

*Laura Malosetti Costa*

LOS PRIMEROS MODERNOS.  
ARTE Y SOCIEDAD EN BUENOS AIRES  
A FINES DEL SIGLO XIX

VI. París-Buenos Aires. Sívori y Schiaffino  
(fragmento)

*La toilette*

Se trataba de una escena ambientada en una moderna habitación burguesa: una mujer, de espaldas al espectador, parecía sorprendida en la intimidad de su habitación dedicada a su arreglo personal<sup>133</sup> [lámina 31] Con los brazos alzados completaba su peinado, mirándose en un espejo ubicado en la pared del fondo. No había desnudeces a la vista, como era habitual en las imágenes de *toilette*, pero el corsé y las enaguas indicaban que estaba a medio vestir. La perspectiva del cuadro, ligeramente descentrada, dejaba ver parte del rostro de la mujer reflejado en el cristal. Schiaffino encaraba un tema “a la moda”, que nos recuerda numerosas escenas similares de Edouard Manet, Berthe Morisot, Henri Gervex, Georges Seurat, entre otros<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Óleo s/tela, 130 x 89 cm. Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, Córdoba. Agradezco a Tomás Bondone la información sobre este cuadro. *La Toilette* figuró en la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910.

<sup>134</sup> Cfr. por ej. *Nana* de Edouard Manet (1877, Kunshalle, Hamburg), *El peinado* (MNBA, Buenos Aires), *Mujer en su toilette* (ca. 1875, Art Institute of Chicago) y *Joven empolvando su rostro* (1877, Musée d’Orsay) de Berthe Morisot. Tb. Henri Gervex: *Parisina en su toilette* (MNBA, Buenos Aires); Georges Seurat: *Jenne femme se poudrant* (1890, Courtauld Institute Galleries, Londres). Notablemente parecida a la de Schiaffino

realizadas en ese último cuarto del siglo [láminas 32 y 33]. No era, por otra parte, la primera vez que el pintor argentino encaraba un tema semejante, presentando sus desnudos en la intimidad de ambientes modernos. *Après le bain* [lámina de tapa] y *Desnudo de pie*, dos pequeños óleos fechados en 1888<sup>135</sup> presentaban dos variantes de un mismo motivo: una mujer secando su cuerpo en un ambiente identificable como un cuarto de baño burgués. Por otra parte, como ya vimos, en aquel año de 1889 también Eduardo Sívori había realizado un cuadro al óleo que representaba una *toilette*. Su *Mujer y el espejo (Fantaisie)* aparecía semidesnuda, envuelta en tules, sosteniendo un pequeño espejo de mano en el que se miraba, mientras la otra mano se tendía hacia una mesita como para tomar los cosméticos.

En su libro *Bodies of Modernity*, Tamar Garb hace un análisis de estas escenas de *toilette* tan frecuentes en las últimas décadas del siglo XIX, en relación con una actitud general respecto de la representación del cuerpo humano. En primer lugar, estas imágenes, firmemente emplazadas en la cotidianeidad prosaica de la vida contemporánea, venían a sustituir y poner en cuestión un mundo idealizado de Dianas, Venus y otras *toilettes* célebres al menos desde el siglo XVI. Pero además esas nuevas escenas de *toilette* eran como la revelación del misterio de la mujer moderna, el laboratorio en el que se producía su imagen. Una imagen que tenía como principal cometido ser radicalmente diferente de la de los hombres.

A propósito de la célebre serie *Femme à Paris* de James Tissot, Garb observa que en ésta, y en general en las representaciones de la sociabilidad urbana de la época, la mujer parisina aparecía como una criatura fabricada, artificial, una muñeca destinada a ocupar un lugar y jugar un papel determinados en la moderna vida social de los

---

es la posición de la mujer en *At the toilette* (1892) de Lucy Lee Robins, aunque ésta aparece desnuda (paradero desconocido. Rep. en Tamar Garb, *Bodies of modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. Londres, Thames and Hudson, 1998, núm. 88)

<sup>135</sup> *Après le bain* (óleo/tela 50 x 58 cm) Museo Castagnino. Inv. núm. 1093, figura en el catálogo de ese museo con el título *Desnudo. Desnudo de pie* (óleo/tela, 52 x 32 cm) MNBA, inv. 1506.

