

Rubén Darío y Auguste Rodin: modernidades desfasadas

Beatriz Colombi*
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-02-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-04-2017

Resumen

Este artículo analiza las crónicas de Rubén Darío sobre Auguste Rodin escritas en ocasión de la *Exposition Rodin* que se inaugura en París en 1900. En estos textos se evidencia una valoración ambigua de la obra del escultor parisino, visto por sus contemporáneos como un hito y parteaguas en la escultura moderna. Proponemos que la actitud crítica de Darío se fundamenta en dos argumentos: la ruptura de la forma clásica y la analogía que encuentra entre la obra rodiniana y la filosofía de Nietzsche, sumado al trasfondo polémico generado por la reciente inauguración en Buenos Aires del monumento a Sarmiento. Sostenemos, asimismo, que esta percepción responde a la coexistencia de modernidades desfasadas que produce una tensión entre la asimilación y la resistencia ante lo nuevo.

Palabras clave

Rubén Darío - Auguste Rodin - modernidad desfasada

Rubén Darío and Auguste Rodin: lagged modernities

Abstract

This article analyzes the chronicles that Rubén Darío wrote about Auguste Rodin on the occasion of the opening of Rodin's Exposition in Paris in 1900. In these writings we find an ambiguous valuation of the work of the parisian sculptor, seen by his contemporaries as a milestone in modern sculpture. We propose that Darío's critical attitude towards his work is based on two arguments: the rupture of the classical form and the analogy that he traces between the Rodinian work and the philosophy of Nietzsche, in addition to the controversial background generated by the recent inauguration of Sarmiento's monument in Buenos Aires. We also argue that this perception responds to the coexistence of lagged modernities that produces a tension between the assimilation and the resistance toward the new.

Keywords

Rubén Darío - Auguste Rodin - lagged modernities

La *Exposition Rodin* se inaugura en París el 1 de junio de 1900 en la Place de l'Alma, de modo paralelo a la *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris*, que había abierto sus puertas unos meses antes. Según informa el Museo Rodin, fue el propio escultor, ya afirmado en la trascendencia de su obra, quien decide montar la muestra en tal preciso momento:

Rodin decide organizar, al margen de la Exposición Universal, una exposición personal, su primera en Francia, en un pabellón especialmente construido para ello, en la plaza del Alma. Cerca de mes y medio después de la apertura oficial de la Exposición Universal, Rodin inaugura su exposición: artistas, políticos, aficionados y coleccionistas, hombres de letras y periodistas, músicos y bailarines de todas las nacionalidades asisten a la lección del escultor.¹

Entre esos numerosos y variados visitantes, encontramos a Rubén Darío, quien se hallaba en París cubriendo la gran feria internacional para *La Nación* de Buenos Aires. Darío escribirá dos crónicas destinadas a este evento, "Rodin y su obra. Dos Rodines, ideas y sensaciones" fechada el 1 de junio -coincidente con la fecha de su apertura- y publicada el 16 de agosto, y "Rodin y su obra. Escultura 'Di Camera'. El Balzac. Escultura monumental, Lynch y Sarmiento. Pequeña 'Enquête'", fechada el 15 de junio y publicada el 29 de agosto de 1900, ambas reproducidas en *Peregrinaciones* (1901).² Para esta misma época otros escritores y críticos se ocupaban del escultor parisino quien fue percibido por sus contemporáneos como un verdadero hito en el arte de la escultura, al punto de poder reorganizar toda una tradición a partir de su obra. La gran muestra, de más de 150 piezas, estuvo acompañada por un catálogo, *Exposition Rodin*, al cuidado de Arsène Alexandre, autor también de la introducción, que incluyó pequeñas valoraciones de Eugène Carrière, Jean-Paul Laurens, Claude Monet y A. Bernard. Darío tuvo este material entre sus manos para la elaboración de sus crónicas, de hecho, cita en el primer párrafo -y retomará la idea en el cierre de la segunda- la nota de Carrière, quien apunta que la obra de Rodin sale de la tierra y a ella retorna, semejante a "bloques gigantes, rocas o dólmenes", formas terrestres que lo liberan de las "tradiciones de escuelas" y que manifiestan que "son désir d'humanité le relieaux formes éternelles de la nature". Claude Monet, por su parte, augura que la exposición será la "consagración definitiva" del artista, mientras P. A. Besnard resalta su "contemplation passionée de la nature". En su introducción, lo más meduloso del catálogo, Alexandre pone de relieve el lugar de Rodin en la escultura moderna como el más célebre de los artistas. Alude también a las polémicas entre detractores y defensores y argumenta que la obra de Rodin produce un arte emancipador, libre de convenciones, que provoca sorpresa, un verdadero "shock de emoción", "à côté de la contemplation directe, intense de la nature, il a fait la plus large place à la passion", idea sobre la

