

“París Nocturno” de Rubén Darío: fotografía, técnica y magia

Alejandra Torres¹

Resumen:

A principios del siglo XX, Rubén Darío dirige en París la revista ilustrada *Mundial Magazine*. La incorporación de imágenes en el magazine (dibujos, mapas, fotografías) amplía el número de lectores/espectadores. En este artículo analizamos, especialmente, la crónica *París-nocturno* en la que los lectores se ven interpelados por las fotografías que, como antídoto al mundo secularizado, invitan a pensar en la convivencia de un mundo mágico y técnico.

Palabras Claves: Fotografía-técnica-magia-revistas-modernidad

Cuando a finales del siglo XIX se instalaron los nuevos medios técnicos y se produjo la reproducción masiva de imágenes (también de discursos y sonidos), los escritores modernistas hispanoamericanos (José Martí, Rubén Darío, entre otros) se vieron convocados por tales procesos. En este sentido, fueron los encargados de ampliar y difundir el conocimiento de la modernidad/modernización para el gran público. En tanto escritores: poetas, cuentistas, cronistas y periodistas muchos de ellos siguieron de cerca la evolución de los medios técnicos, fascinados por la ampliación de las indagaciones sobre las dimensiones enigmáticas de lo real. El interés por los impactos de la técnica: por la fotografía, por los rayos X y las ciencias ocultas, por el cine, así como también por los afiches, grabados y reproducciones produjeron trabajos que, enriquecidos por las nuevas posibilidades que organizaban el campo de lo perceptible, se concentraron de modo singular en la mirada.

En el caso del poeta Rubén Darío, la preocupación por el mundo de la imagen, especialmente por la fotografía, tiene una trayectoria. En 1893, el poeta llega a Buenos Aires como colaborador del diario *La Nación* y con el cargo de Cónsul General de Colombia. El puesto le permite tener el tiempo

¹ CONICET, UBA/UNGS-E.mail: alemariatorres@gmail.com

necesario para imbuirse en la vida intelectual de Buenos Aires de fin de siglo. Rápidamente se integra al círculo “El Ateneo”, asociación de carácter literario y artístico, cuyos integrantes eran Rafael Obligado, Carlos Guido y Spano, Calixto Oyuela, entre otros; luego Rubén Darío frecuentó los nuevos espacios de reunión de los escritores emergentes en distintos círculos, bares y librerías². Los seguidores de Darío fueron Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo, Ricardo Jaime Freyre, Luis y Emilio Beriso, entre otros, sin olvidarnos de los compañeros del periódico Paul Groussac, Roberto J. Payró y Julián Martel. A la vez, se vio impresionado por Eduardo Holmberg, quien produjo una escritura literaria fundacional centrada en la narrativa fantástica y la ficción científica. En este sentido, sabemos que, a la llegada de Darío, ya existían en Argentina “leyendas y fantasías” premodernistas que recogían la influencia de Poe. Ese panorama hace que el poeta nicaragüense sea uno de los primeros modernistas con conciencia de género fantástico y una voluntad de cultivarlo. Esto ocurrió durante su estadía en Buenos Aires. En 1894 publicó en *La Nación* el cuento fantástico “Verónica” que en unas pocas páginas no sólo resume el problema de la dialéctica moderna entre secularización/ sacralización del mundo, sino que sensibiliza a los lectores enfrentándolos con un problema semiótico: el de la relación entre una imagen y su referente. En un artículo anterior, nos ocupamos especialmente de este cuento.³

“Verónica” se estructura a partir de las preocupaciones por el invento moderno de la fotografía y su relación con la imagen; en las páginas de la revista *Mundial Magazine* publica en 1913 una segunda versión ampliada. El autor sumergido, seguramente, en las polémicas de la época sobre la naturaleza de la fotografía, a partir de la divergencia entre foto contra obra de arte, y de los discursos sobre la mimesis fotográfica, re-elabora el tema literariamente y recorre el problema de la fotografía como ícono a la representación de la fotografía como índice, huella. También por esos años, Darío reflexiona sobre el fenómeno de las tarjetas postales⁴.

Al analizar las revistas e impresos en la historia Argentina, Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, destacan que el análisis del lugar de la imagen en esos objetos culturales no tuvo un desarrollo concreto en nuestro medio porque la palabra escrita

[...] sigue siendo el centro de interés historiográfico casi exclusivo, en tanto las imágenes son consideradas meras ilustraciones o testimonios secundarios, cuando

² Ver el artículo de Analía Costa y Enrique Foffani “Retornar a Grecia: el olimpo magisterial de los poetas” y el de Carlos Battilana “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones” en Rubione, Alfredo (2006), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. V, Buenos Aires, Emecé.

³ Torres, Alejandra, “La Verónica Modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío” en Wolfram Nitsch, Matei Chiaia, Torres, Alejandra (Eds.) <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/ficciones/ficciones.html>.

⁴ Alexander, Abel “Las tarjetas postales en la visión de Rubén Darío, empleado de correos en Buenos Aires” en *Historias de la ciudad.*, Una revista de Buenos Aires, No 28- Octubre/2004.

son tenidas en cuenta (Malosetti Costa/Gené, 2008).⁵

Esta afirmación podría extenderse para *Mundial Magazine*, la revista ilustrada que dirigió Rubén Darío en París entre 1911 y 1914.

