



Darío, gestor cultural: fotografía, arte, periodismo y literatura

Luis Alberto Salas Klocker¹

Universidad Nacional de Hurlingham

Universidad de Buenos Aires

luissalas1989@gmail.com

Resumen: Partiendo de una crónica inédita de Rubén Darío (“París. Hombres, hechos, ideas.” publicada en el diario *La Nación* el 20 de julio de 1902), el presente trabajo se propone reflexionar sobre el papel que jugó la fotografía en el proyecto literario dariano. En el *entresiglo*, la técnica irrumpió en los salones de arte con la fuerza del elemento desestabilizador de los “paisajes culturales” que cultivaba el modernismo. Esto fue percibido por Darío, quien ubicó la imagen fotográfica en el centro de su relación con las incipientes industrias culturales. Hasta el momento, la crítica se ha dedicado exclusivamente al estudio de la imagen en las revistas *Mundial* y *Elegancias*, dejando de lado el primero de los proyectos darianos que incluía una fuerte presencia de imágenes, como es el “Suplemento Semanal Ilustrado” del diario *La Nación*. Si bien este suplemento no estaba directamente bajo su dirección, sí coincide con uno de los momentos altos de su carrera en el diario porteño. Darío fue por un tiempo el máximo animador de este suplemento, y puede leerse como un modelo a escala de lo que luego serían sus proyectos más ambiciosos, *Mundial* y *Elegancias*.

Palabras clave: Modernismo – Imagen – Fotografía – Prensa ilustrada

Abstract: Starting from an unpublished chronicle of Rubén Darío (“París. Hombres, hechos, ideas” published in *La Nación* on July 20th, 1902), this work intends to analyze the role played by photography in Darío’s literary project. During the *fin de siècle*, the technique broke into art salons as a destabilizing element of the “cultural landscapes” that modernism cultivated. This was perceived by Darío, who placed the photographic image at the center of his relationship with the incipient cultural industries. So far, the criticism has been devoted exclusively to the study of the image in *Mundial* and *Elegancias* magazines, leaving aside the first Darío’s project that included a strong presence of images: the “Suplemento Semanal Ilustrado” of *La Nación*. Eventhought this supplement was not directly under his direction, it coincides with one of the high points of his career. Darío was for a time the greatest animator of this supplement, so it can be read as a model of what years later would be his most ambitious projects, *Mundial* and *Elegancias*.

Keywords: Modernismo – Image – Photography – Illustrated Press

¹ **Luis Alberto Salas Klocker** es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, así como maestrando del programa de Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Estudia la configuración de la literatura latinoamericana en su relación con los discursos periodístico y político, principalmente en el pasaje del siglo XIX al XX. Es docente de las materias Introducción a los Estudios de la Literatura y Literatura Latinoamericana I en la Universidad Nacional de Hurlingham.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

De las experiencias de Darío con la imagen tradicionalmente se rescatan dos momentos: 1) la revista *Elegancias*, revista de modas orientada al público femenino, al frente de la cual Darío estuvo desde 1911 hasta 1914; y, 2) la revista *Mundial*, que por los mismos años le sirvió como plataforma de propaganda cultural hispanoamericana en París. A estos dos hitos podríamos agregarle las ilustraciones que acompañaron algunos de los perfiles que luego serían parte de *Los raros*, así como el bajorrelieve dorado con su rostro en la portada del libro, todo un escandalete editorial. Sin embargo, no fueron estas sus primeras aproximaciones al trabajo editorial con la imagen. Darío llega a dirigir dos revistas ilustradas pero su lugar de partida, lo sabemos, es la literatura.

Su primera experiencia intensiva con un medio gráfico se dio en el Suplemento Semanal Ilustrado del diario *La Nación*. Si bien nunca fue su director –ya que esta tarea recaía sobre el uruguayo Julio Piquet– sí fue su principal animador durante el primer período del suplemento. Entre septiembre de 1902 y diciembre de 1903, el suplemento publicó 29 crónicas darianas, esto es, más de las dos terceras partes del total de sus colaboraciones con el diario. La mayoría de estas crónicas luego serían recogidas en los volúmenes *Parisiense* y *Opiniones* pero sin las imágenes que las acompañaron originalmente. Este detalle revela la importancia de volver al archivo ya que lo que representó el *giro pictórico* en los estudios sobre la imagen es la toma de conciencia acerca de la capacidad de estas de generar sentidos, especialmente en su entrecruzamiento con otros lenguajes (Torres “Rubén Darío” 98).