¹<http://www.musee-rodin.fr/es/recursos/cronologia-de-auguste-rodin/un-giro-decisivo>
[fecha de consulta: 10 de noviembre de 2016]

² Se citará por esta edición.

que vuelve Darío en su nota, al afirmar que "su fuente propia está en el sentimiento, en un gran sentimiento, y en la pasión, en una gran pasión" (87). Alexandre sostiene que la obra rodiniana debe más a la literatura que a la escultura, lo que hace de sus piezas verdaderos "poemas plásticos". En suma, se trata de un revolucionario, como lo fue Wagner para la música, y como en la música, el escultor apela a "motivos dominantes". Estos dichos, como muchas otras apreciaciones y comentarios coetáneos, alimentan las crónicas de Darío que despliega en estas como en cada entrega parisina una impresionante erudición y una sesuda investigación, de lo que da cuenta al inicio de la primera nota: "Antes de visitar la exposición Rodin he leído todo lo que del gran artista y su obra se ha publicado" (82). Así, a lo largo de las crónicas citará además a André Veidoux, Arthur Symons, Ernest Lajeneusse y Jean Moréas. Si bien no lo menciona en esta oportunidad, es probable que Darío hubiese leído "L' art de M. Auguste Rodin" (1898) de Camille Mauclair, crítico cardinal del impresionismo, cuyos ensayos ya circulaban en Buenos Aires antes de la partida de Darío; años después, le dedicará "El arte en silencio", artículo que abre la segunda edición de *Los raros* (1905).

La importancia de esta exposición en la proyección de la obra de Rodin fue definitiva. Como afirma el mismo Mauclair en su libro destinado al escultor (1918), antes de 1900 Rodin tenía el lugar de un artista de excepción, célebre, envidiado, solitario y polémico, pero visto con reparos por el mundo oficial y académico, mientras que después de la muestra en l'Alma se produce su consagración al punto de alcanzar el rango que tenía Puvis de Chavannes en la consideración de todos los artistas (Mauclair 79). Como recuerda el mismo Mauclair, después de 1900, se sucede el viaje a Praga de 1901-1902 - oportunidad en que George Simmel, otro entusiasta del escultor, asiste a su exposición-, la recepción en Londres, el busto en mármol de Hugo de 1903 y la presentación de *El pensador* durante el Salón de 1904, obra que desarma las últimas objeciones a la audacia formal del autor de *La puerta del infierno*. Las crónicas de Darío fueron escritas en este preciso momento de pasaje, cuando la figura del escultor todavía participa de sonadas polémicas mientras pasa a ocupar un lugar ya indiscutido en el podio del arte.

Alimentada su imaginación y su expectativa por tantas voces autorizadas, la visita a la exposición, sin embargo, no produce en Darío el esperado efecto de deslumbramiento. El desconcierto lo lleva a optar por una salida decorosa: dividir la obra de Rodin en dos tipos de producciones, de un lado la obra más ceñida al canon clásico y, del otro, la más arriesgada formalmente, con lo que pretende resolver el problema de su evidente desazón:³

³ García Morales (2004) resalta esta estrategia de Darío, presente también en el título de la crónica: "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." Y más adelante agrega: "Y trata de solucionar el

Yo expondré, con toda la transparencia de que me siento capaz, este resumen: he hallado a dos Rodines: 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, incomprendible, excesivo, ultraviolento, u obrando a veces *como entregado a esa cosa extraña que se llama la casualidad*. (83-84, la cursiva en el original)

