PAULA ZINGONI (UNSAM, IDEAS)

La parábola del centauro: José León Pagano y el modernismo

RESUMEN

En este artículo observamos que la concepción del arte sostenida por Pagano se forja ya desde su juventud, cuando concurre como estudiante a la Academia de Bellas Artes de la ciudad de Milán. De este período rescatamos el contacto con la obra del artista Giovanni Segantini, cuyo misticismo y arrobamiento casi religioso hacia la naturaleza Pagano admira. Posteriormente, durante la estadía en la ciudad de Florencia consolida su relación con el poeta nicaragüense Rubén Darío, y afianza su adhesión a una estética simbolista que necesariamente se manifiesta en la producción plástica y literaria de este período de fines del siglo XIX y principios del XX. Finalmente subrayamos el viaje que realiza a España en 1900. Allí Pagano se entusiasma por el movimiento modernista catalán. Este descubrimiento de los escritores catalanes resulta fundamental para la formación de las ideas estéticas de Pagano pues concibe que un renacimiento análogo se podría plasmar en la producción artística rioplatense. Cuando Pagano regresa a Buenos Aires en 1903, ha interpretado –y lo ha confirmado in situ al entrevistar, entre otros, al escritor Santiago Rusiñol– las condiciones culturales que deberían darse para que nuestras artes también ingresaran victoriosas y renacientes a la modernidad. Es en este bagaje cultural, incorporado en sus dos primeros viajes a Europa, donde Pagano hallará las herramientas críticas para difundir en la ciudad de Rosario, hacia 1917 su primera conferencia dedicada a la evolución y significado del arte en nuestro país, inaugurando a partir de entonces una serie de escritos relacionados a desentrañar lo propiamente argentino de nuestras expresiones artísticas.

PALABRAS CLAVE:

José León Pagano - Scapigliatura - Rubén Darío - Alberto Ghiraldo - Modernismo - Santiago Rusiñol

The Parable of the Centaur: José León Pagano and Modernism

ABSTRACT

In this paper we observe that José León Pagano's conception of art began to take shape in his youth, when he attended the Fine Arts Academy in the city of Milan. From this period, we highlight his contact with the work of artist Giovanni Segantini, whose mysticism and almost religious ecstasy towards nature Pagano so admired. Later, during his stay in the city of Florence, he consolidated his relationship with the Nicaraguan poet Rubén Darío and reinforced his support of the symbolist aesthetics that was necessarily manifest in the artistic and literary production of this period –end of the 19th Century and beginning of the 20th. Finally, we would like to stress the trip he made to Spain in 1900. There, Pagano was fascinated by the Catalan modernist movement. This discovery of the Catalan writers was essential for the development of Pagano's aesthetic ideas because he believed that an analogous rebirth might materialize in the artistic production in the Río de la Plata. When Pagano came back to Buenos Aires in 1903, he had interpreted –and he confirmed that in situ when he interviewed, among others, the writer Santiago Rusiñol–, the cultural conditions necessary for our arts to enter modernity victorious and flourishing. In this cultural wealth, acquired during his first two trips to Europe, Pagano found the critical

tools to celebrate his first conference about the evolution and meaning of art in our country in the city of Rosario around 1917, triggering a series of writings meant to unravel the Argentine essence of our artistic expressions.

KEYWORDS:
José León Pagano - Scapigliatura - Rubén Darío - Alberto Ghiraldo - Modernism - Santiago Rusiñol

El presente artículo reproduce, con pequeños cambios, el capítulo primero de nuestra tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín, titulada "La génesis de las ideas estéticas de José León Pagano. De Darío y Lugones a la recepción de Benedetto Croce". Fue dirigida por el profesor Ricardo Ibarlucía y defendida, en octubre de 2008, ante un tribunal conformado por José Emilio Burucúa. Mario Presas y Guiomar de Urgell.

A lo largo de su extensa trayectoria, José León Pagano mostró gran idoneidad en diversas disciplinas: la pintura, la dramaturgia, la narrativa, la estética, la historia y la crítica de arte. El estudio de su producción exige, desde el punto de vista metodológico, tener en cuenta esta multiplicidad de intereses, en la medida en que responden a "vocaciones" plenamente asumidas y expresan por sí mismas una peculiar aproximación al mundo del arte. [1] Hombre de vasta erudición, Pagano desarrolló sus investigaciones estéticas en la confrontación permanente con la obra de distintos filósofos, historiadores, artistas y escritores argentinos y extranjeros, orientándolas, en una primera etapa, hacia la autocomprensión de su actividad artística y, más adelante, hacia la fundamentación teórica de su tarea como crítico e historiador del arte. [2]

En el presente estudio nos concentraremos en el período comprendido entre 1892 y 1900, cuando Pagano, siendo aún adolescente, realizó su primer viaje

1. José A. Oría, en la contratapa a la primera edición de la recopilación de ensayos de *El Santo, el filosofo y el artista* (1918), hace mención a las tres vocaciones que acompañaron la producción teórica de Pagano. En 1944, reitera estos conceptos en ocasión de brindar a Pagano la bienvenida a la Academia Argentina de Letras, señalando que dichas vocaciones se conjugan no sólo en el discurrir de su vida, sino también en el de su obra. Cf. Pagano, José León, *El Santo, el filósofo y el artista*, Buenos Aires Coop., Buenos Aires, 1918 y Oría, José A., "Recepción de Don José León Pagano (22 de junio de 1944)", en AA.VV., *Discursos Académicos, Tomo II: Discursos de Recepción (1938-1944),* Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945, pp. 342 y 339. Sobre la diversidad de intereses que atrajeron a Pagano, véase fundamentalmente Gandía, Enrique de, *José León Pagano*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Dirección General de Difusión Cultural, Subsecretaría de Cultura, Secretaría de Estado de Cultura y Educación, 1967.

2. Hasta el presente, debemos consignar aquí, los escritos teóricos de Pagano sólo han merecido un interés parcial entre los historiadores del arte argentino. La bibliografía que remite a su producción específica en el campo de la estética se circunscribe al ensayo de Armando Tagle: "José León Pagano, su concepto estético", *Nosotros* (segunda época), Buenos Aires, Tomo XIV, año VI, agosto de 1941; el estudio crítico "Las ideas estéticas de José León Pagano", firmado por

a Milán y, tras un breve regreso a Buenos Aires, retornó a Europa, para vivir un tiempo en Florencia y luego en Barcelona. Nuestro propósito es reconstruir este momento de la biografía de Pagano, mostrando su descubrimiento de la obra de Giovanni Segantini, su amistad con Rubén Darío y sus primeras pinturas, su novela *Más allá de la vida* y su trabajo para la *Rassegna Internazionale della Letteratura Contemporanea,* que lo vinculó con los círculos literarios españoles. Al término de nuestro recorrido, se comprenderá que la postura que Pagano expuso hacia 1917, al pronunciar su primera conferencia sobre "Evolución y significado del arte argentino", se nutre de estas fuentes, inaugurando una serie de escritos consagrados a la identidad de las expresiones artísticas nacionales, que tiene su culminación en *El Arte de los Argentinos*, obra aparecida a fines de la década de 1930. [3]

SEGANTINI EN LAS *EXPOSICIONES REUNIDAS* DE MILÁN

En *Nuevos motivos de estética* (1948), Pagano reflexiona sobre los factores determinantes en el proceso creativo y declara haber transitado por esta experiencia: se siente artista, ha vivido en ese ambiente y ha compartido confidencias relacionadas con el proceso de gestación. Por tanto, sostiene que todo creador, más allá de sus méritos, se enfrenta al siguiente "problema psicológico" de la angustia:

> He vivido demasiado entre los artistas para no saberlo, y he vivido demasiado conmigo mismo, como creador a mi vez, para ignorarlo […] Una advertencia aquí para evitar equívocos. La significación de este problema psicológico no se determina por grados de méritos o deméritos. La jerarquía de los creadores no modifica las condiciones internas del fenómeno creativo. La padecen por igual el artista de garra y de vuelo, y el menos favorecido por la naturaleza; y a veces más quien luchó por la gloria sin alcanzarla. ¡Sin alcanzarla! [4]

Entre 1892 y 1895, Pagano asistió a la Academia de Brera, considerada entonces como un centro avanzado en la enseñanza del *arte nuovo*. En Milán se formó como artista, pero su carrera pictórica –que comprende el óleo *Vieja Toscana*, realizado durante su estadía en Florencia entre 1902 y 1912, así como las obras que comentaremos más adelante– [5] no alcanzó el reconocimiento al que aspiraba, según se infiere de la amarga exclamación con la que se cierra el pasaje citado. A los 40 años, Pagano abandonó para siempre la pintura y se consagró sucesivamente a la narrativa, al teatro y a la crítica de arte.

En "Segantini en mis recuerdos", ensayo escrito en 1926, Pagano refiere en detalle su etapa de estudiante en Milán y describe el ambiente que ofrecía la capital lombarda. [6] Milán había sido epicentro del movimiento artístico y literario de los *scapigliaturi*, surgido en el último tercio del siglo XIX, que tomaba su nombre de la novela de Carlo Righetti, *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862). En su interior podían distinguirse dos grandes tendencias: una

Teresita Sallenave de Sagui (*Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento Argentino*, Instituto de Filosofía, Sección Historia del Pensamiento Argentino, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1979, Tomo XII, pp. 87-96); y nuestro propio trabajo, en colaboración con Ricardo Ibarlucía, "José León Pagano y los fundamentos de la crítica de arte", del que este texto aspira a ser una complementación (AA.VV, *El rol del Crítico de Arte en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp. 95-166 y 253-315, traducción al inglés).

3. Pagano, *El Arte de los Argentinos,* 3 vols., Buenos Aires, Edición del Autor, 1937, 1938 y 1940.

4. Pagano, "El sentido humano del arte", en *Nuevos motivos de estética*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948, pp. 224-225.

5. En 1913, Pagano presentó *Vieja Toscana* en el Salón Witcomb. Una fotografía en blanco y negro, conservada en el "Archivo José León Pagano" del MAMBA y reproducida en *El arte de los Argentinos* (*op. cit.,* tomo II, p. 125), es el único documento visual de esta exhibición; la imagen está acompañada de una copia mecanografiada, con correcciones del propio Pagano, de la crítica que José Ojeda hizo de aquella muestra. Desde agosto de 1913, la obra forma parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1915 fue enviada a Estados Unidos para la Exposición Universal de San Francisco. En 1933 se exhibió en la Exposición de Arte Argentino de Río de Janeiro, Brasil; en 1937, fue expuesto en la ciudad de Rosario y, en 1948, en la ciudad de Tucumán, con motivo de la Fiesta de la Juventud; finalmente, en 1958, fue llevado al Museo Municipal de Bellas Artes "Walter de Navazio" de la ciudad de Bell Ville, provincia de Córdoba, donde ha permanecido hasta la actualidad.

