

Modelos divergentes: entre la historia y lo estético

Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino

Divergent models: between history and aesthetics

Re-reading of the historical work of Eduardo Schiaffino

Natacha Valentina Segovia

natachasegovia@yahoo.com.ar

Historiografía del Arte III

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Recibido: 03/11/2016

Aceptado: 12/02/2017

Resumen

Eduardo Schiaffino vinculó su gestión estatal con la tarea de examinar el pasado artístico, tomando como modelo las propuestas positivistas de Hyppolite Taine. La idea de que una clase de arte se podrá determinar a partir del estado moral, siendo este mismo condicionado por la raza, por el momento y por el medio, organiza la obra del artista argentino y establece, al mismo tiempo, una concepción evolutiva y progresiva del arte. La obra pictórica de Schiaffino, en cambio, se vincula al simbolismo, corriente contemporánea y opuesta al positivismo. En este trabajo se analizará cómo esta preferencia se introduce en el discurso crítico-histórico. Mi hipótesis sostiene que sobre una metodología ligada al positivismo se introduce un *modelo estético* que podría entrar en conflicto con los presupuestos del modelo histórico y metodológico.

Palabras clave

Schiaffino; modelo estético; modelo histórico; positivismo; simbolismo

Abstract

Eduardo Schiaffino linked his state management with the task of examining the artistic past, taking as a model the positivist proposals of Hyppolite Taine. The idea that an art class can be determined by the moral state, which in turn is conditioned by race, moment and means, organizes the work of the Argentinian artist and establishes, at the same time an evolutionary and progressive conception of art. The pictorial work of Schiaffino, on the other hand, is linked to the symbolism, a contemporary movement opposed to positivism. In this article, I will analyze how this preference is introduced in the critical-historical discourse. My hypothesis holds that a methodology linked to positivism introduces an aesthetic model that could come into conflict with the presuppositions of the historical and methodological model.

Keywords

Schiaffino; aesthetic model; historical model; positivism; symbolism

Eduardo Schiaffino ha construido la historia oficial del arte argentino. A partir de hechos que marcaban un camino evolutivo hacia la perfección, realizó la narración histórica que va desde la creación de la primera obra de arte nacional en 1780 hasta su propia contemporaneidad. A través de este relato, trazó los pasos del arte argentino por la senda del modelo europeo de la civilización.

Según George Didi-Hubermann (2002), no hay historia del arte sin una filosofía de la historia y sin una elección de *modelos temporales*, ni hay historia del arte sin una filosofía del arte y sin una elección de *modelos estéticos*. La filosofía positivista, con su método histórico y con su modelo temporal de progreso evolutivo, se establece como esqueleto vertebrador de la historia escrita por Schiaffino. Pero en cuanto al modelo estético (aquel que fija cuáles son los *buenos objetos*), la posibilidad de un arte objetivo y *científico* no parece estar de acuerdo con la preferencia del autor. Los estudios realizados sobre la obra histórica de Schiaffino han profundizado en las influencias positivistas de su construcción, pero la elección estética utilizada como parámetro desde el cuál valorar el arte y desde dónde abordar ciertos rasgos del discurso es un aspecto poco emprendido en estos trabajos. El artículo escrito por José Emilio Burucúa y Ana María Telesca (1989-1991) sobre la corresponsalía de Schiaffino en Europa para *El Diario*, constituye un ejemplo de análisis que da cuenta de esta posible filiación simbolista tanto en la imagen como en la palabra.

Entendiendo que el estilo es «un modo de hacer postulado socialmente como característica de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos» (Steimberg, 1993: 46), podría pensarse que en el siglo XIX el positivismo fue el estilo dominante para escribir la historia. Sin embargo, en lo que atañe a la reflexión estética, casi como una filtración, surgen ciertas características que permiten la asociación con otro tipo de producción discursiva, más vinculada a la literatura simbolista. De esta manera, es posible reconocer en el mismo discurso la tensión que se origina entre la construcción positivista de la historia y ese conjunto de rasgos que remiten a un modo simbolista de realización, y que fijan el modelo estético.

¿Qué ocurre cuando la elección del *modelo estético* no es acorde a la filosofía de la historia y del arte que se toman como referencia? Este trabajo se acerca a la obra de Schiaffino y ubica en el discurso aquellos rasgos que permiten vislumbrar dicha elección estética. Además, ejemplifica cómo esta elección se objetiva desde el discurso.