Podemos pensar, en razón de la relación que traza a continuación entre el escultor y Friedrich Nietzsche, que las dos caras de Rodin responden a la faz apolínea o bien dionisiaca del escultor. Así, en la versión dionisiaca, Darío señala el culto a la fealdad, el exceso y la violencia, pero sobre todo el efecto de "la casualidad", como si se tratase de una obra sin planificación, casi un *ready made*. Rodin es "caos y cosmos", "rudos esbozos", "larvas de estatuas", "creaciones deliberadamente inconclusas", análogas a "rocas de los campos", "árboles de los caminos", "lienzo arrugado", "manchas que la humedad forme en los muros y en los cielos rasos", sumado a lo que llama "el procedimiento rodiniano que descuida el detalle". En resumen: una obra que se desvía de la tradición apolínea de la escultura clásica para dar paso a producciones donde emerge la naturaleza, la vida, un cierto residuo mimético, la "complicación de formas y de movimientos" y el factor azar en su ejecución. El único parámetro que Darío encuentra para dimensionar la magnitud del cambio que introducen tales rasgos es el pensamiento de Nietzsche. Este autor había cuestionado la presunta "serenidad" de la cultura griega, para enfatizar, en cambio, su otro componente, silenciado y relegado en Occidente, es decir, el dionisiaco, argumento que suponía también una radical revisión de presupuestos filosóficos, similar al giro que imprime Rodin en el campo de las formas. Darío asocia a Nietzsche con Rodin –relación que no aparece explícita en otros críticos y comentaristas sino hasta años más tarde– y cita textualmente en su nota el "Ensayo de autocrítica", prólogo a la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* de 1886, para argumentar que Rodin lleva al espacio de la plástica el ideario del filósofo:

El obliga a inclinarse ante su fuerza, ante su estupendo gozo dionisiaco. Aplico la palabra en el sentido nietzschiano; pues si Rodin demuestra una innegable tendencia a lo feo, ello vendrá de lo que Nietzsche denomina la necesidad de lo feo –absolutamente griega– "la sincera y áspera inclinación de los primeros helenos hacia el pesimismo, hacia el mito trágico, hacia la representación de todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de nada, de fatalidad, en el fondo de las cosas de la vida." (87)

Darío ya había expresado atracción y reticencias hacia el filósofo quien, como sabemos, fue excluido de *Los raros*, conjunto que podría haber presidido, ya que la crónica que le dedica en 1894 anunció el título de lo que

dilema mediante el expediente de distinguir "dos Rodines", el armónico y el inarmónico." (150).

será su libro de 1896 y por tratarse, además, de una de las primeras notas de divulgación de esta figura en el Río de la Plata.⁴ Gonzalo Sobejano ha identificado el aristocratismo dariano con el nietzscheano y varios estudios críticos han reconocido otras conexiones posibles entre el filósofo y el poeta.⁵ En las crónicas sobre Rodin, que no pretendo plantear como parámetro del grado de modernidad dariana sino más bien como un síntoma de *modernidades desfasadas*,⁶ se percibe un umbral de alternativas inciertas frente a lo nuevo donde el “más allá del bien y del mal” es, sin lugar a dudas, su límite.⁷ Recordemos las andanadas de Nietzsche contra la moral cristiana, que reitera en el prólogo citado por Darío en su nota, una de las fisuras más profundas que lo separan del filósofo. No obstante, si pensamos la crítica de Nietzsche a la modernidad, la racionalidad, el utilitarismo, la democracia y la ciencia, encontraremos muchos puntos en común entre ambos. Se podría sostener que, en las crónicas sobre Rodin, Darío continúa su lucha irresuelta con Nietzsche, de quien se acerca y se aleja, con ambigüedad y reticencias. Estas crónicas también permiten pensar modernidades de diversa índole e intensidad, lo que produce un desfase en la sintonía de diálogos y asimilaciones. Si, como el mismo Darío manifiesta explícitamente en la primera crónica, no es ningún lector ingenuo de la literatura y el arte modernos y cita, para convalidar sus dichos, a Mallarmé, Odilón Redon, Rops, y hasta su propia incursión en la gran novedad que significó *Los raros*, ¿qué podría separar al primer escritor moderno latinoamericano del escultor más innovador de su tiempo?