espacios metropolitanos: Tissot las presentaba como el más brillante, delicado y lujoso ornamento del hombre. Sus colores claros, las sedas, encajes y polvos de arroz, sus maneras y gestos, indicaban la posición de poder del hombre que las acompañaba. Éste, por su parte, invariablemente vestido de negro, expresaba su masculinidad en una diferenciación radical respecto de ella. Los signos de clase dejaban lugar a los de género y dictaban rígidas convenciones en la vestimenta: un hombre no dudaría en vestirse como su mucamo antes de lucir algún mínimo detalle que “feminizara” su imagen.<sup>136</sup> El proceso por el cual una mujer se transformaba en ese paradigma de la femineidad, cuya principal característica era, precisamente, el artificio, parece haber fascinado a los artistas de fin de siglo. “La aplicación del maquillaje, en sí una práctica pictórica, se volvió tema del arte elevado tanto como de imaginería popular. La pintura al óleo proveyó un medio gracias al cual el interior podía ser expuesto a la vista pública y el santuario íntimo del arte femenino ser puesto en exhibición”.<sup>137</sup>

Tradicionalmente vinculado a la *Vanitas*, al recuerdo de lo efímero de la belleza terrenal, el tema de la mujer ante el espejo se había vinculado a la culpabilización del sexo femenino como vehículo del pecado: ésta aparecía como personificación de la vanidad y la falsedad. Y aunque siempre esas pecadoras habían sido objeto de deseo masculino, en las representaciones finiseculares aquellas especulaciones filosóficas y morales parecían haberse esfumado en favor del deseo. Eran una intromisión en el santuario de las nuevas diosas. Diosas de carne y hueso de las que caminaban por los bulevares todas las tardes.

En este sentido, Schiaffino se nos aparece con claridad como un pintor de la vida moderna, con una pintura clara y nada convencional, representando los cuerpos con un realismo impactante, como en *Après le bain. La Toilette*, resuelto en una tonalidad general azula-

<sup>136</sup> Tamar Garb, “James Tissot’s ‘Parisienne’ and the making of the modern woman”. En: *Bodies of modernity...*, ob. cit., pp. 81 y ss.

<sup>137</sup> Idem, p. 115.

da y clara, fue objeto de críticas que oscilaron entre el tono burlón y una dureza increíble.

En *Après le bain* puede percibirse el impacto de las búsquedas cromáticas del impresionismo en una pintura que, sin embargo, no abandona totalmente la factura lisa y ciertos efectos ilusionistas del naturalismo. Schiaffino presentaba el desnudo en un ambiente en el que competían los rojos y los verdes: rojo es el sofá, la bata, incluso el cabello de la mujer que inclina su cuerpo para secarse un pie. La bañera también es de un color pardo rojizo. Sin embargo el color verde de las paredes y el gris verdoso del embaldosado, confieren al cuadro una entonación general que “enfriá” los rojos. El pintor logra así una luminosidad extraña en el cuadro, el desnudo no parece envuelto en una entonación general que atenúe su impacto sino más bien en forma nítida y clara, como si la habitación estuviera iluminada por una fuente de luz ubicada en lo alto, neutra y potente. Ésta parece reflejarse en el cuerpo lustroso de la mujer, todavía mojado. Schiaffino logra todos estos efectos “contaminando” unos colores con otros e invadiendo con ellos la “blancura” del desnudo y el paño sobre el que éste se ubica, mediante sombras coloreadas. Algo en ese desnudo nos recuerda a los bañistas que Gustave Caillebotte realizó en esos mismos años (Cfr. por ej. *Homme au bain*).<sup>138</sup>

En la misma habitación, con el mismo empapelado verde, el mismo sofá, la misma bata roja, ubica Schiaffino a su *Desnudo de pie*. En este óleo –que a primera vista podría tomarse como un boceto– Schiaffino trabaja de un modo completamente diferente: con pinceladas visibles, yuxtaposición de manchas de color, y zonas en las que la materia es trabajada con fuertes empastes. En este cuadro la entonación es más rojiza, francamente cálida. No creemos que sea éste un estudio preparatorio. Estos dos cuadros parecen revelar, más bien, el sentido de las búsquedas de Schiaffino en sus años parisinos, en los que se dejó seducir por esos impresionistas que tan duramente criticara desde Turín, antes de llegar a París. Una acuarela firmada el “31 mai’85”, que representa los funerales de Víctor Hu-