Una referencia inevitable

Lo hegemónico del positivismo estuvo sustentado en la capacidad de sus propuestas para plantear una interpretación verosímil de la realidad nacional y para articularse con las instituciones que sustentarían la consolidación del Estado en el momento de su conformación (Terán, 1987). La figura de Schiaffino fue importante

en ese proceso, tanto desde su rol de funcionario como desde su protagonismo activo en la vida cultural e intelectual del Buenos Aires de los ochenta.

Como historiador, Schiaffino se vinculó fuertemente al positivismo taineano. Hippolyte Taine, en su libro *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*, propone que «dada una literatura, una filosofía, una sociedad, un arte» se podrá responder «¿cuál es el estado moral que lo produjo? y ¿cuáles son las condiciones de raza, de momento y de medio más apropiadas a producir ese estado moral?» ([1864]1980: 62). Este supuesto constituye la idea rectora que organiza la obra *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, de Schiaffino. El medio social, el momento histórico y los caracteres étnicos son indispensables para explicar el arte desde sus inicios.

Centrado en la pintura y en la escultura, Schiaffino comienza su relato planteando que el alejamiento del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, constituye la particularidad del Buenos Aires colonial, su infancia: ubicado en un paisaje pobre, sin minas ni bosques naturales —las riquezas ocultas estaban a la vista—. Al respecto, el historiador escribe:

Las gramíneas [...] forman como un mar de verdura movido por el viento, por el suyo, porque al par del océano o del desierto, la llanura argentina tiene el Pampero [...] ráfaga vigorizante que fecunda y purifica. Es el padre nutricio de los campos argentinos (Schiaffino, 1933: 55).

Para caracterizar los distintos momentos artísticos tiene en cuenta la influencia determinante de la situación política del país y el hombre público que la sustenta, a modo de aquel *personaje reinante*¹ que todos admiran. Así, Bernardino Rivadavia se erige como una figura ligada al desarrollo cultural y artístico² y Juan Manuel de Rozas (sic) se constituye en la contrafigura, el detractor de todo lo que implique cultura. Para este momento y para su personaje reinante, retoma el binomio civilización y barbarie de Domingo Faustino Sarmiento (Schiaffino, 1933).

Rosas era el «tirano criollo» un género común de *apagaluces* que no estaba en condiciones de disimular la ausencia de libertades públicas bajo el florecimiento del arte (lo diferencia de «los refinados caudillos» del Renacimiento). Al respecto, Schiaffino describe:

Don Juan Manuel Rozas, descendiente de aristocrática familia, pero sin cultura intelectual; sin otros conocimientos que las habilidades manuales del paisano ladino, ducho en la doma y en el lazo, en la brega campera. Don Juan Manuel representa con brillo la incultura de la época, el despoblado en la dilatada pampa, el atraso de los villorrios, la índole retobada y arisca del paisanaje (Schiaffino, 1933: 84).

Las cualidades con que lo describe no hacen más que referenciar tácitamente a la *barbarie*, asegurando que es responsabilidad

1 El personaje reinante es aquel que reúne, de manera íntegra, los sentimientos, las aptitudes y las necesidades frente a la situación general, y que se convierte en modelo para sus contemporáneos

2 El autor se lamenta de que el artista viajero Raymond Monvoisin no hubiera tenido la suerte de ser utilizado por Rivadavia, «lo que habría anticipado casi en un siglo la cultura artística argentina» (Schiaffino, 1933: 132).

de los «caudillejos federales» mantener el país en el atraso y no duda en presentar anécdotas que lo confirmen. Así, era escaso el interés que presentaba Rosas frente a la instrucción y al libro, y su frase frente a un cuadro traído de España: «Ya vino este zonzo con cosas de gringo» (Schiaffino, 1933: 86).

La nueva generación, de la que el mismo Schiaffino formaba parte, fue la que logró establecer el lazo con Europa: fueron el primer grupo de artistas profesionales los organizadores de la enseñanza, de las exposiciones y de la producción artística. El consabido viaje a Europa les permitió, al regreso, despertar «la mente aletargada de una sociabilidad en formación», y se convirtieron en instrumentos «para roturar la tierra endurecida, a fin de que la semilla arrojada en el surco germinara sin peligro de malograrse» (Schiaffino, 1933: 263).