Georg Simmel, que presenció la exposición de Rodin en Praga, encontró que su obra expresaba "la actitud del alma moderna frente a la vida" (1988: 157) y seguramente habría suscripto la idea "shock de emoción" que propone Alexandre en la introducción del catálogo que citamos. Simmel lo consideró el artista más importante de su tiempo, ya que su obra expresó el movimiento, la fluidez y lo cambiante moderno frente a la resolución de *reposo* de la estatuaria antigua o de *equilibrio armónico* de la renacentista. Después de Miguel Ángel, nadie había aspirado a tanto. Para Simmel, Rodin capta lo fugaz, fragmentario y contradictorio, aquello que la obra escultórica clasicista no podría transmitir. En su crónica, Darío confronta la estatuaria de Rodin con la clásica, revelando su apego y respeto por lo "apolíneo" de esta última: "Por la tanto, os perturban, os desconciertan, labores como ese *Genio del Reposo eterno*, que encontráis frusto e incomprensible, sobre todo cuando recordáis el Praxiteles del Louvre en idéntica interpretación" (87-88). Si la fragmentación de la estatuaria clásica es fruto del paso del tiempo, el fragmento rodiniano es, en

⁴ "Los raros. 'Filósofos finiseculares'. Nietzsche. Multatuti", publicado en *La Nación*, 2 de abril de 1894.

⁵ Sobre la relación de Darío y Nietzsche, véase Gonzalo Sobejano, Noel Rivas Bravo, Javier García Cristóbal, Thomas Ward.

⁶ Tomo el concepto de Hommi K. Bhabha (2006), quien discute la consideración de la modernidad como un tiempo homogéneo y simultáneo, administrado desde Occidente, y propone, en su lugar, la consideración de temporalidades transicionales y disyuntivas.

⁷ Como ha señalado Rivas Bravo: "La difícil asimilación de la vertiente dionisiaca de su alma con su cristianismo esencial fue, sin duda, la cruz de su martirio." (s/p).

cambio, un procedimiento buscado e impenetrable para Darío, como un poema inconcluso. El motivo clásico tergiversado promueve una nueva afrenta a su concepción, así Darío señala "una faunesa que a primera vista os parece una rana". El parangón con la resolución clásica continúa en la crónica, y es uno de los argumentos centrales para sostener su posición:

Pero, ante todo, debo declarar que no concibo en Rodin un representativo del espíritu griego; Rodin no tiene de Grecia más que el concepto de la tragedia; es la máscara trágica la que le obsede. [...] Pero no hay en él la virtud olímpica de Fidias, de Praxiteles, de los antiguos maestros helenos. (88-89)

Confrontado con estos modelos, la estatuaria de Rodin es una ecuación que Darío no podrá resolver porque representa la ruptura de la forma acabada y perfecta y del equilibrio de raigambre clásica y renacentista frente al imperio riesgoso de fuerzas disolventes. El tema de la supervivencia de las formas clásicas obsesionó a Darío que construyó series de íconos culturales inspirados en ese universo (Colombi 2016). Para quien ha proclamado la armonía (apolínea) como su principio rector, la escultura rodiniana lo coloca frente a la naturaleza, a la animalidad, a las pulsiones tectónicas, a lo dionisiaco, a la representación por exceso, a las formas afectivas y primitivas, a una flagrante desproporción. La armonía pretende presentar reconciliado aquello que no lo está y por consiguiente puede ceder un riesgoso espacio al encubrimiento, pero también, como recuerda Theodor Adorno, no oculta el universo desgarrado del cual procede.⁸ Esa es la armonía dariana: producto dialéctico de un mundo en pugna y no cándida mirada sobre la realidad, como a veces se ha querido leer. Pero el exceso de la estatuaria rodiniana, tal como la percibe Darío, produce una fisura insalvable. Y si bien ciertos motivos parecen acercar al escultor parisino y al poeta americano, como la impronta sexual y erótica, faunos y faunesas, ninfas, Venus, Adonis, Apolo, tritones, es la idea de la forma la que los separa y coloca en evidencia esa modernidad desfasada y de tiempos discontinuos de la que ambos participan. En la crónica también aparece el conflicto del artista frente a las muchedumbres, vistas como insensibles a las innovaciones y reactivas a modificar el paradigma de la representación, sobre todo en lo que hace a la figuración escultórica-cívica, como certeramente apunta Darío:⁹

⁸ "La armonía estética nunca está consumada, sino que es pulimento y balance; en el interior de todo lo que en el arte se puede considerar con razón armónico sobrevive lo desesperado y contradictorio." (Adorno 2004: 151). Ángel Rama leyó en la armonía dariana, como en la martiana, un intento de síntesis de contrarios, una dialéctica de la superación de las contradicciones de la modernidad.