El escaso interés como objeto de estudio que hasta el momento ha tenido la revista dirigida por Darío en tanto artefacto cultural, nos lleva a plantear que no tener en cuenta el notable interés que Rubén Darío mostró por el campo de la técnica y de la fotografía es recortar una obra que cambió no sólo la prosa poética en español, sino también el modo de acercarse a los cambios que traía consigo la vida moderna⁶. En este sentido, acordamos con Eduardo Romano cuando, al estudiar las revistas ilustradas de finales del XIX, considera al escritor nicaragüense como un “hombre de su tiempo” dado que señala que

[...] nunca abjuró de publicar en periódicos ni de la posibilidad de ejercer allí su potencialidad artística sin el menoscabo, en todo caso, con que otros lo hacían... tenía claras, también, las nuevas posibilidades de comunicación que se le abrían a los escritores con la prensa de masas (50).⁷

Efectivamente, en la revista *Mundial Magazine* se hace visible la mirada del poeta al paisaje tecnológico, a los avances, a los logros de la técnica que se va desarrollando con el final del siglo XIX y comienzos del XX. Incorporar estas preocupaciones de Rubén Darío nos permite armar un sistema más amplio de su escrituras. En nuestra lectura, consideramos que es necesario revisar este magazine no sólo porque se aúna palabra e imagen, sino también, porque las crónicas de Darío que se publican en el magazine están intercaladas con fotografías. Si nos detenemos en la conjunción palabra-imagen, observamos que los textos adquieren un nuevo significado.

⁵ Malosetti Costa, Laura-Marcela Gené (Comp) (2008). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

⁶ Destacamos dos trabajos en relación con *Mundial Magazine*: el artículo pionero de Emilio Carilla (1969) y el libro de Ana María Hernández de López (1988).

⁷ Eduardo Romano sostiene, con acierto, que Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, analiza la escritura de Darío dejando afuera el periodismo ilustrado que era lo “más modernizador en ese terreno” y, por lo tanto, afirma que esto “le impide a su razonamiento avanzar convenientemente, porque era allí donde por primera vez se producía lo distintivo de la cultura del siglo XX: la coexistencia de palabras con imágenes, algo todavía inexistente en los diarios de la época” en Romano, E. (2004), *Revolución en la lectura*, Buenos Aires, Catálogos, pág. 47.

⁸ Recordamos que, en Hispanoamérica, durante muchos años, los escritores de finales del siglo XIX fueron circunscriptos por la crítica a una actitud aristocratizante que empañó sus proyecciones democráticas, creadoras de un público con competencia estética. Estas lecturas, no tenían en cuenta que cuando a finales de ese siglo se instalaron los nuevos medios técnicos y se produjo la reproducción masiva de discursos, sonidos e imágenes, éstos escritores se vieron convocados por tales procesos.

La revista ilustrada: *Mundial Magazine*.

Como director literario Rubén Darío supervisaba todo lo que se publicaba en la revista, todo lo sometía a su fallo. Por las contribuciones, inferimos que su mirada está atenta al desarrollo de la industria artística, a los modernos recursos técnicos y estéticos. Como ejemplo, destacamos el artículo publicado en 1912 sobre la aplicación del fotograbado a los periódicos, es decir, a los grados de perfección a los que había llegado la imprenta: la preparación de planchas de cobre, máquinas de alisar, máquinas de fotograbado, aparato para el grabado de aguafuerte así como también destacamos el artículo sobre el cinematógrafo en el que se destaca el origen del cine en los aparatos mecánicos y se pone el acento en la relación entre técnica y magia.⁹

El formato magazine admitía la combinación de relatos breves: crónicas, cuentos, poemas todos estos acompañados por una ilustración contigua al texto, firmada por el ilustrador, además de artículos científicos y una variedad de imágenes: grabados, ilustraciones en blanco y negro y a color, reproducciones artísticas, dibujos y fotografías que interactúan con lo verbal y proponen, de este modo, efectos particulares en la construcción de un sentido posible.

El problema que nos planteamos es el siguiente: ¿cómo llegar a esta construcción de sentido del programa estético del poeta-director literario Rubén Darío sin considerar la relación entre texto e imágenes?. Como ejemplo tomamos la crónica “Lesseps y Panamá” (1914) que figura en el índice como “Crónica de Rubén Darío con fotografías”. Este texto lleva un paratexto icónico conformado por distintos tipos de representaciones -cuadros, dibujos, fotos- que tienen la ventaja de condensar en poco espacio una gran cantidad de información que, a su vez, es recibida por el lector/observador en muy poco tiempo. Las imágenes expanden la información que da el texto. También destacamos que la crónica sobre la creación del canal de Panamá, lleva una fotografía del mismísimo fotógrafo francés Nadar y un epígrafe valorativo “el gran francés Ferdinand de Lesseps”.

⁹“ No hay quien no conozca esos aparatos mecánicos en los cuales, introduciendo una moneda de 10 céntimos, vemos desfilas delante de nuestros ojos una serie de escenas animadas, obtenidas por medio de una banda de fotografías, que dando vueltas rápidamente alrededor de un círculo, dan la impresión de movimiento. La primera de esas máquinas fue exhibida en Chicago durante 1893 y es debida a la invención de Edison, el gran mago americano” en “El cinematógrafo”, *Mundial Magazine*, 1912, Vol II, No 12.

