de aquel libro en el que desplegó su ideario estético en los años del Ateneo argentino. Si bien son frecuentes los retratos dibujados por ilustradores en los diarios, es plausible pensar que esas “cabezas” –en las que el poeta ponía en sintonía su texto con la obra de un artista– fueran el lugar preciso de la asociación entre imagen e ideal que Darío tenía en mente desde aquella serie de críticas en *La Prensa* de Buenos Aires. El retrato fue siempre el género artístico que más le interesó. Tal vez se pueda pensar –en momentos en que la veracidad indiscutida de la fotografía se ponía al servicio de la frenología positivista– en una suerte de fisiognomía poética que imaginara un diálogo creativo entre artistas de la pluma y el pincel.

Bibliografía

- » Baldasarre, M. I., Malosetti Costa, L. (2013). “Enclave hispanoamericano: el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío”. En Malosetti Costa, L., Gené, M. (eds.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, pp. 197-225. Buenos Aires, Edhasa.
- » Caresani, R. (2014). “Potencia y des-figuración de la écfrasis modernista: Julián del Casal y Rubén Darío”. En Arellano, J. E. (comp.), *Repertorio dariano 2013-2014: anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico*, pp. 181-200. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- » ——— (2015). “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 44, 137-183.
- » Darío, R. (1915). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona, Maucci.
- » García Morales, A. (2004). “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 33, 103-173.
- » Gramuglio, M. T. (2006). “Tres problemas para el comparatismo”. En *Orbis Tertius*, n° 12, 1-9.
- » Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Montaldo, G. (2014). “Guía Rubén Darío”. En Darío, R., *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y prólogo de Graciela Montaldo, pp. 11-51. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Oliver Belmás, A. (1968). *Este otro Rubén Darío*. Madrid, Aguilar.