⁹ No es fortuito que esta reflexión sobre el arte de masas irrumpa hacia julio de 1900, cuando está promediando la feria y el contacto con la marea humana ha sido cotidiano. Darío reconsidera su posición pocos años más tarde, en su prefacio a *Cantos de vida y esperanza*: "Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas." (Darío 1967 II: 625)

Hay, pues, fuertes razones para que Rodin no sea accesible a la muchedumbre y, por lo tanto, que sus obras monumentales escollan. Los monumentos son hechos, para las muchedumbres. La muchedumbre gusta de los grandes conceptos claros, de la retórica y de la oratoria. Un soneto de Mallarmé o un cuento de Poe no son para recitados en público [...] La muchedumbre, la *foule* moderna no posee ese sentido de comprensión, envenenada de democracia, de charlatanería libresca y trabajada por todos los apetitos. (92)

La contemplación y evaluación del Balzac de Rodin resume la resistencia dariana ante la obra del escultor y expone también su propia culpabilidad frente a su incompreensión. Apela nuevamente a Nietzsche para referirse a sí mismo con el término *bildungsphilister*, o filisteo de la cultura, aquel contrario a una verdadera cultura estética según el pensamiento del filósofo, con lo cual reconsidera, en una nueva flexión reivindicativa, el aporte de Nietzsche a la crítica de la cultura moderna.¹⁰

No, decididamente, después de tomar por varios caminos, no entiendo del todo. Se trata de la más plástica de las artes. ¿Para qué haber modelado de antemano con loable tenacidad [la] anatomía del autor de la *Comedia Humana* para venir a presentar esa cara deforme y esos grandes pies que se escapan de esa salida de baño? Miro de frente, y un profundo respeto por el genial artista no contiene la vaga sonrisa que se escurre a la violenta imposición de un aspecto de foca. ¡Deliberadas faltas de ortografía del Arte! *M'introdui en ton histoire...*¹¹ Miro detrás y la masa inclinada clama por un puntal. Miro de lado y el dolmen elefantino se obstina en no querer revelarme su secreto. Entonces, con resolución completa, no me acepto a mí mismo, me increpo y me llamo en alemán *bildungsphilister*, para castigarme por el lado de Nietzsche. Persisto en creer en la lealtad de Rodin. Sacerdote de la síntesis, nos habrá querido dar la esfinge moderna o la fórmula de un arte futuro. (93)¹²

El "Balzac" de Rodin, motivo de acaloradas polémicas en Francia, lo lleva a referirse a su doble rioplatense, la estatua de Sarmiento, también detonante de enfrentamientos en la otra orilla.¹³ El monumento al sanjuanino, comisionado por el Estado argentino a Rodin por intermediación de Aristóbulo del Valle y de Eduardo Schiaffino, había sido inaugurado el 25 de mayo de ese mismo año, en Buenos Aires, provocando diferentes reacciones que se volcaron en las mismas páginas de *La Nación*. Marina Aguerre y Raúl Piccioni dan cuenta de algunos de estos incidentes,

¹⁰ El término es elaborado por Nietzsche para definir la decadencia cultural alemana; el uso por parte de Darío supone una gran sutileza e información.

¹¹ Seguramente alude al poema de Mallarmé, "M'introduire dans ton histoire".

¹² Darío se pliega a las críticas recibidas por el Balzac de Rodin en 1898, tildado de "menir", "sapo", "gusano", "foca", "muñeco de nieve", "bloque de roca de sal", entre otros.