Lesseps y Panamá

Por RUBEN DARIO



PRONTO se inaugurará el canal que costó tanta vida francesa, tanto dinero del ahorro francés, y que debió ser llevado á término por la energía francesa. Quienes lo han

concluido y quienes lo inaugurarán, serán los Estados Unidos. El yanqui recoge, fría y calculadamente, lo que el ímpetu y el entusiasmo latinos sembraron con demasiada confianza y sin previsión. Pero si hay una justicia sobre la tierra, un grandioso monumento deberá alzarse del lado de Colón, ó del lado de Panamá; y ese monumento habrá de conmemorar el nombre, dos veces glorioso, del gran francés Ferdinand de Lesseps.

El año de la *débaclé* panameña, en el momento de la tempestad, quien escribe estas líneas llegaba al istmo de Panamá, en viaje de Chile á la América Central.

La primera impresión recibida en Colón,

fué la siguiente: En el océano, barcos de guerra de Inglaterra, Alemania, Francia, España, los Estados Unidos, etc., para proteger los intereses de los respectivos países; en tierra, en un inmenso rosario de vagones, un inmenso ejército de africanos desnudos que, alzando los brazos, lanzaban horribles gritos. Era una página flaubertiana, ó mejor, de Kipling.

Eran esos negros que se reembarcaban, parte de un numeroso rebaño de salva-

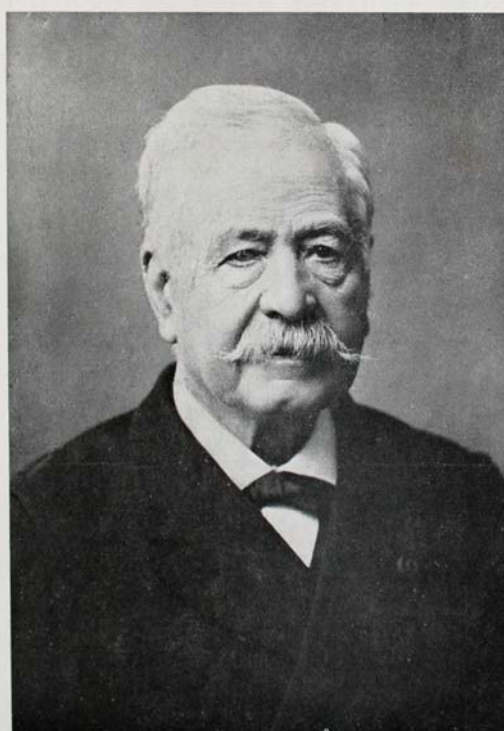


Foto Nadar.

El gran francés Ferdinand de LESSEPS.

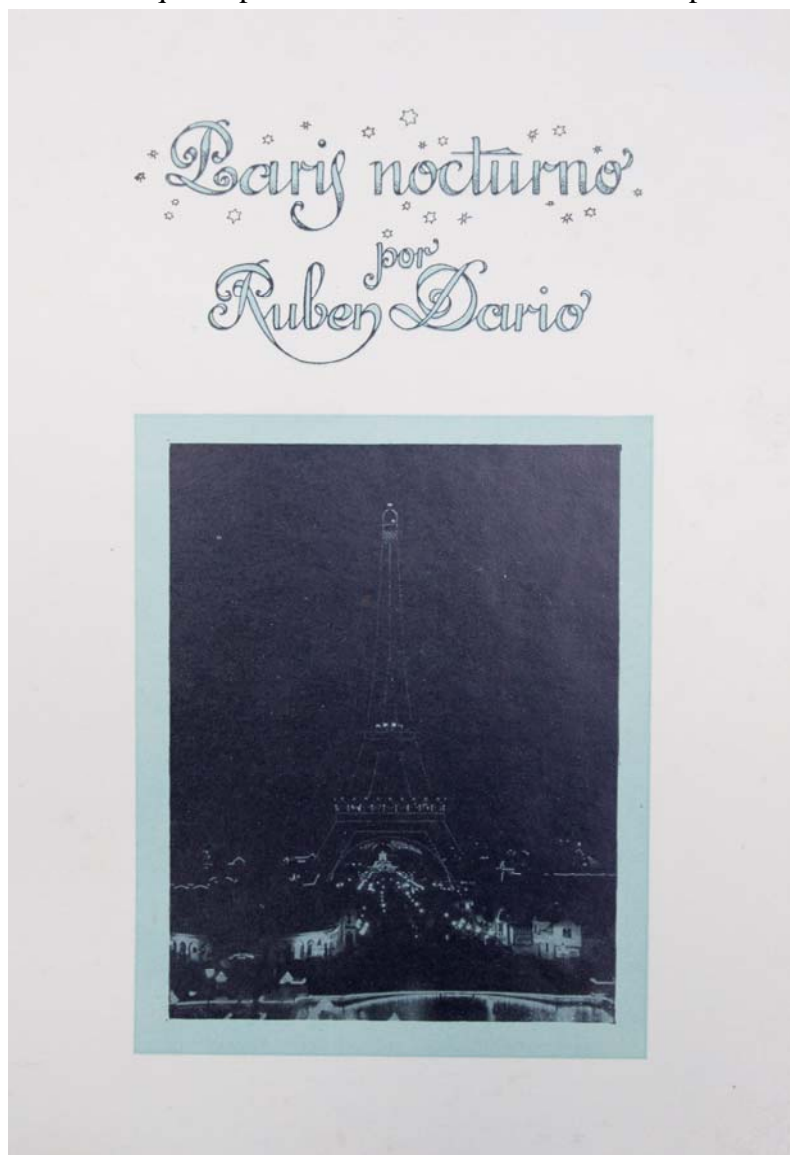
Otra crónica con fotografías es “Hombres y pájaros” en la que la inclusión de las cinco imágenes es significativa dado que dialogan con el texto complementándolo, a la vez que los epígrafes de las fotos nos marcan la secuencia en la que los lectores/ espectadores vemos el movimiento que se asemeja a una película de cine mudo. En el texto, el cronista observador mira cómo en el jardín de Luxemburgo hay gente que va a dar de comer a los pájaros, todos los días, distintas personas-personajes anónimos se ocupan de la noble tarea de dar de comer a los gorriones de París; el