Las revistas ilustradas a las que nos estamos refiriendo son objetos culturales propios del fin de siglo. En su estudio sobre la prensa gráfica de este periodo, Eduardo Romano propone rescatar el rol que tuvo el periodismo ilustrado en la modernización literaria, esto es, en la construcción de una autoridad específica en tanto discurso autónomo. Para Romano habría dos momentos dentro de este proceso, el primero de los cuales coincide con las tesis que Julio Ramos desarrolla en *Desencuentros de*



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

la modernidad en América Latina. Durante este período, que corresponde con la fundación del diario *La Nación* en 1870, se incorporó el telégrafo trasatlántico, se implementó el pago por las corresponsalías con grandes escritores del mundo y, principalmente, se abandonó el viejo modelo de la prensa partidaria o facciosa y se adoptó el modelo contemporáneo de periodismo de información. Un segundo impulso en este proceso modernizador vino a mediados de la década del 80 y se iría radicalizando hacia fines de siglo con el surgimiento de los medios gráficos. Estos, en palabras de Romano, se convirtieron en la “vanguardia del periodismo” (49) y constituyeron así la otra cara de la modernización burguesa.

El año es 1895, año del surgimiento del género del magazine tal como lo conocemos hoy. Esto solo pudo ser posible tras el desarrollo de las tecnologías del grabado y la litografía que corresponden a lo que la crítica llama el segundo proceso de industrialización de los medios gráficos (Torres “Leer y mirar”). El primero corresponde con el desarrollo de las tarjetas de visita con retratos, una suerte de antecedente de la tarjeta postal. Las mencionamos aquí porque estas tendrán su rol en la configuración de las nuevas figuras de autor que emergían. Para la región rioplatense el mejor ejemplo de estos magazines es la revista *Caras y caretas*, fundada primero en Montevideo y luego trasladada a Buenos Aires. De acuerdo con Romero, la ampliación de los públicos lectores que llevó adelante esta revista fue posible gracias al “alarde heteroglósico” (433) y a la “táctica transclasista” (430) subyacente en la adaptación de materiales para todos los gustos. Esto representó el pasaje del modelo francés del periodismo al modelo yankee, que preconizaba la amalgama de géneros y el escaso tiempo de lectura requerido para cada nota.

El Suplemento Semanal Ilustrado fue la apuesta del diario *La Nación* por competir en este segmento. Salía todos los jueves, era gratuito para los suscriptores del diario y costaba 8 centavos si se lo compraba suelto. Si lo comparamos con los 20 centavos que costaba *Caras y Caretas* era bastante económico. Incluía un vastísimo despliegue de publicidad y de imágenes,



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

tanto fotografías como ilustraciones. La parte escrita estaba dedicada a la cobertura de notas sobre moda, sobre literatura, sobre la realeza europea, algo de divulgación científica y varias notas dedicadas al arte. Son estas las que nos interesan por la propensión de Darío a escribir sobre el tema, antes y después de su participación en el Suplemento. Del total de crónicas publicadas en esta sección, cinco están explícitamente dedicadas al arte: tres versan sobre el Salón de Bellas Artes de París, una sobre el escultor argentino Rogelio Yrurtia y una sobre la pintora inglesa Evelyn Morgan. Podríamos agregar una más, la dedicada a la tarjeta postal, porque las revistas ilustradas en su propia manufactura representaron una toma de postura sobre el rol que ocuparía la imagen –tanto la “original” como la técnicamente reproducida– en las nuevas formas de la cultura.

Los términos de esta convivencia entre la imagen y la escritura configuran lo que Alejandra Torres (“Leer y mirar”) denomina el nuevo régimen de lectura exigido por estos productos icónico-verbales. En estos, el lector se vuelve un espectador: se opera una espectacularización de la lectura. Basta con ver la primera crónica ilustrada que Darío le dedica al Salón de Bellas Artes, publicada el 28 de mayo de 1903. El texto ficcionaliza, a los ojos del lector, una charla entre Darío y un amigo mientras recorren la exposición. Prácticamente no hay referencias a los cuadros que se están contemplando ya que la presencia de la imagen altera las condiciones de posibilidad del discurso. La deixis en la crónica configura una escena de lectura en la que la vista constantemente tiene que dirigirse del texto a la imagen, ya que esta no aparece “traducida” en el texto por los recursos tradicionales de tratamiento de la imagen, como podría ser la *ékfrasis*, sino que aparecen como resto de lo real en la diagramación de la página.