La conciencia de este grupo acerca de la actividad artística, como parte indispensable para el desarrollo y el progreso de una nación civilizada, les permitió concretar un espacio institucional desde donde visibilizarse como parte activa del *proyecto* civilizador y moderno.

En todos los pueblos de la tierra, a medida que el grado de civilización aumenta, aumenta con él el progreso artístico, el cual declina en cuanto llega a su apogeo; la decadencia es una valla insalvable que la naturaleza opone a la perfección humana (Schiaffino [1883] en Telesca & Burucúa, 1989-1991: 70).

A esta idea del momento, también le agrega la referencia a la raza: la herencia positiva del movimiento inmigratorio que viene a fundirse con «nuestra raza, modelada, transformada, transfigurada por obra y gracia del poderoso medio» (Schiaffino, 1933: 355).

3 Para Laura Malosetti Costa (2007), esta cercanía de los artistas plásticos al mundo de las letras puede pensarse, tanto como estrategia para generarse un prestigio como para participar de las redes que los escritores ya poseían.

4 Si bien en este trabajo nos importan las relaciones interdisciplinarias dadas en esta formación, es necesario referir a dos importantes cuestiones que se materializan con el Ateneo. Por un lado, la sociabilidad pública a la que da lugar como espacio libre de actividades culturales. Por otro lado, comienza a perfilarse la diferenciación entre el escritor gentleman y aquel que asume la escritura como una profesión con exigencias, un camino hacia la profesionalización de la escritura. Para ampliar información se recomienda las siguientes lecturas: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001), de Laura Malosetti Costa; *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1997), de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo; «El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades» (2012), de Federico Bibbó.

La Revista de América

Hacia mediados de 1892 se conformó el Ateneo, una agrupación de artistas plásticos, músicos y escritores que, unidos y organizados, pretendían *fortalecerse* frente a la indiferencia con que se encontraban al llegar desde Europa con las últimas novedades.³ En las reuniones que se organizaban, se leía y se escribía, se daban conferencias y audiciones musicales. De este modo, se producía un intercambio que les permitía a los artistas leer lo que los escritores producían y aquello que acercaban como novedad y, a los escritores, incorporar referencias y vocabulario vinculados a otros lenguajes.⁴

La llegada del poeta nicaragüense Rubén Darío a Buenos Aires en 1893 permitió su la inmediata incorporación como miembro de la formación y su reconocimiento como «novísimo poeta de simbolistas y decadentes [que] arrastraba en su órbita una cauda variopinta, y echaba a volar el enjambre de sus versos de alas coruscantes, que esparcían en el ambiente, con el perfume de frescas mieles, ráfagas de mirra y de cinamomo» (Schiaffino, 1933: 316).

El ambiente que se fue generando en el nuevo Ateneo, la relación entre los intelectuales y los artistas, y la relación de éstos con Rubén Darío, permitió el origen de la *bohemia* en el campo artístico argentino. Al respecto, Laura Malossetti Costa expresa:

A su alrededor [del Ateneo] fue creciendo un clima de tertulias nocturnas en los cafés —en el *Aue's Keller*, en el *Café de Luzio*, en fondas y restaurantes— de bohemia, de alcohol y de discusiones que se prolongaban hasta la madrugada (Malossetti Costa, 2007: 351).

En este nuevo espacio de cultura se crearon debates que tomaron diversas direcciones, distintas posiciones o maneras de concebir la escritura y el arte: desde propuestas hispanistas, que confrontaban con las ideas promulgadas desde un nacionalismo romántico, hasta los planteos de los seguidores de Emile Zola y los que, como Darío, promulgaban las ideas simbolistas o decadentes (García Morales, 2004).⁵

Uno de los debates más fuertes fue el que se generó a propósito del surgimiento de la *Revista de América*, que el 19 de agosto de 1894 publicó en Buenos Aires su primer número.⁶ Fue una publicación que, preparada por Rubén Darío y por el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre, permitió brindar el testimonio de que en América, y también en la Argentina, había quienes se consideraban simbolistas o decadentistas, es decir, parte de los Nuevos, de los que se movían en el terreno de las ideas puras, en el ensueño y en el misterio.

La revista pretendía lo siguiente:

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística; Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

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 de los desconocidos Orientes del ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la gerarquía [sic] de los maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar porque prevalezca el amor de la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española (Darío & Freyre, [1894] 1967: 44).