¹³ "La obra pertenece al mismo período en que fuera realizado el célebre "Balzac" y generó en suelo rioplatense una polémica tan encendida como la que se sucediera en París a partir del monumento al autor de la *Comédie Humaine*." (Aguerre y Piccioni 96).

desde las dos notas elogiosas sobre Rodin escritas por Eduardo Schiaffino,¹⁴ una de carácter informativo, la otra claramente defensiva, que salen respectivamente el 24 y el 25 de mayo de 1900, hasta la respuesta anónima de un detractor de la escultura, aparecida dos días después de la inauguración, que demuele la obra y cuestiona, sobre todo, su falta de parecido con Sarmiento.¹⁵ Para la misma fecha, Paul Groussac se posiciona del lado de los críticos al monumento en la nota titulada "Notas semanales, la obra de Rodin", publicada en *El País* el 27 de mayo de 1900, lo que da lugar a un duro cruce con Schiaffino.¹⁶ Groussac destila todo su desagrado, al recordar una visita al taller de Rodin de 1896, que hace en compañía de Carlos Pellegrini, donde pudo por primera vez contemplar el monumento a Sarmiento, hasta llegar a su inauguración en Buenos Aires, ocurrida pocos días antes. Groussac fundamenta su crítica en dos dimensiones. Una apunta al nulo parecido entre el representado y la representación y acude en este sentido a un argumento de autoridad irrefutable (hasta el advenimiento de Rodin): "La estatua icónica, o de retrato, como decían los griegos, que la reservaban para los grandes servidores de la patria, es, ante todo, la biografía plástica y condensada del personaje." (284). La otra, refiere a su habitual descalificación de sus adversarios y consiste en "la falta de cultura general, y aún artística, de Rodin" (283). Alfonso García Morales reconstruye todos los incidentes de esta polémica entre Schiaffino y Groussac, en la que también intervienen indirectamente Enrique Gómez Carrillo, cuyo artículo aparecido en *El Liberal* de Madrid fue reproducido por *El sol* de Buenos Aires, Julio Dormal desde *El País*, y Max Nordau, con un artículo crítico escrito a pedido de *La Nación* y publicado el 26 de julio de 1900, con el que coincide la línea editorial del periódico (García Morales 149). El 5 de junio aparece en este diario una convocatoria para erigir un nuevo monumento a Sarmiento y *La Nación* apoya tal iniciativa (Aguirre Piccione). ¿Podría haber incidido la posición editorial de *La Nación* hacia el Sarmiento de Rodin en la crónica de Darío? Darío tiene pleno conocimiento de estos antecedentes y alude explícitamente a ellos:

En cuanto al *Sarmiento*, que ha despertado en Buenos Aires las mismas tempestades que aquí el *Balzac*, no me es posible decir nada. Aquí se exponen varias fotografías. Conozco las distintas opiniones de la prensa argentina, los rudos mazazos del Sr. Groussac, los líricos y sutiles comentarios de 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. (95-96)

¹⁴ "Auguste Rodin. El hombre y su obra", del 24 de mayo de 1900 y "El monumento de Sarmiento. La representación individual en la estatuaria monumental. El Balzac y el Sarmiento de Rodin", del 25 de mayo del mismo año.

¹⁵ Véase el detallado comentario de las notas en Marina Aguerre y Raúl Piccioni (1998), García Morales (2004) y Paula Bruno (2005: 98-101). La nota anónima, citada por Aguerre y Piccioni, está fechada el 27 de mayo de 1900, p. 3, col. 5, 6 y 7.

¹⁶ La nota es luego recogida con el título "El 'Sarmiento' de Rodin" en *El viaje intelectual. Primera serie*. Los incidentes de la polémica son reconstruidos por Paula Bruno, pág. 98 y siguientes.

Si bien advierte: "no me es posible decir nada", toma partido, como es evidente, y adopta una posición distanciada que pretende ser ecuánime pero que traduce finalmente su desagrado. Al mismo tiempo, como señalamos, Darío es consciente de que su crítica sobre Rodin –que era considerado un simbolista por Mauclair y un "decadente" por Max Nordau– puede tener una involuntaria proximidad con una óptica pequeño-burguesa o conservadora (*¿celui qui ne comprend pas?*) en la apreciación de las innovaciones artísticas, cuando alude a su posible colocación como *bildungsphilister* frente a la estatua de Balzac. Tantos rodeos y atenuaciones hacen pensar en una velada autocrítica que tiene como destinatario a su compañero de ruta en Buenos Aires, Eduardo Schiaffino, líder de la modernización plástica, férreo defensor del escultor y blanco de "rudos mazazos" por parte de Paul Groussac. La polémica entre Schiaffino y Groussac replica en el campo del arte la sostenida por Darío con el crítico francés en el campo literario a propósito de la publicación de *Los raros* en 1896. De un lado, los modernos, los jóvenes, los llamados "decadentes"; del otro, la academia, la crítica asentada, los sectores conservadores. Solo que esta vez Darío hace equilibrio entre sus convicciones estéticas y aquellas manifestaciones de la modernidad artística que no cuadran en la retícula de sus preferencias. Podemos preguntarnos el porqué y, sin ser concluyentes, proponemos los dos argumentos señalados: la violenta torsión del modelo clásico y la proximidad de Rodin con Nietzsche.