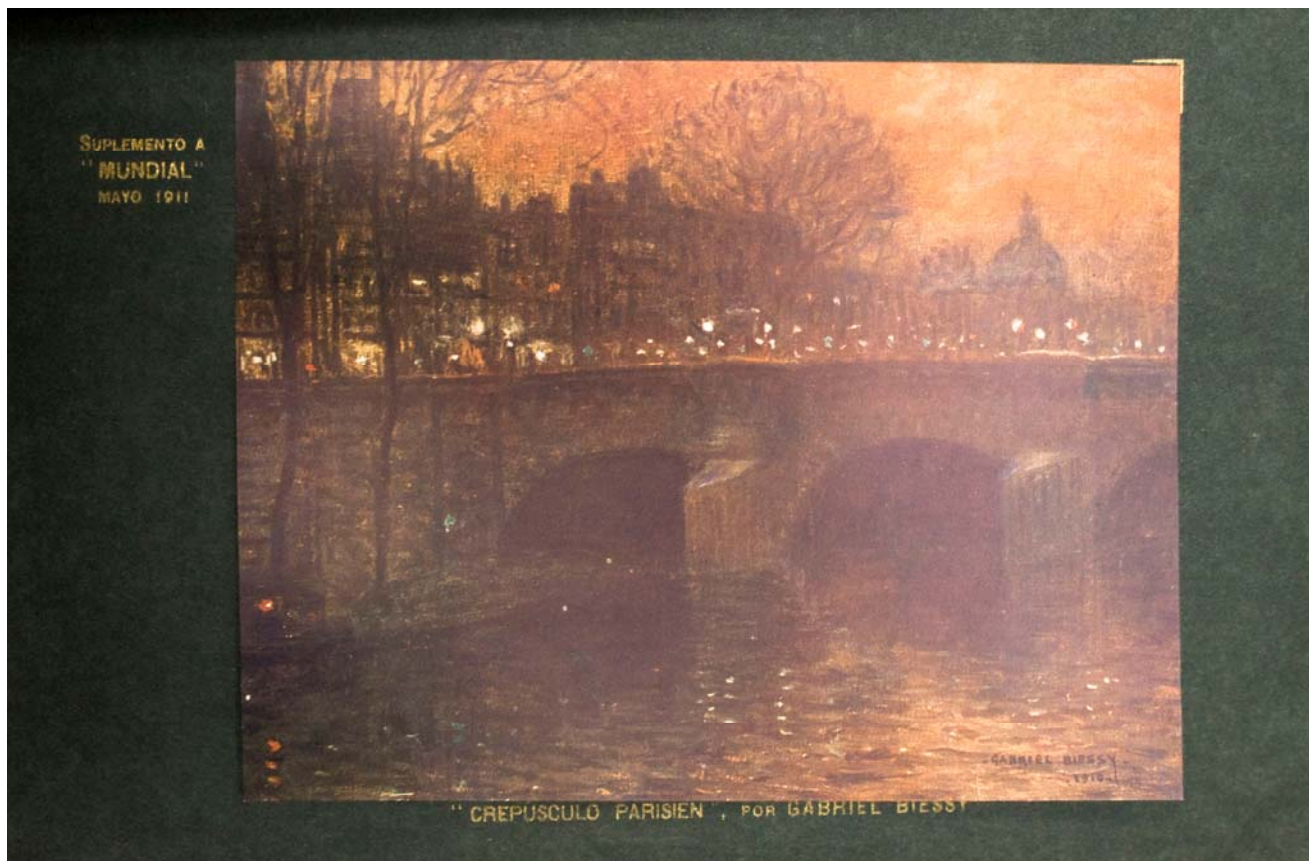
acontecimiento lo impresiona “acaba uno de leer los diarios, de ver la obra del mal, del odio, la lucha de las pasiones, el hervor de los vicios. Larga lista de crímenes, de escándalos, de injusticias. Los asesinatos, las infamias”, mientras la escritura se expande en la agresión de una ciudad de tres millones de habitantes y en el análisis de París como un cuerpo con distintas partes, en la que se acentúa el contraste entre cada extremidad, el cronista observa y añora una vida tranquila como la de los hombres y mujeres que le dan de comer a los pájaros.