En la conferencia pronunciada en el Pabellón Argentino con motivo del inicio de las reuniones públicas del segundo año del Ateneo, cuatro días antes el escritor Calixto Oyuela —entonces presidente de la institución—, se había referido críticamente a aquellos intelectuales y artistas que buscaban tema en el exotismo, «por abuso de refinamiento», y que tenían predilección por

5 También se recomienda leer *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, de Laura Malossetti Costa (2001).

6 Solo se publicaron tres números.

«lo francés», por los cosmopolitas, por aquellos «espíritus destilados por alambique, educados en París y enamorados de lo exótico» (Oyuela, [1894] 1915: 157). Para Oyuela, estos no podían ver en el tipo argentino del momento los caracteres tradicionales que le daban su sello y su carácter y los ubicaba junto con los que, por falta de sinceridad, pretendían fabricar artificialmente un arte nacional: «La sinceridad puede perderse [...] por el deslumbramiento producido por modelos y gustos exóticos, por la docilidad en seguir simples modas extranjeras que a nosotros no nos sienten bien» (Oyuela, [1894] 1915: 161).

Oyuela se lanzó, junto con el poeta Rafael Obligado, en contra de quienes —como Schiaffino— poseían «un exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado» ([1894] 1915: 161).

En la misma tónica, para aludir al decadentismo en América, el autor expresa:

[...] revientan en París cuatro escritores estafalarios, poetas de pura superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y que aceptan orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia, y ya tenemos en ciertas partes de América (aquí todavía no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes ([1894] 1915: 162).

Y agrega que «los decadentes y simbolistas militantes representan, cuando mucho, el movimiento de algunas callejuelas de París, y nadie en Europa los toma en serio» (Oyuela 1915: 162).

El momento en que el escritor argentino expresó sus ideas fue posterior al anuncio que Rubén Darío hizo en el diario *La Razón* del día 12 de agosto (García Morales, 2004), sobre la próxima aparición de la revista. Por ello, es posible que Oyuela lo supiera y que su expresión «aquí todavía no, por fortuna» fuera una reacción frente a esa que pretendía constituirse según el poeta nicaragüense en el «órgano de la aristocracia intelectual de la generación nueva» (García Morales, 2004: 119).

Este tipo de polémicas marcaron la vida del Ateneo. *La Revista de América* estimuló uno de los debates del momento: cosmopolitismo o nacionalismo. Los rasgos cosmopolitas que tanto molestaban a los nacionalistas y a los hispanistas pueden verse en la obra del poeta nicaragüense y en ese Schiaffino con predilección por lo francés. Veremos, en el caso del pintor argentino, cómo estos se filtran en su discurso y dan lugar a referencias que permiten formalizar el *modelo estético*.

Un Schiaffino a lo Huysmans

La relación de Rubén Darío con el simbolismo/decadentismo⁷ se observa no sólo en los retratos sobre escritores y sobre poetas admirados por él, que realiza en su obra *Los Raros* (1896) (una

7 Si bien tanto *simbolismo* como *decadentismo* se caracterizaron por el espiritualismo, la revalorización de lo que se percibe más allá de los sentidos, la preferencia por lo exótico, lo misterioso y el uso de correspondencias y de analogías que explicaran el sentido oculto del universo, el decadentismo es asimilado a la temática más morbosa y truculenta (Schiavo, 1999). Es a partir de esta diferenciación que considero que tanto Rubén Darío como Schiaffino están más cercanos al simbolismo.

8 En el prólogo de 1905 el autor reconoce haber dado a conocer el simbolismo en América.

9 *A Rebours* (1884) es la expresión del llamado *fin du siècle*, siglo XIX francés y de un determinado estilo de época, el decadentismo. Son rasgos predominantes de este estilo lo antinatural y el culto al artificio, siendo la finalidad del artista el cincelar su propia vida como una obra de arte.

10 Pintor argentino (1852-1894) que comenzó su formación artística junto con Martín Boneo en Buenos Aires. En Francia ingresó a la Escuela Julien, en Bayona, en 1873. Su protector fue Achiles Zó (Zoo) y su maestro el pintor Léon-Joseph Bonnat. Permaneció en Europa hasta 1887.

