



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA
Secretaría de Investigación y Posgrado
Facultad de Humanidades
Programa de Maestría en Letras Hispánicas
Departamento de Letras



PostCard



"Diálogo entre letra e
imagen y contexto editorial
en crónicas modernistas de
José Martí y Rubén Darío"

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN LETRAS HISPÁNICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES

FROM: Clara Ma. Avilés

Directora
Dra. Mónica E. Scarano

Maestranda
Lic. Clara Ma. Avilés

Marzo de 2023
Mar del Plata

Agradecimientos

A la educación pública y gratuita argentina. A la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde cursé mis estudios de grado y posgrado, y que es actualmente mi lugar de trabajo. A la beca de posgrado tipo A de la UNMdP y la beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, sin cuyo financiamiento hubiera sido muy difícil no solo escribir esta tesis sino emprender el último desafío que espero recorrer en los años que quedan por delante.

A mi directora, Mónica Scarano, quien me abrió las puertas en las tareas de investigación y docencia universitaria, hace ya más de una década. A ella le agradezco su acompañamiento, dedicado y constante, en mi formación. Paciente y con la palabra justa, con sus lecturas y correcciones, me desafía a diario a enfrentar y mejorar el ejercicio de este oficio. A Cristina Fernández, mi codirectora de becas: siempre atenta, dispuesta y amorosa, contagiosa en su amor por el estudio y por nuestra universidad, enfática en que es tan importante aprender como compartirlo. En el grupo de investigación que dirigen, “Latinoamérica: literatura y sociedad” –del mismo modo que en el trabajo cotidiano en las clases de Literatura y Cultura Latinoamericanas I y de los seminarios–, construyeron un espacio de diálogo y discusión, habitado por interlocutoras curiosas y entusiastas. Mi gratitud a ellas, mis compañeras de proyectos y planificaciones: Carolina Bergese y, especialmente, a Monserrat Brizuela, mi primera lectora.

Mi agradecimiento también se extiende a los archivos y repositorios físicos y digitales que me permitieron acceder a las publicaciones periódicas con las que trabajé en esta tesis: la hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia de la ciudad de Tandil, la hemeroteca del Congreso de la Nación y el Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC, UNTREF). A los investigadores, fervientes martianos y darianos, que me facilitaron generosamente materiales bibliográficos: Margarita Merbilhaá, Ariela Schnirmajer, Alejandro Herrera Moreno, Günther Schmigalle y Mónica Scarano (e indirectamente, a través de ella, a Susana Zanetti, María Alejandra Torres, Carlos Altamirano, Enrique López Mesa, Ibrahim Hidalgo Paz, Pedro Pablo Rodríguez, Ignacio Zuleta, José Barisone, Rodrigo Caresani y Ricardo Melgar Bao).

A Luciano, partícipe de la gesta de este trabajo desde sus inicios; a mis compañeras y amigas becarias, Ornela, Ayelén y Rocío. A Cristian, quien diseñó la tapa sin saber el valor que atesoraría para mí ese regalo.

A quienes acompañan incondicionalmente cada proyecto que emprendo: mi mamá y Mante, mi compañero de aventuras. A mi amiga de siempre, Rocío. Y a mis gatos, por supuesto, dispuestos a apelotonarse cerca de mí para acompañarme en las horas de estudio.

Introducción.....	7
Capítulo 1. La crónica urbana modernista: los entornos y experiencias modernos	27
1.1. La crónica urbana modernista: narrar lo nuevo	38
1.2. La crónica modernista, la experiencia metropolitana y la prensa	44
Capítulo 2. Las crónicas de José Martí.....	55
2.1. “Cartas de Martí” en <i>La Nación</i> (1882-1891).....	66
2.2. <i>La América</i> (1883-1884).....	79
2.3. <i>La Edad de Oro</i> (1889).....	92
Capítulo 3. Las crónicas de Rubén Darío.....	118
3.1. “Para <i>La Nación</i> ” (1889-1916).....	118
3.2. El pasaje de cronista a director de revistas	151
3.2.1. <i>Elegancias y Mundial Magazine</i> (1911-1914).....	155
Breves conclusiones	178
Fuentes	183
Hemerográficas	183
Bibliográficas	183
Bibliografía teórico-crítica.....	184

Tabla de ilustraciones

Figura 1. “De Rubén Darío: el modernismo en España” (1899), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.....	37
Figura 2. Claves cablegráficas entre Rubén Darío y Francisca Sánchez (pareja del nicaragüense), sin fecha.....	48
Figura 3. Portada de la <i>Revista Universal</i> (1876) de México.....	59
Figura 4. “Cartas de Nueva York expresamente escritas para <i>La Opinión Nacional</i> ” (1882), <i>La Opinión Nacional</i> de Caracas.	60
Figura 5. Diorama “Vista del Château d'Eau tomada desde el Boulevard St. Martin” (1840).....	65
Figura 6. “Cartas de Martí” (1883), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	66
Figura 7. “José Martí” (1895), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.....	67
Figura 8. “Noticias” (1882), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	71
Figura 9. “Carta de los Estados Unidos” (1882), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	73
Figura 10. “Cartas de Martí” (1883), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	75
Figura 11. “El gimnasio en la casa” (1883), <i>La América</i> , Nueva York.	86
Figura 12. Portada de <i>La Edad de Oro</i> (1889), Nueva York.....	105
Figura 13. Portada de la <i>Revue de l'Exposition Universelle</i> (1889), París.	109
Figura 14. “La galería de las máquinas”, <i>La Edad de Oro</i> (1889), Nueva York.	116
Figura 15. “Desde Valparaíso: llegada de la Argentina y del Almirante Barrozo: recepción y festejos: Domeyko” (1889) de Rubén Darío en <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	119
Figura 16. “De Rubén Darío — En París — Los comienzos de la Exposición — Psicología del visitante”, <i>La Nación</i> de Buenos Aires.....	131
Figura 17. Tres crónicas de Rubén Darío sobre la Exposición de París. <i>La Nación</i> de Buenos Aires (23, 28 y 29 de febrero de 1900, respectivamente).....	133
Figura 18. “Films de París” (1911), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	138
Figura 19. “Films de París”. “¡Estas mujeres!” (1910), por Rubén Darío, <i>La Nación</i> de Buenos Aires.....	140
Figura 20. “La cuestión de la revista” (1899), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.	153
Figura 21. <i>Revista de América</i> (1894), Buenos Aires.	154
Figura 22. Poema de José López de Flores, sin fecha 53.	156
Figura 23. Portadas del primer número de <i>Elegancias</i> (1911) y <i>Mundial Magazine</i> (1911), respectivamente.	158

Figura 24. Contraportada del primer número de <i>Elegancias</i> , París.....	159
Figura 25. Primer número de <i>Mundial Magazine</i> (1911), París.....	160
Figura 26. Recibo de Darío por sus tareas como director literario de <i>Elegancias</i> y <i>Mundial Magazine</i> (1914).....	162
Figura 27. “Al público en general”, primer número de <i>Elegancias</i> (1911).....	163
Figura 28. Publicidades en <i>Elegancias</i> y promoción de <i>Mundial</i> , primer número.	164
Figura 29. Promoción de <i>Elegancias</i> en el primer número de <i>Mundial</i>	165
Figura 30. “El arte y la fotografía”, <i>Elegancias</i> (1914).....	169
Figura 31. “París nocturno”, <i>Mundial Magazine</i> (1911).....	175
Figura 32. “Noches de París — <i>El Magazine Mundial</i> ” (1911), <i>La Nación</i> de Buenos Aires.....	176

Cálamo, deja aquí correr tu negra fuente.
Es el pórtico en donde la Idea alza la frente
luminosa y al templo de sus ritos penetra.
Cálamo, pon el símbolo divino de la letra
en gloria del vidente cuya alma está en su lira.
Bendición al que entiende, bendición al que admira.
De ensueño, plata o nieve, ésta es la blanca puerta.
Entrad los que pensáis o soñáis. Ya está abierta.

Rubén Darío, "En una primera página" (1906)

Introducción

En el pasaje del siglo XIX al XX, gran parte de América Latina experimentó un incipiente desarrollo de la industria cultural, junto con una consecuente ampliación notable del público lector, en el marco de un proceso modernizador y democratizador de mayores alcances (Rama, 1985; Ramos, 2021). En el curso de dicha transformación, las publicaciones periódicas alcanzaron una centralidad inusitada y los textos que circularon por esos medios adoptaron cambios significativos. El impulso de las artes industriales, vinculado a factores socioculturales, económicos y tecnológicos, mostró a la prensa – periódicos, revistas y magazines– como una de sus principales agencias de la modernización, así como uno de sus soportes fundamentales. El fenómeno referido favoreció la posibilidad de reproducir y multiplicar imágenes en publicaciones periódicas dirigidas a públicos diversos, lo que produjo un marcado crecimiento del impreso y del grabado de edición (Malosetti Costa y Gené, 2009; Román, 2010). Precisamente hacia fines del siglo XIX, surgió y se difundió en nuestras letras el modernismo, un “movimiento de libertad” –así lo llama Rubén Darío, uno de sus iniciadores (Darío, 2018, pp. 501)– que, de acuerdo con las demandas y condiciones de su tiempo, propuso una profunda y compleja renovación literaria. En este marco, proliferó en la prosa del período un conjunto vasto de textos, heterogéneo e indefinido, que dio lugar a un nuevo género: *la crónica modernista latinoamericana (o hispanoamericana)*, concebida como una zona fronteriza entre el discurso literario y el periodístico.

La investigación que ha dado origen a la presente tesis pretende avanzar en la indagación de un problema que, en las últimas décadas, ha comenzado a ser visualizado por la crítica especializada en las dos orillas del modernismo hispánico. Nos referimos al análisis de ciertos aspectos discursivos y textuales (en un sentido amplio de este último

término que incluya también lo icónico, tal como propone Roland Barthes desde una perspectiva translingüística)¹ que surgen de los cruces intersemióticos entre letra e imagen en crónicas urbanas modernistas publicadas inicialmente en periódicos y en revistas (algunas de ellas ilustradas), y que integran gran parte de la vastísima producción de dos célebres escritores, poetas y cronistas latinoamericanos: el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío. Con ese fin, estudiaremos un *corpus* de crónicas urbanas modernistas editadas en publicaciones periódicas, diarios y revistas, del período comprendido entre fines del siglo XIX y principios del XX,² para buscar responder los

¹ Para Roland Barthes (1971), la semiología, como ciencia general de los signos, cumple su función en respuesta a las necesidades concretas de la historia del mundo moderno. Con la irrupción de los medios de comunicación masiva, los sistemas semiológicos han ido ganando creciente actualidad. La semiótica, como también denomina el autor a esa disciplina, se ocupa también de signos no lingüísticos (objetos, imágenes, gestos, sonidos, etc.), aunque necesariamente estos están atravesados por la lengua. Su objeto está formado, en definitiva, por palabras e imágenes, ya que, aunque se trate de objetos, esa disciplina estudia sus representaciones. Los signos necesariamente deben pasar por la lengua, ya sea porque esta es su elemento constituyente (las palabras) o porque se vuelcan en ella los signos no-lingüísticos (las imágenes). En síntesis, la lengua ocupa una posición metalingüística y transversal en relación con los otros sistemas sémicos, con los lenguajes no-lingüísticos. En consecuencia, la semiología (o la semiótica) es una parte de la lingüística, pero también la piensa como una translingüística, en razón de que la realidad no lingüística está indisolublemente atravesada por el lenguaje.

² Debido a que el interés principal de nuestro estudio es el análisis minucioso de los textos seleccionados en el contexto de las páginas y la publicación periódica que los recogen, resulta de gran utilidad el trabajo con los números de los diarios y revistas donde se publicaron originariamente, como así también el volumen antológico *Todo al vuelo* (1912), en el que se compilieron algunas de las crónicas que analizamos aquí, y que inicialmente fueron publicadas en *La Nación* de Buenos Aires.

El *corpus* elegido se encuentra disponible en hemerotecas y archivos digitales. En cuanto a las crónicas de José Martí de *La Nación* de Buenos Aires, accedimos en persona a la colección en papel de ese diario, existente en el archivo de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia de la ciudad de Tandil, que fue consultada anteriormente por algunos investigadores del grupo “Latinoamérica, literatura y sociedad” (LLYS) (CELEHIS-FH, UNMdP) del que formo parte, y en la Biblioteca del Congreso de La Nación. En esos archivos, hemos fotografiado e indexado la colección de textos que forman parte de nuestro *corpus* de trabajo. Contamos, además, con una edición facsimilar completa de los cuatro números de *La Edad de Oro* (1889), que posee buena calidad de reproducción de las imágenes. En cuanto a las dos crónicas que estudiaremos que no fueron recogidas en las publicaciones periódicas mencionadas, trabajaremos con la edición en CD de las *Obras completas* de José Martí, coeditada en soporte digital por el Centro de Estudios Martianos y Karisma Digital, que reproduce la edición de la Editorial de Ciencias Sociales del Instituto Cubano del Libro (La Habana, 1975), coincidente con la de la Editorial Nacional de Cuba (1963-1965). También hemos trabajado con la edición crítica de las *Obras completas* (1983-), preparadas por el CEM y difundidas por CLACSO. Todas estas versiones editadas en libro serán confrontadas con la versión original de las crónicas martianas, que fueron publicadas inicialmente en *La Nación* de Buenos Aires.

En el caso de las crónicas de Rubén Darío, el procedimiento con las escritas para el periódico *La Nación* será el mismo que el utilizado con las martianas. En cuanto a las que se publicaron en las revistas parisinas, dirigidas por el nicaragüense, contamos con la colección de *Mundial Magazine* (1911-1914), que está completa digitalmente en la hemeroteca del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi), en Buenos Aires. También ha sido de gran utilidad para nuestro estudio el *Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado* (AR.DOC-UNTREF), que ofrece la colección completa digitalizada de *Elegancias* y *Mundial Magazine* (1911-1914). Se trata de un repositorio digital con una catalogación unificada de documentos darianos y de otros textos subsidiarios del autor –notas, cartas,

siguientes interrogantes: ¿cómo se vinculan la letra y la imagen en las crónicas modernistas?, ¿qué relación existe entre la estética del movimiento, la modernización sociocultural latinoamericana y la escritura de las crónicas de José Martí y Rubén Darío?, ¿cómo ingresan las crónicas de estos escritores en la página de los periódicos y revistas, ya sean proyectos editoriales propios o empresas editoriales consolidadas? y ¿cómo funcionan esos proyectos editoriales en el contexto de la producción de los directores de las revistas seleccionadas? En general, el interés de este estudio se orienta especialmente a indagar textualidades mixtas, en las que letra e imagen interactúan o espejan innovadoras formas de percepción nacidas del contacto con las nuevas tecnologías y los cambios acelerados, que se dieron en todos los órdenes de la vida urbana y se proyectaron especialmente en el ámbito particular de las publicaciones periódicas del entresiglos XIX-XX. A propósito, nos resulta de utilidad recuperar para nuestra lectura la propuesta de Laura Malosetti Costa (2016), que, si bien fue pensada para la poética dariana, podríamos extenderla a los dos autores aquí estudiados. La investigadora reconoce un rasgo típicamente modernista en el cruce de la letra con la imagen, que denomina “operaciones modernistas de la traducción” (p. 211), y señala que este rasgo conecta la vocación cosmopolita de la escritura modernista con las artes visuales en un singular cruce interartístico.

La renovación tecnológica y cultural registrada en el siglo XIX produjo en los letrados e intelectuales una necesidad de discutir el *deber ser* del arte, tanto en su forma estética como en su rol político y social, lo que restringe (o limita) la tan mentada autonomía estética, que caracterizó ese período en Europa. En este punto, coincidimos con estudios recientes que sostienen que los escritores modernistas hispanoamericanos,

recibos—, contemporáneos a la edición de las revistas, también relevantes para esta tesis. Asimismo, el *Seminario Archivo Rubén Darío* de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) posee un acervo documental muy valioso, que reúne la colección de las revistas darianas y un extenso catálogo y repositorio de correspondencia, entre otros, todos disponibles en el sitio web de dicha universidad.

que publicaban sus crónicas en numerosos periódicos y revistas de la época, mostraban en sus textos una gran atracción por los descubrimientos de la técnica y la reproducción masiva de discursos, sonidos e imágenes (Torres, 2012, p. 616).

En tales circunstancias, José Martí compuso su producción de acuerdo con postulados ideológicos que le permitieron perfilar su propia visión sobre el trabajo artístico moderno. La importancia que supone entender su escritura como una especulación programática nos ha permitido indagar sus crónicas como una forma de reproducción y difusión de sus lineamientos estéticos. Esto queda demostrado, en el caso del cubano, en el hecho de que, durante su estadía en los Estados Unidos, dedicara gran parte de su tiempo a enviar, en vapores que zarpaban hacia países latinoamericanos, sus maravillosas crónicas sobre la instalación de los grandes monumentos, que serían pronto verdaderos íconos de la modernidad neoyorquina y, además, que editara una revista infantil y juvenil con textos destinados a cultivar a los niños y niñas de América en los últimos avances de ciencia y técnica, entre una abrumadora producción destinada a difundir las novedades y fenómenos más relevantes de ese proceso de incesante transformación.

Del mismo modo y con rasgos personales, Rubén Darío se mostró fascinado por las innovaciones de la cultura gráfica, la ilustración y la incipiente cultura cinematográfica, al punto de publicar numerosas colaboraciones como corresponsal en el diario porteño *La Nación*, en una sección denominada “Films”, y, años más tarde, dedicarse, desde París, a la dirección de dos modernas revistas profusamente ilustradas.

En consecuencia, creemos que el recorte de textos realizado nos permitirá dar cuenta del efecto generado en esos dos escritores como consecuencia usa de los acelerados cambios tecnológicos que tuvieron lugar en la cultura letrada y en la cultura gráfica y visual del momento –prensa escrita, ilustración, fotografía, diseño, tipografía,

reproducción de la imagen, cinematógrafo, entre otros–, y que se registraron en la escritura de los cronistas y en las imágenes reproducidas en los periódicos y las revistas de entresiglos. Por este motivo, el propósito del presente estudio se concentra en dos cuestiones. En primer lugar, busca revisar la relación dialógica entre la literatura, la escritura y la sensibilidad moderna en un conjunto de crónicas tomadas de las “escenas norteamericanas” de José Martí y en un grupo de publicaciones de Rubén Darío en *La Nación* de Buenos Aires –algunas de ellas, recogidas en el volumen *Todo al vuelo* (1912). El problema que abordaremos aquí consiste, específicamente, en observar de qué modo se pone en funcionamiento dicha interacción y cómo ingresa en los medios en que se publican las crónicas, con el propósito último de indagar los modos de percepción de los cronistas en la experiencia urbana moderna, su impacto en la escritura y la forma de visualización y transposición en los medios que los publicaban.

En segundo lugar, nuestro trabajo busca examinar la articulación y la relación de complementariedad o de refuerzo entre el lenguaje verbal y el icónico, en las crónicas publicadas en revistas ilustradas dirigidas por esos dos grandes escritores modernistas y en las que colaboraron activamente: José Martí, en *La Edad de Oro* (Nueva York, julio-octubre 1889), y Rubén Darío, en *Mundial Magazine* y *Elegancias* (París, 1911-1914). El hecho de haber sido producidas en un período de grandes cambios e innovaciones de distinto orden explica que las publicaciones compartan una serie de rasgos de interés que observaremos en nuestro análisis, a saber: 1) fueron el resultado de la modernización tecnológica, de sus consecuentes cambios en la percepción y de su impacto en la escritura; 2) la incorporación de nuevos soportes materiales en los periódicos, revistas y magazines ilustrados reconfiguró el diseño de la página y el lugar que los textos ocuparon en ella, y propició la convivencia de signos verbales y visuales (ilustraciones, imágenes, litografías y fotografías y avisos publicitarios); 3) las diferentes nociones de contextos de las

crónicas –de publicación, edición, producción y lectura (cfr. Louis, 2014, p. 34)– y las modificaciones sufridas en las posteriores ediciones antológicas, editadas en vida de los autores. Considerando lo que acabamos de señalar, resulta evidente que estos textos requieren ser leídos desde miradas críticas que trasciendan los aspectos discursivos y verbales –tradicionalmente priorizados en los estudios especializados–, para examinar el complejo entramado de significaciones culturales que cruzan elementos, modalidades y procedimientos propios de la letra, la literatura, la prensa, así como de la cultura visual, sin dejar de considerar los lazos con el arte, en general, la técnica y los incipientes medios masivos.

En síntesis, nuestra tesis se propone alcanzar dos objetivos generales a través del examen contextual (literario, cultural, estético e histórico) y discursivo del *corpus* de crónicas de estos dos grandes autores, a partir del estudio de los textos seleccionados, en el contexto de las páginas de las publicaciones periódicas que las albergaron. Los textos se remontan a un período que va desde los inicios del exilio martiano en Estados Unidos en 1880, hasta 1914, año en el que el estallido de la Primera Guerra Mundial ocasionó, en gran medida, la interrupción definitiva de la edición de las revistas que dirigió Rubén Darío desde París, o incluso unos años más: hasta 1916, año de muerte del escritor nicaragüense, ya forzado por cuestiones de salud a desvincularse de *La Nación*.

En primer lugar, busca contribuir, desde los estudios literarios y desde los de la cultura visual, a los debates sobre la interacción de letra impresa con la imagen en un grupo diverso de crónicas latinoamericanas del entresiglos XIX-XX. Y en segundo lugar avanzar en una línea de indagación crítica, de desarrollo incipiente, sobre la crónica urbana latinoamericana, un género largamente desplazado por los estudios literarios hasta las últimas décadas del XX, cuando los estudios señeros de Aníbal González (1983), seguidos por los aportes insoslayables de Julio Ramos (2021 [1989]) y Susana Rotker

(2005 [1992]) marcaron una fuerte inflexión crítica que revalorizó la crónica en el campo de los estudios literarios y culturales latinoamericanos.