En la crónica “París- Nocturno” el poeta concibe la escritura literaria teniendo en cuenta el cruce de

medios artísticos. Publicada en el primer número de *Mundial Magazine* en mayo de 1911, se publica también con otro título “Noches de París” el 23 de mayo del mismo año en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Al cotejar el texto enviado al periódico de Buenos Aires y con el publicado en la revista constatamos que “Noches de París” fue publicada en *Mundial Magazine* como un suplemento con fotografías y reproducciones (Mayo de 1911), mientras que la del diario no tiene imágenes. La crónica en la revista es un pequeño texto anexo en el que cambia el tipo de papel (la revista tiene un papel satinado). El modo de armado del suplemento fue mediante una fotografía montada correspondiente a la reproducción del cuadro de Gabriel Biessy “Crepúsculo Parisien” (1910), luego aparece una portada con una tipografía especial y a color donde se lee el título de la crónica acompañado por una fotografía en blanco y negro, una vista panorámica de la Torre Eiffel en plena noche parisina. Después de la portada, se encuentra el texto en la que se intercalan ocho fotografías con los correspondientes epígrafes. Los lectores del periódico no vieron/leyeron las tensiones que se producen en la crónica con la incorporación de las imágenes.





En este artículo nos ocuparemos, particularmente, de la crónica “París-Nocturno”. La hipótesis central que nos guía es, por un lado, que Darío interesado en los discursos de la época que tenían al nuevo medio técnico como objeto, concibe la crónica como un “aquí y ahora” en la que los lectores se ven interpelados por las fotografías que, como antídoto al mundo secularizado, invitan a pensar en la convivencia de un mundo mágico y técnico. A la vez, consideramos que el poeta conoce las discusiones de la época en torno a la recepción del medio técnico y las posibilidades que se abrían con él. Por otro lado, la incorporación de las fotografías amplía el número de lectores/espectadores ya que el texto se concibe para ser leído y mirado y, por lo tanto, nos invita a pensar en la colocación de Darío en relación con los debates en torno al mundo de la cultura de la imagen.

La crónica “París-Nocturno”

En “París- nocturno” se explicitan las tensiones y los tópicos con los que trabaja Darío. En un doble gesto, el cronista denuncia, las transformaciones de la vida moderna y su consiguiente pérdida de valores; pero a la vez, se reconoce dentro del interior del cambio mismo y lo acepta¹⁰. La posición

¹⁰ Será en ese momento, afirma Julio Ramos, cuando el escritor comienza a conformar otra imagen de sí mismo,

privilegiada de Rubén Darío como director de la revista lo convierte en un sujeto interpelado, en una autoridad, cuya mirada específica es requerida por la comunidad hispanohablante:

Alguien me dijo: por qué no da usted sus impresiones sobre París nocturno, usted, antiguo noctámbulo y a quien hoy se ve por milagro alguna vez en un café o cabaret... y yo escribí mi pensar y mi sentir.

La crónica, entonces, se abrirá a dos ejes temporales: un antes y un después, el ayer y el hoy. A su vez, la espacialización de la escritura se divide en tres momentos, un principio y un final donde asistimos a una fuerte colocación de la primera persona y un desarrollo donde podemos leer la descripción minuciosa de una ciudad que entra en el crepúsculo. El cronista describe y al mismo tiempo trata de entender, de explicar y explicarse, la ciudad que mira y sufre. Para ello recurre a su experiencia, imprimiendo así en la crónica una mirada subjetiva: “Nadie tiene ya recuerdos para lo que antaño era un refugio de artistas y literatos”. El pasado, parece ser el lugar feliz y añorado donde se “soñaban sueños de arte”. Hoy/ahora todo ha cambiado. Y advirtiendo los peligros de este cambio señala que la musa está por ser atropellada por el automóvil. La crónica se centrará en los noctámbulos parisinos, en los fiesteros que ascienden todas las noches hasta Montmartre. El lugar sagrado, la meca del placer parisino será el cabaret artístico “Si se es el extranjero recién llegado con cheque u oro en el bolsillo, entran en esos establecimientos relucientes de orfebrería y adornados de espaldas bellas”. De este modo sabemos cómo en el Moulin Rouge, las prostitutas hacen bailar a los extranjeros los distintos tipos de música y especialmente el tango argentino, y a la vez cómo convierten en champagne el dinero de los gentleman auténticos o impostores. En los párrafos que se vinculan con la prostitución y el dinero, vemos que: “Las mujeres de amor que se cotizan altamente se ejercen en su tradicional oficio de desplumar al pichón”, pero este pichón desplumado puede ser un azucarero francés, o alguien que viene de lejanas tierras ya que si bien el rastacuerismo está en decadencia, siempre hay alguien que mantiene la tradición.

Después de describir minuciosamente a las prostitutas parisinas, la crónica reflexiona sobre los efectos de la mercantilización del arte. En este sentido, los juicios darianos siempre se esconden en una pasiva impersonal para pasar a un yo oculto y activo: “Se sabe ya (yo sé) -dice el cronista- la mercantilización del arte”. Así el texto da cuenta de uno de sus tópicos: la imagen de la prostituta podrá asociarse con esta propensión del artista moderno que tiende a identificar su destino social con la prostitución. El desplazamiento, hace referencia a las condiciones de producción de Darío