11 Gustave Flaubert utiliza el término *muflismo* para caracterizar la última y contemporánea edad de la humanidad: tiempo de barbarie y retroceso. El significado de *panmuflismo* en Darío puede relacionarse con la *barbarie*, el mal gusto y el materialismo generalizado de su propia contemporaneidad (a veces utiliza el término *mufla*).

especie de panteón simbolista),⁸ sino, también, en algunas de sus notas en la prensa. La sección de «Mensajes de la tarde» del diario *La Tribuna*, por ejemplo, eran firmadas bajo el seudónimo Des Esseintes (nombre del protagonista de la novela *À rebours* (1884), biblia del decadentismo, de Joris Karl Huysmans).⁹ En estos artículos, publicados desde septiembre de 1893 hasta febrero de 1894, el poeta introdujo al lector, temática y estilísticamente, en esta tendencia.

Las referencias a Huysmans se exponen, también, en artículos de la *Revista de América*. En la nota que responde a la crítica que el poeta inglés Richard Le Gallienne realiza a los decadentes, Darío realiza la defensa de las obras que tienen «su campo principal en la región de las ideas puras, en el Ensueño en el Misterio» en el número dos de la Revista de América (Darío, [1894] 1967: 74). También, en el número tres de la Revista, reseña al escritor francés en su artículo sobre la exposición del artista argentino Mendilaharsu (Darío, [1894] 1967: 99-101).

Nos interesa, especialmente, este breve artículo sobre la Exposición póstuma de la obra de Graciano Mendilaharsu.¹⁰ En éste, el poeta rescata la «nota brillante» que representa tal evento dentro de ese «Buenos Aires tan refractario a lo intelectual» y responsabiliza de la misma a su amigo, «verdadero mirlo blanco artístico», Eduardo Schiaffino (Darío, [1894] 1967: 99).

Efectivamente, tal como el pintor lo expresó en la crónica de la muestra —publicada en el diario *La Nación* del 26 de septiembre de 1894 (Schiaffino, 1933)—, tras la inesperada muerte del joven Mendilaharsu, organizó, junto con Ballerini, la exposición de noventa y siete de sus obras en los Salones del Ateneo. La misma fue inaugurada el 26 de septiembre de 1894.

Tal y como comenta Darío en su artículo, Schiaffino se refiere a la difícil situación vivida por el artista al volver de Europa (algo de lo que esta generación ya había dado cuenta): sequedad espiritual del medio, ignorancia y *panmuflismo* del público.¹¹ Para el poeta, a causa de la perturbación espiritual provocada por la indiferencia del ambiente, este verdadero artista enloquece al igual que el caricaturista André Gill, el poeta Maupassant y Vincent Van Gogh, quien por los ideales artísticos, la lucha con la técnica y otras circunstancias cotidianas, se emparenta aún más con Mendilaharsu. Así lo captura Darío, al igual que a Van Gogh, en transacción con ese mundo utilitario que no le permite ver sus proyectos realizados: «Desgraciados y malditos aquellos que han nacido en el Nuevo Continente con el fuego del arte verdadero» (Darío, [1894] 1967: 99).

El recurso utilizado por Darío en esta crítica es retomar lo dicho por Schiaffino sobre las obras y brindar una denuncia del estado de las almas en las nuevas sociedades americanas, que imposibilitan el espacio para el cultivo del arte. Dice el nicaragüense: «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» (Darío, [1894] 1967: 99).

La única alusión a las obras de Mendilaharsu las realiza a través de Schiaffino y allí nos interesa la cita de la descripción que el artista argentino realiza de una naturaleza muerta:

Recrean los ojos, dice, con el concierto de sus tonos á [sic] veces sordos, robustos y tranquilos como en las ya famosas cebollas, cuya armonía recuerda una sonata de violoncello; en otra tela los tonos son más alegres y variados; la reunión de las legumbres toma un aire de fiesta, la gama de rojos alterna con las violetas en un trozo de carne cruda, de la que tiene el peso y la textura esmaltada de pronto, por la nácar azulada y lustrosa de algún fragmento de aponeurosis, un choclo vecino da la nota tierna de los tonos moribundos, desvanecidos, con el blanco mantecoso del menudo grano, las sedosas barbas esparcidas y el fresco sudor de sus anchas hojas puntiagudas; la zanahoria trae consigo el fasto tranquilo de una púrpura nativa, bien llevada, y más allá un grupo de cebollas escalona modestamente su redondez crujiente y olorosa (Darío, [1894] 1967: 99).