En cuanto a los objetivos particulares, destacamos los siguientes. En primer término, contribuir al conocimiento de la subjetividad urbana, sus nuevas formas de percepción y los cruces entre cultura letrada y cultura visual, literatura y prensa escrita, en las primeras fases de la modernización sociocultural latinoamericana, durante el período señalado. En segundo término, comprender la funcionalidad y el sentido de la inscripción de las crónicas en soportes que remiten a modos de producción y difusión modernos, mediante el cotejo del contexto inicial de publicación con eventuales volúmenes antológicos donde se las compiló posteriormente. En tercer término, sistematizar formas, usos y efectos discursivos de procedimientos retóricos y estilísticos y sus correspondientes presupuestos ideológicos, en una selección de crónicas urbanas de José Martí y Rubén Darío, que vieron la luz en publicaciones periódicas de la época, ya sea como colaboradores o corresponsales –vale aclarar que si bien ambos publicaron en decenas de otros periódicos, el más importante para ellos fue, sin duda, *La Nación* de Buenos Aires, un diario moderno, de gran relevancia para la América del Sur, ya desde sus inicios y sobre todo en el periodo que estudiamos–, o como directores de proyectos editoriales y literarios (*La Edad de Oro* (1889), en el caso de Martí, y *Mundia Magazine* (1911-1914) y *Elegancias* (1911-1914), en el de Rubén Darío). Y por último, profundizar en el conocimiento teórico-crítico acerca de las crónicas modernistas en publicaciones periódicas, en el contexto de la modernización sociocultural en Latinoamérica.

La hipótesis central de este estudio sostiene que la escritura de las crónicas seleccionadas, tanto en el contexto editorial inicial (el periódico o la revista) como en el de su eventual reedición (volumen misceláneo), reclama una lectura que trascienda los límites de la cultura escrita e integre elementos y procedimientos propios de la cultura

visual, para recuperar las articulaciones de esos textos con las innovaciones tecnológicas de la palabra y de la imagen de fines del siglo XIX y principios del XX, promovidos por el proyecto modernizador en las naciones latinoamericanas más occidentalizadas. Es así que, con esta perspectiva, planteamos las siguientes hipótesis subsidiarias: 1) el cotejo de las crónicas seleccionadas, en distintos contextos editoriales, permite delimitar un *corpus* previo de transición, donde desde la letra se procesa el impacto de la imagen en las sociedades que se desean modernas y que, a su vez, promueve establecer una articulación con textos mixtos que integran palabras e imágenes de diferentes tipos; y 2) el estudio de estos cruces semióticos tan frecuentes en los distintos entramados de numerosas producciones modernistas permite indagar las diferentes formas de percepción puestas en juego en las lecturas de la realidad circundante y en la propia interioridad de los sujetos enunciadore, que cumplen un rol decisivo en la formación de las subjetividades urbanas modernas en Latinoamérica.

En cuanto al marco teórico utilizado, nuestra perspectiva intenta trascender la lectura crítica de la modernización literaria en América Latina, desde una mirada anclada exclusivamente en la dimensión estético-literaria, de los textos estudiados, para atender a los contextos en que se insertaron y así poder realizar un análisis más abarcador, en línea con la perspectiva sociocultural y con utillajes teórico-críticos provenientes de otras disciplinas, desde los estudios literarios, los estudios visuales, la historia de la prensa y del libro, la sociología de la literatura y la cultura, los estudios culturales, entre otros. Por consiguiente, en el abordaje de los vasos comunicantes con el contexto social y cultural latinoamericano, adoptaremos una perspectiva plural, que siga la línea de Raymond Williams (1982, 2000), quien alentó el interés material por la cultura en un sentido amplio, desnaturalizando la diferenciación entre objetos dignos y no dignos de ser analizados.

Partimos desde la mirada esteticista más estrecha hacia una consideración epocal que tuvo lugar ya avanzado el siglo XX, para profundizar en las relaciones entre *modernidad*, *modernización* y *modernismo* (Berman, 2011), desde una perspectiva sociocultural introducida por Ángel Rama (1985), quien indagó sobre los vínculos entre esos conceptos y abrió el camino hacia la valoración de la crónica urbana modernista, retomada luego por Ramos (2021) y Rotker (2005), como anticipamos, y Graciela Montaldo (1994). Además, nos interesa destacar dos lecturas que resultaron enriquecedoras para el estudio que dio lugar a la presente tesis: nos referimos a las reflexiones de Walter Benjamin (1973) sobre el arte y la cultura industrial emergente entre los siglos XIX y XX europeos, y las de Ángel Rama sobre la dialéctica de la modernidad (2015 [1971]) y la modernización cultural latinoamericana (1985), que nos han permitido repensar y superar la concepción instrumentalista que despoja a la cultura masiva de espesor y la convierte en mera ideología o degradación. Por esta razón, sostenemos que nuestra investigación se enmarca en la voluntad de colaborar en la ampliación de la lectura crítica del modernismo latinoamericano, en este sentido.

Como ya se adelantó, buscamos indagar y dialogar con el interés centrado en los aspectos discursivos y verbales de los textos estudiados, para reparar y profundizar en la presencia de elementos, modalidades y procedimientos propios de la prensa gráfica, además de los lazos con la literatura finisecular, el arte, la técnica y los incipientes medios masivos en el marco de la ya creciente cultura del consumo, estudios iniciados por Paulette Silva Beauregard (2006), Adela Pineda Franco (2006, 2016), Alejandra Torres (2008, 2012) y Alejandra Uslenghi (2016), por señalar los más importantes.

En este sentido, algunos desarrollos teórico-críticos sobre la imagen que durante largo tiempo fue soslayada y relegada desde el campo de los estudios literarios a un segundo plano o a un lugar meramente ancilar, reenvían al más incipiente campo de

estudios de la cultura visual y a figuras ineludibles como la de Mirzoeff (2003). Tanto la expansión de la visualidad como consecuencia de las nuevas tecnologías y el creciente interés por estudiar la imagen y sus transformaciones, son factores que contribuyeron decisivamente al desarrollo del denominado “giro visual”, “icónico” o “pictórico” en el campo de las humanidades y las ciencias sociales (Curtis, 2010; Mitchell, 2018). Creemos entonces que una investigación atenta a los aportes realizados por los estudios de la cultura visual ofrece una lectura-mirada crítica alternativa que amplía y enriquece los enfoques logocéntricos (Mitchell, 1986) y, en consecuencia, permite analizar cruces intersemióticos entre letra/escritura e imagen, en espacios literarios heterogéneos y textualidades mixtas, y en particular la crónica modernista latinoamericana, a menudo en diálogo con otros sistemas y con otras materialidades. Este tipo discursivo se propuso integrar la tecnología de diversas formas, para describir el mundo en una forma más compleja y detallada. En efecto, las nuevas tecnologías cambiaron la experiencia perceptiva y produjeron transformaciones históricas en el sentido de la temporalidad, la conciencia del espacio y la existencia material (en términos de corporalidades) (Simmel, 2017). Aunque este cambio trajo consigo la pérdida del aura de la obra de arte, la tecnología aportó el potencial necesario para reconstruir una experiencia de modo crítico. En el contexto latinoamericano, desde el modernismo en adelante, la tecnología apareció como una entidad nueva, deseada y temida a la vez, y fue problematizada en la escritura, revelando profundas estructuras de entusiasmo, extrañeza y precariedad, en un modo similar al proceso transformador que produjo la modernidad en el continente (Singer, 1995).

A su vez, es importante advertir aquí que el impacto de la visualidad en la historia de la literatura latinoamericana se remonta hacia mediados del siglo XIX. En este sentido, han sido útiles y pertinentes para nuestra investigación las reflexiones que Beatriz

González Stephan y Jens Andermann sintetizan en el prólogo al volumen *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (2006), donde proponen una lectura crítica de la modernidad latinoamericana, desde el siglo XIX hasta principios del XX, donde la caracterizan como un “‘aprendizaje de observar’, es decir: un largo proceso de adiestramiento de las miradas” (2006, p. 14) de un espectador semi-distante, como suele serlo el latinoamericano. Si revisamos el archivo estético latinoamericano, encontraremos textos reveladores como los que analizamos en este estudio, nacidos de las plumas de José Martí y Rubén Darío, dos cronistas-observadores privilegiados que imprimieron, a la vez con entusiasmo y resistencia, su muy personal subjetividad urbana en las páginas de los periódicos y revistas en los que escribieron. Asimismo, al considerar la literatura como un espacio propicio para evaluar la impronta de la visualidad en la cultura, es preciso rescatar también la contribución de Valeria de los Ríos (2011), quien propone analizar de qué manera la escritura intenta imitar los logros de los medios visuales y dar cuenta de ello como una experiencia inédita, ya sea traumática o maravillosa, o ambas a la vez (p. 20).

Por otra parte, conviene aclarar que cuando hablamos del diálogo entre “letra e imagen”, nos referimos a la incorporación de una forma de mirar que obedece a modos del decir propios y al funcionamiento del cruce de saberes y técnicas involucrados. Cabe agregar, además, que nuestro estudio aborda la cultura visual como un campo amplio que atiende a las características locales del proceso de modernización técnica y a su diálogo transatlántico y continental. Recordemos que un extenso conjunto de factores económicos, científicos y tecnológicos, políticos y sociales, provocó una transformación profunda de normas y prácticas de percepción que, en forma gradual pero acelerada, produjo un extendido consumo de imágenes fascinantes, tanto para los escritores como para sus lectores.

Nos interesa señalar que esta tesis se propuso estudiar las crónicas en su contexto de edición, porque entendemos las publicaciones periódicas en sí mismas como objetos de conocimiento; esto requirió indagar las relaciones que se establecieron, tanto en la hoja del periódico o la revista donde estaba inscripto el texto que estudiamos, como en las páginas de la publicación correspondiente, así como el enlace y los vasos comunicantes entre una crónica o un relato y las notas de actualidad que aparecían en el mismo número, las ilustraciones que lo acompañaban o que estaban incluidas en otras secciones del medio gráfico –por lo general, señales que se perdían en las ediciones posteriores en formato de libro–. No obstante lo señalado, somos conscientes de que el recorte de un grupo de textos examinados en el conjunto de la heterogeneidad de las páginas de la publicación periódica que las acoge, muchas veces no ofrece la oportunidad de advertir lecturas extrapoladas de algunos autores. Creemos oportuno precisar en este punto que en esta tesis realizaremos simplemente una primera aproximación a esta cuestión, ya que proyectamos ampliar y profundizar esta indagación en un estudio posterior, actualmente en curso.³ En cuanto a la metodología utilizada, esta tesis sigue los lineamientos de los más recientes estudios sobre publicaciones periódicas de las últimas décadas, sobre todo aquellos desarrollado en los trabajos de Beatriz Sarlo (1992), Roxana Patiño (2008), Patricia Artundo (2010), Verónica Delgado (2014) y Annick Louis (2014). Según lo expuesto, estudiar en espesor las crónicas modernistas, en sus diferentes contextos, demandó un abordaje sostenido en un análisis textual y discursivo, minucioso y exhaustivo, que no dejara de considerar las diferentes condiciones de producción, circulación y recepción de los textos. Inevitablemente, esto exigió, como ya lo anticipamos, la articulación del

³ Nos referimos a nuestra tesis doctoral actualmente en curso, cuyo plan inicial de investigación fue aprobado en el Programa de Doctorado en Letras de la FH, de la UNMdP, en la marco de una beca doctoral interna del CONICET (2021-2026), titulada “Escritura y visualidad en revistas ilustradas de la modernización latinoamericana: los casos de *El Perú Ilustrado* (1887-1892), *La Edad de Oro* (1889), *Elegancias* (1911-1914) y *Mundial Magazine* (1911-1914)”.

análisis retórico-discursivo con un enfoque interdisciplinario y el estudio de nuevos sentidos derivados del formato y del soporte material. De acuerdo con la propuesta de Alexandra Pita González (2014) acerca de los textos periodísticos, creemos necesario examinar el *corpus* seleccionado en su soporte literario, cultural y material, e interpretarlo como parte de una práctica social, en virtud de su vinculación con la modernización cultural en la que se inscriben.

Además, a lo largo de la investigación, el estudio de las crónicas inscritas en los respectivos contextos “de publicación”, “de edición” y “de producción” (Louis, 2014) nos permitió advertir cómo los distintos usos y funciones de los textos se vinculan de manera permeable con otros, en un ejercicio propio de un género que combina las matrices discursivas del periodismo y la literatura. En efecto, la experiencia de leer las crónicas en las publicaciones periódicas que las acogieron originariamente, antes de su posterior compilación en volúmenes antológicos con distintos criterios, repuso necesariamente su soporte material: el tipo de papel, la distribución de la página, las erratas, las ilustraciones y la tipografía, entre otros, conformaron una dimensión imprescindible para percibir rasgos de la producción y el consumo efectivos y, a su vez, permitió explorar los vínculos existentes entre textos de distintos autores sobre cuestiones similares, y encontrar aspectos comunes en la elaboración de cierto tipo de repertorios temáticos y argumentales. Con ese aporte que consideramos insoslayable, el estudio de las crónicas se vio favorecido por un abordaje que pone en foco esos otros aspectos de su materialidad, menos explorados pero fuertemente involucrados en el diseño de un objeto cultural propio de la producción industrializada –como también los son muchos de los textos con los que comparten la página, los soportes en los que fueron publicadas, entre otros elementos analizados–.

Desde esta concepción, proponemos aquí esta metodología de análisis, que sigue los lineamientos de las teorías de la enunciación y de la discursividad (Benveniste, 1979; Van Dijk, 1980; Kerbrat Orecchioni, 1986; Maingueneau, 1989; Ducrot, 1984). No obstante, consideramos que en la instancia formal es donde se gesta la especificidad de un autor, por ende, entendemos que los sistemas de signos constitutivos de los textos no son de ninguna manera entes aislados sino partes de una red de signos, no necesaria ni exclusivamente lingüísticos, y también económicos, políticos, sociales, que interactúan en una sociedad determinada.

Si recuperamos la imagen con la que Rubén Darío se refería al diario *La Nación* de Buenos Aires, podríamos afirmar que la crónica y los medios de prensa que la albergaron, constituyeron un “laboratorio de ensayo del ‘estilo’ modernista” (Rotker, 1992, p. 96), en el que grandes figuras del modernismo –entre quienes se destacan, además de los dos autores que aquí estudiamos, Enrique Gómez Carillo, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal, Amado Nervo y Delmira Agustini, entre otros–, gestaron una “nueva prosa artística que alteró la fisonomía de la prosa en castellano” (Rotker, 1992, p. 96). Situada entre la historia, la antropología y la literatura, entre el periodismo y las letras, la crónica modernista constituye claramente ese espacio en el cual la literatura “intercepta con otros discursos, pone a prueba sus límites e interroga la posibilidad de establecer enlaces entre lo real y el arte de narrar” (Bernabé, 2006, p. 1). Este género, además de constituir una forma de ganar el sustento diario para los escritores finiseculares que habían quedado sin el apoyo y resguardo de un Mecenas y no contaban o rechazaban el sostén del Estado, a cambio de officiar como sus escribas, contribuyó en gran medida al proceso de profesionalización del escritor que, en aquel entonces, pugnaba por establecer un territorio específico para su actividad (Bernabé, 2006, p. 16; Ramos, 2021, p. 112).

Es importante tener presente que la crónica modernista hispanoamericana (o latinoamericana), en un sentido moderno del término, ligada a la cultura urbana,⁴ cuenta con precedentes, de un lado y otro del Océano Atlántico. Entre ellos, se encuentra el artículo de costumbres (inglés, francés y español), cuyos mayores referentes fueron Joseph Addison, Honoré de Balzac y Mariano José de Larra, respectivamente y, sobre todo, la *chronique* parisiense de mediados del siglo XIX. Como se sabe, las primeras *chroniques* se publicaron en el famoso diario francés *Le Fígaro*, entre 1850 y 1852, bajo el título *Chroniques de Paris*, y su autor fue Auguste Villemot. Antes de ser reconocida con esta denominación, su lugar en los periódicos parisienses era la sección de *fait divers*, pequeños boletines sin interrelación y sin comentarios acerca de los sucesos relevantes o curiosos acaecidos en la ciudad durante la semana. El tránsito desde un simple boletín o meros chismes a la crónica aportó dos elementos fundamentales para la constitución del género: el advenimiento de un sujeto –el *chroniqueur*– que ordena, enjuicia, sopesa, evalúa y realiza una “minuciosa arqueología del presente” (González, 1983, p. 74), y la temática urbana . Al respecto, Julio Ramos sostiene que:

La ciudad moderna no es para el cronista solo un objeto representado, sino un conjunto de materiales verbales, ligados al periodismo, que el cronista busca dominar en el proceso mismo de la representación. El cronista sistemáticamente busca rearticular los fragmentos, narrativizando los acontecimientos, buscando reconstruir la organicidad que la ciudad destruía [...] Esa voluntad de orden integradora de la fragmentación moderna se semantiza en lo que podríamos llamar la *retórica del paseo* (2021, p. 196. Énfasis en el original.).

⁴ En este punto, coincidimos con la línea de análisis propuesta por Mónica Scarano (2018b), en el sentido que, como sostiene la autora, “no privilegiamos el estudio o la búsqueda de la pervivencia de la crónica de Indias en la crónica moderna; por lo contrario, nuestro interés está puesto en perfilar y profundizar en el estudio de la crónica periodística en términos modernos, tal como surgió en sociedades en vías de emancipación o emancipadas o que lo eran formalmente pero con deseos de serlo de verdad” (p. 15).

El ingreso de la *chronique* parisiense a las letras hispánicas tuvo lugar hacia 1880. Como señala Aníbal González, quien introdujo el género en nuestro continente fue el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, con la publicación de crónicas en *El Nacional* de México, mientras que el cubano José Martí fue quien le dio “mayor relieve intelectual y difusión continental” (1983, p. 77), al enviar sus primeras crónicas a *La Opinión Nacional* de Caracas, entre otros numerosos e importantes periódicos americanos para los que escribió.

Como género periodístico, la crónica, siempre estuvo sujeta a las leyes de la oferta y la demanda y, por lo tanto, llegó a ser concebida como una mercancía, “la zona diurna de la literatura, zona del otro comercio, donde se escribe para ganar el pan”, tal como la presenta Ramos (2021, p. 263), parafraseando a Martí en su poema “Hierro” –aquel en que leemos “Ganado tengo el pan: hágase el verso” (Martí, 2007, *Tomo 14*, p. 105). Justamente, el periodismo fue el medio ineludible que permitió a los escritores finiseculares dar a conocer su producción literaria y, al mismo tiempo, como ya lo mencionamos, una importante fuente de ingreso económico, dado que, al decir de González, “en la crónica se puso a prueba la modernidad de la escritura modernista, y se llevó a la literatura hasta el límite de sus capacidades para inscribir el momento presente” (1983, p. 82).

En el prólogo al *Poema del Niágara* del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde,⁵ Martí reflexionaba sobre los problemas de la producción e interpretación de textos literarios en una sociedad inestable (la sociedad latinoamericana finisecular), en tiempos de fluctuación y crisis de los valores que hasta entonces habían garantizado el sentido de la escritura y su función social. En dicho prólogo, quedaba bien en claro que

⁵ Sobre este aspecto, remitimos a la lectura del clásico volumen de Juio Ramos (2021), quien, en el prólogo de su libro, realiza un análisis brillante de ese memorable texto-prólogo martiano (pp. 35-48).

el flujo y la inestabilidad eran para Martí la única ley del mundo moderno. Por su parte, según Julio Ramos, el surgimiento de las crónicas en América Latina da cuenta del problemático concepto de *autonomización literaria* –tributario de lo que él llama “modernización desigual” (Ramos, 2021, p. 42). Esto se da en un espacio de tensión producida por los múltiples roles del escritor y de la escritura en el proceso de organización de los estados nacionales en el fin del siglo XIX. La incipiente “autoridad literaria” se encontraba atravesada por las exigencias del proyecto de autonomización y, al mismo tiempo, asumía como función propia la intervención pública –a través del periodismo y la producción de ensayos– en relación con temas de orden político, social e institucional.

Durante ese proceso de cambios, nuestro género alcanzó un papel protagónico. Su hibridez constitutiva se vio influida por las condiciones de producción en las que se afirmó como género, pero está claro que dicha hibridez perduró aun cuando esas condiciones registraron modificaciones a lo largo de la historia del siglo XX.

Del mismo modo, la obra de José Martí resulta el mejor testimonio de las contradicciones del campo cultural en el que bregó, donde convivieron intereses éticos y políticos con preocupaciones y exigencias estrictamente literarias. Este aspecto evidencia el estatuto problemático del escritor latinoamericano del período y, al mismo tiempo, de la producción literaria –híbrida, inestable, heterogénea–, considerada como una matriz contradictoria determinante en su desarrollo.

Ángel Rama (1985) estudió la posición de Rubén Darío dentro del sistema de las relaciones del escritor con las fuerzas productivas del mundo social de su tiempo. El crítico uruguayo se preguntó cómo se configuraba Darío como *productor*, en un sentido benjaminiano del término (2004 [1934]), es decir: como un autor que modificó los medios de producción literarios, los aspectos técnicos específicos de su hacer. En esa

transformación estudió los vínculos que establecía la obra del nicaragüense con su público y con el campo intelectual, hasta el punto de generar una intervención y una renovación de las instancias de legitimación cultural que reorganizaban el campo.

Por su parte, Susana Rotker (2005) tempranamente reconoció la condición dialéctica que determinaba la escritura de los poetas y cronistas modernistas y su papel en el campo intelectual. La autora sostiene que las crónicas constituyen un cuerpo móvil de textos, en la medida en que viajan desde la “esfera de lo factual” a la “esfera artística” por la variabilidad de su función y los cambios operados colectivamente en las normas estéticas que regulan los desplazamientos internos del sistema literario (2005, p. 129). Tanto Ramos (2021) como Rotker (1992, 2005) coinciden en afirmar que la crónica es, en el movimiento modernista, un lugar de encuentro, un género mixto y heterogéneo, cuya naturaleza pone en cuestión la supuesta *especificidad* de la literatura.