<sup>138</sup> *Homme au bain* (1884), óleo/tela, 166 x 125 cm. Col. Josefowitz.

go bajo el Arco de Triunfo de L'Etoile embanderado,<sup>139</sup> aparece como la más impresionista de todas las obras de Schiaffino que conocemos, resuelta en manchas de color. Las multitudes, bajo los árboles y al pie del monumento, por ejemplo, son representadas con pequeños “toques” de pincel. Muy sutil, asimismo, es el tratamiento del follaje, también en manchas de apariencia espontánea y pinceladas muy visibles. Conocemos otro paisaje urbano parisino de nuestro pintor, al pastel, fechado en 1888<sup>140</sup> que revela una maduración del lenguaje y la técnica de esos impresionistas cuyas novedades ya no eran tan nuevas y, como hemos observado, comenzaban en París a elevar sus precios en el mercado. Sin embargo Schiaffino pronto parece haber tomado otro rumbo, quizás en busca de ese “ideal” que Taine exigía del “arte verdadero”.<sup>141</sup>

En octubre de 1889, Schiaffino envió su *Toilette* a Buenos Aires junto con otros cuadros, los cuales fueron expuestos unos pocos días en la casa Bossi. Los escasos comentarios en la prensa fueron demolidores. La crítica de *El Nacional* (28.x.1889) aparece teñida por las preocupaciones económicas que planteaba una crisis progresiva que haría eclosión al año siguiente. La primera plana de los diarios registraba diariamente el aumento del oro, y la inquietud que planteaban las incipientes huelgas y la falta de trabajo para los inmigrantes.

Se trata de un pensionado del gobierno, es decir, de un caballero que á costa del presupuesto estudia en París el sublime arte. Es lógico ser severo con quien en tales condiciones se encuentra, tratar de averiguar si la plata se emplea en algo útil o es tan sólo tirada a la calle.

Nosotros creemos lo segundo. El que de ello quiera convencerse no tiene sino entrar en casa de Bossi y ver los cuadros allí expuestos. Ni color, ni dibujo, ni composición, nada revela un artista. La primera impresión que producen es la de haber sido lavados con potasa después

<sup>139</sup> Acuarela s/papel montado en cartón (parte visible), 41,95 x 33,2 cm. MNBA, inv. 4463.

<sup>140</sup> *Boulevard de Paris*. Pastel, 20 x 47 cm, 1888. Museo Castagnino, Rosario.

<sup>141</sup> (Cfr. capítulo IV.) Hipólito Taine, *Filosofía del Arte* (1865). México, Porrúa, 1994, p. 263.

de pintados. El más importante, una joven colocada de espaldas al espectador, sin duda por huir de las dificultades de dibujar y construir una cabeza, arregla sus cabellos ante un tocador de gusto deplorable. De no menos deplorable gusto es la posición de la mujer. Sus brazos flacuchos y desdibujados recuerdan, arqueados sobre la cabeza, una rana en el momento de lanzarse a un charco. El derecho ha sufrido sin duda una fractura mal reducida por un doctor poco hábil. El color, como ya lo hemos dicho, no existe ni en éste ni en los demás cuadros.

Hay otra muchacha, tan desdibujada como su compañera, no sabemos si sentada o recostada sobre una ensalada de yuyos de un verde manzana que parte los corazones. Recordamos á los aficionados a la factura franca, las hojas de los árboles hechas con unas pinceladitas de un candor primitivo.

¿Y los paisajes de la naturaleza, como dice un diario de la mañana, hablando de otro desdichado cuadro, de que más vale no hablar? Schiaffino los titula modestamente impresiones. ¡Pero qué mal impresionado debió quedar de Vigo el artista á juzgar por su impresión!