En el final de la segunda entrega, Darío incluye varias opiniones, que el titulado de la crónica llama "Enquête", de André Veidoux, Arthur Symons, Ernest Lajeneusse, Jean Moréas. La crónica concluye con una ironía donde Darío trasunta su posición final respecto a Rodin y sus procedimientos artísticos. Rememora así una anécdota relatada por el nieto del prócer sanjuanino y editor de su obra, Augusto Belín Sarmiento, respecto a los deseos de su afamado abuelo para cuando se erigiese un monumento en su honor:

'¿El mejor monumento que se me podría levantar? 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.' Y a fe que el gran original tenía razón. (98)

No otra cosa es la obra de Rodin para Darío: una roca, un dolmen, una piedra gigantesca, donde prima el feísmo, el exceso, la violencia y la casualidad, además del imperio de la naturaleza sobre el arte. Obra inacabada y cambiante, frente a ella, el americano solo asimila aquellos elementos que puede reconocer e integrar a su propio atlas de la memoria sin traicionar sus convicciones. Darío es un afinado sismógrafo de su tiempo y su sensibilidad tiene el radio de acción para percibir y apreciar el fenómeno, pero su razón descarta una integración complaciente solo guiada por el principio de lo nuevo. Otros latinoamericanos tuvieron percepciones semejantes. En su *Historia de Sarmiento* de 1911, Leopoldo Lugones lamentaba igualmente la imperfección de la estatua de Sarmiento de Rodin,

y hasta sugería la sustitución de la cabeza por otra, a su modo de ver, el aspecto menos logrado del conjunto. Del mismo modo Darío proponía la incorporación de "El pensamiento" en el pedestal de la estatua para desplazar al Apolo allí representado. En su visita a París, Groussac pretende instruir al escultor sobre el "Pestalozzi americano" para mejorar la escultura, pero ante la tozudez del artista admite su fracaso. Estas intervenciones manifiestan la incomodidad que ocasionó en sus espectadores, propensos a demandar modificaciones como si la obra misma no se tratase de una totalidad. Otros, en cambio, lo apoyaron con entusiasmo. Entre ellos, Francisco Contreras, quien le solicita a Darío, en carta de 28 de mayo de 1908, un prólogo a su libro *Los modernos* (1909) con siluetas de Carrière, Verlaine, Ibsen, Huysmans, Rodin, Heredia, Lorrain, Barrès, aunque finalmente la publicación sale sin la preciada presentación del nicaragüense. Contreras presenta al escultor rodeado de un torbellino de incompreensión y envidia. Afirma aquello mismo que Darío rechaza, valorando que Rodin tome por modelo "en lugar de los restos de la escultura greco-romana, los aspectos múltiples de la naturaleza: las rocas, los árboles, la figura humana." (152); aprecia, además, la intensidad psicológica, la verdad de forma, la continuidad del movimiento y la "deformación colosal o caótica" (154). Y al retomar las palabras de Alexandre se pregunta si "la obra es más bella cuando atestigua el trabajo imperturbable del *papel vierre* o cuando conserva la traza de una mano palpitante?" (156). Esta alternativa es quizá la que pesa en Darío, que oscila entre la obra acabada a "papel lija" y aquella que muestra sus condiciones de producción, exhibiendo la mano tentativa del artista.