Finalmente, lo que nos interesa desarrollar aquí es que las crónicas de José Martí y Rubén Darío –como formas de inscripción– espejaron la tecnología de su época, en sus formas, mecanismos de percepción inducidos y en los efectos de sentido que generó, apropiándose de ella o incluyéndola como elemento disparador en el plano de la escritura. Se trata de un efecto que se hace visible en la escritura al trasponer los cambios en la percepción de estos sujetos, causados por las transformaciones técnicas de diversa índole: iluminación en espacios públicos, imagen en movimiento, velocidad de desplazamientos, distintos puntos de vista, entre otros.

De acuerdo con esta propuesta, organizamos el plan textual de la tesis en tres momentos o capítulos, además de la presente introducción, así como las conclusiones y las referencias de la bibliografía consultada en la investigación.

En el primer capítulo se exponen las características sociales, culturales y estéticas que facilitaron la consolidación del género en nuestras letras y, en consecuencia, la

escritura de los textos que seleccionamos y su edición en publicaciones periódicas del período. Con ese propósito, revisamos los aspectos más salientes del periódico y de la revista ilustrada, en particular, como productos: la concepción y realización del proyecto, sus perfiles definitorios, su lugar en el campo periodístico y diversos aspectos referidos a los productores involucrados. Lejos de ser analizados como entidades meramente textuales desligadas de un sentido y de una circulación social, estos textos son considerados aquí como artefactos que suponen prácticas de producción y de lectura de carácter simbólico y material, y que circularon en un contexto histórico, social y cultural determinado.

Con las prevenciones del caso que impone el rigor metodológico requerido, el recorrido se detiene en el análisis de un *corpus* significativo de crónicas modernistas urbanas de José Martí y Rubén Darío. Por ende, los capítulos subsiguientes ahondan, cronológicamente, en la producción de crónicas y otros trabajos de esos autores, afines a nuestra investigación. El segundo capítulo explora las intervenciones cronísticas del escritor cubano en el periódico argentino *La Nación* (1882-1891) y en dos revistas editadas en la ciudad que lo recibió en su exilio, Nueva York. Se trata de *La América* (1883-1884) y de la *La Edad de Oro* (1889), dirigida, ideada y escrita por José Martí. Finalmente, el tercero y último busca poner en evidencia el problema señalado en las crónicas darianas que intervinieron también en el diario mitrista, *La Nación*, específicamente las que retrataron su visita a la Exposición de 1900 en la capital francesa y una sección que tituló “Films de París”. El siguiente apartado analiza la incorporación de los textos del nicaragüense, pero en otro tipo de publicación periódica, ya que se trata de *Elegancias* (1911-1914) y *Mundial Magazine* (1911-1914), dos revistas ilustradas que lo tuvieron como director literario. La tesis se cierra con unas breves conclusiones y la

lista de referencias que incluye las fuentes hemerográficas y la bibliografía crítica consultada y citada para la confección de este estudio.

Por último, una aclaración que consideramos significativa e imprescindible, dado el interés que reviste la visualidad para nuestra tesis. Creímos oportuno garantizar la calidad de las imágenes incorporadas, a fin de que quienes lean las páginas que siguen puedan acceder a una mayor y mejor definición que la que brinda la reproducción, en un tamaño más pequeño, de la imagen impresa o ajustada a la dimensión de la página de nuestros capítulos. Por ese motivo, hemos incorporado un código QR, al margen de cada una de las imágenes reproducidas, que remite a un repositorio con ejemplares de mayor tamaño y resolución y, cuando es posible, hemos consignado el número de la publicación periódica que recogía las crónicas.

Capítulo 1.

La crónica urbana modernista: los entornos y experiencias modernos

Entre noviembre y diciembre de 1863, Charles Baudelaire publicó en *Le Fígaro* un grupo de textos periodísticos en los que caracterizaba a los artistas de ese momento de profundas transformaciones políticas, tecnológicas, económicas y sociales. El “pintor de la vida moderna” –en palabras de Baudelaire–, estaba dotado de una profunda curiosidad, poseía “el ojo fijo y animalmente extático de los niños ante lo nuevo” (2009, p. 31) y, por ese motivo, según el poeta francés, ansiaba la modernidad, lo eterno de lo transitorio:

Así, el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a *un caleidoscopio dotado de consciencia*, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no-yo, que, a cada instante, lo restituye y *lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva*.

Ahora, a la hora en que los otros duermen, éste está inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso al techo, secando su pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, *como si temiera que se le escaparan las imágenes*, pendenciero aunque solo, y atropellándose a sí mismo. Y las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor (Baudelaire, pp. 36-38. Énfasis agregado).

Las imágenes inestables y fugitivas sugieren la posibilidad de representar la modernidad desde una experiencia estética que brota inevitablemente del contacto con las ciudades. Sin duda, la caracterización de esos tiempos y el pedido a los artistas de que

capturen la novedosa vivencia urbana de todos los días (en la presencia pública de la muchedumbre y el movimiento dinámico de las ciudades) los impulsaba a expresar, desde su perspectiva estética y subjetiva, las transformaciones económicas, sociales, urbanas y políticas producidas por la expansión capitalista.

La reflexión de Charles Baudelaire resulta productiva, en la medida en que se nos presenta como una forma de traducir los sucesos que acontecieron a partir de la primera mitad del siglo XIX, cuando muchos de quienes habitaban las grandes ciudades latinoamericanas (con Buenos Aires primera en la lista), así como tantas otras urbes del globo, comenzaron a tomar conciencia de estar atravesando una serie de cambios económicos, políticos y sociales de proporciones inusitadas. La modernidad alberga tensiones que se manifiestan en forma de desajustes, desencuentros, desigualdades, ambigüedades y contradicciones; debido a ello, en esta parte del continente, las representaciones estéticas de las transiciones hacia una sociedad más plenamente moderna derivaron en el llamado *Modernismo latinoamericano*, un movimiento estético de cuyas plumas brotaron otras formas de asimilar *lo nuevo*, ya que, como sostiene Víctor Goldgel (2013), se trataba de una época en que lo moderno y la novedad se convirtieron en un “criterio central de asignación de valor” (p. 13).

Como era de esperar, en esos tiempos, los sujetos contemporáneos —especialmente los “pintores de la vida moderna”, como lo han sido los escritores que nos ocupan— se vieron atravesados por las innovaciones de la incipiente modernidad tecnológica que ya era notoria en las cosmópolis de aquel entresiglos. En efecto, las nuevas formas de percepción, de comunicación y de desplazamiento con las que los escritores convivieron en las grandes urbes se plasmaron en transformaciones formales en el campo de la escritura. En clara ruptura con lo conocido hasta entonces, creemos que reclamaron su análisis inmersos en ese entorno y en el marco de una búsqueda formal propia y más

adecuada para las nuevas condiciones. En el volumen *Todo lo sólido se desvanece en el aire...* (2011), por ejemplo, Marshall Berman afirma que el modernismo (entendido en el sentido anglosajón del término) supone la formación de un vocabulario cultural coherente para expresar el vínculo con la modernidad (2011, p. 16). Berman sostiene que la modernidad es “una forma de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida– que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy” (2011, p. 1) y describe la vida moderna como “una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” (2011, p. 1). Y agrega: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos todo lo que somos” (p. 1). Según la propuesta del crítico norteamericano, es posible afirmar que este período, caracterizado por los cambios, favoreció el ingreso de la crónica urbana modernista en el escenario que describimos.

En este primer capítulo, nos proponemos ofrecer una presentación de las condiciones sociales, políticas y económicas más relevantes que acompañaron y, en algunos casos, facilitaron la publicación de los trabajos de José Martí y Rubén Darío en la prensa de la época y, también, adentrarnos en las condiciones genéricas y en las posibilidades discursivas de la proliferación de estos textos en los medios. De entre los estudios críticos de la literatura y cultura latinoamericana, en particular los del siglo XIX y sus proyecciones hasta nuestros días, nos interesa señalar aquí algunos ejes de la fuerte relación existente entre crónica y modernidad en ese contexto, un vínculo que por cierto excede los límites de este trabajo, pero en la que es posible encontrar ciertos nodos o zonas que creemos productivas para el estudio del *corpus* de crónicas seleccionadas.

El gran latinoamericanista uruguayo Ángel Rama (1985) señala que, en el período comprendido entre 1870 y 1910, se desarrolló en todos los órdenes de la vida social, la modernización literaria y cultural en América Latina.⁶ Entre los principales rasgos que caracterizaron este proceso, se observan una serie de factores que sustentan nuestra investigación: la creciente especialización literaria, el fortalecimiento de lectorados cultos y urbanos (debido al acelerado crecimiento de las ciudades y al avance de la alfabetización), las influencias extranjeras (fundamentalmente francesas y estadounidenses) que dieron lugar a una producción artística competitiva en el mercado internacional, la invención de “formas modernizadas”, adecuadas a los sectores que participaron en la transformación socioeconómica, y un reconocimiento más cabal de la singularidad americana en cuanto a sus problemas y conflictos (Rama, 1985, p. 83). A su vez, el gradual avance económico permitió que América Latina comenzara a remontar la curva demográfica, en algunos puntos favorecida por la fuerte inmigración europea que, aliada a la inmigración rural, convirtió ciudades y puertos en importantes centros de urbanización que reprodujeron las estratificaciones de la modernización.

Simultáneamente, la ampliación sistemática y sin precedentes de la educación, a partir de las leyes de enseñanza común y la diversificación de las escuelas profesionales en las universidades, entre otros hitos, contribuyeron a la formación de un público lector culto, que apreciaba tanto las artes como las informaciones. Aunque mucho menor en el mercado editorial de libros, el constante crecimiento del público lector estimuló el aumento de diarios y revistas (cuyo progreso puede rastrearse en la proliferación de los periódicos), al mismo tiempo que incentivó en estas latitudes el consumo de libros importados, principalmente provenientes de casas editoriales de España y Francia, con

⁶ A principios de esa etapa comenzó a ser corriente el gentilicio “latinoamericanos” y la denominación “América Latina” para referirse a la entidad supranacional que abarca gran parte del continente americano y reúne a las naciones que comparten la tradición latina. Ambas expresiones fueron un modo de reconocerse por fuera de España (Rama, 1985, p. 82).

cantidades suficientemente apreciables de obras de autores hispanoamericanos en sus catálogos.

Por primera vez, los escritores avizoraron una cercana profesionalización de su labor, aunque fue en el ámbito de la prensa donde la pudieron concretar: muchos de ellos se desempeñaron en el ámbito del periodismo, sobre todo en el género de las crónicas de espectáculos, de actualidades sociales y en las corresponsalías extranjeras intensamente demandadas por el público. El notable desarrollo del periodismo, en sus distintas variantes, resultó un factor importante que permitió medir el crecimiento del público alfabetizado. De los públicos diversificados constituidos en la época, el culto urbano rigió el sistema literario modernizado, al cual se afilió el grueso de los escritores, que si bien recibió la encomienda de ese público, también actuó sobre éste refinando sus mecanismos de apreciación y conocimiento, además de contribuir a su concepción universalista y a la precisión necesaria para una captación más objetiva de la realidad.

La novedad radicó en la amplitud y la variedad de las incorporaciones literarias que comenzaron a difundirse por todo el Occidente, guiadas por el santo y seña de las más adelantadas metrópolis: el cosmopolitismo. El proyecto cultural de los sectores más cultivados fue claramente cosmopolita. Completando ese internacionalismo, se sumó la intercomunicación interna de la producción literaria de las diversas áreas hispanohablantes, a las que en menor medida comenzó a incorporarse Brasil. Los medios de comunicación modernos –diarios, revistas, agencias noticiosas, redes de cables submarinos, telégrafos– favorecieron el mutuo conocimiento general, que fue acrecentado por un esfuerzo sistemático de los letrados e intelectuales por informarse de lo que hacían sus colegas en otros puntos del continente. Esta tarea puede seguirse en la enorme proliferación de revistas literarias y culturales –muchas de ellas, ilustradas– que se registró en el período, en las que la producción nacional e internacional fue

acompañada por la hispanoamericana. La intercomunicación entre pares fue principalmente la obra personal y autónoma del equipo intelectual, que aprovechó sus desplazamientos por el continente en busca de fuentes de trabajo (o como resultado de sus cargos diplomáticos), estimulada por los encuentros en puntos excéntricos del continente y, aún más, por la tarea periodística de la mayoría de ellos, escribiendo sobre sus colegas de otros países en artículos que eran reproducidos de unos diarios a otros.

En este caso, conviene tener presente que en tanto la modernidad es un conjunto de experiencias, de diversos ritmos y tonos, que transcurren en el siglo XX y, en forma muy incipiente, a fines del siglo XIX (Berman, 2001, p. 8), la modernización consiste en los procesos de transformación social, política, económica e institucional ocurridos en ese período (Aguilar, 2002, p. 180). Coincidimos aquí con los aportes de Rama, quien sostiene que, “Con Hugo fuerte y Verlaine antiguo” –como escribió Rubén Darío (2018, p. 504)–, en nuestro continente, el ingreso a la modernidad occidental fue de la mano de la herencia universal y la incorporación de las corrientes europeas más importantes, pero no como una literatura trasplantada sino como una “actualización” con un agregado propio:

Como toda modernización, no fue reflejo de una crisis coyuntural de la cultura europea, sino una actualización histórica de mucho más amplio radio artístico y filosófico que deparó un producto sincrético en que se conjugaron dos coordenadas: la representada por la vasta tradición universal de las letras vistas a través de la conciencia moderna y la correspondiente a la enraizada tradición cultural interna de América que había impregnado los mecanismos de percepción y valoración (Rama, 1985, pp. 92-93).

Para Rama, el ingreso de lleno de América Latina en la modernidad se vivió como una pujante época de progreso y renovación, debido a que los escritores sintieron el deber de registrar los cambios globales, de modo que quienes llegaban a tomar conocimiento de las noticias por su pluma estuvieran también al corriente. Sin embargo, autores como

Ramos (2021) contradicen esta postura al sostener que, en la incertidumbre y el desconocimiento generados por la fragmentación moderna, la literatura se autorizaba como un intento de superación estética. Ramos afirma que, para Martí, “la autoridad de la literatura radica precisamente en la *resistencia* que ofrece a los flujos de la modernización. La literatura moderna –dice– se constituye y prolifera, paradójicamente, anunciando su muerte y denunciando la crisis de la modernidad” (2021, p. 51).

Por ese motivo, en el caso de América Latina, desde la crítica cultural surgieron categorías insoslayables a la hora de estudiar la modernidad subcontinental –entre las que se destacan la “modernidad periférica” (Sarlo, 1988) y los “desencuentros de la modernidad”, que suele ser además calificada como “desigual” (Ramos, 2021).⁷ Porque, si bien se produce una transformación capitalista industrial en las ciudades, fueron diferentes las características de su integración a la economía mundial y, por ende, también distintas las formas de su producción artística (Rama, 1985, p. 89). Ramos refuerza también la particularidad singularizante y diferenciadora de la modernidad latinoamericana (desigual, periférica, residual, heterogénea, desencontrada), que vive irregularmente estos procesos de separación discursiva y de especialización profesional de la literatura y de la política. Para este autor, los desencuentros de la modernidad en América Latina están asociados con la fragilidad institucional de la cultura, con las discontinuidades y los entrecruzamientos de secuencias temporales en las periodizaciones sistemáticas y homogéneas de la historiografía occidental y con la hibridez y las fronteras borrosas entre los géneros de la poesía, la crónica y el ensayo en la historia de las ideas latinoamericanas.

⁷ Sobre esta discusión, resulta interesante la recuperación que hace Goldgel (2013) respecto de estas nociones que, según el autor, “ponen de relieve la inadecuación del término ‘modernidad’ en América Latina, y sustentan una operación crítica medular en la historia cultural del continente: observar nuestra diferencia con respecto a Europa del Norte o los Estados Unidos. Pero –agrega–, en la medida en que dicha constatación postula de manera implícita la existencia de una modernidad no periférica, identificar a América Latina como la tierra de la diferencia contribuye a notificar la pureza de aquel centro” (p. 40).

Es importante subrayar la afirmación rotunda de Ramos, cuando sostiene que América Latina, en comparación con Europa, vivió –y aún continúa haciéndolo– la modernización (en todos sus aspectos) como un fenómeno muy “desigual” (Ramos, 2021, p. 119). La emergencia de la literatura moderna latinoamericana surge como resultado de la modernización social y cultural de la época, de la urbanización, de la incorporación de los mercados latinoamericanos a la economía mundial y, sobre todo, como consecuencia de la implementación de un nuevo régimen de especialidades, que le retiraba a los letrados la tradicional tarea de administrar los Estados, presionaba a los escritores a acatar la división intelectual del trabajo y, por lo tanto, a profesionalizarse (Ramos, p. 54). Los escritores de la modernización poseen el rasgo de concebirse como fundadores de la autonomía literaria latinoamericana porque, como señala Rama, “es en la modernización que se fragua el sistema literario hispanoamericano” (1985, p. 87). El escenario y emblema de esa modernidad futura y deseada –también de la división del trabajo– es la ciudad: móvil principal de los adelantamientos científicos e industriales de este siglo esencialmente mejorador. En este sentido, el estudio de la crónica modernista, urbana y latinoamericana, nos permite –siguiendo a Ramos– leer lateralmente la representación de la literatura, a veces ansiosa, en el periódico, como también su encuentro y su lucha con los discursos tecnologizados y masificados de la modernidad (2021, p. 55).

Si bien la crítica establece distintos momentos para referirse al modernismo, se podría acordar que sus primeras manifestaciones en el campo cultural y literario remiten a los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX, y coinciden con el proceso simultáneo de incipiente modernización altamente significativo para el continente americano –a excepción de Estados Unidos y Canadá, donde se anticipó–, debido a que la mayoría de estos países se vieron obligados a incorporarse en la civilización industrial de la burguesía decimonónica occidental (Schulman, 1984, p. 10). Con respecto a la

datación histórica del modernismo, hay posturas divergentes: con un criterio más laxo, el crítico literario español Iván Schulman asegura que su aparición se remonta al año 1882 y sostiene que: “Debiera hablarse, en rigor, de un medio siglo modernista que abarcaría los años 1882 y 1932, y cuya literatura proteica dejó una herencia, patente todavía hoy, sobre todo en la prosa artística” (1987, p. 11). No obstante, como se adelantó, los estudiosos especializados en ese movimiento no coinciden en la delimitación del período, ni en la fecha de su inicio ni en la de su finalización. Para Federico de Onís (1974), también reconocido hispanista, filólogo y crítico literario salmantino, el comienzo del modernismo data de tres años más tarde que la fecha fijada por Schulman: 1885 (p. 69). Por lo general, los críticos acuerdan en señalar su declinación en 1916, una fecha emblemática para los modernistas, porque es el año en que falleció Rubén Darío.

Si bien las discusiones acerca del modernismo son de largo aliento, en este capítulo no haremos un rastreo exhaustivo de ellas; por el contrario, solo nos limitaremos a señalar el lugar desde el que elegimos referirnos a este movimiento. Es por ello que nos ubicamos en la línea crítica iniciada y continuada, fundamentalmente, por Juan Ramón Jiménez (1962 [1953]), Octavio Paz (1976 [1965]), Federico de Onís (1974), Rafael Gutiérrez Girardot (1988 [1980]), Ángel Rama (2015 [1984]), Julio Ramos (2021 [1989]) y Susana Rotker (2005 [1992]). Como lo sintetiza el poeta español Juan Ramón Jiménez muy tempranamente, en una concepción epocal del movimiento, “lo que se llama Modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (1962, p. 17). Seguimos entonces, a los críticos que perciben al modernismo como una *época* y un *movimiento*, lo que al mismo tiempo nos permite reflexionar acerca de las complejidades de un mundo cambiante, heterogéneo y contradictorio.

Pensamos además que, tal como lo señala Ángel Rama en un trabajo publicado por primera vez en 1974 con el título de “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, el modernismo consiste en el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de incorporación de América Latina a la modernidad y se trata, por lo tanto, de una concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX y asociada a la expansión económica y política de los imperios europeos y estadounidense.⁸ Por ese motivo encontramos esclarecedora la temprana formulación conceptual del movimiento propuesta por Federico de Onís, quien apuntó: “nuestro error está en la implicación de que haya diferencia entre modernismo y modernidad, porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la *busca de modernidad*” (1974, p. 625. Énfasis agregado). En 1934, el crítico español caracterizó el Modernismo de un modo amplio y con una perspectiva integradora que trasciende los límites de las naciones y las regiones: lo define como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto de un hondo cambio histórico, cuyo proceso continúa hoy” (1974, p. 69).

En cambio, para Octavio Paz (1976), el movimiento se manifestó como una suerte de “involuntario homenaje a aquello mismo que rechaza” (p. 138), lo que condujo a que

⁸ Este posicionamiento crítico nos habilita, por otro lado, a incorporar plenamente como iniciador y representante genuino de ese movimiento a José Martí —autor de una revista ilustrada y de algunos textos periodísticos que son objeto de nuestra tesis—. Resulta, a nuestro juicio, la mirada más superadora para entender a este autor, uno de los primeros en dar cuenta de la crisis de su época y del rol del artista en el nuevo paradigma. La figura de José Martí ha ocupado un lugar a la vez privilegiado y complejo en la periodización de la historia de la literatura latinoamericana, en general, y del modernismo, en particular. Por esta razón, coincidimos con la postura de un conjunto de críticos encabezados por Manuel Pedro González (1960) que consideraron al escritor cubano como iniciador y partícipe del movimiento literario, artístico y cultural modernista, dado que, como señala Ángel Rama, “fue situado en el arranque de la ola modernista de la que será padre, generoso progenitor con larga e impredecible descendencia” (2015, p. 4). No obstante, si bien su ubicación dentro del modernismo no es cuestionable en nuestros días, sucede que en la consideración de los críticos la ubicación de su figura osciló entre dos épocas distintas: el segundo romanticismo del siglo XIX y los albores del modernismo.

los poetas hispanoamericanos estuvieran condenados a respirar su atmósfera, lenguaje y estilo histórico de la época. Por su parte, Nelson Osorio y Graciela Montaldo (1995) señalan que con el nombre de ‘modernismo’ se conoce en la historia literaria y cultural latinoamericana el movimiento que, a fines del siglo XIX, se extiende a todas las manifestaciones literarias de la cultura ilustrada del mundo hispanoamericano, y lo encuadran entre 1888, el año de la publicación de *Azul...* de Rubén Darío, y 1916, el año de la muerte del nicaragüense, la gran figura y corifeo del movimiento (p. 3185).