6. Pagano, "Segantini en mis recuerdos", en *Formas de vida. Filosofía, Arte. Literatura,* Buenos Aires, El Ateneo, 1941, pp. 267-291. Con referencia a los viajes de artistas latinoamericanos a Italia, *cf.* Malosetti Costa, Laura (comp.), *Cuadros de Viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos 1880-1910*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, particularmente pp. 44-45, y pp. 342-359.

corriente verista, que habría de evolucionar hacia posturas naturalistas, y otra de orientación simbolista, inspirada en Charles Baudelaire.

El carácter innovador de Brera estaba signado por "la herencia viva de Tranquilo Cremona y la obra eficiente de Filippo Carcano y Mosé Bianchi entre los pintores, y por la escultura de Paolo Trobetzkoy". [7] Pagano evoca también a Tranquillo Cremona como uno de los promotores del movimiento en las artes plásticas y comenta que los pintores consagrados de la "escuela lombarda", como Mosé Bianchi y Filippo Carcano, aún coincidían en las *Exposiciones Reunidas* con los jóvenes puntillistas y divisionistas, entre los que menciona a Gaetano Previati y Giovanni Segantini:

> Nada se discurría acerca de Medardo Rosso; poco y en forma displicente de Gaetano Previati, algo de Giovanni Segantini, y ello en tono ambiguo cuando no lo hacían con deliberada esquivez. Esto lo he presenciado en las *Exposiciones Reunidas* de Milán. Y fue para mí causa de mucha pena y de no escaso desconcierto. La gran exposición había llevado a Milán un crecido número de forasteros. Los pintores, los escultores y los críticos de arte más destacados habían afluido de todas las regiones de Italia. En los escolares de la Academia, la inquietud era vivísima. No se hablaba allí de otra cosa. Los nombres célebres y las obras famosas se citaban y se recordaban con acento conmovido. Pronto, muy pronto, dentro de pocos días íbamos a ver de cerca a los artistas ilustres y a contemplar sus nuevas producciones, de cuya importancia ya nos informaba el comentario indiscreto de quienes habían logrado penetrar en la exposición. Hallábase ésta situada en lo que es hoy la parte nueva de la ciudad. [8]

Entre los artistas presentes en las *Exposiciones Reunidas*, se contaba también el pintor Giuseppe Pellizza da Volpedo, cuya obra –subraya Pagano– era aún desconocida por el público porteño hacia 1926. [9] Pellizza, que había

7. *Ibíd*., p. 267.
8. *Ibíd*., pp. 267-268.
9. *Ibíd*., p. 269. Este período de la pintura lombarda de fines del siglo XIX y principios del siglo XX ha sido recientemente revalorizado a través de exposiciones como "Dalla scapigliatura al futurismo" (Milán, Palazzo Reale, 2001- 2002), "Luce e pittura in Italia. 1850-1914" (Livorno, Museo Cívico Giovanni Fattori en Villa Mimbelli, 2003) y "La pittura dell '800 e '900" (Cernobbio, Villa Erba, Cernobbio, 2007).

estudiado en la Academia de Brera, fue quien introdujo a Pagano en la técnica del divisionismo y le habló por primera vez de la pintura "prodigiosa de Segantini". [10] En las tertulias que los alumnos celebraban en la *Trattoria dei tre gradini*, frente al Palacio de Brera, "academia y museo a la vez", la obra de Segantini pronto "fue la más comentada y la más discutida del vasto conjunto" de producciones que podían verse en las *Exposiciones Reunidas,* pero "entre tanto opinar y tanto discurrir no era fácil orientarse". [11]

La crítica italiana reconocía talento y grandes cualidades a Segantini, pero le reprochaba que los malograra con "preocupaciones técnicas"; Pagano, en cambio, veía en él otros atributos. No era su destreza lo que admiraba, sino la imagen del artista genuino:

> Su rostro adusto, el firme mirar de sus ojos, su aspecto rural, sus manos fuertes, su indumentaria, todo lo relacionaba yo con la expresión de su pintura, cuya técnica era para mí un enigma impenetrable. Acudí al sobrino de Grubicy, Pompeyo Zaqueo, y le acribillé a preguntas, deseoso de conocer la vida del maestro, para acercarme de eso modo a la intimidad de ese arte, tan suyo, tan inconfundiblemente suyo. Y fue así como llegaron a mí las noticias más curiosas, confirmándose luego en parte por las notas autobiográficas de Segantini. [12]

El estilo de Segantini, escribe Pagano, sólo se comprende a partir de su vida. La luminosidad de su pintura se abre paso a través de una niñez sombría, en la que fue abandonado por su padre y criado por una hermanastra, "cuya miseria no dejaba lugar a ninguna expansión afectiva".[13] Segantini huyó para refugiarse en el hogar de unos campesinos, "quienes le elevaron a la categoría de porquero", y vivió episodios dignos de una novela picaresca, aunque "con detalles en verdad penosos". [14] Se entregó a la vagancia y terminó recluido por "sospechoso" en el *Patronato pei ragazzi abbandonati e corregendi*, donde pintó sus primeras obras, algunas de las cuales Pagano aún llegó a ver colgadas en sus

10. *Ibíd*., pp. 268-269.
11. *Ibíd*., p. 274.
12. *Ibíd*., p.278.
13. *Ibíd*., pp.278-279.
14. *Ibíd*., pp.280.

paredes. Años más tarde, luego de abrazar el verismo, la pintura de Segantini –anota Pagano– resulta "de fuertes y jugosos empastes, más objetiva que íntima" [15] y, tras obtener sus primeros premios, el contacto con el crítico Victor Grubicy, que lo apoyó económicamente, lo llevó a interesarse por los nuevos procedimientos del divisionismo.

Pagano observa que, durante este último período, la pintura de Segantini se diferencia de los paisajes impresionistas, pues no abandona la corporeidad de los objetos de la naturaleza: "El fenómeno radiante los envuelve, pero ni disuelve sus contornos ni pulveriza lo que hay en ellos de sólido. Opone a la convención *dispersadora* la convención constructiva, que persigue la forma y la analiza con profunda acuidad". [16] Los impresionistas disuelven la forma; en contraste, Segantini "describe la forma con la luz, ciñéndola en firmes contornos significativos". [17] Así, contra la opinión de la crítica italiana, que considera los paisajes de Segantini de una "verdad terrible", Pagano dice:

> Terribles son, en efecto, por su alta poesía, los crepúsculos y los amaneceres de sus cuadros, realizados con tan impresionante fuerza emotiva. Terribles y sencillos como la vida misma. Todo el misterio de tan honda sugestión no esta sólo en la luz, está más bien en el sentimiento de la luz, que él tanto amó. [18]

Pagano recuerda que a Segantini jamás le preocuparon los estudios de física o química y que, si le atrajo la luz "hasta exaltarse en ella", fue porque no sólo estaba "prodigiosamente dotado para percibir y traducir las vibraciones cromáticas de las cosas", [19] sino también porque nada hubiese logrado si las hubiera despojado de poesía. En efecto, Segantini vio "la poesía de la naturaleza y se rindió a ella con fervor religioso", ya que no existe en la naturaleza, "para quien sabe llegar a su esencia", ninguna forma o espíritu desprovistos de significado. El arte, para Segantini, ha sido un medio de comunicación con lo más íntimo de la naturaleza, "un ejercicio espiritual", "un modo de amor

15. *Ibíd*., pp.282.
16. *Ibíd*., pp.286.
17. *Ibíd*., pp.286.
18. *Ibíd*., pp.287.
19. *Ibíd*., pp.290.

que nos transporta al ser universal y nos hace que nos identifiquemos con él". Paradójicamente, el "rigor científico de su método cromático" no despojó de espontaneidad a los efectos percibidos como fenómenos naturales. [20]

En su diario íntimo, Segantini vierte sus consideraciones sobre el arte moderno: "Si el arte moderno ha de tener un carácter, será el que busque la luz en el color", cita Pagano, junto a la frase: "Yo quiero que el cuadro sea el pensamiento fundido en el color". [21] Segantini, bajo la mirada del crítico argentino, es un "lírico de imaginación plástica", [22] que somete todo a una nueva creación y posee una particular percepción de las cosas:

> Quien como él poseía una tan viva facultad de asociación, estaba sin duda dotado para ver en la naturaleza *el otro lado de las cosas*, sin despojarlas de la trama sutil y sensible que las une a la criatura humana, trama definida de mil modos diversos y sólo contenido en uno: poesía. […] Cada aspecto de la naturaleza era para él algo que se relevaba a su espíritu en el momento de ser *visto* como tema pictórico. Todo su sentir se concentró en mantener íntegra y viva esa revelación subitánea. [23]

Pagano entiende que en el diario íntimo del artista se encuentra la clave para penetrar en su obra: "el goce de la vida consiste en saber amar: en el fondo de toda obra buena está el amor". [24] Esa actitud casi mística y de arrobamiento religioso hacia la naturaleza, más que lo novedoso de la técnica, explica el deslumbramiento de Pagano por el pintor iluminista que ha visto en las *Exposiciones Reunidas* y –como estudiaremos más adelante– constituye uno de los elementos centrales de su concepción del proceso creativo.

20. *Ibíd*., pp.289.
21. *Ibíd*., pp.287.
22. *Ibíd*., pp.290.
23. *Ibíd*., pp.288.
24. *Ibíd*., pp.289 y 291.