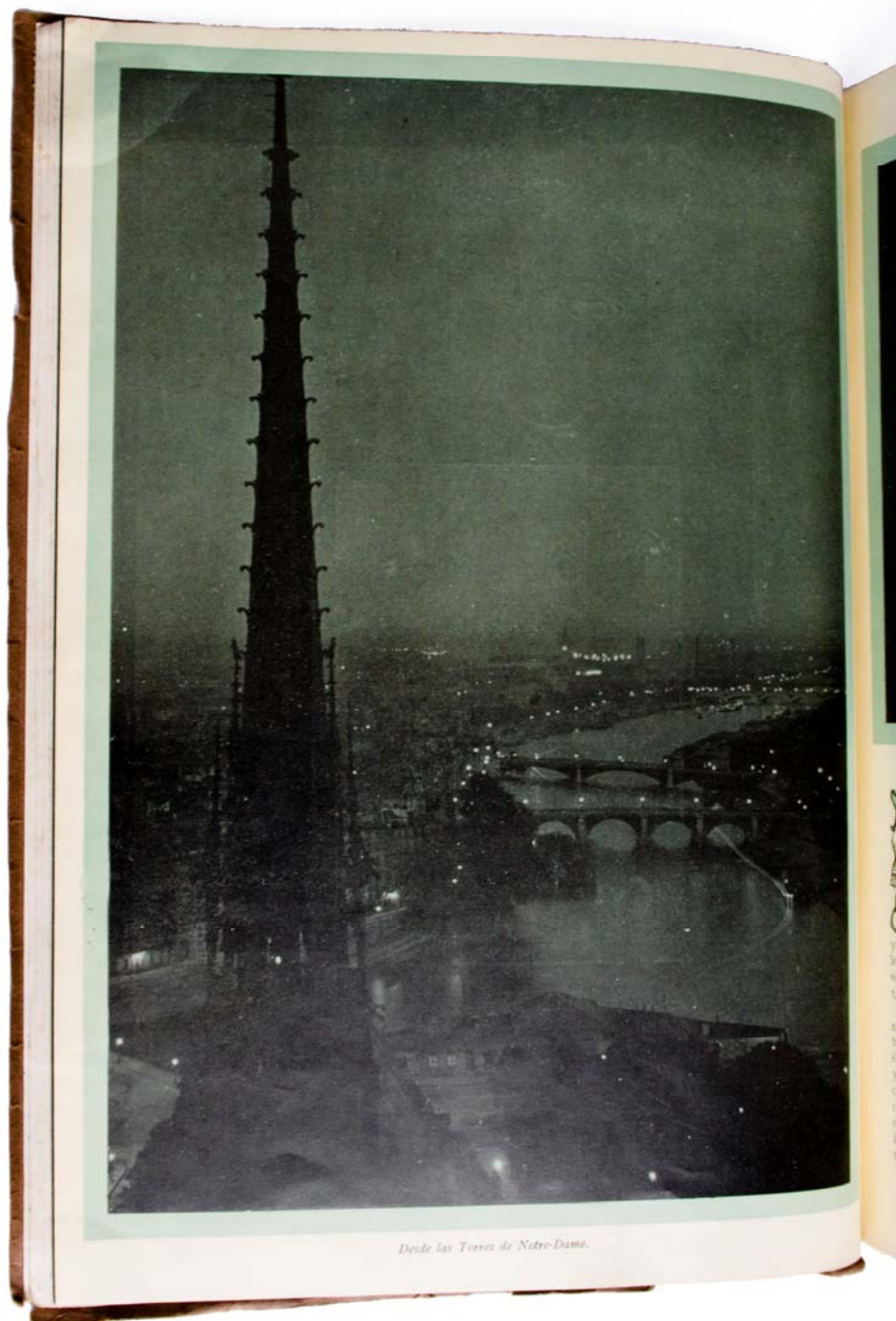
muchas veces, reconociéndose como prostituta del mercado. En Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 136.

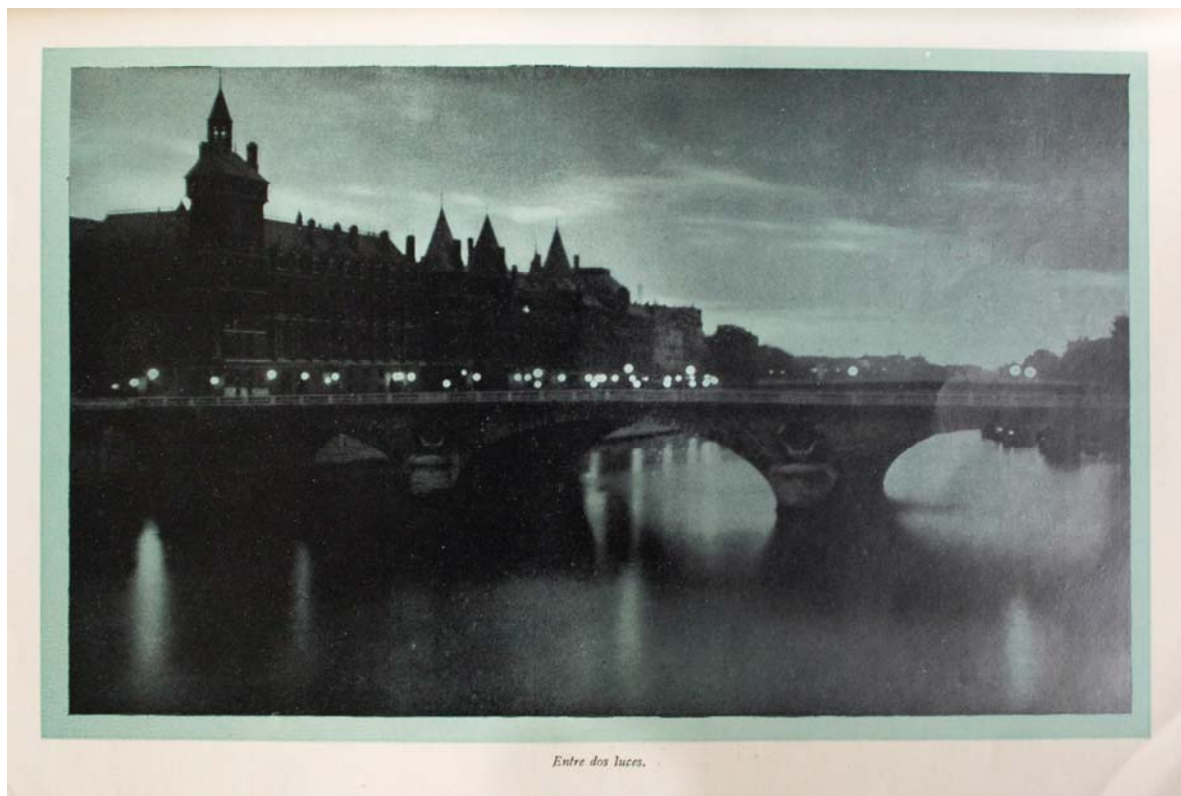
durante ese año¹¹. Acompaña esta descripción la única foto que está a la misma altura de los ojos del espectador: la de los Cabarets de Montmartre. La inclusión de esta única imagen en la que además, aparecen dos “porteros”, “guardianes” del cabaret, complementa la descripción y muestra el mundo de los “mortales”.