A modo de cierre, nos interesa recuperar un texto temprano de Rubén Darío, publicado en 1899 en *La Nación* de Buenos Aires, con el título “El Modernismo en España”:

En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un obvio entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia (Darío, 29 de diciembre de 1899, p. 3, columnas 2-4).



Figura 1. “De Rubén Darío: el modernismo en España” (1899), *La Nación* de Buenos Aires

1.1. La crónica urbana modernista: narrar lo nuevo

El modernismo se presenta como el momento cúlmine del pensamiento hispanoamericano acerca de la modernidad, una instancia que traza su tradición discursiva sobre un sistema de (auto)crítica y busca fundar una nueva (González, 1983, p. 8). Si la modernidad se concibe como una experiencia de “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” (Baudelaire, 2009, p. 39), la crónica viene a replicar en su estructura misma estas características, con un alto grado de conciencia y autorreflexividad de ese sujeto ya en vías de autonomización (Ramos, 2021, p. 202).

En este apartado, nos proponemos reflexionar sobre la especificidad de la crónica urbana modernista y discutir las genealogías más importantes en torno a ella. En términos generales, la crónica es un tipo discursivo de notable continuidad en América Latina, desde el periodo colonial hasta nuestros días. En su extendido desarrollo histórico en nuestro continente, podemos identificar la serie constituida por las relaciones de Indias, las tradiciones y relatos costumbristas del siglo XIX, las crónicas modernistas y las crónicas contemporáneas latinoamericanas.

No obstante, en este punto interesa señalar que, desde nuestra perspectiva, nos centraremos aquí en la crónica como un género discursivo moderno y, por ende, urbano, que rompe con las prácticas históricas, sociales y culturales de producción, circulación y recepción textual, surgidas y desarrolladas en contextos coloniales. Por lo tanto, como señala Mónica Scarano (2018b), estos textos suponen acciones en un marco institucional muy diferente al de las sociedades coloniales en el que se encuadraban las crónicas de Indias, por ejemplo. Dicho esto, es necesario agregar que muchos rasgos y prácticas persisten como elementos residuales durante la vida independiente –cierto grado de heterogeneidad discursiva–, a modo de rémoras con las que la modernidad

latinoamericana se complejiza y se tensa aún hasta en nuestros días. Cabe precisar, además, que desde esta postura, no privilegiamos el estudio o la búsqueda de la pervivencia de la crónica de Indias en la crónica moderna; por lo contrario, nuestro interés está puesto en perfilar y profundizar en el estudio de la crónica periodística en términos específicamente modernos. Pese a que estos aspectos no se han analizado con demasiada frecuencia y que, hasta hace solo unas décadas, esos materiales, por tratarse de textos publicados en periódicos y revistas, fueron desestimados por la crítica literaria más tradicional –que los consideraba ‘impuros’–, la problemática de la crónica en tanto género discursivo y la complejidad de su definición han generado hasta hace muy poco un debate vigente tanto entre los críticos y como entre los mismos cronistas (debido a que la reflexión sobre la propia escritura ha sido un ejercicio habitual en la mayoría de los escritores latinoamericanos y de habla hispana en general).

En el comienzo de su ya clásico texto *La crónica modernista Hispanoamericana* (1983), Aníbal González reconoce cierta apariencia de “marginalidad” (p. 9) en la literatura modernista (respecto de otras formas discursivas del siglo XIX, como las ciencias naturales, la economía y la filosofía) y rescata la crónica de entre la vasta producción modernista. El filólogo da por sentada la dificultad para asir conceptualmente la crónica (hablando concretamente de la crónica modernista) y ya asocia la vacancia de los estudios sobre este género –en un volumen que tiene hoy casi cuarenta años– con el carácter heterogéneo de este “género en prosa que parece caracterizarse por su indefinición” y “se desliza, inasible como una gota de mercurio, por el cedazo de la crítica” (1983, p. 61).

González señala, además, dos rasgos como los más importantes de nuestro objeto de estudio: por un lado, que la crónica modernista ofició como “tejido conectivo” (1983, p. 63) o vehículo para difundir autores, obras e ideas –lo que fomenta la percepción del

movimiento como algo unitario— y, por otro lado, que fue “el género más moderno que cultivaron los modernistas, porque en él fueron delineados con mayor “nitidez” los temas relacionados con la temporalidad como reflexión típica de la modernidad (1983, p. 63). La crónica reconstruye estos hechos sobre una idea de temporalidad sincrónica o, como la llama foucaultianamente el autor, una “arqueología del presente” (1983, p. 74), en la que resulta clave la posición del observador. Éste se ocupa de narrar eventos, hechos que “quiebran la rutina del acontecer cotidiano”, porque —como señala González— “la crónica subdivide la progresión temporal en una multitud de instantes discretos, en una pululación de eventos que es necesario historiar” (1983, p. 73). De este modo, la crónica modernista oficia como el repaso de los acontecimientos del año hecho a partir de titulares de diarios, tendencias de moda y *faits divers*. Sin ir más lejos, en la “Introducción” señalamos que este género tiene sus antecedentes en la crónica parisiense y en el artículo de costumbres dieciochesco inglés. Se trata, por lo general, de cuadros casi siempre breves, en los que el cronista registra personajes comunes y acontecimientos propios de la vida cotidiana — como cuando José Martí y Rubén Darío reflexionan sobre varios aspectos fundamentales de la crisis moderna—, a menudo en los márgenes de la gran ciudad.

En *Desencuentros de la modernidad en América latina* (2021), Ramos insiste en destacar la heterogeneidad⁹ formal de la crónica como el rasgo constitutivo del género. La entiende como un producto resultante de la contradictoria autoridad literaria, “en su propuesta —siempre frustrada— de *purificar* y homogeneizar el territorio propio ante las presiones e interpelaciones de otros discursos que limitaban su virtual autonomía” (2021, p. 43. Énfasis agregado). Para el autor, en la heterogeneidad de la crónica, así como en la

⁹ Sobre este aspecto, Ramos agrega que la crónica finisecular “es un lugar discursivo heterogéneo aunque no heterónimo: la estilización [...] presupone un sujeto literario, una autoridad, una “mirada” altamente especificada. Se trata de una mirada especificada, pero sin un espacio propio, y sometida, limitada, por las otras autoridades que confluyen (en pugna) en la crónica. De ahí que *formalmente* la crónica represente, y hasta tematice, tanto la operación de un sujeto literario (la estilización) como los límites de su autonomía (la información)” (2021, p. 174. Énfasis en el original).

mezcla y el choque de discursos en el tejido de su forma, se “proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana” (2021, p. 43). Sumado a esto, la crónica en el fin del siglo, en tanto forma *menor*, posibilita el procesamiento de zonas de la cotidianidad capitalista que en aquella época de intensa modernización rebasaban el horizonte temático de las formas canónicas y codificadas (2021, p. 178. Énfasis en el original).

A su vez, las definiciones ya clásicas y muy difundidas de Susana Rotker, en los dos volúmenes donde aborda la crónica modernista: *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí* (1992) y *La invención de la crónica* (2005 [1992]), se ubican en la línea de los estudios iniciados por Ángel Rama. Seguimos a Rotker en su conceptualización de la crónica como un género que posibilitó el encuentro del periodismo con la literatura, y cuya época fundacional, en las letras hispánicas, coincidió con el movimiento modernista. Para esa autora, quien coincide en este punto también con Ramos, cuando sostiene que la crónica es un espacio textual híbrido o mixto, porque ocupa un lugar fronterizo “entre el discurso literario y el periodístico, pero, en definitiva, como género literario” (2005, p. 100). Al redescubrir y estudiar las crónicas modernistas, especialmente las de José Martí, Rotker (2005) le hace justicia a una parte importante de la producción literaria que cambió radicalmente la prosa latinoamericana y señala que ese rescate, después de un siglo de indiferencia, es el que permite rastrear en la crónica el impacto que produjo la modernización en el sistema cultural de esa época.

En síntesis, con el periódico como escenario y espacio de difusión, los modernistas ejercitaron la crónica, su “laboratorio de ensayo del estilo”—como la definió el mismo Darío—, por medio de “imágenes sensoriales” (Rotker, 2005, pp. 108) que buscaron adaptarse a la señal de los tiempos. Uno de los aportes teóricos capitales de la periodista y crítica literaria venezolana es la singularización de tres elementos constitutivos de este

género fronterizo.¹⁰ En primer lugar, la *referencialidad* y la *actualidad*, es decir, el necesario anclaje en la realidad y la alusión directa a hechos coyunturales o mediatos que se presentan como elementos propios de lo periodístico (las noticias) y, finalmente, la *autonomía literaria*, el valor textual que revela, por su condición de material literario, una vez que los hechos narrados perdieron toda significación inmediata por el paso del tiempo (2005, p. 117). La imagen tan elocuente que utiliza Juan Villoro cuando define la crónica en el siglo XXI como el “ornitorrinco de la prosa” (2006), ha pasado a ser últimamente una de las formas más citadas para definirla y para aludir a uno de sus rasgos más característicos, explorado por quienes se han dedicado a a teoría y la crítica de la crónica modernista latinoamericana: González (1983) primero, pero también Ramos (2021) y Rotker (2005), entre los más importantes estudiosos del subgénero en el período que trabajamos. Si bien el conocido escritor y periodista mexicano está caracterizando la crónica contemporánea, al describirla utiliza términos que nos permiten perfilar también la crónica modernista. Las reflexiones de Villoro en “La crónica, el ornitorrinco de la prosa” (2006) sintetizan las preocupaciones actuales sobre este género y son referencias que dialogan con las de otros críticos reconocidos. Cuando resalta el extenso “catálogo de influencias” que recibe la crónica pone de relieve la enorme permeabilidad del género, una clave de lectura que permite comprender el carácter híbrido de su discurso. Para Villoro, hay una serie de elementos medulares que definen la crónica latinoamericana, siendo lo más importantes el pacto de objetividad entre el cronista y el lector, la temporalidad y la búsqueda por alcanzar la verosimilitud. La crónica trata de sucesos verificables, por lo general, en el tiempo, pero a la vez monta un simulacro al enunciarlos

¹⁰ Rotker agrega que la crónica, como resultado del encuentro entre el discurso periodístico y el literario, contiene dos tipos de significaciones: una centrípeta o interna, ya que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto, y otra centrífuga o externa, debido a que esos signos, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes y literales, para tener un peso específico e interdependiente (2005, p. 133).

a partir de recursos narrativos para generar la ilusión de que vuelven a suceder sin atentar contra la verosimilitud. Por “objetividad”, entiende el distanciamiento respecto de los hechos: cuando el cronista pretende ofrecerlos con indiscutible pureza es menos creíble que cuando reconoce las limitaciones de su punto de vista narrativo. En palabras del escritor: “El tipo de acceso que se tiene a los hechos determina la lectura que debe hacerse de ellos. Definir la distancia que se guarda [...] autoriza a contar como *insider*, *outsider*, curioso de ocasión” (Villoro, 2006, p. 581). El cronista toma datos y hechos objetivos y muchas veces su estrategia discursiva es la de alejarse de lo narrado y posicionarse como un observador. Los hechos que reelabora en el texto están tamizados por la subjetividad y el lugar de enunciación del cronista, desde donde opta por determinado tema y enfoque. La crónica modernista no solo pretende mostrar los hechos de manera entretenida y ateniéndose a un número máximo de palabras determinado por el periódico que lo contrata, sino que es ante todo una manera de conocer el mundo, una ventana a la novedad. Los relatos emergen de la cotidianeidad y de las voces tanto de quien narra los hechos como de los personajes protagonistas.

Por otra parte, en su estudio sobre la narrativa contemporánea, Mónica Bernabé (2006) advierte en la crónica la emergencia de una serie textual caracterizada por un gran impulso hacia el realismo. Afirma que “son narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje” (p. 8). El discurso cronístico, sostiene la autora, lleva implícita una característica intrínseca de la narrativa latinoamericana al haberse constituido como “espacio experimental que conjuga crónica, testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diario de viajes, informe etnográfico, biografía, autobiografía” (p. 7). Para Bernabé, la crónica funciona como un espacio discursivo en el que un sujeto mira a su alrededor y se mira a sí mismo y, a la vez, se constituye en un espacio en el cual la

literatura intercepta con otros discursos para probar sus límites. En este sentido, es un tipo de texto de fronteras abiertas y funciones variables. Se trata de una escritura que explora nuevos horizontes y que reinstala la pregunta sobre qué es la literatura al desafiar sus límites.

1.2. La crónica modernista, la experiencia metropolitana y la prensa

Los acontecimientos son tan múltiples, tan desordenados y tan rápidos, que pocos quedan en la red del pescador. Y cuando la correspondencia está destinada a países lejanos, las páginas llegan casi siempre marchitas y sin interés, porque el telégrafo las ha precedido de veinte días y se ha encargado de borrar cien veces la impresión del suceso que se relata. Nuestra prosa parece un reloj atrasado, ó un hombre con ideas del siglo XVIII. Solo queda el recurso de epilogar. Y, aún en esa deslucida actitud cabe el atraso, porque la vida es una sucesión de epílogos que se epilogan.

Manuel Ugarte, “La crónica en Francia” (1903)

Moldeado por el impulso del deseo de modernidad que ya estaba muy presente en las últimas décadas del siglo XIX, el espacio discursivo de la crónica modernista se ocupó de explorar la irrupción de los primeros signos de su concreción en las transformaciones de todo tipo que tuvieron lugar en las ciudades y especialmente en las grandes cosmópolis modernas como París y Nueva York, y en las capitales y las grandes urbes latinoamericanas que las replicaban, desde una “sensibilidad amenazada”, que caracterizaría aquel fin de siglo (Montaldo, 1994). Aunque desarrollaremos esta idea en los capítulos subsiguientes donde se analizarán una serie de crónicas de dos modernistas descollantes, José Martí y Rubén Darío, es oportuno aclarar aquí que partimos de la

afirmación de que las crónicas de dichos escritores, en su complejidad y diversidad, atestiguaron y estetizaron los cambios que percibieron estos escritores al transitar o describir en directo o a la distancia las grandes ciudades en pleno proceso de transformación modernizadora, tanto en su traza y fisonomía como en el nuevo orden social que en ellas se estaba gestando. Desde nuestra perspectiva, nos interesa resaltar también que es con la pluma de los mencionados corresponsales que la crónica finisecular habilitó la incorporación del lenguaje literario al periodismo, y de los temas propiamente literarios que tradicionalmente estaban fuera de la esfera periodística, a las páginas de los diarios y revistas.

Durante el transcurso del largo *fin de siècle*, la crónica se consolidó como mercancía –a la manera de cualquier otro artículo de consumo– y quedó expuesta a las fluctuaciones del mercado (Rotker, 2005, p.112). Conviene señalar que el grupo de textos abordados se difundieron en la prensa escrita, concretamente en publicaciones periódicas como diarios y revistas y, por ese motivo, dan cuenta de procesos simultáneos: la consolidación del oficio del cronista¹¹ –debido al desplazamiento de los escritores de la protección de la ciudad letrada (Rama, 1984a)–, los cambios en los públicos lectores –cuyo crecimiento y diversificación determinaron, en buena medida, las variantes del género en particular¹²–, el diálogo con otras representaciones icónicas o visuales –la fotografía, la tarjeta postal, los carteles, *el art nouveau*– y el desarrollo de la industria gráfica.

¹¹ Como señala Ramos (2021), en el campo de la cultura letrada y la comunicación, la modernización y la especialización suponen el desarrollo de un nuevo tipo de discurso (la noticia), de un nuevo profesional (el reportero), una reconfiguración de lo literario y del ejercicio de la literatura en el interior del nuevo espacio periodístico. En dicho escenario, la crónica se constituye como un lugar intermedio en el que los escritores integrados al nuevo mercado periodístico ensayan, ejercitan y experimentan su “estilo” o, en otras palabras, hacen literatura.

¹² El fin de siglo asiste al surgimiento de la llamada *prensa popular*, que responde a la demanda de grandes masas de lectores recién incorporados por la alfabetización, al universo de la cultura letrada.

En el presente apartado, nos concentramos en los objetos que capturan la atención del cronista, tanto los temas y tópicos como los asuntos y motivos con los que trabaja, además de las escenas, vivencias e impresiones que elige y recorta, y las formas y los procedimientos discursivos que selecciona con mayor frecuencia para indagar sobre el qué y el cómo de la inscripción de estos textos en la prensa periódica finisecular. Además, se puede señalar fácilmente que buena parte del *corpus* elegido llama la atención sobre el acuerdo y el interés de los escritores latinoamericanos: primero por Nueva York –ya hacia la década de 1880, perfilada como urbe central en el marco del auge del proceso modernizador–, y luego, en el caso dariano, por las grandes metrópolis europeas de las primeras décadas del XX. En los dos autores, se manifiesta un crecido interés por referir y representar las grandes urbes del globo, sobre todo París,¹³ no solo como metrópoli central en relación con otras capitales europeas sino como lugar privilegiado de referencia contrastiva respecto de las capitales y grandes ciudades latinoamericanas.

Con la ciudad transformada y la industria en expansión, las nuevas tecnologías comenzaron a ofrecer, desde la primera mitad del siglo XIX, diferentes posibilidades de reproducción de impresos que tornaron factibles ciertas prácticas de consumo masivo y marcaron la transición hacia una nueva cultura visual moderna.¹⁴ En este tiempo, los escritores comenzaron a *sobreescribir* las noticias en crónicas –con las que muchas veces compartían el espacio fragmentado del periódico–, es decir, mediando entre el lectorado local –los de *La Nación* y los de las publicaciones para los hispanohablantes– y el capital cultural extranjero (Rotker, 2005; Ramos, 2021). Los periódicos, revistas y magazines se

¹³ Como ya lo señaló Walter Benjamin (2012), la capital francesa es considerada en esos años el centro de la cultura occidental y el lugar de reunión y resguardo indiscutible, tanto para los artistas que buscan refugiarse en ella, como para los latinoamericanos que viajan o se exilian en Europa y se reconocen en París como *ciudadanos del mundo* –efecto de la seducción de la ciudad cosmopolita (Scarano, 2016).

¹⁴ La expresión ‘cultura visual’ fue empleada por primera vez por el historiador del arte Michael Baxandall (1974), para referirse al espectro de imágenes de una cultura concreta en un momento particular. El uso del término estuvo asociado al desarrollo artístico, su producción y consumo en el tejido social histórico (Dotta Ambrosini, 2015, p. 42).

convirtieron gradualmente una nueva “vitrina” de la producción intelectual y tecnológica más reciente de Europa y Norteamérica (Ramos, 2021, p. 144). En este contexto, se fundó la figura del colaborador o corresponsal, de gran relevancia para los diarios. Ese rol fue ocupado por autores reconocidos de la época, cuya firma era importante –tanto, que muchas veces hasta se imprimía su versión facsimilar al pie de la noticia o de la crónica–. Los corresponsales eran enviados al interior del país o al extranjero. Muchos de los nombres que circularon por los diarios, como el caso de Eduardo Wilde, José Martí, Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío –por mencionar solo algunos–, enviaban sus relatos de viajes desde los distintos rincones del globo a los periódicos locales. Eran nombres propios reconocidos por tratarse de letrados prestigiosos, intelectuales, figuras públicas dedicadas, en general, a la política o a la producción literaria.

De la mano de la profesionalización de los escritores y de la prensa periódica, surgió la posibilidad de dedicarse de manera sostenida a las letras, sobre todo hacia el último cuarto del siglo XIX y, fundamentalmente, gracias al oficio de periodista y su posibilidad de llegar al “mundo de los libros” (Laera, 2008, p. 495). Sobre este asunto resulta más que interesante recuperar la propuesta de Martín Servelli, quien apunta, en *A través de la República. Corresponsales viajeros en la prensa porteña de entre-siglos (XIX-XX)*,¹⁵ que “las exigencias del público lector generaron la necesidad de contratar agencias internacionales, servicios telegráficos extranjeros, corresponsales y colaboradores en las principales ciudades de Europa y América” (2018, p. 18).