DARÍO, *LOS CENTAUROS* Y UN SONETO INÉDITO

En 1895, luego de esta primera experiencia en Milán, Pagano regresa a la Argentina y se relaciona con la bohemia de artistas e intelectuales congregados en torno a Rubén Darío, radicado en Buenos Aires desde 1893. Las veladas nocturnas en las cervecerías y cafés, así como el contacto mutuo mantenido en la redacción del diario *La Nación,* consolidan la amistad de Pagano con el poeta nicaragüense, que le dedica dos artículos, uno publicado en *El Sol del Domingo* en 1898 y el otro en *La Tribuna.* En el primero de ellos, el padre del modernismo hispanoamericano retrata a Pagano como el prototipo del verdadero artista, que vive su vocación por el arte como un sacerdocio y lo consume su pasión por lo sublime:

> Ser artista es ser monje; se profesa en el inmenso convento; se va al yermo, se va a la celda, se es eremita y solitario, o se prosigue en cruzada flagrante la batalla ideal delante de la hostil multitud. Todo esto pienso al pensar en el pintor José León Pagano, sobre quien se me encargó una opinión. Soy ciertamente a propósito para hablar de él, pues he podido conocer su talento fresco y vibrante en una juventud que esta toda florecida de esperanzas y promesas.
>
> Y como he visto en él a quien se recrea y complace en la emoción de esa forma de lo divino, que se manifiesta en el Arte, y he podido apreciar cómo arde su corazón en la luz misteriosa y cómo su pensamiento esta perenne en ese azul, que es el ambiente de suma virtud y de la sagrada gracia; como he comprendido que para él no existe sobre el haz de la tierra nada comparable al reflejo soberano del sol mental, del astro de la Harmonía, desde luego le he reconocido como un favorecido de la Divinidad Secreta e invencible que da tan bellas coronas de espinas y de rosas.
>
> Y en los coloquios de nuestra amistad me he explicado esas ligas que hacen converger a un mismo foco espiritual a un trabajador de la palabra y del ritmo y a un trabajador de la luz, a un Michetti y a un D'Annunzio. Pocos somos en nuestra América larvada los que hacemos del amor del arte una religión y por lo propio debemos buscarnos y unirnos sobre todos en estas borrascas cartaginesas de los capitales de bolsistas, políticos y mercaderes. Pagano realiza el tipo de consagrado, del eremita en medio del torbellino práctico de la metrópoli cosmopolita. Es atrevimiento amar al divino Boticelli, al sumo Giotto, al único Leonardo; es valor ser un leonardista, cuando a nuestra vista pasa aplastando vidas y anhelos del Jugernaut de hierro. Pintor que entre las letras, al amor de sus poetas, cristaliza sus visiones en telas en que su juventud exprime su jugo tempranero, pintor que después de buscar en las luchas de los hombres asuntos para sus líneas y colores, va a los dioses y se aleja del hoy para escuchar el coloquio de los antiguos fabulosos centauros en su isla de de Oro; pintor que no encuentra fuera de los que el Arte le ofrezca, nada digno de encender un alma como una antorcha y perderse en el universo del Ensueño, digno es que se le envíe el saludo de Marcelus, y de que aquellos que pesan y aquilaten los diamantes morales, le aplaudan y le quieran por su pureza y por su brillo. [25]

En el último párrafo, Darío alude a dos obras de género histórico, pintadas por Pagano entre 1895 y 1900, que no se han podido localizar: *Batalla de Salta* y *Batalla de Tucumán*. De la primera contamos tan sólo con una escueta referencia familiar; de la segunda, en cambio, poseemos afortunadamente una fotografía, conservada en el "Archivo Pagano" del MAMBA. [26] En ella puede verse un óleo, de composición apaisada y firmado "Pagano 98", con el ejército patriota, montado en aperos con guardamontes, que avanza a galope desde la izquierda; hacia la derecha, las tropas realistas se repliegan entre nubes de tierra y cargas de armas de fuego. Numerosos heridos yacen en el suelo en actitud indefensa con sus armas tendidas, mientras un soldado se aleja refregándose los ojos.

Darío alude también a otra pintura de tema mitológico, hoy ilocalizable, titulada *Los centauros.* En la fotografía que se conserva en el "Archivo Pagano",

25. Darío, Rubén, s/t, en *El Sol del Domingo*, 1898, Archivo Pagano/MAMBA, sobre 332, folio 1, copia mecanografiada, reproducido en Pagano, *El arte de los argentinos, op. cit.,* tomo 2., p. 122. El periódico *El Sol del Domingo* fue fundado por Alberto Ghiraldo en 1898; al año siguiente se transformó en *El Sol. Semanario artístico-literario,* siendo "la primera revista literaria y cultural de filiación anarquista", como apunta Laura Malosetti Costa en *Los Primeros Modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 412. Sobre el tema, véase también "Malosetti Costa, L. y Plante, Isabel, "Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghiraldo: de El Sol a Martín Fierro, en Malosetti Costa, L. y Gené, Marcela (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires,* Buenos Aires, Edhasa, 2009, especialmente pp. 197-218.

26. MAMBA, "Archivo Pagano", sobre n° 332, fotografía 3.

puede observarse a los hijos de Ixión reunidos en una playa a orillas del mar: a la derecha del cuadro, un torbellino emerge desde el fondo de las aguas para dar paso a un carro guiado por animales fantásticos; hacia el fondo, una vegetación de frondosos y altos árboles enmarca el paisaje.[27] Sabemos que, para esta obra, Pagano se inspiró directamente en el soneto "El Coloquio de los Centauros", que el propio poeta nicaragüense había publicado en julio de 1896 en la revista *La Biblioteca* de Paul Groussac y recopilado, ese mismo año, en su libro *Prosas profanas*.[28]

En 1909, al referirse a este poema en *Historia de mis libros*, Darío escribió:

> El "Coloquio de los centauros" es otro "mito", que exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique, y luego plantea el arcano fatal y pavoroso de nuestra ineludible finalidad. Mas renovando un concepto pagano. Thanatos no se presenta como en la visión católica, armado de su guadaña, larva o esqueleto, de la medieval reina de la peste y emperatriz de la guerra; antes bien, surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, sonriente, pura, casta, y con el Amor dormido a sus pies. Y bajo un principio pánico, exalto la unidad del Universo en la ilusoria Isla de Oro, ante la vasta mar. Pues, como dice el divino visionario Juan: "Hay tres cosas que dan testimonio en la tierra: el espíritu, el agua y la sangre, y estos tres no son más que 'uno'". (Ep. B. Joanis Apst., V, 8: *Et tres sunt qui testimonium dant in terra: spiritus, et aqua, et sanguis: et hi tres unum sunt.*)[29]

En el ensayo "Rubén Darío en mis recuerdos", incluido en *Evocaciones* (1958), Pagano cuenta que fue testigo privilegiado de la escritura del poema:

> […] buena parte de los alejandrinos del *Coloquio de los Centauros* se los dictó a Payró en mi presencia; un dictado sin vacilaciones, claro, preciso. Rubén tenía en esos momentos un ver distante, un mirar vuelto hacia remotas lejanías, como si al evocar a los interlocutores fabulosos de su poema, estuviesen *de verdad* presentes en su espíritu. Rubén creía en esos remontes transmigratorios […][30]

Pagano también describe como un "caso estupefactivo de improvisación" la composición de "Responso", cuyos versos Darío escribió conmovido por la muerte de Paul Verlaine: "Las siete estrofas de ese poema admirable fueron escritas en una mesa del Aue's Keller, en uno de esos raptos exigidos por Platón cuando el dios propicio a las musas se digna poseer al poeta y lo transporta en deliquio arrebatado de gracia".[31] Durante este tipo de "arrebato", comenta Pagano, Darío creaba "encendido por dentro", presa de un *furor divino*, manteniendo exteriormente la mayor calma:

> La composición, toda ella, se le presentaba como ya hecha en su propio ritmo, con su movimiento interior consustanciado. Un día le pregunté por qué pasaba de un metro a otro, e iba de los angostos pentasílabos a los alejandrinos numerosos, cuando no adoptaba la prosa rítmica a la manera de algunos simbolistas franceses; y sí ese cambio era voluntario o lo sugería el contenido del tema. Y me dijo: "El tema no, la composición misma. Constituye una sola cosa, un todo con la vestidura verbal. Movido por ella, los primeros versos *salen así*, y los otros *vienen solos*". En la respuesta de Rubén, de tan profundo candor, reaparece la teoría del *Ión* y del *Fedro* platónicos.[32]

Poco después de publicar su artículo sobre Pagano en *El Sol del Domingo*, Darío partió con rumbo a España. El clima cultural porteño, explica

27. MAMBA, "Archivo Pagano", sobre n° 332, fotografía sin numerar.

28. Darío, Obras poéticas completas, ordenación y prólogo de Alberto Ghiraldo, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 749-750.

29. Darío, R., Obras completas, vol. I, edición de M. Sanmiguel Raimundez y Emilio Gascó Contell, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 209.

30. Pagano, "Rubén Darío en mis recuerdos", en *Evocaciones. Ensayos,* Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1958, p. 19. En su *Autobiografía,* Darío recuerda: "Casi todas las composiciones de *Prosas profanas* fueron escritas rápidamente, ya en la redacción de *La Nación,* ya en las mesas de los cafés, en el Aue's Keller, en la antigua casa Luzio, en la de Monti. *El Coloquio de los Centauros* lo concluí en *La Nación,* en la misma mesa en que Roberto J. Payró escribía uno de sus artículos" (Darío, *Obras completas,* I, p. 142. Payró –apunta Martín Prieto– evoca en sus *Siluetas* a Darío "escribiendo el extenso poema casi enteramente al correr de la pluma, en una esquina de mi escritorio del *La Nación,* sin más auxilio que el diccionario mitológico Jacobi, al que acudió para confrontar los nombres de los crinados cuadrúpedos divinos" (Prieto, *Breve Historia de la literatura Argentina,* Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 153).

31. Pagano, "Rubén Darío en mis recuerdos", pp. 15-16.

32. *Ibíd.,* p. 20. Pagano toma la cita de la *Autobiografía* de Darío.

Pagano, le era completamente ajeno; Buenos Aires era a sus ojos una sociedad mercantilista y superficial que no terminaba de apropiarse de los alcances de los nuevos valores de la estética modernista que él impulsaba: "Citábase mucho a los poetas, pero sus libros no se vendían. Las tiradas solían ser de una parvedad desoladora. Las ediciones no se sucedían. Eso vendría después." [33] Pagano también refiere la polémica que Darío mantuvo con Calixto Oyuela, su simpatía por Rafael Obligado y la respuesta que dio a la crítica de Groussac sobre *Los Raros,* incontestable prueba de incomprensión:

> Quien haya vivido la *cerrazón* de aquellos días apreciará por sincero y verídico el alcance de esta confesión suya: *Yo hacía todo* el daño 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 a 'mis raros' de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica, y aun de Holanda y Portugal, sobre mi cabeza. [34]

Pagano cree comprender por qué Darío se fue de Buenos Aires y observa que, si bien en su *Autobiografía* se mencionan "los móviles del viaje a España", el poeta ha modificado "el cómo y el porqué efectivos": "La causa primera fue de orden económico. El poeta no gozaba aquí de una situación estable. Los ingresos eran reducidos, y a más de escasos, irregulares". El compromiso del diario *La Nación* de contratarlo como corresponsal habría precipitado su partida, dispuesto como estaba "a evadirse en un acto de liberación":