¹¹ En la biografía de Edelberto Torres, se señalan las penurias económicas por las que atravesaba Darío en 1911. Había llegado a una especie de letargo intelectual en el que apenas se ocupaba de las “impostergables crónicas para la Nación”. El diario argentino era el modo más eficaz de subsistencia. En el momento de las angustias económicas, de su falta de dinero, Darío recibe el ofrecimiento de la dirección literaria del magazine. La oferta estaba acompañada de un sueldo mensual de 400 francos. El biógrafo señala que Darío advirtió ya en el ofrecimiento que se trataba de una publicación en que lo literario era sólo un pretexto para lo mercantil. Esta consideración parece ser que fue corroborada por los amigos a quienes consultó. La oferta, sin embargo, constituía para él no sólo la posibilidad de dinero sino la de ofrecerle a sus amigos escritores trabajo. A pesar del entusiasmo con que fue recibida la publicación que incluía sus textos en prosa y verso, Darío, al poco tiempo puede constatar que su nombre sólo le servía a los editores para beneficiarse económicamente. Varios incidentes se deslizan en torno al dinero y a la falta de pago en las colaboraciones de los escritores convocados por él. Entre ellos, el episodio más conocido es el del venezolano Blanco Fombona quien indignado llegó a escribir: “Se convierte Rubén Darío en poeta mercenario, adulador de hombres y pueblos ricos”.

En contraste con esta imagen, el resto de las fotografías, las otras siete, son vistas aéreas de la ciudad nocturna que nos presentan un paisaje vacío, sólo la ciudad, el crepúsculo, las luces de arteficio que apenas permiten ver las siluetas de los edificios. La descripción se centra en lo que el cronista ve e interpreta: “El morne Sene se desliza bajo los históricos puentes, y su agua refleja las luces de oro y de colores de puentes, barcos y chalanas. *El panorama es de poesía*” (nuestro subrayado). Si la noche se presta para la escena poética es porque el cronista ve mejor que de día dado que “París nocturno es luz” una ciudad en la que algo especial circula en el aire.





El ojo tecnológico de la cámara parece ser capaz de captar lo que los ojos humanos no pueden ver. En 1931, Walter Benjamin consideraba que el ojo de la cámara

[...] abre los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños de vigilia, pero que ahora al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es una variable histórica.

Así Benjamin conecta con el trabajo de los surrealistas (la asociación entre automatismo mecánico y el automatismo de la cámara fue realizada por Breton) y la imagen automática, el ojo inconsciente, automatizado de la cámara.

Estas siete fotos de la crónica “París nocturno” captan el instante en el que se produce el cambio, las luces de la tarde que se van perdiendo y sobrevienen las luces artificiales. Los epígrafes de las fotos orientan al lector: Desde las Torres de Notre Dame, La catedral de París en el misterio de la noche, El sueño del río, La Ópera de noche en una gala, Entre dos luces, Vista fantástica del Moulin Rouge. La incorporación de las imágenes aportan la atmósfera que necesita el texto para dar cuenta de la noche de París, pero a la vez parecen seguir un camino paralelo dado que contrastan con el texto e invitan al lector a considerar la existencia de un mundo en el que conviven lo mágico y lo técnico; a descifrar el vasto jeroglífico en el que la luz como espectro puede dar otro sentido. Recordamos que una foto no es solamente una imagen semejante, sino al mismo tiempo una huella material de lo real, una emanación química del objeto capturado por el dispositivo óptico. Es esta interpretación de la fotografía la que subyace en el concepto de inscripción y la que predomina

actualmente en la teoría que la tiene por objeto. Destacamos que los contemporáneos de Daguerre leían las imágenes fotográficas como indicios/huella aunque de una forma distinta a como lo concibe la teoría actual del medio¹². A mediados del XIX y al principio del siglo XX, la huella no sólo era considerada como una efigie, un fetiche, una película que hubiese sido despegada de la superficie de un objeto material y depositada en otro lugar sino que estaba situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y del espiritismo, y parecía participar del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos¹³.