En el caso de José Martí, su ingreso al periódico porteño *La Nación* de Buenos Aires se registró en el año 1882, cuando fue incorporado a la redacción del diario argentino en función de corresponsal de prensa desde Nueva York –como lo venía haciendo para *La Opinión Nacional* de Caracas–. Del mismo modo que Martí, muchos de

¹⁵ Nos referimos, puntualmente, al primer capítulo del volumen, titulado “Reporteismo viajero”.

los escritores finiseculares, en especial los cronistas, encontraron –al decir de Julio Ramos– “un espacio en la nueva prensa de la época redactando ‘cartas’ desde ciudades extranjeras, que luego algunos editaron en forma de libros de ‘crónicas’” (Ramos, 2021, p. 168). Algo similar ocurrió con Rubén Darío, quien se incorporó a *La Nación* desde fines de la década de 1880. A partir de la adopción de lo que Julio Ramos denomina la “retórica del viaje” (2021, p. 168) estos corresponsales –incluso en sus propias ciudades– escribieron tensionados entre el público local –los lectores hispanoamericanos– y el “capital” cultural extranjero de las ciudades desde las que enviaron sus crónicas. Debido a ello, es posible dilucidar con mayor claridad de qué modo las condiciones en que emergieron y operaron los corresponsales impactaron en las condiciones de posibilidad de la crónica modernista en general (p. 199).¹⁶

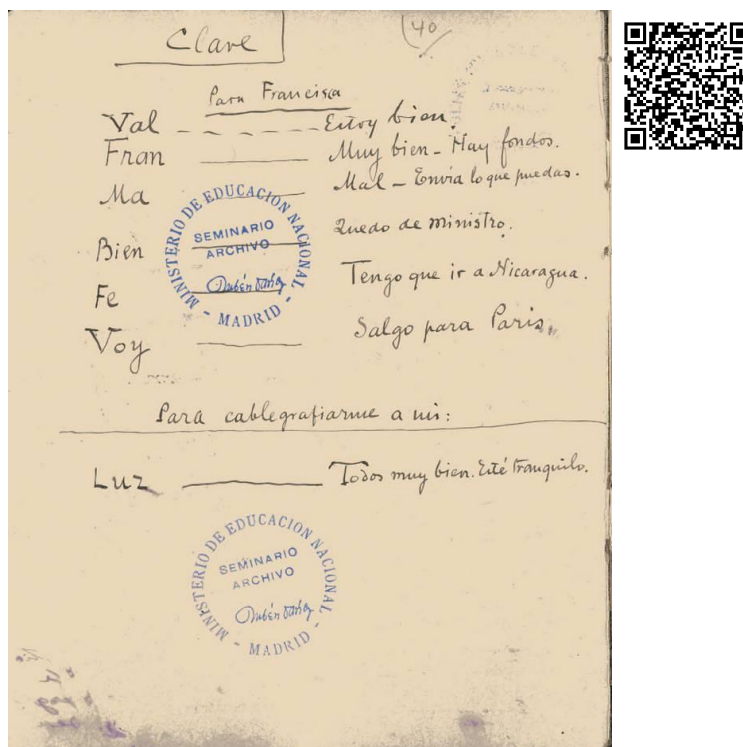


Figura 2. Claves cablegráficas entre Rubén Darío y Francisca Sánchez (pareja del nicaragüense), sin fecha.

¹⁶ Para profundizar en este aspecto, recomendamos las lecturas insoslayables de los especialistas Beatriz Colombi y Rodrigo Caresani, fundamentalmente en sus respectivos libros *El viaje intelectual* (2004) y *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013).

La inauguración del servicio telegráfico, en este sentido, fue fundamental. Como indica la Figura 2, este lenguaje periodístico comenzó a ser de uso extendido y también llegó a formar parte de la cotidianeidad de los cronistas –ese fue el caso de Darío– que se encontraban cubriendo eventos para los periódicos, fuera de su ciudad. Según Ramos, su implementación fue crucial en el desarrollo de la crónica urbana modernista porque, como explica:

El telégrafo le permitía a la comunidad de lectores autorrepresentarse como una nación insertada en un “universo” articulado mediante una red de comunicación que contribuyó mucho a la sistematización del mercado internacional en la época. En *La Nación*, el servicio telegráfico pronto comenzó a incluir comunicaciones comerciales, complementadas a partir de 1878 por boletines quincenales que anunciaban los productos listos para exportarse a Europa. Asimismo, sus novedosos avisos que cubrían en los 1880 casi la mitad del periódico, servían de vitrina de las más modernas maquinarias agrícolas y de objetos de lujo de firmas inglesas, francesas y norteamericanas. El periódico se convertía así en un intermediario fundamental entre el capital extranjero y los grupos comerciales de Buenos Aires, cada vez más poderosos (2021, p. 159).

Sumado a ello, pronto la capacidad informativa del telégrafo también tuvo efectos notables sobre la racionalización de los lenguajes periodísticos:

El telégrafo eléctrico, que por medio del cable trasatlántico nos anticipaba día a día el índice de la crónica universal, fue por primera vez aplicado por *La Nación* a la prensa diaria en el Río de la Plata. Y hoy, la palabra autorizada y elocuente de Castelar [...] relata, amplía y comenta en estilo abundante y rico de ideas, los sucesos que el telégrafo nos transmite en lenguaje rápido y seco (p. 200).

Como podemos observar, la cuestión sobre la representación de la experiencia moderna de la metrópoli¹⁷ ocupó un lugar central en los debates culturales y estéticos del

¹⁷ Además de constituir el centro del comercio y la industria, la sede del gobierno y la administración, la metrópoli nucleaba ya en esos tiempos los intereses económicos mundiales y orientados internacional y globalmente. Esa orientación internacional (hacia la economía mundial) sugería el establecimiento de otra

momento, debido a que la ciudad se convirtió en un espacio privilegiado para *leer* los cambios sociales y las transformaciones culturales. En el medio urbano, comenzó a configurarse una marca distintiva del nuevo tipo de subjetividad moderna y urbana que estaba emergiendo, la de la *vida nerviosa* como resultado de la experiencia sensible en las grandes ciudades, en las que se intensificaron los estímulos nerviosos que resultaron del rápido y continuo intercambio de impresiones externas e internas y de los vínculos interpersonales que se configuraron de acuerdo con el valor de cambio (Simmel, 2017, p. 60). Pero, como la Berlín que estudia Peter Fritzsche (2008), las ciudades de principios del siglo XX que recuperamos en esta investigación tuvieron el denominador común de la reconstrucción constante, ya sea en la existencia de nuevos edificios –tiendas, restaurantes– o fachadas y la extensión del sistema de transporte metropolitano, características de los proyectos urbanísticos de toda ciudad moderna.

La circulación del dinero, la población y el entretenimiento se ajustaron al ritmo que impusieron el comercio y el trabajo de las ciudades. Para Fritzsche, las ciudades del período se representaron en sus textos –mayormente, en las publicaciones periódicas, “motores de la cultura metropolitana”–, debido a que el movimiento de la *ciudad textual* se superponía al de la *ciudad material* (2008, p. 12).

En otras palabras, para circular por la metrópoli, sus habitantes tenían que *leer* horarios, avisos publicitarios, anuncios callejeros y artículos periodísticos que recapitulaban e intensificaban sus movimientos. Desde esta perspectiva, sostenemos que los periódicos y las revistas de principios del siglo XX fueron la forma de presentar y volver accesible la metrópoli a sus lectores. La *ciudad textual*, como la percibe Fritzsche,

categoría: la de la *cosmópolis*, con su correspondiente cultura cosmopolita *urbi et orbi*. David Frisby señala que la *Cosmópolis* “trasciende cualquier lugar o escenario fijo: es especialmente indeterminada, en la medida en que las redes de la economía mundial están en continuo movimiento (de expansión y contracción), y su cultura está condicionada por la comunidad transespacial de la economía monetaria” (2007, p. 289).

es un producto distintivo de una época en la que los medios de comunicación hicieron foco casi por completo en ella. Los ritmos de las ciudades cambiaron –con horarios, grillas e instrucciones–, y con ellos se fueron ajustando los materiales, los formatos, las formas y las disposiciones de las publicaciones periódicas. En una época y en un espacio urbano en los cuales la lectura comenzó a masificarse, la configuración de la *ciudad textual* fue moldeando la experiencia metropolitana, y así la multitud y la acumulación de rasgos modernos actualizaron los modos de lectura y escritura de los habitantes urbanos (Fritzsche, 2008).

Durante el período estudiado en esta tesis, que comprende entre 1882 y 1916, las publicaciones periódicas atravesaron una etapa de rápido crecimiento, a lo largo del cual se establecieron como instituciones metropolitanas que producían nuevas prácticas periodísticas. Se podría decir que no existe ningún otro siglo que haya estado tan marcado por la experiencia de lo efímero ni que haya sido más consciente de ello que los cien años anteriores a 1914. París, Nueva York y Buenos Aires vivieron una época marcada por la reconstrucción y recibieron millones de residentes nuevos en el siglo XIX, de modo que sus habitantes tenían en común con quienes vivían en Berlín o en otras grandes urbes, la experiencia de la inestabilidad.

Antes de la Primera Guerra Mundial, el periódico metropolitano era una entidad bastante novedosa –pensamos, por ejemplo, en la fundación de *La Nación* de Buenos Aires, en 1870–, por lo que nuestro interés está puesto en estudiar cómo operaban la lectura y la escritura en las transformaciones urbanas de ese recorte temporal. La *ciudad textual* en la que nos centramos –que es parte de nuestro *corpus*, podríamos decir– comprende, mayormente, crónicas modernistas urbanas editadas en diarios y revistas de circulación extendida, pero también anuncios, postales, carteles y una amplia variedad que circulaban en las calles.

Al mismo tiempo, se comenzaron a delinear los nuevos lectorados, en base a estos *textos-cimientos* de la ciudad, una ciudad aún inestable y maleable “que permitía a los lectores comprender el inventario cambiante de la ciudad y reaccionar frente a sus voces alegres o especulativas, pero asimismo guiaba a los lectores midiendo y estandarizando el inventario urbano” (Fritzsche, p.16). Los relatos metropolitanos presentaban una amplia diversidad, organizaban el detalle y las diferencias, con lo cual, inevitablemente, regularon los modos de ver y de no ver. El progresivo triunfo de la cultura del consumo, a finales del siglo XIX, contribuyó a que la ciudad textual utilizara las habilidades de escritura de sus habitantes para la persuasión, apelando a sus deseos y prejuicios, por medio de imágenes y anuncios publicitarios. La *ciudad de palabras* seguía siendo un medio de interpretación de la *ciudad de cemento*, pero ya no guiaba a los lectores de una única manera.

En este punto, creemos necesario para nuestra investigación volver sobre los conceptos de *imagen*. Si bien no pretendemos en esta breve intervención resolver las discusiones suscitadas en las últimas décadas en torno al concepto (Belting, 2007 [2001]), conviene señalar que en este contexto, tiene numerosos significados posibles, orientados algunos de ellos a nuestros sentidos; otros, a nuestro intelecto, al tratarse de acepciones literales o materiales, las que podríamos llamar *imágenes visuales*; o bien, representaciones metafóricas o conceptuales, a las que podríamos referirnos como *imágenes textuales*.

Por esta razón, en primera instancia, es preciso señalar que remitiremos a distintos tipos de imágenes. Una vez caracterizados los entornos que dieron origen a la crónica urbana modernista, nos interesa reparar en la imagen no solo como un “producto de la percepción” sino también como un “resultado de una simbolización personal o colectiva” (Belting, 2007, p. 14). La ruptura con los modelos clásicos de la visión, promediado el

siglo XIX, fue inseparable de la reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron de múltiples formas las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del sujeto humano, que dieron como resultado lo que Crary define como “una transformación en la constitución de la visión” (2008 [1990], p. 20). Estas transformaciones nos permiten concebir las imágenes como todo aquello que es mediado por la mirada, que se extiende de igual manera a la producción física de imágenes que desarrollamos y consumimos en el espacio social (revistas ilustradas, carteles callejeros, publicidades en los periódicos o fotografías sociales, por mencionar solo algunas) como así también a las imágenes mentales, es decir las que buscan capturar y organizar la experiencia, como las producidas a partir de la escritura (Debray, 1994, p. 38).

Es el cronista, entonces, quien se ocupa de superponer la *ciudad textual* sobre la *ciudad material* y vuelca sobre el texto –en el sentido amplio que involucra lo icónico– imágenes que “implican simultáneamente miradas, gestos y pensamientos” (Didi-Huberman, 2020, p. 13). La imagen, entendida como modo de representación de la realidad y como medio de conocimiento de ella, se convierte en un modo de “hacer presente lo ausente” (Debray, 1992, p. 34), una “ausencia” que podría pensarse, en nuestro caso, como el desconocimiento que tienen los lectores hispanohablantes, radicados en zonas “desiguales” de América Latina, respecto de los grandes centros metropolitanos donde se inscriben las piezas que envían los cronistas.

Para cerrar esta presentación, creemos preciso puntualizar que no nos interesa aquí dar cuenta de los datos empíricos de lo narrado y descrito en los textos analizados, nacidos de una supuesta percepción abstraída de su entorno, sino más bien indagar el no menos problemático fenómeno del observador y el contexto desde el cual observa, que sin duda atraviesan no solo el modo de observar sino también la forma de enunciar lo observado. Dicho de otro modo, el problema del observador, en tanto sujeto histórico y lugar de

ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación (Crary, 2008, p.21) es el campo donde se materializa la visión en la historia y se hace visible junto con sus efectos.

Capítulo 2.

Las crónicas de José Martí

Hay en la casa del trabajo un ruido
Que me parece un fúnebre silencio.
Trabajan; hacen libros —se diría
Que están haciendo para un hombre un féretro.
Es de noche; la luz enrojecida
Alumbra la fatiga del obrero;

José Martí, “De noche en la imprenta” (1875)

Con la excepción de algunas breves intermitencias, José Martí (1853-1895) vivió en Estados Unidos desde enero de 1880 hasta comienzos de 1895. La estadía en el país del Norte contribuyó a darle forma a su proyecto político-cultural y a afianzar su pensamiento hispanoamericano. Durante ese período, además de consolidar una sensible y excepcional experiencia sobre esa parte del continente —entre otros múltiples logros—, colaboró en publicaciones periódicas de diferentes regiones del globo, para las que escribió una serie de crónicas y cartas sobre la vida norteamericana. Si bien la más saliente fue su participación en *La Nación* de Buenos Aires, conviene recordar que escribió, ya desde épocas muy tempranas, para publicaciones periódicas de diversas zonas geográficas, como los diarios *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Opinión Pública* de Montevideo y *El Partido Liberal* de México, solo por mencionar algunos de ellos.¹⁸ En cuanto al rol que

¹⁸ La inmensa obra periodística del escritor cubano fue recogida en volúmenes antológicos, de acuerdo con criterios temáticos o geográficos, sin embargo, además de los medios referidos más arriba, buena parte de sus crónicas aparecieron en diversos periódicos y revistas: en Cuba (*El Diablo Cojuelo*; *Patria Libre*; *El Almendares*), en España (*La Cuestión Cubana* de Sevilla), en Hispanoamérica (*La Nación* de Buenos Aires; *El Sud Americano* de Argentina; *La Pluma* de Bogotá; *La República* de Honduras; *La Opinión Pública* de Uruguay; *La Opinión Nacional* de Caracas; la *Revista Universal*, *El Partido Liberal*, la *Revista Azul* y *El Federalista*, de México), y en los Estados Unidos —en español e inglés, lengua que estudió en España— (*El Porvenir*, *La Revista Ilustrada* de Nueva York; la revistas *The Hour* y *The Century*; el periódico *New York Sun*, *New York Evening Post* y *La América*, todos ellos de Nueva York; *The Manufacturer*, de Filadelfia. Incidentalmente, se publicaron artículos suyos en *The Evening Post* y *Export and Finance*, de Nueva York;

ocupó en las revistas, veremos que, en determinados casos, contribuyó en algunas ya en funcionamiento y, en otros, encabezó varios proyectos editoriales que lo tuvieron como editor, director literario y artístico, cronista, cuentista, reseñista y poeta. Destacamos, entre esas publicaciones, *La América*, la *Revista Ilustrada* de Nueva York, *La Edad de Oro* y *Patria*; en varias de ellas se desempeñó como un distinguido polígrafo.

Detendremos nuestra atención en un grupo de crónicas producidas en ese período denominado, por el mismo Martí, en su carta-testamento, como “Escenas norteamericanas”. Son cerca de trescientas que, unidas a las ciento cuarenta y seis detectadas en *El Partido Liberal* de México por Ernesto Mejía Sánchez, constituyen probablemente el más notable corpus periodístico producido en nuestra lengua por entonces. Coincidimos con Julio Ramos (2021) en que ese voluminoso conjunto de textos configura una importantísima reflexión no solo “sobre múltiples aspectos de la cotidianidad en una sociedad capitalista avanzada, sino también sobre el lugar del que escribe –el intelectual latinoamericano– ante la modernidad” (p. 47): una “tempestad es más bella que una locomotora” (Martí, 1992, p. 234), como escribió el mismo Martí en el “Prólogo” al *Poema del Niágara*, en una imagen que traduce la modernización voraz y destructora de la belleza del mundo natural en contacto con los nuevos tiempos, a la vez que advierte sobre la posibilidad de que ambos sean susceptibles de ser transformados en materia poética.

A lo largo del siglo XIX, el desarrollo del capitalismo industrial y la ampliación del mercado mundial modificaron el ritmo de la edición de libros y publicaciones periódicas que buscaban llegar a lectorados más extendidos y, a la vez, más específicos. Por otro lado, como sostiene Peter Frietszche (2008), en referencia al caso alemán del entresiglos XIX-XX, los diarios y las revistas ingresaron en escena como guías

La Habana Elegante de Cuba y *La Estrella* de Panamá. Fundó también, además de *La Edad de Oro*, *La Revista Venezolana* y el semanario *Patria*.

indispensables para conocer los enclaves de la modernización: la gente leía para entender la ciudad y, por lo tanto, el contenido de los artículos periodísticos resultaba no solo aceptable sino necesario para vivir en la urbe.

Desde comienzos de los años ochenta, mediante las correspondencias a *La Opinión Nacional* de Caracas (1881-1882) y *La Nación* de Buenos Aires (entre 1882 y 1891), José Martí no tardó en reconocer el interés que la nueva prensa latinoamericana tenía por los Estados Unidos, en esa época de apertura de las economías de la región. Ya para 1887, los diarios que publicaban crónicas martianas alcanzaban la veintena, sobre todo si consideramos que, como le comentó Martí a su amigo Manuel Mercado, algunos ni siquiera respetaban los derechos de su autor: “¡Y pasan de veinte los diarios que publican mis cartas, con encomios que me tienen agradecidos, pero todos se sirven gratuitamente de ellas, y como Molière, las toman de donde las hallan!” (Martí, 1946, p. 146). Para ese entonces —señala Ramos—, desde Nueva York, Martí: “siguió de cerca las luchas de Mark Twain (y otros escritores en vías de sindicalización) por formalizar las leyes internacionales de propiedad intelectual. Es decir, ya en él operaba la noción moderna del escritor como pensador, como ‘trabajador de la cultura’, según su propia fórmula” (Ramos, 2021, p. 146). Entre los fragmentos de apuntes de Martí, extraídos de los cuadernos del escritor, encontramos reflexiones en esta dirección, entre las que destacamos una breve nota acerca de la escritura como trabajo, enmarcada en un consciente y reflexivo proceso de reconocimiento de sí mismo dentro del proceso mayor de profesionalización del escritor. Anotó el poeta en el fragmento titulado “371”:

De todos los oficios, prefiero el de la imprenta, porque es el que más ha ayudado a la dignidad del hombre, y el de edificador y cantero, porque yo rompí piedras para amasar edificios:—hay que tardar una eternidad en armarse, porque son edificios de almas, mucho más duros a veces y más pesados que las piedras! Me enamora todo lo que se yergue y levanta: un talento que surge, un amor que se aviva, una pared que se alza. Las casas en fábrica me son tan familiares como

las desdichas de mi pueblo: siempre se me pintan en imágenes, extrañas y nuevas las paredes a medio hacer, los fosos sombríos, las puertas boqueantes, los muros desiguales que se dibujan sobre el cielo oscuro como encías desdentadas (1992, p. 252).

Pedro Pablo Rodríguez (2002) marca el ingreso de Martí en el ambiente de la prensa en la ciudad de México, cuando a poco de su llegada se incorporó a la *Revista Universal. De Política, Literatura y Comercio*. El 2 de marzo de 1875 publicó su primer escrito en el medio, firmado bajo el seudónimo de *El Corresponsal*, y titulado ‘Crónica de París’” (Rodríguez, 2002, p. 16) y, en noviembre de 1876, cesó su participación en la revista mexicana con la ascensión de Porfirio Díaz al gobierno. En ese período, Martí ejerció su escritura periodística escribiendo artículos, editoriales, gacetillas, crónicas y reseñas y, además, el poema que seleccionamos como epígrafe del presente capítulo, dedicado al estudio de las crónicas martianas. “De noche, en la imprenta”, se publicó primero en la *Revista Universal* de México, el 10 de octubre de 1875 y, luego, en *La Opinión Nacional* de Caracas, el 20 de diciembre de 1875. La fecha de composición en el pie del poema da cuenta de la temprana pasión del cubano por la tinta, las rotativas y su propia identificación con un asalariado de la pluma.



Revista Universal

De Política, Literatura y Comercio.

CANDIDATOS

DE LA REVISTA UNIVERSAL:

PARA PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

EN EL PROXIMO CUATRIENIO.

CUIDADANO LICENCIADO

SEBASTIAN LERDO DE TEJADA.

Para Magistrados cuarto y quinto de la Suprema Corte

LICENCIADOS

Jose V. Baz y Manuel Buenrostro.

PARA PROCURADOR GENERAL

MIGUEL T. BARRON.

REDACCION.

Justo Mendos.—Juan A. Mason.—Eduardo Pina y
 San—Agustín B. Gomez.—José Negro.—Francisco
 S. Biles.—Joaquín Martínez.—José Martí.—Gustavo
 G. Gonzalez.—Isidoro Salazar.—J. V. Villal.—
 Gabriel Aguirre.—José Albert.—Luis G. Alvarez.—
 Manuel G. Alzola.—Antonio Angulo.—Francisco de
 S. Barro.—C. Barro.—Manuel P. Carreras.—
 Benigno Carrillo.—Vidal Carrasquilla y Nigam.—Manuel
 Casillas.—Francisco.—César Tabares.—Jesús Tiza de
 Leon.—Miguel David.—Manuel J. Diaz.—Manuel
 Echeverría.—Lorenzo Elizaga.—Alejandro Espinosa.—
 Gerardo A. Ezeiza.—Roberto A. Ezeiza.—J. Ezeiza.
 Francisco.—Antonio Gil Octava.—Francisco Gil y
 Gil.—Francisco Gil y Gil.—Antonio Gil y Gil.—
 Manuel Gomez.—Ignacio Gomez del Campo.—Francisco
 Y. Gonzalez.—Manuel Gonzalez Gomez.—Próspero
 Gonzalez y Hernandez.—Eduardo Herrera.—Manuel
 Lopez.—José Lopez Portillo y Rojas.—Francisco
 Martinez de Arce.—Gabriel Ibarra.—G. Ibarra.—José
 de la Lanza.—Manuel Melles Salazar.—Francisco O'Beirne.
 José.—José O'Beirne.—Ricardo Ornelas.—Luis Manuel
 Padilla.—Antonio Pina.—Juan Pizarro.—Antonio Rizo
 y Balmori.—J. M. Romero.—Francisco Treviño
 Gomez.—Benito Zúñiga.