> He hablado de fuga. La fruición de evadirse absorbió en él todo otro sentimiento, siquiera en las horas inmediatas a su partida. No le faltaban razones. En Buenos Aires había llegado a ser el no grande hombre para su ayuda de cámara. Todo resultaba aquí demasiado próximo y harto doméstico. El pan amargo, por ajeno, y el subir y bajar peldaños de otros había llegado a ser de reiteración angustiosa. Solía subrayarlo Darío con versos de Dante:
>
> *…come sa di sale*
> *Lo pane altrui, e com'é duro cale*
> *Lo scendere e il salir per l'altrui scale.*
>
> Cuando esto acaecía el ciclo rubendariano se había cerrado entre nosotros. Días penosos, sin mayores alternativas, amenazaban obstruir el horizonte y oponerse a todo vuelo. Buenos Aires no era hostil; era peor: era indiferente. No faltaba la *elite*. Existían hombres egregios, espíritus de selección, mentes esclarecidas. Pero no condensaban ellos una atmósfera espiritual ni la determinaban como núcleo de cohesión, con esa unidad continuada, características de los grandes centros trabajados por culturas cuya trama hila el tiempo, y donde cada generación deja el testimonio de sus fervores. Eran voces aisladas y actividades dispersas. Rubén Darío nos había hecho el don precioso de una sensibilidad renovada. Dijo aquí una palabra inédita. Nos descubrió lo nuevo del Viejo Mundo. Del Viejo Mundo y algo también de nuestro continente. Pero al tocar los límites temporales precitados su dádiva se había agotado. [35]

La amistad entre Darío y Pagano se afianzó, muy lejos de Buenos Aires, en los días que compartieron en Florencia en 1900. Allí "cerníase una aureola de insólito fervor en torno a Boticelli", que les permitió contemplar todas las pinturas "del *divino Sandro*", exhibidas en la Galería de la Academia, la Galería de los Oficios o el Palacio Pitti. Pagano llevó a Darío a la Iglesia de Ognisanti para ver el fresco de *San Agustín,* que consideraba "digno de su atención", porque no era "obra para turista":

> Cuando Rubén se halló frente a esa obra admirable, me agradeció por haberle guiado y puesto en presencia de una *cosa tan noble*. Después, tras un silencio, con el espíritu proyectado hacia la imagen del Obispo de Hipona; comentó emocionadísimo: "San Agustín debió ser así, debió ser así; sobre todo el de las *Confesiones*. El artista puede realizar estos milagros. Su alma parece experimentar una especie de trasmigración. Encarna en otras existencias, fugaz pero intensamente. Extrae así como del misterio formas sustanciales. San Agustín debió ser como lo *vió* Boticelli, con algo de extrahumano en su envoltura corporal." [36]

33. *Ibíd.,* p. 19.
34. *Ibíd.,* p. 20. Pagano toma la cita de la *Autobiografía* de Darío.
35. *Ibíd.,* pp. 24-26.
36. *Ibíd.,* pp. 29-30.

Hacia entonces residía en Florencia Antonio Agresti, autor de *La filosofía nella letteratura moderna* (1904) y de *I Prerafaellisti: contributo alla storia del'arte* (1908). Estaba casado con una sobrina de Dante Gabriel Rosetti y era fundador y director de la revista *La Bohème*, que nucleaba a escritores jóvenes, donde Pagano había publicado una traducción al italiano del poema *El reino interior* de Darío. La visita de Darío a la familia Agresti se daba por descontada, considerando "la admiración de Rubén por poetas y pintores prerrafaelistas":

> Al llegar a la residencia de Antonio Agresti, y al ser presentado a la señora y a William Rossetti, Darío estaba emocionado como un colegial. La acogida de los dueños de casa fue, como era lógico de esperar, en extremo cordial. Se habló alternativamente en francés, en italiano, en inglés. A todos sorprendió la información del poeta americano respecto de la escuela prerrafaelista. Con toda evidencia, Darío estaba en lo suyo. Habló de la confraternidad prerrafaelista integrada por William Holman Hunt, John Everest Millais, y Dante Gabriel Rosetti, cuyos postulados comentó con admirable justeza. Surgió entonces el nombre del apasionado y resuelto defensor de esa cruzada renovadora, John Ruskin. El tema venía demasiado unido a la producción literaria para no referirlo a William Morris y a Swinburne. La velada transcurrió en una atmosfera de gratas evocaciones […] Cuando lo dejé en la puerta del hotel donde se hospedaba, me dijo: –El recuerdo de esta noche no se me borrará de la memoria.[37]

Antes de abandonar Florencia, recuerda Pagano, Darío "quiso dejar una huella más de su paso en mi espíritu", dedicándole un soneto sobre el *David* de Miguel Ángel, del que asegura hallarse "inédito" hasta 1958:

> ¿Viste el David como esa bella y franco?
> En él está la soberana esencia
> De la Tierra y la Luna transparencia
> De lo alto, de la noche y de lo blanco
> El Byron cojo o el Cervantes manco
> Cantaban esta Gloria de Florencia

37. Pagano, "Rubén Darío en mis recuerdos", en *Evocaciones,* pp. 35-36.

> Y lo que existe de Divina ciencia
> En ese pectoral y en ese blanco
> En cuanto al ojo dominante, el bello
> Imponer del aspecto y la redonda
> Caricia de escultor que al cabello
> Lo crespa de la brisa y de la onda
> Triunfa una torre soberana, ¡el cuello!
> Y una frente soberbia, ¡la rotonda![38]

Las tachaduras y la sintaxis de los tercetos, comenta Pagano al reproducir en *Evocaciones* el manuscrito del poema, delatan cuán lejos estaba Darío de sobreponerse a la emoción que lo sobrecogió en Florencia, a tal punto que no pudo escribir "una sola línea" más. En *Peregrinaciones,* que agrupa todos los artículos de su viaje a Italia, el poeta no habla de aquellos días: "Tampoco alude en su *Autobiografía* a la ciudad donde, sin embargo, vivió horas intensísimas, horas de plena y alta fruición espiritual."[39]

LOS DIBUJOS DE *GESTA* Y *LA BALADA DE LOS SUEÑOS*

Como testimonio de la actividad artística de Pagano durante este período, han quedado también los dibujos y viñetas con los que ilustró *Gesta* de Alberto Ghiraldo en 1900.[40] Las imágenes simbolistas construyen, a lo largo de las páginas de este libro, un magnífico contrapunto con el registro realista e incluso naturalista del autor. Así, en el relato "De los sueños", mientras Ghiraldo describe las obsesiones que acechan a Julio y que "toman forma de verdaderas pesadillas, absolutamente monstruosas, al par que sin significación", Pagano traza una cabeza femenina de larga cabellera, de cuyos ojos emanan substancias o vapores y sobre los que vuela un búho.[41] En "De la Voluntad",

38. *Ibíd.,* p. 39.
39. *Ibíd.,* pp. 39-40.
40. Ghiraldo, Alberto, *Gesta,* con ilustraciones de J. L. Pagano; juicios críticos de Roberto J. Payró, José Ingenieros, Manuel Ugarte, Eduardo de Ezcurra, Camilo de Cousandier, Carlos Octavio Bunge, y Félix de Basterra, Buenos Aires, El Sol, 2ª. ed., 1900.
41. *Ibíd.,* pp. 7-8.

donde Ghiraldo se refiere al desconsuelo de una mujer que, por acatar la voluntad materna, ha rechazado a quien considera su verdadero amor, Pagano representa una imagen femenina, nuevamente de larga cabellera y rodeada de largos tallos florecidos. Las flores se asemejan a crisantemos, propias de la estación otoñal y de corta duración, como el amor que ha sentido la joven; al final del relato, Pagano es más explicito y dibuja un ramillete de hemerocallis, lirios o azucenas, que en este contexto, recuerdan el episodio de la mitología griega en el que Perséfone, al recoger una azucena o un narciso, es arrastrada por Hades, dios de los muertos, que la introduce por una abertura del suelo y la conduce hacia su reino subterráneo.[42]

En "Del Champagne", Ghiraldo narra una escena en una cafetería. Un hombre de mediana edad, atendido por una joven camarera, se encuentra borracho y exclama ser el dueño del universo. Pagano dibuja la silueta de una mujer extendida sobre un cielo estrellado en el que orbitan planetas, mientras un líquido se derrama de la copa inclinada que tiene en su mano.[43] "Del Delito" refiere el tremendo dolor de Alicia por la muerte de su marido; luego de pasados seis meses, una denuncia anónima acusa a la viuda de ser culpable de haberlo envenenado. Para ilustrar este cuento, Pagano dibuja dos figuras femeninas de medio cuerpo, recostadas hacia la izquierda: la que se encuentra en segundo plano tiene una cabeza nimbada y un perfil armonioso, alarga su mano y sostiene un lirio; la que está por delante presenta un perfil o máscara deforme y también tiende su mano con una copa que expide lenguas de fuego. Al final del relato, una viñeta, enmarcada en un rectángulo, deja ver dos pares de alas extendidas, con un ojo en cada una de ellas, junto a un reloj de arena.[43]

Pero la presencia de Pagano en el libro de Ghiraldo desborda estas ilustraciones. En el prólogo de *Gesta,* Carlos Octavio Bunge señala:

> El libro lleva ilustraciones de José León Pagano, joven pintor argentino de real talento y no escaso conocimientos de arte. Hay en la obra un capítulo titulado "Bajo la Cruz", en que habla confidencialmente un artista, que si yo no conociera la absoluta modestia de Pagano, diría

42. *Ibíd.,* pp. 17-20.
43. *Ibíd.,* p. 33.
43. *Ibíd.,* pp. 51-56.

> que es él quien habla por boca de Ghiraldo. Hay mucho de verdad en su amargura, y tanto, tanto, que ya parece trivial repetir que Buenos Aires es un ambiente enrarecido para alimentar los fuertes pulmones de un hombre de arte como Pagano, Hagamos una excepción con nuestro caluroso aplauso hacia Ghiraldo, extendiéndolo, también hacia el pintor que ha sabido traducir en sus bellos dibujos las raras sensaciones del libro.[44]

En efecto, Ghiraldo retrata en el cuento mencionado por Bunge, a un pintor que se lamenta de su situación, después de haber estudiado en Europa y regresado a la patria, con veinticinco años cumplidos, sin encontrar en ella un clima propicio para su arte:

> Tengo veinte y cinco y he luchado diez. Hay mucha fuerza en mis músculos y mucha luz en mi cerebro. Pero mi espíritu se agita en una región de sombras. ¡Con cuanta razón afirmaba un pensador italiano que existe una clase de proletarios mucho más digna de aún de llamar hacia ella la atención que la compuesta por los trabajadores manuales! Se refería a esa juventud de intelectualidad robusta y preparada cuyos servicios nadie requiere aunque, al fin de cuentas, todos obtengan algún provecho de ellos. A esa juventud llena de ideales, que pocos comprenden, que muchos desprecian y a quien ningún poderoso, ningún gobierno tiende la mano amiga. A esa juventud pensadora que, á pesar de todo, vá dejando en el camino de los tiempos su reguero de luz y preparando, en las edades, las diversas jornadas de las civilizaciones.
> Ved mi vida: al cabo de mucho estudio, de una consagración absoluta á mi arte, cuando debería tener derecho al triunfo, cuando el éxito verdadero debería compensar mis desvelos, mis sacrificios mis afanes; después de haber recorrido el mundo - ¡Dios sabe como! - aprendiendo en las academias europeas lo que no podían enseñarme mis compatriotas; después de haber arrastrado mis infortunios de muchacho por todas las capitales del orbe donde mi inteligencia sabía encontrar una nueva verdad; después de haber adquirido la técnica de mi arte, de haber almacenado la mayor suma de conocimientos posibles; de haberme formado hombre útil, me encuentro por fin, aquí, en la ciudad de mi nacimiento, en la ciudad de los míos, con

44. *Ibíd.,* pp., XXVII-XXVIII. p. 51-56.