Este tipo de fenómenos hoy en día nos parecen perfectamente normales por lo intermedial de la cultura contemporánea pero en su momento representó una perturbación de la concepción letrada de la lectura. En este sentido resulta interesante recuperar el concepto que el propio diario *La Nación* tenía de su suplemento. De acuerdo a sus propias



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

palabras, el Suplemento Semanal Ilustrado se vuelve posible por el aporte que las tecnologías de la imagen le podían dar al Suplemento Literario, el cual tuvo apenas un par de números. De esta sinergia surge el Suplemento Ilustrado. Darío participa en las primeras dos etapas de este, dado que en la tercera el texto desaparece completamente y es reemplazado por la pura imagen. Este diagnóstico resulta de la información del propio diario, el cual, por su cien años, publicó un número de memoria institucional en el cual se intentaba recalcar el carácter literario, esto es, letrado, del Suplemento, en detrimento de su dimensión gráfica, léase, su pulsión plebeya.

Lo cierto es que en 1904, coincidiendo con el abrupto cese de las colaboraciones darianas al Suplemento, el desarrollo de la técnica de fotograbado permitió que el uso de la imagen fuera adoptado por las páginas del diario, mermando así las incumbencias del Suplemento. Desde ese momento, la imagen acompañaría igualmente la contingencia de las noticias cotidianas y “banales”, por lo que sería necesario redefinir las funciones del Suplemento. Si la reproducción técnica de la imagen puede estar al servicio de la coyuntura, el suplemento semanal no podía seguir ocupándose de temas efímeros, justamente por su carácter excepcional. Por ende, los roles se trastocan y el suplemento pasa a ser el depósito de los temas “trascendentes”. Así se entiende el énfasis que *La Nación* hace sobre el carácter literario del suplemento. Este es período en el que Darío vuelve a publicar en las columnas del diario, mientras que en el Suplemento asciende la figura de Max Nordau.

La antítesis de la primera de las crónicas es la tercera, igualmente dedicada al Salón de Bellas Artes (18-06-1903). Las separa menos de un mes pero el tono es completamente distinto. El desencanto de Darío por el arte expuesta es absoluto, y la crónica se reduce a una tediosa enumeración de las salas que visitó y de algunos de los expositores que le llamaron la atención. Poco hay para rescatar en esta crónica, así como Darío encontró poco para rescatar en el Salón que la motivó. Sí resulta llamativo, en cambio, el contraste entre ambas. Lo que las separa, veremos, tiene que ver con las



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

posibilidades que la reproducción técnica de la imagen le abre a la escritura. Si en la primera crónica el recurso dominante es el de la digresión y en la tercera el de la enumeración, en la segunda de las crónicas lo que predomina son pequeñas *ékfrasis* orientadas a recomponer el sistema que la disposición de las salas habría atomizado. Dado que la curaduría del salón dispersó las obras de los distintos autores, el ojo experto del cronista se vio ante el reto de reconstruir las relaciones significativas y los rasgos diferenciales entre estas. Nuevamente, la presencia de la imagen es crucial para liberar al cronista de la necesidad de dar cuenta de una totalidad que, por excesiva, iría más allá de la vocación modernista por el detalle y el uso fino de sus materiales. Esto refuerza la tradicional caracterización del escritor modernista como sujeto privilegiado ante el bazar de la cultura, el cual opera como una guía a seguir en la constitución del *buen gusto latinoamericano*.

La reproductibilidad técnica de la imagen actualiza las promesas democráticas de la modernidad. Hasta cierto punto, las revistas ilustradas cancelan la necesidad de viajar hasta los museos metropolitanos en aras de la legitimación cultural ya que ponían a disposición de cualquiera las grandes obras de arte. A esto se refiere Graciela Montaldo cuando parafrasea a Walter Benjamin respecto al carácter “bizarramente democratizador de la imagen” (40). Ante estas, todos somos expertos, ya que en tanto código se presenta como mucho más transparente que el del lenguaje escrito. La condena a este tipo de objetos culturales viene de esa desestabilización de las formas de la lectura que representaron las revistas ilustradas.

En la nueva división del trabajo escriturario, los modernistas se ubicaron en ese límite difuso entre la escritura literaria y la comercial, asimilando su figura autoral a la del fotógrafo, que se debatía entre el arte y la publicidad. Tanto el cronista modernista como el fotógrafo tuvieron que convencer al público –y, tal vez, hasta a sí mismos– del valor artístico de su trabajo. Sobre ambos pesaron los mismos prejuicios estéticos del siglo XIX, los cuales se limitaban a una concepción romántica del arte. Darío, en uno de sus textos de la serie de *fait-divers* “París. Hombres, hechos, ideas”



(19/06/1902), escribe sobre la suerte de un fotógrafo ante los jueces del arte. Se trata de un fragmento dedicado a Edward J. Steichen, fotógrafo y artista yankee que había comenzado su carrera como publicista para continuarla como “fotógrafo artista”. Lo que la crónica cuenta, con la clásica estructura del *fait-divers*, es la conmoción que causaron unas fotos de Steichen que fueron expuestas en Bellas Artes. Según Darío, era la primera vez que eso ocurría. Todo parece indicar que esto no era así pero lo cierto es que la crónica de Darío da cuenta de un fenómeno de borramiento de las fronteras entre las artes que resulta muy llamativo. Efectivamente, las fotos de Steichen fueron admitidas en el Salón pero bajo el rótulo de grabados.