SECCION LINGÜISTICA.—Antonio García Ochoa.
SECCION DE ECONOMIA.—Manuel Terán.
SECCION DE HISTORIA.—Joaquín Tabares.—José de
 Ochoa.

Editor propietario J. V. VILLAL.

La Ciudad de México, esquina de San Bernardo y
 Chapultepec.—Gran edificio de Roberto Bosa y hermanos,
 contra la casa de México.

Atención: México, obsequio, y Ciudad México, impreso
 en el número 17 de las Frenéticas, año 12.

La imprenta.—Señalada en la esquina de San Bernardo y
 Chapultepec. Puntos de venta: en el número 17 de las Frenéticas,
 año 12. En las Frenéticas, año 12.

A. F. Gomez y Leria.—Filices de pino, calle de
 San Juan, año 14.

Hipocampo.—Española calle de San Francisco, año 4.
 En esta casa se hacen todos los trabajos de imprenta.
 Calle de San Francisco, año 4. Calle de San Francisco,
 año 12. Príncipe, número y número.

PUEBLA.

Café y Restaurantes del Teatro de Guerra.—Se abren
 en el número 12, dando sus comidas al día por 16, 20 y 25
 pesos al mes.

Cantinas al estilo americano. Puebla.

El Hotel de Comercio en Jalapa.—Se abren al día
 una estación y hospital. Año general, artículo 12.

Figura 3. Portada de la Revista Universal (1876) de México.

A partir de 1881, ya de regreso de su breve estadía en Caracas (de enero a julio de 1881), Martí entró en contacto con Fausto Teodoro de Aldrey, director y propietario de *La Opinión Nacional* de Caracas, quien le ofreció un contrato para comenzar a publicar en el “primer periódico moderno de Venezuela” (Rodríguez, 2002, p. 20). El 15 y el 18 de junio de ese año, durante su estancia en Venezuela, se publicaron en ese diario caraqueño dos textos dedicados a la conmemoración madrileña del bicentenario de la muerte de Calderón de la Barca, en los que la crítica especializada reconoció ciertas características de las crónicas martianas como “la narración de sucesos por cierto no contemplados directamente por el cronista, el encabalgamiento, el colorido, la peculiar puntuación, el lenguaje metafórico ilimitado”, entre otros (Rodríguez, 2002, p.20). Luego de esos dos escritos, entre el 5 de septiembre de 1881 y el 31 de mayo de 1882, Martí comenzó a publicar asiduamente crónicas sobre temas extranjeros en el periódico, y a

editar la *Sección constante*. Alcanzó a incluir aproximadamente unas diez publicaciones mensuales para *La Opinión Nacional* de Caracas, muchas de ellas con el pseudónimo de ‘M. de Z.’. José Martí cesó las colaboraciones, por decisión propia, en mayo de 1882, una vez establecido nuevamente en Nueva York, debido a las presiones que recibía de la familia Aldrey. Sin embargo, para Pedro Pablo Rodríguez, su participación en *La Opinión Nacional* “fue [...] el inicio de la publicación sistemática de las crónicas, el género del periodismo moderno que entraba con mayor rapidez en los diarios de Hispanoamérica, y que iría caracterizando la prosa modernista” (2002, p. 21).

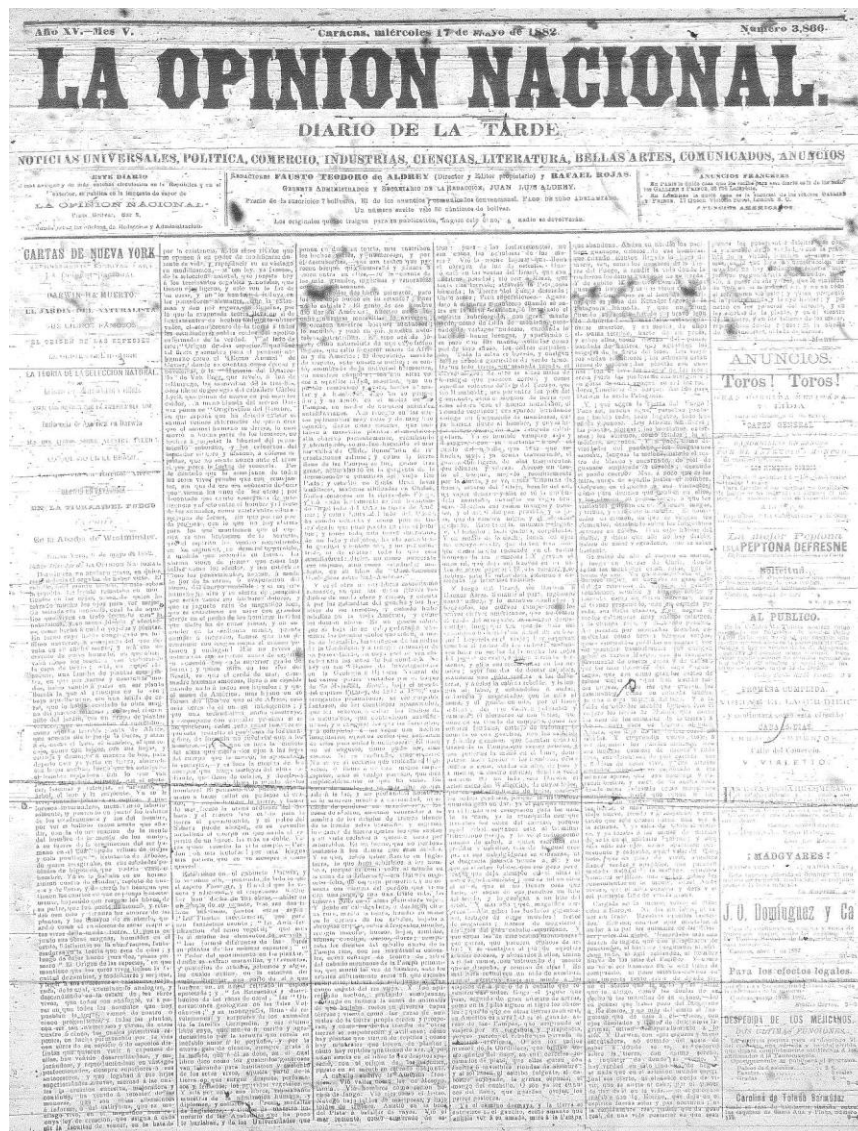


Figura 4. “Cartas de Nueva York expresamente escritas para *La Opinión Nacional*” (1882), *La Opinión Nacional* de Caracas.

A diferencia de lo que ocurrió luego en *La Nación*, sus publicaciones en el diario caraqueño cubrían el acontecer europeo, además del estadounidense. Las primeras pasaban por la actualidad de España, Francia e Italia y recogían las opiniones de su autor acerca de lo que ocurría allá, pero sin estar presente durante los hechos que comunicaba, constituyendo, sin dudas, lo que Rodríguez reconoce como “un ejercicio notable de su capacidad descriptiva y narrativa” (2002, p. 21). Con la excepción del grupo de textos recogidos a propósito de su visita a España, resulta interesante reparar en cómo Martí construye lo que podríamos llamar el *simulacro de la visita*, a partir, muchas veces, de la recolección de testimonios de amigos y, sobre todo, de la profusa prensa mundial, tan a su alcance en la ciudad de Nueva York.

El 5 de septiembre de 1882 apareció, en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, la primera crónica enviada por José Martí desde Nueva York, escrita el 15 de junio de ese año. Se trataba, al decir de Rodríguez, del ingreso del cubano “al diario argentino que le dio renombre en el orbe de habla hispana y donde una joven generación aprendió a escribir de una manera que luego sería llamada modernista (2002, p. 23).

Hacia 1886, José Martí comenzó a desempeñarse, además, como corresponsal neoyorquino del periódico *El Partido Liberal*, de México, para el cual repetiría, en ocasiones, los despachos que unos años antes había enviado a *La Nación*. Inclusive, algunas crónicas fueron enviadas al mismo tiempo a los dos periódicos y, aunque en casi la totalidad de los casos eran prácticamente iguales –había ligeros retoques de estilo–, en algunos había habido sustitución de párrafos y fragmentos completos. En ese mismo año, inició su correspondencia para el diario hondureño *La República*, de Tegucigalpa, que se prolongó hasta enero de 1888. A partir de enero de 1889, remitió dos cartas quincenales al periódico montevideano *La Opinión Pública*, cuidando que sus temas fueran “diversos de los que trate en cartas para otros diarios” (López Mesa, 2012, p. 241). Igualmente

colaboró con el periódico *La Nación* de Montevideo –aunque solo se conservan muy pocas de esas crónicas. Para ese entonces, los lectores de Martí se habían extendido por toda Latinoamérica, ya que además de las publicaciones mencionadas anteriormente, las crónicas circulaban más allá de sus propios países, debido a los numerosos medios de habla hispana que replicaban sus cartas.

A la difusión continental contribuyó también el hecho de que Martí escribiera con sistematicidad para varias publicaciones periódicas en español que se editaron e imprimieron en Nueva York. *La Ofrenda de Oro. Repertorio Ilustrado de Arte y Literatura*, el órgano mensual de la Sociedad de Seguros sobre la Vida y puntapié para lo que luego sería la revista ilustrada *La Edad de Oro*, acogió al menos dos escritos suyos. *El Economista Americano* apareció, incluso, mencionado por Martí (2011) en su carta-testamento a Gonzalo de Quesada como uno de los mensuarios en los que participó. Además, envió escritos para publicar en *El Sudamericano* de Buenos Aires y en la *Revista Ilustrada* de Nueva York,¹⁹ de elevado prestigio en el continente (Rodríguez, 2012, p. 24).

Pero fue *La América*, de Nueva York, periódico mensual activo entre 1883 y 1884 y del cual se conserva una colección incompleta pero bastante numerosa, el que parece haber sido un órgano de primordial importancia en el ejercicio martiano del periodismo. En ese medio, publicó textos que pueden considerarse ‘crónicas norteamericanas’ y artículos acerca de los problemas hispanoamericanos, junto con las informaciones relativamente amplias acerca de diversos temas científicos, literarios y sobre libros en general. En el caso de este mensuario, al parecer hasta los anuncios eran escritos por Martí y él mismo traducía sus textos del inglés (Rodríguez, 2012, pp. 24-25).

¹⁹ Se trataba de una revista ilustrada, de impresión lujosa, cuyo editor propietario era el panameño Elías de Losada, y en la que Martí, además de otros textos, publicó por primera vez su fundamental ensayo “Nuestra América”, el 1 de enero de 1891.

En *La Edad de Oro*, su reconocida revista mensual para niños y jóvenes, que circuló desde julio a octubre de 1889, se manifestó la amplitud de miras de la labor creadora martiana, volcada con entusiasmo en este caso hacia esta publicación que él mismo redactaba en su totalidad, incluidas las ilustraciones que escogía personalmente y cuyo diseño decidía casi en forma exclusiva él mismo. De nuevo, nos encontramos aquí con el periodista integral que se confunde con el editor: el hombre de “De noche en la imprenta” y a la vez el editor que fue Martí, sin dudas, al mismo tiempo. Según las reseñas de prensa, *La Edad de Oro*, que circulaba por toda Hispanoamérica con grata acogida, contribuyó también a que su autor fuese reconocido en el mundo del periodismo y de las letras de la región (Rodríguez, 2012, p. 25). Martí solía llenar buena parte de esa publicación con sus escritos, además de dirigirlo, diseñarlo, corregirlo y revisar las planas, cuando estaba en Nueva York. No obstante, para Rodríguez (2012), el periódico *Patria* representó, a partir de 1892, en los últimos años de su vida, la

...apoteosis de la integridad periodística del líder cubano, volcado ya para entonces en la dirección del Partido Revolucionario Cubano y en la organización de la guerrilla de Cuba. Su elevado rigor profesional quedó de manifiesto en cada edición del periódico, tanto por la forma como por el contenido. la tipografía, ilustraciones y diseño general de la publicación para apreciar cómo Martí incorpora aspectos que ha asimilado de su larga experiencia editorial (2002, p. 26).

Durante su estadía en Nueva York, quedaron al descubierto la preocupación y el deslumbramiento por las máquinas que fueron una constante en el pensamiento martiano. En muchas de sus crónicas, estos abordajes le sirvieron para alimentar distintas representaciones de la ciudad y de sus habitantes, por medio del establecimiento de relación ambivalente con la modernidad y sus signos. Resulta interesante subrayar la observación de Ramos, en la que señala que el discurso de Martí está:

Articulado desde una *mirada y una voz* [énfasis agregado] enfáticamente literaria (que sin embargo opera desde el lugar heterónimo del periódico), ese campo progresivamente asume, en las *Escenas*, la defensa de los valores “estéticos” y “culturales” de América Latina, oponiéndolos a la modernidad, a la “crisis de la experiencia”, al “materialismo” y al poder económico del “ellos” norteamericano (p. 47).

Además de tensionar la idea de que el “nosotros”/“ellos” sean lugares de enunciación marcadamente contrarios, nos interesa detenernos en el énfasis que le coloca el crítico portorriqueño a la mirada y a la voz del cronista, como modos de intervenir y organizar la experiencia desde la sensibilidad estética. Por ese motivo, hacemos propias las palabras de Rubén Darío, quien escribió para el diario porteño en el que compartieron corresponsalías, una crónica homenaje a los pocos días del fallecimiento de Martí, fechada el primero de junio de 1895:

Aquella “NACIÓN” colosal, la “sabana” de antaño, presentaba en sus columnas, a cada correo de Nueva York, espesas inundaciones de tinta. Los Estados Unidos de Bourget deleitan y divierten; los Estados Unidos de Groussac hacen pensar; Los Estados Unidos de José Martí son estupendo y encantador diorama que casi aumenta el color de la visión real. Mi memoria se pierde en aquella montaña de imágenes (Darío, 2015, p. 318).

La metáfora dariana de las inundaciones de tinta que recubrían cada mes las páginas del diario coincide con la lectura de Ramos de la mirada del cronista que recorta escenas de la cotidianidad en la ‘Gran manzana’. Es interesante y al mismo tiempo no es casual que Darío eligiera la categoría de ‘diorama’ para referirse a la escritura de Martí, porque remite al término que acuñó el francés Louis Daguerre (1787-1851), uno de los pioneros de la fotografía. En París, durante el verano de 1822, y con la ayuda del pintor arquitectónico Charles Marie Bouton (1781-1853), Daguerre construyó un edificio que,

bajo el título de ‘Diorama de Daguerre’,²⁰ presentaba un espectáculo luminoso en el que dos inmensas pinturas de paisajes de tamaño natural, con efectos de luz en constante cambio, daban a los espectadores la ilusión de cambiar las horas del día, el clima o las estaciones u otras imágenes *mágicamente* en movimiento.

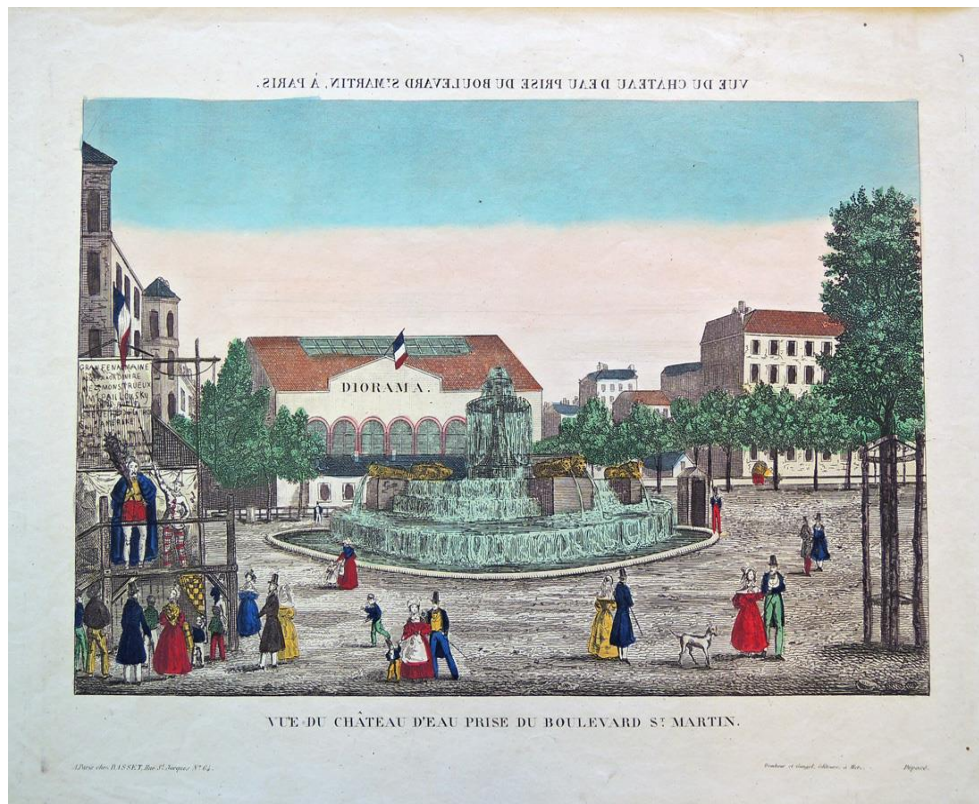


Figura 5. Diorama “Vista del Château d'Eau tomada desde el Boulevard St. Martin” (1840).

En el caso de Martí, nos interesa reparar en la intención del cronista por generar el efecto tridimensional de un espectáculo visual como el diorama, que tradujera en una serie de imágenes el ritmo de la ciudad –principalmente la neoyorquina–, ya sea construido únicamente en la minucia de su escritura o desde el diálogo y la incorporación de láminas, grabados o ilustraciones dispuestos en la página de la publicación periódica.

²⁰ El diorama, que adquirió una considerable reputación popular en París, se inauguró el 11 de julio de 1822 y mostraba dos cuadros: 'La vallée de Sarnen' de Daguerre y 'La Chapelle de la Trinité dans l'Église de Canterbury' de Bouton. Durante el primer período del Diorama en París, desde 1822 a 1830, se mostraron en total diez cuadros de Daguerre y el mismo número de Bouton.

2.1. “Cartas de Martí” en *La Nación* (1882-1891)



Figura 6. “Cartas de Martí” (1883), *La Nación* de Buenos Aires.

En este apartado, proponemos un estudio de una selección de crónicas de José Martí que fueron publicadas en las páginas de *La Nación* de Buenos Aires y, en los casos que corresponda, de los préstamos y traslados de estos textos a *La América*, revista que abordaremos en la subsiguiente sección. Las “Cartas de Martí” enviadas al diario porteño tuvieron una periodicidad mensual –en aumento, a medida que se modernizaba el sistema de circulación informativa y que los lectores se mostraban ávidos de leer las columnas martianas– y constituyeron la principal fuente económica del escritor durante los años en que vivió en Nueva York. En el caso de *La América*, Martí primero debió suscribirse a un proyecto en desarrollo como colaborador para, recién posteriormente, dirigirlo, en el marco de una perspectiva más amplia respecto de la trascendencia y la necesidad de que ciertas publicaciones periódicas ingresaran en el campo cultural de habla hispana, en especial el del cubano.

Hacia 1870, los diarios porteños *La Prensa* y *La Nación* hicieron su ingreso en la escena pública. Los nuevos tiempos exigieron una adecuación por parte de los periódicos que no tardó en llegar, debido a que, en ese entonces, el periodismo experimentaba, a nivel mundial, cambios significativos. El caso argentino, un poco más demorado, recién a fines del siglo XIX, supo ajustarse, por un lado, a la necesidad de diversificación de los intereses del lectorado, incipientemente más diverso y masivo y, por otro, a la posibilidad

de acceder a diferentes bienes y servicios, tanto económicos como culturales (Laera, 2008; Román 2010).

A propósito de estas cuestiones, Claudia Román (2010) considera que una serie de cambios sociales, culturales, políticos y técnicos acompañaron e impulsaron transformaciones en la composición del público, en la sociabilidad y también en las características de las publicaciones periódicas. La autora señala que

En el contexto del crecimiento de un mercado de bienes culturales, y del surgimiento de un incipiente mercado editorial, estos procesos transformaron la distribución de la palabra y la imagen impresas, y con ellos sus usos y funciones. Nuevas capacidades y habilidades fueron requeridas, y surgieron o se rejerarquizaron profesiones y oficios vinculados a la prensa (Román, 2010, p. 18).

En relación con ello, se encuentran, como bien señala Román, las transformaciones de la esfera pública y política de los periódicos del Río de la Plata, en el marco de un complejo proceso de modernización y profesionalización del diarismo en estas latitudes. Inevitablemente, los cambios en los medios de producción requirieron nuevos trabajadores y competencias periodísticas. Si bien el proceso vivido por *La Nación* no debe ser parangonado con lo que por ese entonces sucedía en Europa y en los Estados Unidos, tampoco debemos soslayar la notable revolución que vivió y suscitó



Figura 7. “José Martí” (1895), *La Nación* de Buenos Aires.

el periódico rioplatense, en la América del Sur, en las postrimerías del siglo XIX.