> que no tengo ni siquiera derecho á la existencia. Sí hay un solo pobre diablo, cargado de sabiduría, que con todo su arte se muere de hambre en esta tierra. Y aquí estoy, aquí me encuentro, como un ente perjudicial y dañino, sin otro rumbo que el de manicomio, el hospital o el suicidio.[45]

En este mismo período, Pagano escribe la novela *La balada de los sueños* (1900), publicada primeramente como folletín, en el vespertino *El tiempo* y luego como libro con una "Carta-prólogo" de Roberto J. Payró.[46] La visión esteticista, que lo lleva a transformar la imagen "de la naturaleza en obra de arte y la belleza artística en objeto de culto religioso", se inspira claramente en sus lecturas de Gabriele D'Annunzio y otros autores simbolistas.[47] Un buen ejemplo de esto es el pasaje en el que se relata cómo Blanca, durante el transcurso de una velada, canta al piano la balada que da título a la obra; al terminar la canción, Everardo charla con la joven sobre la naturaleza de los sueños y, ante la pregunta de si el mundo onírico expresa "lo más esencial de cada individuo", responde:

> No puede asegurarse, en absoluto, si en el fondo los sueños son repercusión automática de nuestro pensamiento ó de nuestras tendencias. Aunque se ha constatado el contraste que existe entre los sueños del hombre de bien y los del malvado… Los sueños son un determinismo y no solamente son reveladores de estados interiores, sino que, á su vez, también son agentes provocadores de nuevos estados. Sábese, por ejemplo, que los sueños pueden, en un sentido natural y humano, predecir lo futuro, sugerir el tema de una obra de arte ó

45. *Ibíd.,* pp., 146-148.

46. Pagano, *La balada de los sueños,* con una Carta-prólogo de Roberto J. Payró, Buenos Aires, Tipografía El Tiempo, 1900.

47. Cf Ibarlucía, y Zingoni, "José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la critica de arte", *loc. cit.,* p. 100. La biblioteca de Pagano contiene los siguientes libros de D'Annunzio: *Cabiria,* Turín, Italia film, s/f; *Contemplazione della morte,* Milán, Fratelli Treves, 1919; *El hierro,* Buenos Aires, El Teatro, 1922, año II, n° 85; *Episcopo y Compañía,* traducción Roberto Roberts (h), Valencia, F. Sempere y Cia., s/f; *Francesca da Rimini,* Milán, Fratelli Treves, 1902 (con dedicatoria del autor); *Il fuoco,* Verona, Arrnoldo Mondadori, 1930; Il fuoco, Milán, Fratelli Treves, 1920; *La gioconda,* traducción Delfina Mitre de Drago, Buenos Aires, El Tiempo, 1902; *La antorcha escondida,* Nota preliminar Ricardo Baeza, Buenos Aires, Hachette, 1943; *Le vergine delle rocce,* Verona, Ist.Nazionale, 1930, *Libro Secondo Elettra,* Milán, Fratelli Treves, 1920; *Notturno,* Milán, Fratelli Treves, 1921.

> favorecer la solución de problemas científicos y, por último, pueden anunciar al durmiente una enfermedad de que será víctima.[48]

La balada de los sueños presenta, como pocas obras literarias de la época, al héroe decadentista que Oscar Terán describe, en su estudio sobre la vida intelectual del Buenos Aires *fin-de-siècle*, como buscando "huir, en medio del *spleen*, de esta naturaleza, y también de la sociedad, para encerrarse en la esfera interior, donde mediante el refinamiento de las sensaciones tratará de despojarse del hastío y la banalidad de la existencia".[49] En otro pasaje, Everardo evoca del siguiente modo a Charles Baudelaire:

> –Mi alma, toda vestida de tristeza, pasó por el mundo de los vivos como una sombra. Porque, habéis de saber, que yo no existo sino en espíritu […] Muchas fueron las flores del mal que desmenuzaron mis plantas recorriendo el itinerario de la vida. ¡Triste espectáculo cuya representación perdura, desde que se encendieron los soles y brotaron los mundos! Pero quien se detiene en ello? ... Así fue desde que la primera culpa arrastró por los lodos al Hombre, y así será mientras los mundos sigan rodando en sus diamantinos ejes, sosteniendo en parábolas y elipses el concierto universal de la Creación.[50]

AL TRAVÉS DE LA ESPAÑA LITERARIA Y SANTIAGO RUSIÑOL

Frente al ambiente "enrarecido" de Buenos Aires, Pagano estaba decidido a buscar nuevos horizontes.[51] En 1900, luego de realizar los dibujos para *Gesta,* viajó nuevamente a Europa, como corresponsal del diario *El País*, según recuerda Castagnino:

48. Pagano, *La balada de los sueños, op. cit.,* pp. 75-76.

49. Terán, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica",* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp.166

50. Pagano, *La balada de los sueños, op. cit.,* pp. 115-116.

51. Cf. Gutierrez Viñuales, Rodrigo, "Arte y Sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del siglo XX", *Norba–arte,* Cáceres, Universidad de Extremadura, Nº 18-19 (1998 1999), 2001, pp. 267-276.

> Enviado Pagano nuevamente a Europa por *El País* como corresponsal, cuando Carlos Pellegrini, fundador de dicho periódico, se retiró de la empresa, al tambalear las finanzas de la misma, su enviado europeo se encontró imprevistamente sin blanca ni respaldo. Fue providencial entonces el hecho de que se abriera un certamen sobre literatura española la *Rassegna Internazionale* de Florencia y de que al ganarlo Pagano le aclarara perspectivas y nuevos horizontes.[52]

La Rassegna Internazionale della Letteratura contemporanea era una publicación florentina, cuya secretaría de redacción estaba a cargo del poeta, escritor y dramaturgo Sem Benelli.[53] El trabajo encomendado debía versar sobre la literatura española y adaptarse al género del "interview", muy en boga en la época y probado exitosamente por Jules Huret en su *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), que dio a conocer a la joven generación de parnasianos y simbolistas belgas: [53]

Pagano realizó entregas parciales a la *Rassegna Internazionale,* que fueron recopiladas en dos volúmenes, con el título *Attraverso la Spagna letteraria,* en 1902. La historia de este libro –cuya versión en castellano se publicó en 1904–[54] está también asociada a Darío, que antes de abandonar Florencia entregó a

52. *Cf.* Castagnino, Raúl, "José León Pagano, Monitor del 'Dies irae'", en Pagano, *El día de la ira,* Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1959, pp. 10-11. En el vapor *Orione,* coincidió con su amigo Cesáreo Bernaldo de Quirós y con el pintor Carlos Pablo Ripamonte, que se dirigían también a Italia por haberse ganado sendas becas para estudiar en Roma otorgadas por el Ministerio de Instrucción Pública.

53. En el prólogo de su drama histórico *Lasalle* –estrenado en el Teatro Liceo de Buenos Aires por la Compañía Pagano-Ducasse el 19 de marzo de 1925–, Pagano refiere que esta obra había sido fruto de un "reto amistoso" con Sem Benelli, a quien se hallaba unido por una amistad "realmente fraternal". Benelli había escrito una versión de *Lasalle* en cuatro actos, que había sido representada en Florencia en 1902, coincidiendo con la estadía de Pagano, que preparaba la publicación para la *Rassegna.* Tras ver la obra, Pagano le comentó a Bonelli que, si bien el argumento se basaba en una carta manuscrita de Ferdinand Lasalle, no bastaba "para dar fundamento histórico a toda una obra de arte". Tomando en consideración esta crítica, Benelli desafió a Pagano a escribir otra versión, cosa que Pagano hizo recién veinte años después: "Amén del hombre combativo y temerario, había en Lasalle el filósofo, el tratadista, el escritor. Queda de todo ello el testimonio en los discursos […] nutridos de doctrina y testimonios de una mentalidad sólidamente disciplinada. Benelli no lo tuvo en cuenta, atendiendo a la vida exterior de su personaje" (Pagano, *Lasalle,* Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1963, pp. 5-6).

53. *Cf.* Ibarlucía, y Zingoni, "José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la critica de arte", *loc. cit,* p. 102.

Pagano las cartas de presentación para Ramón del Valle Inclán y Emilia Pardo Bazán,[55] que en el prólogo de la edición española escribió:

> Encabeza la obra una discreta *Introducción* destinada á dar sucinta idea de los orígenes históricos de la literatura catalana. Siguen los estudios críticos, precedidos de retratos, y henchidos de curiosas observaciones, de interesantes detalles, con esa abundancia de observación íntima que sólo contienen los libros que no son "de libros", sino que han nacido de la frecuentación asidua y estudio cariñoso de personalidades, caracteres y costumbres.
>
> Así, por ejemplo, á los catalanes que conozco y trato – y no son muchos, porque repito en este particular Pagano está mejor enterado que nosotros, […] los encuentro en las páginas de *Attraverso la Spagna Letteraria* enteramente conformes con la imagen que en mi mente conservo […].
>
> A otros, á los que personalmente no conozco –como a Jacinto Verdaguer–, me agrada verlos al través de la benévola y simpática impresión que se adivina han producido en el espíritu de Pagano. Y ya que digo esto, añadiré que no comprendo libros del género de Pagano si no lo baña e impregna la más ardiente simpatía. –No vale la pena de ir á un país, dedicarse á saber lo que en él acaece, trabar amistad con las personas que en él significan y valen, leer libros, tomar notas, para salir luego con que todo aquello nada importa, y que era igual, ó preferible no haberse molestado. Los iniciadores y vulgarizadores de literaturas, como Melchor de Voguié y como ahora Pagano, necesitan encontrar deleite y manantiales de admiración en lo que divulgan; necesitan enamorarse del asunto que tratan, y comunicar su amor, contagiar al público, propenso –cuando sólo se le muestra el reverso del tapiz, los defectos y máculas que presenta todo, al mirarlo con ojos displicentes y severos– á creer que ya

54. Pagano, *A través de la España literaria,* con prólogo de Emilia Pardo Bazán y traducción del autor, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904. Al evocar la figura de Pío Collivadino, Pagano alude a las repercusiones internacionales que la publicación del primer tomo había tenido en Italia hacia 1902: "Había yo publicado por aquel entonces el primer tomo de mi obra *A través de la España literaria,* escrita precisamente por encargo de la revista precitada, de cuya redacción era secretario Sem Benelli. La dirigía el doctor Ricardo Quintieri. Tras un cordial apretón de manos, quiso regalarme Collivadino con una noticia. Había visto él, no se cómo un fascículo de *La Nuova Parola,* dirigida por Arnaldo Cervesato, y en esta importante publicación un largo artículo de Luciano Zuccoli sobre mi libro". *Cf.* Pagano, *El Arte de los Argentinos, op. cit.,* 2., pp. 12-13.