La descripción de la naturaleza muerta se convierte en un escrito donde los distintos sentidos se aúnan para percibir la obra: tonos que recuerdan a una sonata, pesos y olores. El uso de metáforas y de sinestesias¹² dan como resultado una «página a lo Huysmans», según lo expresa el poeta nicaragüense.¹³

Lo interesante de esta comparación es que se puede encontrar el mismo tipo de rasgos en otros artículos de Schiaffino, por ejemplo, cuando describe el Monumento a Sarmiento, de François-Auguste-René Rodin:

La noche impera en el antro de la hidra; los vapores acumulados de su aliento ponzoñoso forman nubes caliginosas; el monstruo yace sumergido en el letargo de la barbarie inerte, cuando el paso de Apolo, eternamente joven, cuyo cuerpo atlético denuncia el combatiente, la oscuridad se ilumina y una flecha certera parte el corazón de la hidra; las múltiples cabezas, antes renacientes, se doblan lamentables en tumultuosa agonía; el antro oscuro hase convertido en un nimbo de gloria y el mármol centellea con fulgores de fragua, en torno al Apolo luminoso (Schiaffino, [1926] 1999: 67).

Difícilmente la obra de Rodin se perciba vívidamente sin esta descripción. Esta idea nos conecta con otros artículos del artista argentino que pueden ser leídos desde la cercanía con el escritor francés, también refiriéndose a la obra de Rodin:

[...] sin embargo, ni las parcas de Fidias, admiradas en Londres, ni Donatello, ni siquiera Miguel Ángel —cuya grande alma torturada tiene tanta analogía con el alma contemporánea— produjeron en lo hondo de nuestro ser la turbación sagrada que fluía de aquella humanidad alucinante. Ni la dimensión reducida, ni la materia, ni el lenguaje simbólico de las estatuas, era suficiente para desvanecer el conjuro que nos envolvía (Schiaffino, [1926] 1999: 56).

12 Ana María Telesca y José Emilio Burucúa (1989-1991) plantean que el uso de correspondencias evidencia la presencia de Baudelaire entre los maestros literarios de Schiaffino.

13 De acuerdo con esta filiación simbolista-decadente, la manera en la que Schiaffino establece la distinción entre asuntos literarios y otros pictóricos, en respuesta a la controversia con Rafael Obigado, no parece ya tan clara. En aquellas descripciones a lo Huysmans los distintos campos ya no se encuentran rotundamente delimitados.

En este fragmento se destaca la idea de un arte que permite ubicar al espectador más allá de la realidad concreta: ni la presencia de las estatuas los devuelve a la realidad, están bajo un conjuro. El mismo Huysmans, en la voz de Des Esseintes, pone en la obra de arte el poder de ser un vehículo que lo transporta hacia «una esfera donde las sensaciones sublimadas provocaran en él una conmoción imprevista», podría decirse, cual si ésta fuera un conjuro (Huysmans, [1884] 1997: 187).

En la Introducción realizada en *La pintura y la escultura en Argentina* (1933), Schiaffino parte de una breve reseña sobre el pasado precolombino e informa sobre el estado general del arte en América en ese momento y establece los que para él son los tres grandes núcleos del arte precolombino: Tihuanacu [sic], Cuzco y México. Aquellas tres grandes civilizaciones evocan al «remoto Egipto». También reconoce un aire de familia con el «estilo Indo-Chino de Cambodge». La Puerta del Sol «evoca lejanas, diversas, contradictorias reminiscencias» que ubica tanto en Susa como en algunos azulejos de una Iglesia Santa Paula en Sevilla y, también, en los revestimientos murales en cuero en Córdoba. Completa la alusión, a partir de la repetición del gesto en dicha puerta, con lo siguiente:

[...] el admirable gesto decorativo de los tres clarines escalonados de Puvis, en su fresco de Charles Martel en el sitio de Pointiers; a los herreros de Rafaëlli, que estiran paralelamente el brazo y se inclinan para asir a un tiempo el vaso de vino que tienen por delante, pues la repetición idéntica de un gesto tan simple contiene virtualmente tal valor de afirmación, que ennoblece el más sencillo de los actos; y pasando del mimetismo de la acción a la repetición del sonido, el *never more* el lúgubre estribillo que modula el cuervo de Poe, pertenece al mismo orden estético que la triple hilera de reyes alados, plegando la rodilla a los lados del Sol, en signo de adoración y vasallaje (Schiaffino, 1933: 5).