En ese entonces, y debido al exilio de Bartolomé Mitre en septiembre de 1874, José Antonio Ojeda (1875-1882), el entrante director interino, orientó sus esfuerzos a convertirlo en un “diario comercial moderno, sin por ello dejar de hacer periodismo de opinión” (López Mesa, 2012, p. 231). En gran medida, la modernización del periódico se debió a dos innovaciones: por un lado, la incorporación del telégrafo, una herramienta crucial para que la comunidad de lectores se autorrepresentara como una nación insertada en un ‘universo’ —en consecuencia, inmerso en una red de comunicación que contribuyó a la sistematización del mercado internacional—, y, por el otro, la gran cantidad de avisos publicitarios, que, allá por 1880, ocupaban casi la mitad del periódico y servían de vitrina para exhibir las máquinas más nuevas y los objetos de lujo de origen internacional (Borroto Trujillo, 2019).²¹ El telégrafo se convirtió en un punto de inflexión en la vida de la publicación, debido a que las informaciones que afectaban de un modo u otro los intereses intercontinentales llegaban en el momento en que eran requeridas (Ramos, 2021, p.153). Susana Rotker (1992) agrega que el efecto de inmediatez, una de las consecuencias más salientes del telégrafo, constituyó un incentivo al deseo de internacionalización y a las ansias modernizadoras, en consonancia con los intereses de la burguesía, como propone María Antonia Borroto Trujillo (2019), desde una perspectiva más abarcadora, este aspecto está regido por la universalización del capitalismo.

El periódico “más moderno y modernizador” de la época (Ramos, 2021, p. 152) se apoyaba, además, en la calidad de su servicio internacional, que combinaba la

²¹ En 1883, el propio diario publicó un comunicado en el que reconocía una transformación importante: “Desde 1875 tomó *La Nación* la delantera de todos los demás periódicos de Buenos Aires. La administración dio a la empresa, exclusivamente política hasta aquella fecha, un carácter comercial, y el diario, sin dejar de mantener su bandera, entró en un terreno más sólido, encauzándose en la corriente de avisos de que estaba apartado, y que es la principal fuente de que vive el periodismo (*La Nación*, 2 de febrero de 1883, p. 1)”.

concentración de los mayores recursos telegráficos²² con prestigiosos colaboradores de todo el mundo y corresponsales viajeros en el Viejo Continente y de los Estados Unidos. Desde 1881, el servicio de la agencia francesa de noticias Havas (con base en París) contó con la participación de grandes figuras literarias de habla hispana que decidieron colaborar en sus páginas; en su mayoría eran corresponsales radicados en el interior del país o en importantes ciudades del mundo. De ese modo se fundó la figura de aquellos colaboradores de cierta importancia y reconocimiento, a tal punto que, muchas veces, se mostraba su firma facsimilar al pie de la noticia o de la crónica. Los modernistas fueron testigos elocuentes del proceso innovador y, sobre todo, partícipes de la modernización de la prensa, incluidos, entre otras figuras importantes, los autores en los que se focaliza esta investigación, José Martí (en Nueva York, entre 1882 y 1895) y Rubén Darío (a partir de 1889, hasta prácticamente el momento de su muerte, en 1916). Muchos de los nombres que circularon por los diarios eran conocidos por tratarse de intelectuales, figuras públicas, en general diplomáticos, políticos o escritores de cierto renombre, que enviaban sus impresiones, crónicas y relatos de viajes desde los distintos rincones del globo a los periódicos locales.

El diario *La Nación* acogió entre sus más destacados colaboradores a José Martí durante más de ocho años. Desde 1882, año de su primera contribución, Bartolomé Mitre y Vedia (1845-1900), hijo del fundador, se hizo cargo de la redacción del periódico y se desempeñó en ese rol durante todo el período de la colaboración martiana.²³ El convenio

²² En América del Sur, la era de la expansión informativa tiene un hito en la puesta en marcha de la conexión telegráfica con Europa por la vía del cable tendido en el lecho atlántico, que conectó Lisboa con Pernambuco en agosto de 1876. Si bien, como señala Lila Caimari (2019), la prensa era solo uno de los usuarios iniciales de este servicio, “verdadera maravilla tecnológica de la época” (p. 28), los estados nacionales y los grandes actores económicos utilizaban más asiduamente que los diarios el gran cable submarino, para intercambios de información diplomática, comercial y financiera.

²³ El vínculo entre el escritor y el diario fue facilitado por Carlos Carranza, empresario y Cónsul General de la República Argentina en Nueva York, quien gestionó, en su visita a Buenos Aires en 1882, el contacto entre Martí y el diario de los Mitre —una vez terminada la relación laboral del cubano con *La Opinión Nacional* de Caracas. Precisamente, con el envío de su primera crónica, Martí adjuntó a Bartolito Mitre algunos ejemplares de las publicadas en Caracas, acompañándola con el comentario laudatorio que Adriano

original entre Bartolito Mitre y Martí había sido una crónica mensual pero, en 1885, éstas ya eran quincenales. El 8 de agosto de 1887, Martí le comentó a Manuel Mercado que el diario porteño le pagaba cuarenta dólares mensuales por ambas crónicas (Martí, *Epistolario*, p. 111).

Hasta 1891, año en el que cesó el envío de sus cartas al diario porteño, Martí trabajó bajo las condiciones que Rodríguez define como “las reglas del periodismo moderno” (2002, p. 23), es decir, como un periodista asalariado que debía someter su texto a la censura y aprobación del editor.²⁴ Desde la primera aparición de los textos martianos en las páginas del periódico porteño, *La Nación* se convirtió en una plataforma de difusión de Martí en el Cono Sur, en gran medida, debido a que la primera crónica para el diario mitrista inició una seguidilla de reproducciones en distintos periódicos –en la mayoría de los cuales no se retribuía económicamente al autor. Los préstamos y traslados más notables fueron los que hubo, entre 1883 y 1885, entre *La Nación* y *La América*, la revista neoyorquina de la que el diario porteño tomó más de treinta artículos martianos²⁵ (López Mesa, 2002; Hernández de Herrera, 2019). En esa dirección, exploramos la transformación del lugar de sus contribuciones en uno de los periódicos principales de la época, *La Nación*, cuyos corresponsales de prensa en el extranjero fueron claves en el desarrollo de la crónica urbana modernista (Ramos, 2021, p. 137). Podría decirse que existe una clara vinculación entre esta publicación y los rasgos, procedimientos y

Páez publicó en *La Pluma* sobre el texto martiano acerca de la muerte del presidente Garfield. Fragmentos del texto de Peláez fueron publicados en *La Nación*, antes de la primera publicación del flamante corresponsal cubano (Martí, 2003, pp. 203-206).

²⁴ En 1882, en una carta dirigida a José Martí con motivo de la publicación de su primer envío desde los Estados Unidos, el director del diario se mostraba orgulloso de su medio, al señalarle que “*La Nación*, con su circulación más grande que la de cualquier diario hispanoamericano, con la respetabilidad de que goza, y con la compañía que le ofrece en sus columnas, es el medio más poderoso que pudiera Vd. encontrar para hacerse conocer en América, sirviendo a los intereses de esta, al par que los suyos propios” (García Pascual, 2005, p.139).

²⁵ El 10 de diciembre de 1882, con la crónica “Oscar Wilde” (aparecida primero en *El almendares* de La Habana y *La América* de Madrid), José Martí comienza a publicar simultáneamente sus colaboraciones en distintas publicaciones periódicas. Este préstamo se hizo más evidente en el caso de las crónicas reproducidas en *La América* de Nueva York y *La Nación* de Buenos Aires. ” (López Mesa, 2012, p. 242).

modalidades que distinguen al modernismo en el subcontinente. En este sentido, como señala Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, la crónica urbana modernista surge

...como una crónica de la vida moderna, producida para un lector “culto”, deseoso de la modernidad extranjera. Por cierto, ese gesto publicitario de “lo moderno”, ligado a la ideología y a la forma del *viaje* importador (género popularísimo entre los patricios), no define del todo a Martí, quien llevará la crónica a zonas inesperadas, convirtiéndola en una crítica del viaje importador, modernizador. Sin embargo, la mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad, es la condición que posibilita la emergencia de la crónica, incluso en Martí (Ramos, 2021, p. 146).

Las cuestiones señaladas por Ramos justifican que, cuando José Martí publicó la primera de la extensa serie de “Cartas de los Estados Unidos”, que casi alcanza los dos centenares, en *La Nación*, el 13 de septiembre de 1882, la redacción del diario haya editado en “Noticias” –sección inmediatamente posterior en la primera página–, el siguiente comunicado:



Figura 8. “Noticias” (1882), *La Nación* de Buenos Aires.

Publicamos hoy la primera carta de nuestro corresponsal en los Estados Unidos, de cuya preparación y competencia, podrá juzgar el lector, leyendo los siguientes párrafos de un artículo en que el distinguido escritor colombiano Adriano Páez, director de la Revista literaria *La Pluma*, de Bogotá, se ocupa del Sr. Martí, con motivo de un trabajo de este último sobre la muerte del Presidente Garfield. Dice el Sr. Páez en su citado escrito: “Creemos que si el Dr. Martí, autor de las páginas que hoy publicamos, se resuelve a escribir *despacio y concienzudamente* las biografías de aquellos dos justos –y las escribe en inglés y español, pues que domina ambos idiomas–, esas obras lo colocarán entre los grandes escritores de América y de España, y serán populares y clásicos en dos literaturas”.

Emerson no hablaría de Garfield, en inglés, con más originalidad y sentimiento que Martí, y la descripción de la agonía y exequias del presidente mártir es tan hermosa, tan elocuente, tan sublime, como las mejores páginas de Castelar. Hace pocos días que, al analizar en *La Pluma* un trabajo de Martí sobre la poesía española contemporánea, anunciábamos que ese hombre sería pronto célebre. Ahora, en vista de otros trabajos del mismo escritor, que es también orador notabilísimo, diremos lo que decía en 1875 Campoamor del malogrado Revilla: “Su talento es tan inmenso que es imposible predecir hasta qué punto llegará con el tiempo”. No vemos en España ni en Suramérica un prosista mejor dotado ni más brillante. Es la encarnación de la facilidad, de la naturalidad y de la elocuencia. Es un río caudaloso, de aguas clarísimas, que corre sobre arenas doradas.

Su estilo tiene la limpieza, el brillo y las irradiaciones del diamante. Hay en la literatura española otro Donoso Cortés, con todas las cualidades y sin los defectos de este insigne orador.

Ha muerto un grande hombre y ha nacido un grande escritor.²⁶

La extensa “noticia” equivale a un gesto consagradorio por parte de la dirección del diario, dispuesta a publicar palabras laudatorias en ocasión del ingreso de Martí a sus

²⁶ *La Nación*, 13 de septiembre de 1883, p. 1, columnas 5-6.

páginas.²⁷ Se resalta la apropiación de “nuestro corresponsal”, radicado en los Estados Unidos, elogiado por su “originalidad y sentimiento”, es decir, por su cualidad de novedoso y, a la vez, por su reconocida marca personal. Por otro lado, se cumple lo anticipado por Ramos, con una crónica que ofrece la modernidad deseada a los ávidos lectores de *La Nación*: “¿Cómo poner en junto escenas tan variadas?” (Martí, 2003, p. 196) se preguntaba el sujeto cronista en una de las publicaciones más tempranas que José Martí dirigió, un poco antes del mismo año, al Director de *La Opinión Nacional* de Caracas. Y ese mismo interrogante parece haberse repetido en la gran mayoría de sus envíos al diario porteño, como se puede observar en este primero.



Figura 9. “Carta de los Estados Unidos” (1882), *La Nación* de Buenos Aires.

²⁷ En la carta fechada el 26 de septiembre de 1882, la misma en que le explica a Martí las razones de la supresión de ciertos fragmentos de su primer envío a *La Nación*, Mitre y Vedia se refiere, sin titubeos, a la real naturaleza de los textos que, en adelante, y como parte de “relaciones recíprocamente gratas y recíprocamente convenientes”, debería enviar el cubano desde Nueva York: “No vaya Vd. tampoco a tomar esta carta como la pretenciosa lección que aspira dar un escritor a otro. Habla a Vd. un joven que tiene probablemente mucho más que aprender de Vd. que Vd. de él, pero que tratándose de una mercancía —y perdone Vd. la brutalidad de la palabra, en obsequio a la exactitud—, que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata, como es su deber y su derecho, de ponerse de acuerdo con sus agentes y corresponsales en el exterior acerca de los medios más convenientes para dar a aquella todo el valor de que es susceptible” (citado en Luis García Pascual, 2005, p. 139).

El miércoles 13 de septiembre de 1882, la “gran sábana” de 77 cm. de ancho y 53 cm. de alto, publicó la primera contribución martiana, entre las columnas 2 y 4 de la sección homónima al título del diario mitrista –la de mayor corte editorial y el espacio de promoción de las plumas más importantes–. El texto apareció bajo el título “Carta de los Estados Unidos” y ubicado a continuación de una breve nota sobre el Banco Nacional y de otra titulada “Gritos de guerra”. Era el único texto firmado por el reconocido autor en las cuatro páginas que formaban ese número 3600. Visualmente sobresalía de las nueve columnas de la portada, por incluir una extensa serie de intereses y preocupaciones, tanto para José Martí, quien firmaba el texto, como para el diario que más adelante decidió extenderle el contrato ocasional como corresponsal para incorporarlo en una sección constante.

La carta respetaba señas propias del género epistolar. En el encabezamiento, la fecha y el lugar de escritura: “Nueva York, 15 de julio de 1882” reforzaban el anuncio del título, es decir que no cabían dudas para los lectores de que el corresponsal extranjero escribía desde la Gran Manzana. El destinatario, por otra parte, fue, como anticipamos, el mismo durante todo el período de contratación, Bartolomé Mitre Vedia, a quien el cronista cubano se dirigía como “Señor director de *La Nación*”. Y, por último, la firma de José Martí obraba al pie del texto.

Evidentemente, la diversidad y la novedad temática abordadas motivaron a los responsables editoriales a continuar los vínculos con el cronista exiliado en Nueva York. Tanto fue así que, en la siguiente contribución martiana en ese periódico, se lee esta nota de la redacción:

Publicamos hoy la primera correspondencia de la serie regular que mensualmente nos enviará nuestro corresponsal en Nueva York, el Sr. José Martí, que nuestros lectores conocen ya.

Es un nuevo elemento que queda incorporado a los que forman *La Nación* y llevan de frente los numerosos trabajos que llenan sus columnas.

El Sr. Martí nos tendrá al corriente, en estilo admirable, de la vida asombrosa de Estados Unidos y estamos seguros que no será uno de los menores atractivos de *La Nación*, haciéndonos asistir mediante su pluma galana al espectáculo de la gran nación que es y será por muchos años nuestro modelo (Martí, 2010, *Obras Completas, Tomo 17*, p. 42).

Después del título, las crónicas martianas publicadas en *La Nación* de Buenos Aires solían presentar una bajada de los temas abordados. Por ejemplo, la siguiente es la que corresponde al número mencionado:

Galas del año nuevo—Gente de pro y gente llana—Ancianos de otro tiempo—Luto en la Casa Blanca—El ministro Allen—Gobernadores austeros y pomposos—Boston, sus hijos ilustres, su gobernador nuevo y sus ceremonias —Benjamin Butler—Hermoso episodio de la historia del sufragio—Preliminares necesarios para entender sucesos venideros—Significación del advenimiento de los demócratas—Deslinde de los campos políticos—La batalla pasada y la venidera—Suma de historia política—Mesa del Universo—Trineos blancos

Este paratexto usualmente no estaba presente en todas las publicaciones de otros autores dentro del periódico. La enumeración, en apariencia caótica, ofrecía al lector como en una vitrina los sucesos más salientes del país de residencia de José Martí. Si bien esa crónica tenía cierta excepcionalidad, porque se trataba de un primer acercamiento al

diario, las posteriores también presentaban este resumen de los hechos. o asuntos tratados en ellas.

Los envíos se ofrecían como una revista de los acontecimientos más importantes, primero del mes y luego, desde que empezó a publicarse la sección “Sucesos de la quincena” (*La Nación*, Buenos Aires, 2 de junio de 1885), cada quince días. Muchas veces, incluso, el sujeto cronista señalaba, explícitamente, en el *incipit* o comienzo, que el texto que publicaba iba a ser un *racconto* mensual. A continuación, transcribimos algunos ejemplos:

Puestos en haz los sucesos de este mes, requerirían el brazo de un cíclope para levantarlos: [*La Nación*, Buenos Aires, 13 de mayo de 1883] (Martí, 2003, p. 237).

Ante mí están, en largos hilos de letra menuda que extendiendo y revuelvo, los sucesos del mes buscando forma. [*La Nación*, Buenos Aires, 20 de junio de 1883] (Martí, 2003, p. 263)

Un acontecimiento ha de llenar esta correspondencia, como ha llenado al país desde un mes hace, sin que aún hoy le deje espacio para ocuparse de otro asunto: la inauguración del presidente Cleveland. [*La Nación*, Buenos Aires, 7 de mayo de 1885] (Martí, 2003, p. 433).

En otras oportunidades, las crónicas se centraban en un hecho sobresaliente. El cronista se posicionaba como quien recortaba, de entre las noticias más remarcables, aquellas merecedoras de ser contadas para los lectores de *La Nación*:

¿Llevaré primero a los lectores de *La Nación* al hipódromo de la plaza de Madison donde catorce caminadores, ávidamente seguidos con ojos, palmas y voces por una colosal muchedumbre, se disputan el premio de dinero anunciado al que en seis días ande seiscientos veinticinco millas;—o los llevaré al muelle de donde arranca para Europa el *Oregón*; casi llevada en alas por los bravos del gentío que acaba de oírle cantar *Semíramis*, a la risueña soberana del canto, a la que da venturas y como el tenor español Gayarre, anuncia cielos, a la Patti;—o a las juntas eleccionarias los

llevaré, donde las asociaciones de barrio del Partido Republicano eligen, no sin golpes de puño y cabezadas, los delegados a la Convención del estado que ha de escoger de entre los sostenedores de los varios candidatos a la presidencia, aquellos que el estado nombra para que en la Convención General del partido en Chicago, lo cual será en agosto próximo, voten por aquel que les parezca más apropiado para Presidente? [...] Y aquí nos salta entre las puntas de la pluma uno de los fenómenos actuales de la vida nacional norteamericana: se está rehaciendo, como se rehace la de la tierra, la capa nacional. El aluvión ha traído de todas partes, y ha echado sobre el *substratum yankee*, la tierra fértil nueva. Ni la religión puritana, ni el gobierno republicano mismo primitivo, prenden bien en el nuevo terreno: terreno exuberante, pero lleno de ortigas europeas, y de plantas glotonas. [*La Nación*, Buenos Aires, 6 de junio de 1884] (Martí, 2003, p. 351).

Lo más llamativo de esta cita es, para nosotros, el modo en el que el sujeto cronista, explícito en la primera persona singular, se asigna el rol de guía para los lectores del diario, para lo que emplea en repetidas ocasiones el verbo “llevaré” seguido de una extensa enumeración. Ese repertorio, sumamente extenso, es la lista de “sucesos” –como suele llamarlos Martí– que revisa el enunciador y que ofrece a quienes ojeen las páginas del diario. Si bien la periodicidad de las contribuciones martianas se incrementó al ritmo quincenal en el último tiempo, era Nueva York una ciudad tan activa que forzaba al cronista a elegir entre qué hechos recrear. Esto mismo puede apreciarse, incluso, en un medio de publicación de la propia ciudad norteamericana, como veremos en el próximo apartado.

2.2. *La América* (1883-1884)

Los de acá, pues, necesitan quien les exhiba sus productos.

Los de allá, quien les explique y señale las ocasiones y ventajas de las compras.

La América viene a punto de dar satisfacción a ambas necesidades, con una misma empresa en que ambas se encuentran y confunden. Viene a servir de intermediario y explicador entre el productor que necesita vender y el consumidor que necesita comprar.

José Martí, “Los propósitos de *La América* bajo sus nuevos propietarios” (1884)

Así como analizábamos la inscripción de las crónicas de José Martí en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, en este apartado nos proponemos estudiar, principalmente, aquellas que se editaron en *La América*, en diálogo con los préstamos y traslados de estos textos con el diario porteño. Ya adelantamos que las crónicas enviadas a este diario constituyeron su principal fuente económica en los años que vivió en Nueva York; no obstante, en el caso de *La América*, tanto la relación laboral como el propósito personal fueron otros, porque –como ya se dijo– el escritor debió suscribirse primero a un proyecto en desarrollo como colaborador para, posteriormente, dedicarse a la dirección de la revista, en el marco de una perspectiva más amplia respecto de la trascendencia y la necesidad de que ciertas publicaciones periódicas ingresaran en el mercado editorial de habla hispana.

La América comenzó a publicarse en abril de 1882, en la ciudad que acogió a José Martí durante su exilio norteamericano. Si bien se publicaba en Nueva York, estaba dirigida a la comunidad hispanohablante de esa cosmópolis –escrita enteramente en español– y, además, consistía en un proyecto comercial más amplio. Tuvo circulación

entre varios países latinoamericanos, entre los que, como señala Julio Ramos, “servía de vitrina de los adelantos más recientes de la tecnología norteamericana y de *liason* general en una red de exportación/importación” (2021, p. 144. Énfasis en el original).

El editor propietario de la revista mensual fue Enrique Valiente; la dirección estuvo a cargo de Rafael de Castro Palomino (hijo), y en la redacción participó el médico José Jacinto Luis: Los dos últimos eran cubanos vinculados con José Martí y con las luchas patrióticas de su nación. *La América* tuvo como subtítulo *Revista de Agricultura, Industria y Comercio*, y su propósito fue “fomentar el desarrollo del comercio de exportación de Estados Unidos hacia América Latina”²⁸ (Rodríguez, 2002, p. 135). Carmen Suárez León (2002) destaca el reconocimiento de *La América* como una revista, aunque en la escasa bibliografía sobre la publicación se utilice indistintamente el término de revista o periódico para referirse a ella. Conviene tener presente que, como plantea la investigadora martiana,

...los términos *periódico* y *revista* se fueron precisando en la práctica histórica. En el siglo XIX estos términos aún se empleaban con diversos matices y vacilaciones y, en general, se utilizaba el sustantivo *periódico* para nombrar a todo impreso que saliera a la luz cada cierto tiempo. Martí llama *periódico* a *La América*; sin embargo, por su formato, periodicidad y contenidos hoy se define como revista (Suárez León, 2002, p. 158. Énfasis en el original).