Pero los límites se vuelven porosos y Darío transita el camino hacia la fragmentación, el movimiento, la forma inacabada. En "Lo fatal", último poema de *Cantos de vida y esperanza*, el sujeto lírico desea fundirse con la rama, con la piedra y, en el borde de la disolución, volverse un ente inanimado. Podría pensarse: como esas estatuas de Rodin, incompletas e informes. El poema es el envés de "Yo persigo una forma" y cierra simbólicamente un ciclo dariano. Si en "Yo persigo una forma" el poema lanza la pregunta angustiada por la forma al mismo tiempo que la construye, en "Lo fatal" es el propio sujeto del poema quien desea su auto-desfiguración (¿pulsión dionisiaca de olvido de sí?), mientras el soneto se desarmoniza y desestructura, como el yo que lo enuncia, en sus líneas finales. Ambos poemas plantean la incertidumbre del arte, que de un modo u otro nunca es totalidad y siempre es duda y negatividad. Pero si en "Yo persigo una forma" lo que inquieta es la pregunta por lo inaprensible, en "Lo fatal" Darío descubre, como Nietzsche, que el pensamiento trágico (y dionisiaco) está en el origen de la forma artística, que el equilibrio apolíneo es una ilusión, y repite las palabras de la duda: temor, terror, espanto, fatalidad.

* **Beatriz Colombi** es Doctora en Letras, profesora titular de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y directora de la Maestría en Literaturas Española e Hispanoamericana. Su investigación se ha centrado en estudios literarios latinoamericanos de la conquista, colonia y del modernismo, además de ficción, ensayos, epistolarios, literatura de viajes y redes intelectuales en esta área. Ha sido profesora invitada e investigadora visitante en universidades de Estados Unidos, Brasil y México; obtuvo la *Greenleaf Fellowship* en Tulane University. Ha editado y prologado obras de Horacio Quiroga, Delmira Agustini, Julio Cortázar, Paul Groussac, Machado de Assis; es compiladora de las antologías *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter* (2010) y *José Martí. Escritos sobre América*, (2010). Participó en la *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008), en la *Historia crítica de la Literatura Argentina* (2012) y en *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (2015). Es autora de *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina* (2004) y coordinadora de *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana* (2016). Recientemente publicó, en coautoría, *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita* (2015).

Bibliografía

- Aguerre, Marina y Raúl Piccioni (1998). "Eduardo Schiaffino y el 'monito titi' del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña". En Diana Beatriz Wechsler (Coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero. 83-117.
- Alexandre, Arsène et al. (1900). *Exposition Rodin*. Préfaces de Carrière, Jean-Paul Laurens, Claude Monet et A. Bernard, introduction et catalogue par Arsène Alexandre. Paris: Société d'Édition Artistique.
- Bhabha, Homi K. (2006). "Race, Time and the Revision of Modernity". En *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge: London and New York. 219-223.
- Bruno, Paula (2005). *Paul Groussac. Un estratega intelectual*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Colombi, Beatriz (2016). "Rubén Darío: de París, ninfas y formas". En *Actas congreso internacional Rubén Darío La sutura de los mundos*. Buenos Aires: Untref.
- Contreras, Francisco (1909). *Los modernos*. París: Librería Paul Ollendorff.
- Darío, Rubén (1901). *Peregrinaciones*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- Rubén Darío (1967). *Poesías completas*, tomo II. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar.
- García Cristóbal, Javier (2003). "Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32. 103-114.
- García Morales, Alfonso (2004). "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33. 103-173.
- Groussac, Paul (2005) [1904]. *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte. Primera serie*. Prólogo de Beatriz Colombi, edición al cuidado de Gastón Sebastián M. Gallo. Buenos Aires: Simurg.

- Lugones, Leopoldo (1911). *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mauclair, Camille (1918). *Auguste Renoir, l'homme et l'œuvre*. Paris: La Renaissance du Livre.
- Nietzsche, Friedrich (1981) [1871]. *El nacimiento de la tragedia*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Simmel, Georg (1988). "Sobre personalidades artísticas". En *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Traducción de Gustau Muñoz y Salvador Mas. Barcelona: Ediciones Península. 132-170.
- Sobejano, Gonzalo (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- Rivas Bravo, Noel, "Un raro excluido de Los raros". En *Crear en Salamanca* [en línea] [fecha de consulta: 15 de enero de 2016]. Disponible en: <http://www.creaensalamanca.com/dario-y-nietzsche-un-raro-excluido-de-los-raros-por-noel-rivas-bravo/>
- Ward, Thomas (2002). "Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. L, núm. 2, julio-diciembre. 489-515.
- Zanetti, Susana (Comp.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*. Buenos Aires: Eudeba.