Aquí no solo está presente la evocación de otros tiempos a partir de una obra, sino que, al realizar la referencia al fresco de Pierre Puvis de Chavannes y a Jean-François Rafaëlli, a Edgar Allan Poe y a su cuervo negro se reconoce la elección de un determinado estilo de época como referencia. Una reacción antipositivista que se plantea como huida hacia el exterior en el tiempo y en el espacio y allí, la huida al pasado prehispánico glorioso. Elementos que permiten *desocultar* un Schiaffino con inclinaciones sino decadentistas sí, al menos, simbolistas.

Conclusión

Schiaffino se presenta como una personalidad que ha sabido buscar y encontrar un espacio desde el cual promover el campo artístico nacional. Ligado desde este lugar al paradigma

positivista hegemónico, estructurado de acuerdo con la idea de progreso estético asociado a la de civilización. Así, construye la historia del arte nacional sobre aquellas obras heredadas del arte europeo, como modelo estético. Podríamos pensar que, partícipe de la generación del ochenta, la construcción histórica pragmática que permitiera fijar el pasado artístico nacional es funcional a la propuesta de Estado que se pregona. Schiaffino encuentra aquellos *héroes* de nuestra pintura y escultura casi como próceres, cuya *gerarquía* (en palabras de Darío) hay que respetar en el camino hacia la perfección.

Superada la búsqueda en el pasado, llega el presente deseado. El logro de recursos técnicos, la percepción y la mirada formadas de acuerdo con la tradición europea permiten una mayor libertad. El presente funciona, por un lado, como sostén de esos logros alcanzados y, por otro, como espacio para la búsqueda del artista individual. Y es aquí cuando el Schiaffino artista, ya dejando de lado la objetividad del pensamiento positivista, se acerca al simbolismo y a sus ideales de belleza pura, contra el utilitarismo imperante, y de un arte que evoca visiones de otros tiempos y lugares.

Así, se genera una divergencia en el discurso del artista, entre el modelo histórico, como ya se dijo, progresivo y evolutivo y el modelo estético que en sus orígenes, en Europa de *fin du siècle*, surge como reacción antipositivista, antiobjetivista y antinaturalista. Un modelo estético que le permite valorar las obras, pero que también, como advierten Telesca y Burucúa, se despliega en una retórica particular, tal como puede observarse en algunas de sus descripciones y en las referencias utilizadas para ejemplificar ciertas obras y sus recursos compositivos.

Esta divergencia no ha generado inconvenientes en la efectividad del relato histórico, ya que aún hoy continúa actuando como fundante dentro del campo. Se trata de una divergencia que permite evidenciar el funcionamiento del estilo de época en América Latina a fines del siglo XIX, como un período de superposición de ideologías y de tendencias, como lo planteó Oscar Terán (1987). En este caso, en un mismo discurso se superponen un modelo de historia y un opuesto modelo estético.

Referencias bibliográficas

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Darío, Rubén (1905). *Los raros*. Buenos Aires: Maucci Hermanos.

Didi Hubermann, George (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Huysmans, Joris-Karl [1884] (1997). *Contranatura*. Barcelona: Tusquets.

Oyuela, Calixto [1894] (1915). «La raza en el arte». *Anales de la Academia*, tomo IV, (5). Buenos Aires: Academia de Filosofía y Letras.

Malosetti Costa, Laura (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires: Edición de autor.

Schiaffino, Eduardo [1926] (1999). *Recodos en el sendero*. Buenos Aires: El elefante blanco.

Schiavo, Leda (1999). *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo*. Buenos Aires: Corregidor.

Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Taine, Hippolyte [1864] (1980). *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*. Buenos Aires: Aguilar.

Telesca, Ana María y Burucúa, José Emilio (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*, (27-28), pp. 65-73. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo.

Terán, Oscar (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.

Referencias electrónicas

Bibbó, Federico (2012). «El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades». *Prismas*, 16, (2) [en línea]. Consultado el 17 de diciembre de 2016 en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200009&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1852-0499>.

Darío, Rubén; Freyres, R. J. [1894] (1967). «Revista de América». En Carter, Boyd. *La Revista de América de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*, [en línea]. Consultado el 7 de marzo de 2017 en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2292>>.

García Morales, Alfonso (2004). «Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33 [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110101A>>.