No puede tratarse en serio obras en que ninguna buena cualidad se encuentra que alabar, en que ninguna de las esenciales condiciones de la obra artística existen. ¡Y pensar que el señor Schiaffino cobra su pensión del Estado, que pudieran cobrarla quizá otros mejor dotados de cualidades artísticas!<sup>142</sup>

Dejando de lado la cuestión de la beca del gobierno, el anónimo crítico de *El Nacional* orientaba su feroz ataque a los cuadros de Schiaffino en tres direcciones: no encontraba en ellos “ni color, ni dibujo ni composición”. Esos cuadros parecían “lavados con potasa”. No sabemos cómo era el “verde manzana que parte los corazones” pero en los cuadros de Schiaffino que conocemos de esos años, como hemos visto, el color no es tratado en forma naturalista. La pintura clara, las sombras coloreadas, no fueron cosas para las cuales ese crítico al menos (y aparentemente todos, pues nadie salió a defenderlo), estuviera preparado para valorar.

Es interesante, en la descripción de los paisajes, la alusión a “pinceladitas de un candor primitivo”, que no podemos menos que iden-

<sup>142</sup> *El Nacional*, 28.x.1889.

tificar con un tratamiento de esos paisajes (de Vigo) que mucho deben tener en común con los parisinos que hemos visto. En segundo lugar el dibujo, que tampoco respondía a una intención estrictamente realista, hacía ver al anónimo crítico todo “mal dibujado” o “desdibujado”. Por último, éste encontraba “de mal gusto” la composición de la escena de *toilette*, deslizándose que el pintor había puesto a esa mujer de espaldas para huir de la representación de la cabeza. En fin, entre los problemáticos cuadros que mostraba Schiaffino, la mujer de la *toilette* en particular aparecía como un ser deforme, irritante, desconcertante.

Al día siguiente, una escueta noticia en el mismo diario anunciaba que: “Felizmente desaparecieron de aquella casa [Bossi] que generalmente se distingue por el buen gusto de sus exposiciones, los desgraciados cuadros de Schiaffino, sin dibujo, sin color, sin modelado, ni composición, que honran muy poco al pensionado en París”.<sup>143</sup>

No era raro encontrar críticas durísimas a los pintores en los diarios de Buenos Aires, ya lo hemos visto, pero las furias que despertaron los cuadros de Schiaffino cada vez que se expusieron llaman la atención por su virulencia. No podemos dejar de pensar que la profusión de textos que el artista publicaba en la prensa periódica como crítico e historiador (recordemos la serie de *Apuntes...* de 1883), desde antes de su partida, así como las posiciones de poder que fue ocupando a su regreso, generaron fricciones que se hicieron presentes en la crítica a sus cuadros. Pero sin duda había algo irritante en esas pinturas, más allá de las enemistades de su autor.

Cuando, varios años más tarde, Schiaffino volvió a mostrar sus cuadros parisinos en la segunda exposición del Ateneo, generaron nuevas polémicas. De hecho, veremos que uno de los argumentos esgrimidos por un grupo de artistas que decidió no exponer en ese

<sup>143</sup> *El Nacional*, 29.x.1889, p. 1, c. 8. En esa misma nota se anunciaba: “En esta semana se exponen tres cuadros de Mascart, representando vistas de los canales de Amsterdam, fáciles de ejecución, sobrios de color, de buena impresión y agradable aspecto. También una notable acuarela de Sanuy [...] Dos paisajes franceses pobres de luz y un cuadro de caballos no muy acertado”.

Salón fue que los organizadores se permitían a sí mismos contrariar las normas y mostrar cuadros que ya habían sido exhibidos antes.<sup>144</sup> Roberto J. Payró fue uno de los pocos que salió en defensa de esos cuadros de Schiaffino, desde las páginas de *La Nación*. Su artículo reconocía que su pintura no era fácil de comprender para los no iniciados en los secretos del arte moderno, pero hacía un lúcido análisis del lugar que ocupaban en la escena artística las audacias de Schiaffino, y el papel que le tocaba a un intelectual como él, ubicado casi como un intermediario entre esas audacias y el público que no las comprendía. Notablemente, en ese texto Payró pone en entredicho el juego de diferenciaciones y recortes que caracterizaron los procesos de constitución de los campos intelectual y artístico sistematizados teóricamente por Pierre Bourdieu.<sup>145</sup>