55. Pagano, "Rubén Darío en mis recuerdos", en *Evocaciones, op. cit.,* pp. 27-40.

> debe pasar de largo. Por otra parte, la crítica moderna, subjetiva, presta inmensa libertad para el elogio. Si estamos satisfechos y experimentamos un indiscutible goce, ¡quien puede regatearnos el derecho a comunicarlo y transmitirlo? [56]

Para Pardo Bazán, Pagano es el "iniciador o vulgarizador" de obras literarias hasta entonces desconocidas para los propios españoles; puede transmitir y comunicar, porque evidentemente ha encontrado inmenso "deleite" en la producción de quienes ha entrevistado: Ángel Guimerá, Pompeyo Gener, Jacinto Verdaguer,[57] Santiago Rusiñol, Alejandro de Riquer, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Pío Baroja y Azorín, entre muchos otros:

> No es, pues, extraño que el autor del libro á que voy refiriéndome manifieste entusiasmo sin límites hacia la literatura catalana y sus primates. En ellos encuentra y descubre Pagano algo más que el mérito de la forma, dejando traslucir que los ideales de independencia y progreso que palpitan en el fondo de esa literatura le subyugan y atraen.[58]

Castagnino afirma que *Al través de la España literaria* significó para Europa la revelación de una literatura "tenida generalmente como menor y

56. Pardo Bazán, Emilia, "Prólogo", en Pagano, *Al través de la España Literaria, op. cit.,* pp. XIV-XVI.

57. Sobre el poeta-sacerdote Jacinto Verdaguer, Pagano escribe que nadie como él "ha tenido en nuestros tiempos una visión más profunda del sentimiento cristiano. De la gran parábola de prosadores y poetas de que emergen Novalis, Juan Pablo, Rückert, Schelley, Browning, Verlaine, Moreas, Vielle Griffin, Swinburne, nadie como ese poeta aldeano ha cosechado con manos más puras las rosas del martirio". Más adelante, se refiere al "neomisticismo contemporáneo" y describe a sus adeptos como *dandies literarios.* "De la obra de Verlaine y de Huysmans, no nos queda sino la altura de su talento individual. Nula como manifestación de una fe religiosa, tiene la ventaja de sintetizar toda una época, amén de ser la fiel expresión de dos espíritus desequilibrados. El primero es una viva contradicción de sí mismo. Así, al paso que exalta la castidad, la lujuria hinca despiadadamente los dientes en sus carnes pecadoras. Derribado a tierra por el derrumbe metafísico, teme el pecado, no por el pecado en sí, sino como consecuencia del castigo futuro, y no sabe vencerlo. Un grupo estatuario en que estuviese representado el Miedo vencido por la Lujuria, sería el símbolo verlainiano más gráfico. Huysmans, por su parte vencidas ya las potestades de la tierra con su obra *Santa Livdina de Schiedan,* se erige en juez del mismo Dios. Con todo tiene la ventaja de representar una fase de la vida de su tiempo" (Pagano, "Jacinto Verdaguer", en *Al través de la España Literaria, op. cit,,* pp. 135-137).

58. *Ibíd.,* p. XVII.

dialectal; el propio D´Annunzio, al juzgar el primer volumen, dedicado a los poetas, narradores y dramaturgos catalanes, saludó a Pagano como "*rivelatore dell'ardente e combattente Catalogna*".[59] Efectivamente, la admiración y entusiasmo de Pagano por el movimiento modernista catalán es perceptible en todos los encuentros con los escritores que se recopilan en el primer volumen. Sin embargo, él mismo destacó especialmente el que mantuvo con el pintor y escritor Santiago Rusiñol: "Debo á la semana que pasé en Sitges con él, en una hospitalidad afectuosa, las sensaciones más intensas de mi viaje a Cataluña."[60]

Hacia entonces, Rusiñol se recuperaba de "una cruenta enfermedad" por la que había permanecido internado en París, "donde ya parecía señalado por la Intrusa", con su "organismo viciado por la morfina".[61] Pagano lo había conocido conocía en ocasión de la muestra exhibida en la Sala *Parés* de Barcelona, "rodeado de sus *Jardines de España*." [62] Mientras trabajaba en el proyecto de la *Rassegna Internazionale*, Rusiñol lo invitó a realizar una excursión a Sitges, en la costa del Levante, que gracias su impulso se había transformado en refugio obligado de los artistas catalanes que promovían la nueva estética.[63]

Al igual que con el resto de los entrevistados de *Al través de España*

59. Castagnio, R.H., "José León Pagano, Monitor del 'Dies irae'", *loc. cit.,* p. 11.

60. Pagano, *Al través de la España Literaria, op. cit.,* p. 237.

61. *Ibíd.,* pp. 237-238.

62. Pagano hace referencia a los paisajes pintados por Rusiñol inspirados en los jardines de diferentes regiones de España. La primera exposición en la Sala *Parés* de Barcelona fue en 1890, junto a él también expusieron el pintor Ramón Casas y el escultor Eric Clarasó. Rusiñol y Casas habían confraternizado en París desde 1889 y gran parte de lo expuesto era el fruto de la estadía parisina (51 obras de Rusiñol y 33 de Casas). En París se dedicaron a la vida bohemia, asistiendo a cabarets y fiestas, temática que luego abordaron en la exhibición, la compenetración de ambos artistas era tan estrecha que en muestras sucesivas – entre 1891 y 1893– resultaba difícil distinguir la producción de ambos. A su regreso a España, Rusiñol prefirió el género del paisaje, inspirado en los alrededores de Sitges y anticipó su serie de *Jardines de España.* Para profundizar aspectos de la vida de Rusiñol. *Cf.* Casacuberta, Margarida, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite,* Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, también Josep Pla, *Santiago Rusiñol i el seu temps,* en *Obra completa* (vol. XIV), ed. Destino, Barcelona, 1970. Por otra parte en Madrid, de febrero a abril de 2000 se llevó a cabo una importante retrospectiva del movimiento modernista catalán en la muestra "El modernismo catalán, un entusiasmo", curada por la historiadora Genoveva Tusell Garcia en las Salas de la Fundación Santander Central Hispano, se expusieron casi cien obras entre pinturas, esculturas, dibujos, joyería y mobiliario; desde 1969 no se exhibían en conjunto obras de artistas de este período catalán que permitieran dar una visión global del movimiento.

63. Rusiñol y Pagano viajaron a Sitges en tren, acompañados por el poeta Eduardo Mar-

literaria, Pagano inicia el relato de su entrevista con Rusiñol describiendo la naturaleza y el mundo social que constituye entorno más inmediato:

> Es verdad que todo preexiste en la naturaleza; pero ya sea en el individuo psicológico, como en el individuo orgánico, es preciso observar cómo se funden los caracteres exteriores. Sin este examen previo, no sólo no puede juzgarse la obra literaria y artística de Rusiñol, sino que ni siquiera puede comprenderse. Para los pocos avezados en estas tareas, no será más que un exótico, un neurótico de la belleza, sin que ello pierda el prestigio subyugador de su arte sugestivo. Una obra puede gustarse inconscientemente, pero no comprenderse. En ello influye siempre cierta comunidad, cierto paralelismo del modo de ser.[64]

Así como el talento es, para Pagano, una "cualidad psíquica" y un "accidente fisiológico", el problema estético es a la vez un problema moral y metafísico. "Para el poeta, que no acepta la imagen sino transformada en una transubstanciación que la hace semejante a su alma, todo ideal es real, puesto que existe en el mundo de su representación", ha declarado en su entrevista Angel Guimerá.[65] Lo que nos rodea, insiste en su retrato de Rusiñol, deviene un todo armónico en la medida en que nuestro espíritu lo transfigura, lo conforma, lo idealiza: "la disonancia es, pues, no lo que nos vuelve á la *realidad*, sino lo que nos aleja de *nuestra* realidad subjetiva; pues muchos somos los que vivimos la atrevida afirmación de Schopenhauer: *el mundo de nuestra representación*."[66] El artista expresa a través de las obras "su concepción personal del universo":

quina y el pintor Miguel Utrillo, alma mater de la famosa cervecería *Els Quatre Gats* de Barcelona. Rusiñol había compartido con Utrillo, Pere Romeu y Casas su estadía en Montmartre. En Paris se habían relacionado con Toulouse Lautrec, Aristide Bruant, Yvette Guilbert, y admiraron la obra de Puvis de Chavanne y Eugène Carrière. Frecuentaban los cafés *Le Chat Noir, Les Quatres Arts y Le Mirliton de Bruant,* epicentro de la vanguardia parisina de finales del siglo. De regreso a España los cuatro artistas catalanes fueron los artífices de la cervecería-taberna-hostal *Els Quatre Gats,* que instalaron en Barcelona a imitación de los cafés parisinos. Así, *Els Quatre Gats,* que abrió sus puertas en 1897 y funcionó hasta 1903, fue un espacio que no sólo promovió exhibiciones de pintura, conferencias, recitales de poesía, espectáculos de sombras chinescas y títeres, sino también el debate de ideas políticas en un clima favorable a la autonomía catalana y el cambio cultural, que rechazaba parejamente el gusto "burgués", el naturalismo y la retórica romántica.

64. Pagano, *Al través de la España Literaria, op. cit.,* pp., 239-240.

65. *Ibíd.,* p. 196.

66. *Ibíd.,* pp. 240-241.