De lo que se está dando testimonio aquí es del pictorialismo, movimiento estético que, por medio de la exageración de las sombras y de los difuminados, aspiraba a darle estatus artístico a las fotografías. Puede entenderse como otro capítulo de lo que Benjamin llamó la constante “justificación de la fotografía ante la pintura” (65), que tuvo en el movimiento pictorialista al último exponente de una concepción de la fotografía que abonaba un imaginario mimético respecto a lo real. En el pictorialismo, la fotografía recibía exactamente el mismo tratamiento que una pintura, lo que confirma por defecto la concepción mimética del arte ya que obstaculiza el desarrollo de aquella en tanto discurso autónomo (Dubois 30).

Sin embargo, en las palabras de Darío se cuela una reflexión sobre la fotografía que las acerca a desarrollos posteriores de la teoría de la imagen. Él rescata las fotografías de Steichen por ese “algo más” que portan, eso que en palabras de Benjamin constituye una “chispita minúscula de azar, de aquí y ahora” (67). Esta es la concesión que Benjamin le hace a la fotografía, tras denostarla por haber sido un arte de ferias posteriormente industrializada. Aquello que aparece apenas entrevisto en Benjamin sería luego desarrollado por André Bazin en algo que se parece más a la concepción contemporánea de la fotografía, esto es, ni pura mimesis ni pura convención, sino huella y rastro de lo real (6).



Así es como lo ve Darío. Por un lado en Steichen, quien casualmente sería uno de los precursores de la fotografía de moda, algo que sin duda a Darío le hubiera encantado. Y, por otro, en las tarjetas postales, las cuales, contrariamente a la opinión de otros “escritores”² son rescatadas como un consumo cultural legítimo. Que eran distintas a las cartas, sí, sin duda, pero la diferencia no le sirve a Darío para criticarlas sino para cuestionarse por sus alcances. Primero porque por su naturaleza menos codificada cualquiera puede enviar una postal, lo que lleva a que la emoción de recibir una sea algo mucho más habitual que la de recibir sesudas cartas. Y segundo y más importante, porque la postal “es la ilusión de la presencia” (Schmigalle 240), si bien menos elocuente por las palabras, mucho más por la imagen del ser o el lugar deseado.

El proyecto de Steichen para dignificar la fotografía consistía en retratar a intelectuales y artistas europeos, como Auguste Rodin o Maurice Maeterlink, por ejemplo. Darío lee este gesto y lo busca luego en los salones de Bellas Artes, siendo los retratos prácticamente lo único que le llama la atención y lo que más lúcidamente critica si este no cumple con el cometido de simular la presencia perturbadora de lo real:

Ya no es en la carne, sino en el sistema nervioso, donde el pintor analista busca la definición escrita del personaje: y el personaje no entrega sino las variantes delicadas de su nerviosidad. No se pinta sino un instante de él. Su vida es demasiado matizada para que la condense un retrato. Las existencias y las sensibilidades modernas fluctúan sin escogerse una dominante, y se asimilan todas las inclinaciones sin restringirse a ninguna. Examinemos los retratos contemporáneos, no la muchedumbre de los que aplican a los seres de hoy las fórmulas de antes, sino los raros que verdaderamente hayan revelado una manera conforme con la psicología presente (Schmigalle 257-285).

La experiencia de la imagen fotográfica parecería haber trastocado la percepción del retrato artístico que tiene un insatisfecho Darío en los salones de Bellas Artes.

² Las comillas son del original.



La imagen reproducida técnicamente democratizó el lujo³ y el arte y obligó a los artistas de la época a tomas de posición al respecto. En este sentido es importante entender el extraño sentido de la palabra “democratización”, ya que en su contexto estaba más asociada al concepto de mediocracia y de igualación para abajo que a lo que podríamos entender hoy. Los Estados Unidos eran la condensación de esto, por lo que la idea de que la innovación cultural vendría de allá era conflictiva. En su artículo sobre Steichen dice Darío: “Los yanquis, por más que se quiera desconocerlo, o que no se desea confesarlo, se van imponiendo ‘también’ en arte”⁴ (Darío “París”). Esta incomodidad viene acompañada de un gesto chauvinista que tiene que ver con la política cultural hispanoamericanista de Darío, quien de los salones solo rescata a pintores latinoamericanos y españoles.