Sentimos no saber de pintura más de lo que nos dicta nuestro espíritu, al ocuparnos de un artista que consideramos tan original entre nosotros, y que merece sin duda la atención de los verdaderamente entendidos; pero sirva de circunstancia atenuante á nuestra ignorancia, la ingenua confesión que de ella hacemos. Y defendamos esa misma ignorancia, preguntando: ¿no basta el sentimiento para juzgar la obra artística? Hoy, que, por fortuna, están rotas las reglas académicas, que sólo sirvieron para encarcelar ingenios ¿no pueden hablar —cuando no se pretende decir la última palabra— de la impresión producida por una obra literaria, ó pictórica, ó musical, sino los que sean maestros en la materia? Entonces, suprimamos el público, y que los pintores pinten para los pintores, que los periodistas hagan juegos malabares para los periodistas... Y en arte, como en política, las mayorías no contarán para nada...<sup>146</sup>

A continuación Payró explicaba las características que encontraba en aquellos cuadros de la polémica:

<sup>144</sup> Cfr. capítulo IX. Caracterizados en ese momento como “Los extranjeros” ése sería el grupo que formó “La Colmena artística”.

<sup>145</sup> “Campo intelectual y proyecto creador”, cit.

<sup>146</sup> *La Nación*, 16.XI.1894.

“Toilette”. En esta última tela –perdónesenos si decimos una atrocidad– se nota más la influencia de Puvis de Chavannes, aunque tras el color casi indeciso, forcejee el naturalismo ardiente que se ve en “Après le bain”. Miren Vv. esa cabellera, ese brazo desnudo que se extiende hasta la cabeza, los pliegues de la enagua, el corsé que oprime las formas y les da líneas que no tienen naturalmente... ¿no es real todo eso? ¿ha embellecido el pintor á su modelo?... Pero si no lo ha hecho en la composición del cuadro, ni en una gran parte de su ejecución, lo ha hecho en el tono general del cuadro, dándole una luz azulada e incierta, que empalidece los colores, esfuma los detalles, y da á la obra una frialdad desagradable para el no acostumbrado á la escuela, y para el que no se detiene á estudiar el porqué de las cosas. Ese tocador no es el de Renée, ni es el de una mundana. [...] Y es que el ambiente no es nuestro, y no tenemos esas luces azuladas y vagas, en que parece que la niebla entrara hasta las habitaciones más íntimas; sólo cuando soñamos vemos así; despiertos, no veríamos de ese modo sino poniendo una gasa ligeramente impregnada de añil entre nosotros y los objetos contemplados, cuidando de que la luz no fuera intensa. Por eso no puede ejercer decisiva influencia sobre nosotros un cuadro que ha figurado con honor en 1889 en el Salón de Paris. Pero que los visitantes del Ateneo den mentalmente doble vigor á los matices de ese cuadro, que lo traduzcan al ambiente nuestro, y entonces lo comprenderán en todas sus bellezas.

El improbable argumento del carácter parisino de la luz azulada de esos cuadros, sin duda agradó al mismo Schiaffino, quien lo retomó cuando escribió sobre su propio cuadro *Reposo* muchos años después.<sup>147</sup>

En cuanto a *Après le bain*, Payró no pudo evitar novelar un poco a partir de la imagen, identificando a la modelo con una prostituta poco refinada, quizá recién llegada a la ciudad:

El personaje del primero de estos cuadros, es una Pomona de cabellos teñidos de rojo, que se enjuga después de haber salido del baño. Una de sus fuertes piernas está cruzada sobre la otra, y el cuerpo, de carnes duras y abundosas, se inclina hacia adelante, mientras que los brazos operan con la toalla, secando un pie. Podría hacerse la historia de esa

<sup>147</sup> Cfr. *La pintura y la escultura...*, ob. cit., p. 293.

mujer, ha poco llegada á Paris de una aldea lejana, y *mise dans ses meubles* por un ricacho aficionado á las opulencias. No es una dama, ni ha tenido aún el tiempo de afinarse en su nueva vida; podría ser Nana, pero nunca Manón. Ha de hablar fuerte, ha de ser voluntariosa y grosera... Los que buscan la belleza convencional de la línea, no han de gustar de ese cuadro, que es de un realismo duro.<sup>148</sup>

<sup>148</sup> *La Nación*, art. cit.