> La materia artística experimenta, una transustanciación, dado que la forma depende estrechamente del alma. Con la diferencia capital de que algunos buscan la obra de arte en la naturaleza, mientras que otros encuentran la naturaleza en la obra de arte. (Nótese que he dicho *encuentran*, y no *buscan* que es muy distinto). En los primeros deriva de una impresión de los sentidos que reciben de las cosas exteriores; en estos la imagen es mnemónica, esto es, que en lugar de ser resultado de percepciones sensoriales, es un fenómeno vital que se desarrolla en los órganos interiores del artista. Aquéllos, al transmitir sus impresiones visivas, reproducen la imagen de la naturaleza exterior; éstos, en quienes prevalece el influjo de la asociación de ideas, vale decir, la imaginación dominada por las imágenes mnemónicas, nos darán lo que algunos denominan poemas de la vida interior.[67]

Pagano ubica a Rusiñol entre estos últimos. Su obra nace de "su condición fisiológica", "fuera de toda regla, pues la especial concepción del universo le hace centro de su propia ley". El artista catalán no se guía por fórmulas preestablecidas; al contrario, su "emotivismo" y su "exquisita sensibilidad nerviosa" le permiten adentrarse en "el mundo desconocido en que soñamos los demás":

> Así, él no se detendrá en el simple fenómeno natural; y esas líneas cruzadas de sombras que forman las tinieblas le hablarán en su lenguaje, de ocultos misterios, y pondrán de manifiesto su energía cristalizadora, esa que nos hace medir su esfuerzo por el grado de emoción que á su vez despierta en nosotros. La idea sugerente le hará oír los rumores de la noche, le revelará los misterios del mar, las armonías del viento; y la melancolía de la lluvia le hablará de suaves secretos; el rocío, de sueños evanescentes; el alba adormecerá su alma, poblándola de una inefable armonía, y las ruinas le inspirarán el rezo triste que irá a extinguirse en los jardines abandonados…En todo ello hallaréis una nota inconfundible.[68]

Algo similar ocurre en sus escritos breves, que recuerdan a Edgar Allan Poe. Tanto en sus dramas como en cuentos, las palabras designan objetos o expresan situaciones especiales y en aparente desorden, "pero armónicos dentro

67. *Ibíd.,* pp. 241-242.

68. *Ibíd.,* pp. 242-243.

de su propia ley", los cuales "reproducen la sensación con tal intensidad que la ilusión es completa." [69] Este procedimiento asociativo permite a Rusiñol "agregar la naturaleza al pensamiento en lugar de agregar el pensamiento á la naturaleza como una deducción". Así, comunicando el sentimiento de la realidad circundante, y no su aspecto, objetiva una cualidad humana que "hace hablar las pasiones en las cuerdas más sonoras y más vivas de la vida." [70]

La casa de Rusiñol en Stiges se encuentra en "una villa modesta y encantadora", rodeada de montañas y con una población pequeña dedicada a la industria, observa Pagano. Lleva el nombre de *El Cau Ferrat* (Nido de hierro) y "es una especie de santuario de arte." [71] En el interior de estilo gótico catalán, se acumulan antiguos retablos, obras de Ignacio Zuloaga, candelabros de hierro forjado, dos obras del Greco que Rusiñol ha traído de París, tapices, muebles y cuadros del propio artista, entre ellos uno de forma ojival, sobre el arco de la puerta, que simboliza la *Poesía*. Llaman la atención de Pagano la colección "de batientes, de cerrajas cuyas llaves son de tan sutil dibujo que parecen ideadas por un Cellini", los herrajes y objetos decorativos, el arte profusa y suntuosamente distribuido en las habitaciones "en un hacinamiento que termina por fatigar el espíritu del que quiere llevar impresas en los ojos las formas de todo lo extrañamente singular que encierra la mansión del raro coleccionista, ¡raro y exquisito espíritu soñador! [72]

Al contemplar la abundancia de objetos en hierro forjado, Pagano evoca a D'Annunzio, que al igual que Rusiñol siente predilección por ellos, y comenta que, si ambos se conocieran, intimarían enseguida, "pues análoga es la misión que desempeñan en sus naciones respectivas." [73] La asociación sirve de marco a las preguntas que Parago dirige a Rusiñol sobre el estado de las letras españolas

69. *Ibíd.,* p. 244.
70. *Ibíd.,* p. 244.
71. *Ibíd.,* pp. 251-252. En Cau Ferrat fueron célebres las fiestas modernistas organizadas desde 1892, en ellas además de exhibirse obras, se leían poemas y se llevaban acabo representaciones teatrales. En 1894 durante la Tercera Fiesta Modernista se expusieron las dos obras del Greco que había adquirido Rusiñol en París, a modo de reivindicación de su obra, ya que se lo consideraba un maestro lejano que anticipaba la revolución modernista, las dos obras del Greco llevadas en procesión fueron *San Pedro* y *Santa Magdalena,* circunstancia que motivó que su obra toda se investigara con mayor profundidad. Actualmente, Cau Ferrat funciona como museo.
72. *Ibíd.,* pp. 260-262.
73. *Ibíd.,* p. 262.

y en especial las catalanas. Rusiñol responde afirmado que en España no hay escritores modernos y aclara: "no digo *modernistas* porque esa denominación se interpreta de un modo muy extraño aquí." [74] Si hubo un tiempo en que las letras españolas alcanzaron "una importancia digna del movimiento europeo", fue luego de la Revolución de Septiembre de 1868, pero en el presente no ve en la literatura de la Península Ibérica tendencia alguna de innovación: "la falta de vigor y de idealidad", hacen que esté ausente la creación. Rusiñol aduce que el la exaltación o el fervor por el arte "son originados por el sentimiento allí donde se funden el pensamiento del artista y una pura forma de belleza"; ambos, sin embargo, deben estar animados por un fuego íntimo, "sin el que no es posible ninguna idealidad" y concluye que no vislumbra que en España se den esas condiciones.[75]

Mientras Rusiñol habla, Pagano se deja llevar por sus propios pensamientos:

> Entretanto, yo viajaba con la imaginación. La singular existencia de ese artista cuyas ideas cristalizaban en lienzos y libros con tan profunda visión de las cosas, me hacía pensar en los buenos tiempos en que los hombres no eran ingenios circunscritos ya, que entre una aventura y un duelo nos daban un cuadro y un poema, ó ideaban fortificaciones después de ensayar aplicaciones hidráulicas. Se me dirá que entonces la vida era más recogida, más intensa, y que hoy se opone a ello una sobreexcitación que nos hace vivir más de prisa. Y es cierto, aunque a Goethe, que fue un gran poeta, la botánica le debe su mayor clasificación.[76]

Pagano capta esta melancolía en la obra de Rusiñol, que "pinta triste y escribe triste"; como espectadores, escribe hacia el final de su entrevista, no podemos sustraernos a ella: "parecemos despertar en ese mundo de ensueños que todos ignoramos, y que el artista, revelador, descubridor á su manera, nos sugiere, haciéndonos vislumbrar todo su misterio […]." [77] Esa tristeza luminosa es el sentimiento que acompaña el proceso creativo:

74. *Ibíd.,* p. 258.
75. *Ibíd.,* pp. 259-260.
76. *Ibíd.,* pp. 263-264.
77. *Ibíd.,* p. 264.

> Siempre pensé que los días tristes son los más fecundos. En esos días, como si la personalidad exterior quedase anulada, hasta es posible ver el otro lado de las cosas…Ocasión habrá para que intente analizar el sentimiento de la tristeza, para mi uno de los más significativos en la vida humana, cuando no asume formas patológicas, esto es, cuando no deriva del desequilibrio orgánico permanente. Sólo entiendo hablar aquí de ese vago malestar precursor de algo que se agita dentro de nosotros mismos; de ese extraño sortilegio que hace de nuestras almas un maravilloso é ideal instrumento en que hallan resonancia las no vibradas voces del infinito misterioso…No es la nostalgia. Esto es sólo el producto de sensaciones cuyos efectos no persisten y que ya no son estimulados; una forma de desadaptación. No; hablo de ese anhelo por lo no sabido, congénito en todo sensitivo, cuyas formas incoercibles huyen, se transforman sin cesar; pero que nos esclaviza y nos exalta, y nos inunda de luz reveladora![78]

En *Más allá de la vida,* su primera obra dramática, estrenada en Madrid en 1902, Pagano regresará una vez más sobre este sentimiento.[79] Jorge, el personaje central, tiene enormes dificultades para expresarse y acude a calmantes que le provocan alucinaciones y grandes dolores físicos, que a su vez debe aplacar con morfina. En un diálogo con su médico, exclama:

> JORGE: – […] ¿Quien puede calcular, quién si no ha sentido nunca todo el peso de una gran idea informe que permanece demasiado en nosotros porque ¡ay! demasiado tarda la hora de la liberación, de la luz? Oh, que dicha hallar en las palabras los medios que nos transportan de lo visible a lo invisible!
> DOCTOR: – […] No insista usted en querer vivir una concepción de pura idealidad y que no puede transformarse por ningún medio en concepción real. Su persistencia en querer unir la razón á una idea fija hasta puede llegar á fatigar la mente…Pero ¿ha reflexionado usted si en la vida común hay suficientes elementos de pura poesía para materializar el ensueño?
> JORGE: – ¡Qué extraña tortura! Vencer el desequilibrio que existe entre la concepción y la realización. […]

78. *Ibíd.,* p. 265.

79. *Más allá de la vida* fue estrenada por la compañía de Blanca Iggius, en el Teatro de la Gran Vía de Barcelona, el 17 de noviembre en 1902.

> DOCTOR: – Jorge, usted quiere vivir sus concepciones y ello le ha llevado fuera de lo que es en manera absoluta. Usted ha sobrepujado la vida, y la naturaleza tiene sus leyes, inflexibles, duras, insuperables.
> JORGE: – ¿Oh! cuando nuestra vida no completa lo que la naturaleza terrible y divina nos hace vislumbrar hay que ir ¡más allá de la vida! […] Yo, yo siento, aquí en mi cerebro, mundos infinitos que arden y ruedan sin cesar, confusamente; y cada hora que pasa, las vidas que dentro de él se agitan se multiplican con una rapidez vertiginosa, y se iluminan, cruzando sus sonidos y sus colores á tal extremo, que exaltan todo mi ser como si ello fuese el principio del delirio […][80]

EN BUSCA DE LA IDENTIDAD DEL ARTE ARGENTINO

En 1900, durante la estadía de Pagano en Barcelona, salió a la calle el primer número de la revista *Juventut*, fundada por José Oriol Martí, Emilio Tintorer, Salvador Vilaregut y Luis Vía. En sus páginas se mezclaban traducciones de Shakespeare, Ibsen, Edmond Rostand y Henri Bergson con textos de Verdaguer, Joan Maragall, Agustí Gual y otros escritores locales. En un marco de exaltación nacionalista, la publicación revitalizaba un federalismo democrático como condición para el ingreso de la cultura catalana en la modernidad europea. Identificándose con el proyecto literario y artístico de *Juventut*, Pagano vislumbró una síntesis entre el modernismo catalán y el hispanomericano en el espíritu del Renacimiento, que en los años siguientes sería objeto de atención creciente en sus estudios de estética.