Ya Balzac, autor de la teoría de los espectros, además del sistema de huellas fisiognómicas de Lavater, tuvo en cuenta la luz, un elemento central del sistema de Emanuel Swedenborg (siglo XVIII), y que constituía el pasaje entre el mundo de las impresiones sensibles y el mundo del espíritu. Resaltamos que Swedenborg (científico y teólogo sueco convertido en místico) parte de la visión corpuscular que tenía Newton de la luz (de partículas infinitamente pequeñas) y le asocia la idea cartesiana de que la materia está compuesta de partículas divisibles hasta el infinito, por esto le era posible concebir la luz como un espectro cuyo origen está en el mundo de los sentidos y se difumina en el mundo de los Espíritus. Para él, la luz, por gracia divina, está presente en todo el universo y, como consecuencia, el universo es un “vasto jeroglífico” donde se puede leer el sentido divino. En el caso de la crónica de Rubén Darío, como antídoto a la *desmiraculización* del mundo que propuso la secularización del XIX, sostenemos que incorporar estas fotos al texto permite que los ojos de los lectores/espectadores capten algo más, se abran a la posibilidad de considerar que la fotografía puede devolverle al mundo secularizado algo de lo sacro perdido.

Para concluir, consideramos que el destinatario de la crónica publicada en *Mundial Magazine* es un público que comienza a familiarizarse con la imagen; Rubén Darío concibe el texto para ser mirado y, en este sentido, implica un número amplio de lectores a la vez que sostenemos que con el armado textual, “París nocturno”, se presenta como una crónica imprescindible para comprender los cambios culturales producidos por la emergencia de la prensa ilustrada de carácter masivo y, a la vez, revisar las concepciones estéticas del poeta director literario Rubén Darío.

¹² Para Balzac la daguerrotipia conservaba un espectro de la persona representada (una traza de su cuerpo y de su alma), si el fotografiado puede perder parte de su “ánima”, al mismo tiempo el espectador puede enfrentarse a una aparición espectral. En este sentido, la tradición de la literatura fantástica insiste en la presencia espectral de la huella dejada en la imagen y narra los efectos sobre el espectador.

¹³ Rosalind Kraus, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Kraus señala que el libro de Johann Gaspar Lavater, *El Arte de conocer a los hombres por la fisiognomía* (1783) gozó de un importante prestigio en el siglo XIX. Afirma Kraus: “La fisiognomía implicaba el desciframiento del ser moral y psicológico del hombre a partir de sus caracteres fisiológicos considerados como su huella. Según esta lectura, unos labios finos eran indicio de avaricia. (...) También sería posible sacar del estudio sistemático de las huellas fisiognómicas otros beneficios que los que obtuvo el positivismo. De esa posibilidad trata Balzac al hablar de la dualidad de su interés por dicha ciencia, un aspecto proveniente de Lavater y el otro de Swedenborg”. (p.27)

Bibliografía:

ALEXANDER, Abel: "Las tarjetas postales en la visión de Rubén Darío, empleado de correos en Buenos Aires", en: *Historias de la ciudad. Una revista de Buenos Aires*, No 28- Octubre/2004.

BARTHES, Roland (1992): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

DUBOIS, Philippe (1994), *El acto fotográfico*. Barcelona-Bs.As., Paidós.

CARILLA, Emilio (1969), « Rubén Darío y la revista Mundial Magazine », en : *München*, Iberoromania, No 1/1, p.81-88.

FLUSSER, Vilem (2002): *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Síntesis.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1988): *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económico.

HERNÁNDEZ DE LOPEZ, Ana María (1988): *El Mundial Magazine de Rubén Darío*, Madrid, Ediciones Beramar.

ÑIGO MADRIGAL, Luis (1982): *Historia de la literatura hispanoamericana II*, Del neoclasicismo al Modernismo, Madrid, Cátedra.

JITRIK, Noé (1978): *Las contradicciones del modernismo*. México, Colegio de México.

JITRIK, Noé / RUBIONE, A. (2006): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Volumen V. Buenos Aires, Emecé Editores.

KOSSOY, Boris (2001): *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La marca.

KRAUSS, Rosalind (2002): *Lo fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili.

MALOSETTI COSTA, Laura- GENÉ Marcela (Comp) (2008): *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

ORTEGA, Julio (2003): *Rubén Darío*, Barcelona, Omega.

ORTEL, Philippe (2002) : *La littérature à l'ère de la photographie*, Nimes, Chambon (Rayon photo).

RAMA, Angel (1985): *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación A. Rama.

RAMOS, Julio (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

SOUGEZ, Marie-Loup (1999): *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

STIEGLER, Bernd (2001): *Philologie des Auges*, München, Fink.

TORRES, Alejandra (2006): “El impacto fotográfico en la escritura de José Martí, Rubén Darío y Horacio Quiroga” en: *La fotografía, reflejo de nuestra historia*. Memoria del 8vo Congreso Nacional y Latinoamericano de Historia de la fotografía. Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la fotografía.

TORRES, Alejandra (2008): “La Verónica Modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío” en: Wolfram Nitsch, Matei Chiaia und Torres, Alejandra (Eds) *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna* Köln: USB Köln 2008 (Kölner elektronische Hochschulschriften, Bd.1, pág. 73-83 (<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/ficciones/ficciones.html>))

TORRES, Edelberto (1952): *La dramática vida de Rubén Darío*, Guatemala.

Fuente:

DARÍO, Rubén: *Mundial Magazine. Revista de revista de Arte, Ciencias, Historia, Teatros, Actualidades y Modas. París, 1911-1914.*