Lo que vemos, entonces, es el desconcierto ante las nuevas formas de la lectura y del consumo cultural. Para decirlo con Montaldo, es una forma de la lectura basada en la “atención dispersa”, un régimen muy distinto del de “prestar atención” (41). Esta última responde a los mandatos de la cultura letrada ya que deposita en la racionalidad la tarea de guiar la atención hacia un objeto específico. Esta lectura lineal y pragmática difiere de lo oblicuo y arbitrario del deambular dariano por los salones de la muestra. Su distracción, su atención dispersa, es posible gracias a la presencia de las imágenes que reproduce el suplemento. Estos ensayos de cultura plebeya no eran, en palabras de Romano, ni contestatarios, ni críticos, ni de protesta, simplemente estaban “limitad[os] a satisfacer (...) deseos, gustos y tendencias que la cultura oficial, desde sus esquemas ideológicos liberales-positivistas, no podía comprender ni mucho menos admitir” (167). Al anverso de la cultura

³ “A diferencia de sus predecesoras las cartes de visite, las tarjetas postales ilustradas dan cuenta de una práctica viajera más extendida, menos elitista y más esnob. Si las cartas de visita transformaban el cuerpo retratado de su propietario en un objeto de intercambio, que atestiguaba un cierto recorrido y una sociabilidad restringida, la postal ilustrada corre del centro de la imagen a su emisor para convertirse en un vestigio –a su modo una reliquia– de una experiencia que no por ser comerciable deja de vivirse como subjetiva. Se trata, entonces, de una tímida democratización del lujo a la que ambos se pliegan también como consumidores.” (de Mendonça 3)

⁴ Las comillas son del original.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

burguesa se inauguran formas del placer en la lectura que no estaban contempladas por la esfera de lo oficial. Es así que Darío cierra la crónica haciendo una autocrítica sobre su anterior forma de escribir acerca de los salones de arte:

Luego he de volver a visitar despacio la vasta feria del color, y os diré mis impresiones. No seré minucioso, inútilmente minucioso como en otras ocasiones, en que os he enviado letanías de nombres y de cuadros. Vale más señalar las obras de mérito y daros una idea de las pocas obras maestras, que pasar una revista que no dejará ningún provecho, ni siquiera a título informativo, por la multiplicidad. Hasta pronto, pues (Schmigalle 260).

Bibliografía

Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*. 2. 1 (1965): 3-6.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

de Mendonça, Inés. “Mansilla y Darío entre postales: ¿celebridad o esnobismo?”. *Cuadernos LIRICO*. 16 (2017). Web.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

Montaldo, Graciela. “Culturas críticas: la extensión de un campo”. *Iberoamericana* 4. 16 (2004): 35-47.

Romano, Eduardo. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: El Calafate Editores, 2005.

Torres, Alejandra. “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas”. *Revistas Culturales 2.0 - Eberhard Karls Universität Tübingen*, 2014.

----- . “Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)” en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 26. 33 (2017). , pp. 97-110.



Crónicas consultadas

Darío, Rubén. “París. Hombres, hechos, ideas”. *La Nación*. 20/07/1902.

------. “La tarjeta postal”. Comp. Gunther Schmigalle. *Crónicas desconocidas*. 1901-1906. Berlin/Managua: Academia nicaragüense de la Lengua/Tranvía - Verlag Walter Frey, 2006. [09/04/1903].

------. “Salón I. El de ‘Beaux Arts’”. Comp. Gunther Schmigalle. *Crónicas desconocidas*. 1901-1906. Berlin/Managua: Academia nicaragüense de la Lengua/Tranvía - Verlag Walter Frey, 2006. [28/05/1903].

------. “Salón. El de ‘Beaux Arts’”. Comp. Gunther Schmigalle. *Crónicas desconocidas*. 1901-1906. Berlin/Managua: Academia nicaragüense de la Lengua/Tranvía - Verlag Walter Frey, 2006. [11/06/1903].

------. “Salón. El de ‘Beaux Arts’. El de la ‘Société des Artistes Français’”. Comp. Gunther Schmigalle. *Crónicas desconocidas*. 1901-1906. Berlin/Managua: Academia nicaragüense de la Lengua/Tranvía - Verlag Walter Frey, 2006. [18/06/1903].