De regreso a la Argentina al cabo de una nueva estadía en Italia, todo el desencanto que había precedido su viaje a Europa, se trocó en optimismo, tal como puede leerse en las dos conferencias donde Pagano plasma una analogía entre el *Quattrocento* y la modernidad rioplatense. Ambos textos se publicaron en el capítulo final del libro *El santo, el filósofo y el artista* (1918), con los títulos "Causas y formas del Renacimiento" y "Evolución del arte argentino". En el primero, Pagano recupera la imagen rubenista del centauro para afirmar que el hombre renacentista participa de "la dualidad que supone su naturaleza divina

80. Pagano, *Más allá de la vida,* drama en tres actos, prólogo de Pompeyo Gener, Barcelona, Librería de Antonio López, 1906, II, IV, pp. 80-81.

y bestial" y se comporta como una "planta que, injertada, da frutos diferentes", nutriéndose de la antigüedad clásica, no para resucitar a los dioses paganos, sino para glorificar el cristianismo y "comunicar el advenimiento de una humanidad nueva santificada en la religión de la belleza". [81]

En el segundo texto, originalmente una conferencia brindada en la ciudad de Rosario en 1917, [82] Pagano valora de manera positiva la hibridación cultural argentina con el declarado propósito de borrar "el estigma de inferioridad con que siempre nos marcaron los europeos" y que opera como prejuicio a la hora de buscar la identidad del arte nacional:

> Nos creímos un pueblo de agricultores y de ganaderos, y nuestros poetas nos dicen cómo el buen arado etrusco se integra en la dulce musa Virgiliana, y realiza un ideal de latinidad en América, en nuestra América, que tiene, para vigorizar su númen, dos inmensidades propicias: la extensión de la Pampa y la culminación de los Andes. Fijémonos cómo en ellas ya están realizadas las dos epopeyas de la raza, en la curva de una parábola también sin límites.[83]

Desde sus inicios nuestro país ha estado signado por la heterogeneidad cultural. Testimonio de ello son no sólo la *Constitución Nacional*, la adopción del Código Napoleónico y "la amalgama de razas que integran la nacionalidad",[84] sino también la propia fisonomía de Buenos Aires:

81. Pagano, "Causas y formas del Renacimiento", en *El santo, el filósofo y el artista,* pp. 230-231 y 226. Para un análisis más detallado de los argumentos desarrollados en este texto y el siguiente, *cf.* Ibarlucía y Zingoni, "José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la critica de arte", *loc. cit.,* especialmente el apartado "La modernidad rioplatense en el espejo del Renacimiento", pp. 102-105, cuya tesis central retomamos a grandes rasgos aquí.

82. La conferencia de Pagano en la ciudad de Rosario se llevó a cabo en el Salón Blanco de la Biblioteca Argentina de la Asociación "El Círculo" el 24 de mayo de 1917. La apertura del Salón fue promocionada por "El Círculo" y contó con el auspicio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, dirigido entonces por Cupertino del Campo. *Cf. Actas de "El Círculo de Rosario" 1912-1920,* Reunión N° 67, 15 de abril de 1917, citado en Sandra R. Fernández, "El negocio del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la Asociación "El Círculo" (1912-1920), *Andes,* N°14, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2003, nota 44.

83. Pagano, "Evolución del arte argentino", en *El santo, el filósofo y el artista, op.cit.,* pp. 245, 246 -247.

84. *Ibíd.,* p. 248.

> Todos los estilos de arquitectura se confunden, inarmónicos en sus edificios. Muchos de aquellos se deforman y pierden su carácter originario, obedeciendo a los influjos del medio. Pronto, junto al palacio del congreso, que es de estilo romano, tendremos una universidad de estilo gótico. No omitimos el profuso palacio de las aguas corrientes en su arbitraria opulencia chillona, para comprobar que son formas opuestas y contrapuestas, y que si no son anacrónicas en su estrídula disonancia, es porque traducen la vaguedad de un período de formación y concuerdan con los elementos convergentes en él. Apartemos ahora los ojos de esos edificios, cuya estética no rige ninguna ley edilicia, y fijémonos en sus habitantes.[85]

Del mismo modo, el arte moderno, "que traduce lo que hay de vago, de indefinido en su propia inquietud, es el que corresponde al momento y es históricamente argentino".[86] Así como los artistas del Renacimiento no fueron simples epígonos de la antigüedad clásica, sino que forjaron sus obras en la síntesis de elementos contrapuestos, tampoco los artistas argentinos deben ser considerados sólo como imitadores de modelos europeos. Si abrevan en éstos, lo hacen para crear una nueva identidad plástica, cuyo desciframiento es el más importante de "todos nuestros problemas de estética".[87]

Horas venturosas se acercan a la Argentina, presiente Pagano. Corre el primer año del gobierno de Hipólito Yrigoyen y, a través del paisaje ensangrentado de la Gran Guerra, se anuncian grandes cambios. El país se encamina "hacia la nobleza de otro destino"[88] y los "forjadores de belleza" deben acudir para que "el pan nuestro de cada día" no venga sólo "de los campos dorados de las mieses", ni depositemos confianza extrema "en el proficuo ganado de las pampas":

> Que el investigador futuro nos identifique en los recuerdos ilustres, y por obra nuestra reverbere el sol que fue de mayo en la jadeante cuadriga que culmina en el palacio latino de nuestra nación constituida. Entonces oiremos relinchar a los corceles simbólicos, que fueron caballada libertadora de las cumbres, antes de ser montonera levantisca en el desbande caudillesco.[89]

85. *Ibíd.,* pp. 251-252.
86. *Ibíd.,* p. 252.
87. *Ibíd.,* p. 249.
88. *Ibíd.,* p. 246.

Si bien Pagano no identifica con un nombre al genio plástico, se encuentra convencido de que el momento de la Argentina es tan propicio como lo fue aquel en el que Miguel Ángel llevó adelante la ejecución de los frescos de la Capilla Sixtina, obra que considera "extraordinariamente única" y que nunca hubiera sido posible sin la "tenacidad del pontífice" Julio II. Grecia también tuvo su momento "perfecto": el "genio de Pericles la eternizó en la acrópolis sagrada", pues el Partenón no hubiera sido posible sin la voluntad ordenadora del demócrata, que permitió que se revelara "entero el genio de Fidias":[90]

> Ninguna circunstancia exterior determina el genio, ningún caso fortuito lo motiva. Pero esta fuera de duda, que causas propicias o adversas provocan o impiden la producción de una obra, a veces maestra, a veces única. El momento, según sea de feliz concordancia o no, permite que un artista se revele entero en su obra o que ésta nos llegue fragmentaria e inferior a la vastedad del artífice.[91]

89. *Ibíd.,* p. 260. Pagano hace referencia a la cuadriga de bronce realizada por el escultor veneciano Victor de Pol que se encuentra emplazada frente a la fachada del Congreso Nacional.

90. *Ibíd.,* pp. 259-260.

91. *Ibíd.,* p. 258.

BIBLIOGRAFÍA

I) OBRAS DE JOSÉ LEÓN PAGANO

Almas que luchan, Barcelona, Librería Antonio López, 1906.
Al través de la España literaria, con prólogo de Emilia Pardo Bazán y traducción del autor, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904.
El Arte de los Argentinos, 3 vols., Buenos Aires, Edición del Autor, 1937, 1938 y 1940.
El día de la Ira, con prólogo de Raúl Castagnino: "José León Pagano, Monitor del 'Dies irae'", Buenos Ares, Poseidón, 1959.
El Santo, el filósofo y el artista, Buenos Aires, Buenos Aires Coop., 1918.
Evocaciones. Ensayos, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1964.
Formas de vida. Filosofía, Arte, Literatura, Buenos Aires, El Ateneo, 1941.
La Balada de los sueños, "Carta-prólogo" de Roberto J. Payró, Buenos Aires, Tipografía el Tiempo, 1900.
Más allá de la vida (drama en tres actos), prólogo de Pompeyo Gener, Barcelona, Librería de Antonio López, 1906, Acto segundo, escena IV.
Motivos de estética, Buenos Aires, El Ateneo, 1940.
Nuevos motivos de estética, Buenos Aires, Del Plata, 1948.

II) OTRAS FUENTES Y REFERENCIAS

Burucúa, José Emilio y **Telesca,** Ana María, "El arte y los historiadores", en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*, tomo II, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996.
Burucúa, José Emilio, (dir.), *Nueva Historia argentina*, vol. 1: *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
Broek Chávez, F. van den, *Esoterismo y modernismo: Rubén Darío y Antonio Machado*, Tesis Doctoral, Universidad de Amsterdam, 2001.
––––, "El *Coloquio de los centauros* de Rubén Darío: esoterismo y modernismo", en *Especulo, Revista de estudios literarios,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
Caroli, Flavio y **Masoero,** Ada, *Dalla Sacpagliatura al futurismo*, Milán, ArtificioSkira, 2001.
Casacuberta, Margarida, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997.
Darío, Rubén, *Obras poéticas completas*, Ordenación y Prólogo de Alberto Ghiraldo, Madrid, Aguilar, 1932.

––––, *Obras completas*, vol. I, edición de M. Sanmiguel Raimundez y Emilio Gascó Contell, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
Fernández, Sandra R., "El negocio del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la Asociación "El Círculo" (1912-1920), en *Andes*, N°14, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2003, nota 44.
Gandía, Enrique de, *José León Pagano*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Dirección General de Difusión Cultural, Subsecretaría de Cultura, Secretaría de Estado de Cultura y Educación, 1967.
Ghiraldo, Alberto, *Gesta,* con ilustraciones de J. L. Pagano; juicios críticos de Roberto J. Payró, José Ingenieros, Manuel Ugarte, Eduardo de Ezcurra, Camilo de Cousandier, Carlos Octavio Bunge, y Félix de Basterra, Buenos Aires, El Sol, 2ª. ed., 1900.
Gutierrez Viñuales, Rodrigo, "Arte y Sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del siglo XX", en *Norba–arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Nº 18-19 (1998 1999), 2001, pp. 267-276.
Ibarlucía, Ricardo **y Zingoni,** Paula, "José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la critica de arte", en AA.VV, *El rol del Crítico de Arte en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pp 95-166 y 253-315 (traducción al inglés).
Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
Malosetti Costa, Laura (comp.)*, Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910),* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008
Malosetti Costa, Laura y **Gené,** Marcela (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
Oría, A., "Recepción de Don José León Pagano (22 de junio de 1944)", en AA.VV., *Discursos Académicos, Tomo II: Discursos de Recepción (1938-1944),* Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945, pp. 342 y 339.
Pla, Josep, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, dentro «Obra completa» (vol. XIV), Barcelona, Destino, Barcelona, 1970.
Prieto, Martín, *Breve Historia de la literatura Argentina,* Buenos Aires, Taurus, 2006.
Sagui, Teresita Sallenave de, "Las ideas estéticas de José León Pagano", en *Cuyo. Anuario de Historia del Pensamiento Argentino*, Instituto de Filosofía, Sección Historia del Pensamiento Argentino, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1979, Tomo XII.
Tagle, Armando, "José León Pagano, su concepto estético", en *Nosotros* (segunda época), Buenos Aires, Tomo XIV, año VI, agosto de 1941.
Terán, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica",* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.