La única colección conocida hasta ahora se halla en la biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística –antigua biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País–, en La Habana, y consta solamente de siete de los primeros veintiocho números (cuatro de ellos, anteriores a la incorporación de José Martí) (Rodríguez, 2002). No se

²⁸ Enrique López Mesa reconoce como antecedente de *La América*, entre las publicaciones periódicas cubanas del siglo XIX, la revista *El Ateneo. Revista quincenal Ilustrada de Agricultura, Industria y Comercio*, que comenzó a publicarse el 1ro de julio de 1868 y, al menos, existió hasta febrero del año siguiente. Fue dirigida por Francisco de Armas y Martínez, y se autodefinía como “revista quincenal enciclopédica” (López Mesa, 2012, pp. 55-56).

encuentran los números comprendidos entre agosto de 1882 y febrero de 1883. Esta colección ha sido fuente para todas las ediciones de los textos martianos allí publicados originalmente, así como para su estudio. De ahí que la información de la que disponemos sea tan incompleta como la colección misma. En nuestro caso, hemos accedido a los más de doscientos textos martianos que se publicaron en *La América* gracias a los volúmenes dieciocho y diecinueve de las *Obras Completas (OC)* (2010). Sin embargo, la colección omite uno de los aspectos de mayor interés para nuestro estudio: la ubicación de los textos del cubano en la página de la revista y la incorporación de imágenes en algunos de ellos. Por este motivo, complementamos el análisis con el generoso aporte del investigador Alejandro Herrera Moreno, quien editó *Fuentes y enfoques del periodismo de José Martí en el mensuario La América* (2018) y nos los puso a nuestra disposición. A diferencia de la edición crítica de las *OC*, el volumen de Herrera Moreno incluye las ilustraciones de las publicaciones martianas de *La América* que originalmente compartieron página con alguno de los textos de nuestro autor.

Más allá de las características enunciadas, en este apartado vamos a centrar nuestro análisis en las circunstancias de la publicación, distribución y edición de la revista, y nos detendremos en una crónica que, por su ubicación en la página y su temática, resulta esclarecedora para nuestra investigación. Es oportuno señalar en esta instancia que, por la naturaleza editorial de *La América*, el público destinatario y las temáticas abordadas, las crónicas martianas inscriptas en esta publicación podrían ser consideradas como una instancia intermedia entre las cartas enviadas al diario mitrista y *La Edad de Oro*, la revista ilustrada que diseñó por completo José Martí.

Con este propósito, nos resulta útil seguir los criterios de periodización elaborados por Enrique López Mesa (2012) respecto de la participación de Martí en el mensuario y perfilar la figura del cubano dentro de la revista, según el compromiso

asumido y los roles asignados. Para ser más precisos, nos referimos a la creciente participación del autor en las distintas instancias editoriales, hasta el punto de escribir anuncios de lo más variados e incluso describir extraños artefactos, por ejemplo (Julliard, 1987).

De los cinco períodos en la vida de *La América*, el primero comprende la formación y los primeros pasos del proyecto editorial. Como ya señalamos, la revista mensual de 16 páginas fue fundada en abril de 1882 por el cubano Enrique Valiente, editor y propietario. Surgió como órgano de la Agencia Americana de New York (*The American Agency / E. Valiente & Co. /Manufactures' Agents for Export / 76 Broad Street*), una casa comisionista que había sido inaugurada en febrero de 1881 y buscaba, con una sucursal habanera propia, brindar información sobre los fabricantes norteamericanos para exportar sus productos hacia Hispanoamérica. La publicación decía ser: “A monthly review devoted exclusively to the development of the Export Trade of United States with all Spanish speaking countries”²⁹ (López Mesa, 2012, p. 57) y su domicilio social era el número 70 de Broad Street, en el bajo Manhattan. Como sostiene Enrique López Mesa, *La Americana*, además de ocuparse de las suscripciones a *La América* en la capital de Cuba:

Era una casa comisionista que representaba a más de 44 empresas del país, entre ellas la compañía de jabonería y perfumería Colgate y la fábrica de máquinas impresoras R. Houe & Co. Contaba con agentes en cuatro ciudades cubanas (La Habana, Puerto Príncipe, Santiago de Cuba y Manzanillo), así como en Puerto Rico, Santo Domingo, México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay, España y todos los países de Centroamérica (López Mesa, 2012, p. 56-57).

²⁹ “Revista mensual dedicada exclusivamente al desarrollo del Comercio de Exportación de Estados Unidos con todos los países de habla hispana”.

El contenido de la revista estaba estructurado en siete secciones: editoriales, agricultura, tecnología, dinámica, ciencia, variedades y comercio. Esto se mantuvo, con algunas variaciones, a lo largo de este primer período, del cual se conservan cuatro números (desde abril a julio de 1882, inclusive).

Esta revista buscó promocionarlos y tender diálogos entre productores, fabricantes, comerciantes y sus potenciales consumidores. Sumado a esto, Carmen Suárez León (2012) señala que el desarrollo de la imprenta, al propagar los catálogos, sueltos y publicaciones destinadas al anuncio, se combinó con los “corresponsales, reporteros y editores de periódicos especializados en la divulgación de los ideales tecnocráticos de la época y los más novedosos inventos” (2012, p. 159).

Pero los períodos que más nos interesan comienzan a partir del segundo, una vez que José Martí se incorporó al equipo editorial con el rol de *colaborador*. Como se propuso en su creación, la revista buscaba dar a conocer productos de las empresas representadas por la Agencia Americana de Enrique Valente, razón por la cual, según López Mesa, “la revista propiamente dicha comenzaba en la quinta página, donde se repetía el logotipo y el manchón” (2012, p. 58). El número 12 de *La América*, de marzo de 1883, es entonces el más antiguo que ha llegado a nosotros con la firma de Martí, aunque no se descarta que pueda haber participado en números anteriores, de los que no ha quedado registro.

En ese número se publicaron los siguientes textos: “El tratado comercial entre los Estados Unidos y México”, “En comercio, proteger es destruir”, “El horógrafo. Invento reciente”, “Exposición de electricidad”, “Progresos de la ciencia eléctrica en 1882”, “El gimnasio en la casa”, “El libro de un cubano”, “Libro recomendable” y “Pasteur sobre la rabia”. En el primero de ellos, como ya anticipamos, encontramos el cruce inicial entre las publicaciones de esta revista y el periódico de Buenos Aires. Durante los años en que

escribió para *La América*, que fueron solamente dos –desde marzo de 1883, si ponemos como fecha de inicio la primera vez de la que tenemos registro, a noviembre de 1884–, *La Nación*, paralelamente a sus corresponsalías, reprodujo –a veces con ligeras modificaciones– diferentes artículos de Martí publicados en *La América*, en los que en algunos casos consignaba su procedencia y en otros, no. En este caso, señalamos el diálogo entre los dos primeros escritos martianos y un pasaje de la “Carta de Martí” que se publica en el diario porteño el 1° de abril de 1883, en el que se detiene, según anticipa el resumen, sobre “El tratado de comercio entre México y Estados Unidos” (Martí, 2003, p. 231).

Es evidente y llamativa la variedad de contribuciones por número: el primer ejemplo de ello se centraba en los adelantos más recientes de la tecnología norteamericana. En esa oportunidad, dos artículos abordaban los vínculos comerciales entre algunas regiones de América Latina y los Estados Unidos, y otros dos exponían los avances en materia de electricidad; un breve informe sobre quien luego crearía la primera vacuna contra la rabia y dos reseñas:³⁰ una sobre un libro de peces, recientemente publicado por un compatriota, y otra sobre el cultivo de naranjas en Estados Unidos. Aún nos queda pendiente una interesante crónica,³¹ “El gimnasio en la casa”, sobre la que nos detendremos a continuación:

En estos tiempos de ansiedad de espíritu, urge fortalecer el cuerpo que ha de mantenerlo. En las ciudades, sobre todo, donde el aire es pesado y miasmático; el trabajo, excesivo; el placer, violento; y las causas de fatiga grandes,—se necesita asegurar a los órganos del cuerpo, que todas esas causas empobrecen y lastiman,

³⁰ López Mesa señala que, en el segundo período, una vez que Martí ingresó en la redacción, se mantienen las secciones, pero se agrega una nueva titulada “Bibliografía”, con comentarios de libros. Estas reseñas, por lo tanto, estaban incorporadas en esa nueva sección.

³¹ Alejandro Herrera Moreno define este texto como un “reportaje”, por “tratar sus temas de manera documentada y extensa (entre 1,300 a 2,500 palabras), incluso con apoyo de tablas y gráficos” y por “las dimensiones, componentes y aditamentos de una máquina de gimnasia, los ejercicios que permite, sus costos y además [porque] da consejos de salud” (Herrera Moreno, 2018, p.190). Esta clase de informes o reportajes era una de las modalidades que adoptaba la crónica modernista.

habitación holgada en un sistema muscular bien desenvuelto, nivelar el ejercicio de todas las facultades para que no ponga en riesgo la vida el ejercicio excesivo de una sola, y templar con un sistema saludable de circulación de la sangre, y con la distribución de la fuerza en el empleo de todos los órganos del cuerpo, el peligro de que toda ella se acumule, con el mucho pensar, en el cerebro, y con el mucho sentir, en el corazón—, y den la muerte (Martí, *Obras Completas, Tomo 18*, p. 26).

El inicio de la crónica nos remite a los “Ruines tiempos” del “Prólogo” al *Poema del Niágara*. La temporalidad se define por el demostrativo “estos” y por la flexión presente del verbo “urgir”. La sintaxis, por su parte, es propiamente martiana: observamos una primera oración, bastante breve, y luego, otra muy extensa, con una parentética que detalla el comienzo de lo que será una defensa de la tan necesaria ejercitación, para el cuerpo y el espíritu. Por otro lado, las ciudades terminan de delinear el escenario de esta crónica modernista, con las consabidas amenazas de las vidas contemporáneas, agitadas y exhaustas por el trabajo. Pero la alarma es tal que el sujeto cronista insiste:

En esta misma plana publicamos hoy grabados diversos de un gimnasio doméstico, que ha de ser mirado, más que como artículo de comercio, como una buena obra. Y en La Habana, en casa de los agentes de La Agencia Americana, Sres. Amat y Laguardia, puede verse (José Martí, *Obras Completas, Tomo 18*, p. 26).

Vemos en la cita que el narrador instaba a sus lectores a que se acercaran a ver la máquina personalmente, por si los cinco grabados que compartían página con la crónica no hubieran sido prueba suficiente para la promoción de este aparato. Estas imágenes son una parte importante de la crónica, como se infiere del énfasis que puso el autor cuando mencionaba su inclusión (evidente, para los lectores, por su presencia en la misma página). En nuestra propuesta, sostenemos que el propósito de su incorporación se sustentaba en la posibilidad de mostrar a los lectores las características propias del

producto y su modo de uso, que se exacerbaba en el ofrecimiento del lugar de exposición en La Habana.

En la siguiente imagen observamos de qué modo se inscribió “El gimnasio de la Casa” en las páginas de *La América*. Como podemos observar, la revista distribuía sus contenidos en tres columnas y conservaba la paginación propia de las publicaciones periódicas con criterio de colección. Cada número contaba con dieciséis páginas, aproximadamente. Este texto fue publicado en la página 240, correspondiente al número doce.

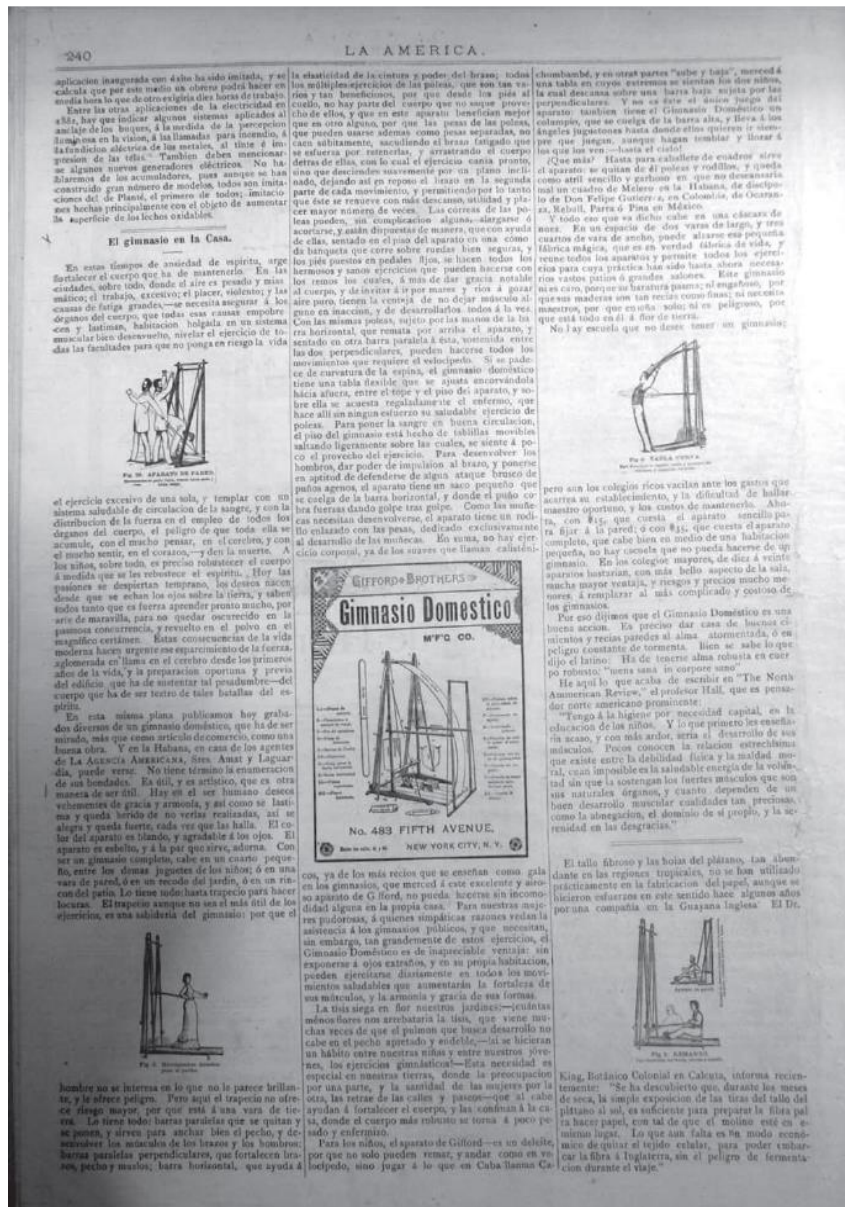


Figura 11. “El gimnasio en la casa” (1883), *La América*, Nueva York.

Podemos concluir, entonces que, en este texto, José Martí aborda la vida moderna y la ciudad a partir del impacto de la vida urbana en la salud y la consecuente necesidad de ejercitarse físicamente. Por supuesto que la crónica ofrece la descripción de un artículo que buscaba ser comercializado por la Agencia pero, como hemos señalado, ese no era el fin único del texto. Sin embargo, como señala tempranamente Enrique López Mesa en *José Martí: editar desde Nueva York* (2012), en los libros que recogieron las publicaciones de *La América* no se conservaron la mayoría de los rasgos del contexto editorial de la publicación, sumamente importantes para el espíritu editorial de la revista.

Según la cronología de López Mesa, el tercer período se inició con el número 15 del segundo volumen de la revista, de junio de 1883. Aunque es probable que las colaboraciones de Martí se mantuvieran en abril y mayo, no tenemos noticia de ellas por no haberse conservado la colección de esos números. La razón social cambió: ya no era Castro Palomino y Luis sino E. Valiente y Co., tal como aparecía en la cubierta. Además, en el machón de la cubierta, se anunciaba lo siguiente: “Redacción/ José Martí” y, unas páginas más adelante, otro machón anunciaba: “Director/ José Martí” (López Mesa, 2012, p. 58).

Pero faltaba otro anuncio importante para este período comprendido entre junio y diciembre de 1883, el más completo de todos, por haberse conservado seis de los siete números que lo integraban. En la misma página en la que se comunicaba que el escritor cubano había asumido la dirección, él mismo anunciaba a su público que sería el director literario de la revista:

A LOS LECTORES DE LA AMÉRICA

Los editores de *La América*, muy cargados de trabajo, me encomiendan que anuncie al público que desde hoy tomo una parte más directa y empeñosa en las faenas de este periódico.

Ni me ha parecido bien que ellos me anuncien, porque la cortesía no los obligase a excesiva bondad; —ni cosa tan sencilla como la entrada de un hombre sincero

en un periódico útil, merece más espacio que el necesario para dar prenda, una vez más, del ferventísimo amor del que esto firma a las tierras a cuyo bienestar y gloria este periódico va encaminado.

Queda así encargado de la parte que pudiera llamarse de letras en *La América*.

JOSÉ MARTÍ (Martí, *Obras completas, Tomo 18*, p. 34)

El aviso transmitía el compromiso de Martí, quien firmaba al pie con su nombre, con el proyecto editorial de la revista. Este gesto, según nuestro parecer, daba cuenta de la zona fronteriza de este “periódico de anuncios” y de la voluntad modernizadora del escritor cubano, evidente en sus deseos de llevar adelante una revista ilustrada, con gran cantidad de anunciantes, y que ofreciera reseñas de artículos, libros y crónicas sobre maquinarias, ciencia y tecnología. En este sentido, podríamos decir que la dirección de esta publicación periódica comenzaba a delinear ese rol de director de revistas, siempre precedido por el de escritor, que iba desde el envío de las crónicas a *La Nación* (como el caso más emblemático en la prensa periódica de América Latina por su carácter modernizador) hasta la confección de una revista con un sesgo didáctico y de divulgación científica, como fue *La Edad de Oro*.

Mayra Beatriz Martínez (2004), responsable de editar dos publicaciones heterogéneas dentro de la producción martiana: los *Diarios de campaña* y una edición crítica de los textos del autor que aparecieron en el mensuario *La América*, apunta, respecto de su tarea como editora:

Este período de dirección martiana, [...] le otorga el control absoluto de todo lo publicado –fuera o no escrito por él– [...] Martí es redactor y, a la vez, corrector, en ocasiones traductor, y especialmente editor de cada número. Lo trabaja por piezas y de conjunto. Conforman un universo preciso, con secuencias de textos diversos, donde el ordenamiento, el puntaje y el estilo con que se trabaja cada texto y con el que se elabora el sumario de cada número, la creación de titulares y subtítulos, el determinado espacio que se le otorga a los trabajos, la selección

y ubicación de imágenes empleadas, nos comunican siempre algo (Martínez, 2004, p. 37-38).

En cuanto al contexto editorial, advertimos que en esta etapa desapareció del sumario la estructura en secciones, lo que, en cierta medida, le otorga mayor flexibilidad al director. Los temas abordados suelen repetirse, dentro de un mismo número y en la serie. El primero, por ejemplo, aborda la construcción del Puente de Brooklyn con tres crónicas, una homónima, otra más específica sobre sus dimensiones y otra sobre los ideólogos de la construcción; un grupo de textos sobre la electricidad, aparatos y maquinarias nuevas –“Teléfono”, “Ferrocarril eléctrico y subfluvial”, “Luz Edison”, “Ruedas de ferrocarril de Atwood”–; la industria y la fuerza productiva americana, en “México 1882”, “La industria en los países nuevos”, “Plátanos”, entre otros. Encontramos en todos los textos martianos ciertos núcleos de interés: la mayoría de ellos eran acordes a los grupos señalados, entre los que el escritor combinaba distintos géneros (crónica modernista, informe, reseña, comentario). En la mayoría de los casos, tal como señala Herrera Moreno en su libro, la prensa norteamericana resultó un insumo o una fuente muy provechosa para la materia narrativa del escritor cubano, ya sea desde la incorporación de datos e información precisa, igualmente útil para formular tablas como para enriquecer una crónica o en los préstamos de grabados e imágenes, según pudo demostrar, tras un cuidadoso rastreo, el mismo investigador cubano-guatemalteco. Sobre esto último, nos interesa recuperar su afirmación de que “En todos los casos Martí comenta y cita activamente sus tablas y figuras, al estilo de los trabajos científicos. Incluso en las imágenes aprovecha el contenido gráfico para enriquecer su relato” (Herrera Moreno, 2018, p. 192). Por su parte, López Mesa destaca la calidad de los grabados del mensuario y el cuidado tipográfico que tuvo su redactor y llama la atención sobre el hecho de que

ninguna edición de estos textos periodísticos haya reproducido las imágenes, con excepción del mencionado volumen de Herrera Moreno.

Al cuarto período corresponde la imagen que dice “Por todo lo no firmado, El Director, José Martí”, de manera que esta etapa continuaba con la dirección de Martí, pero quien cambió fue el editor propietario y presidente: asumió ese rol R. Farrés, representante de “La América Publishing Company”.³² Cabe señalar que esta sucesión se dio en términos muy cordiales, como se puede observar en el último aviso a los lectores y suscriptores que hizo la gestión saliente, y se debió, probablemente, al alcance y la envergadura que fue tomando la revista, ya algo independizada del formato de periódico de anuncios.

Ya en su carta a Manuel Mercado del 13 de noviembre de 1884, se infiere que en ese momento Martí había dejado de dirigir la revista (López Mesa, 2012, p. 60). En enero de 1884, había cambiado de editores propietarios, sin embargo, Martí aún continuaba como director. Comenzó a publicarse como “Revista mensual de industria, comercio, agricultura e intereses generales hispanoamericanos”. Todo apuntaba a que el cese de Martí en *La América* se produjo entre agosto y septiembre de 1884.³³

El quinto y último período de la revista nos vuelve a mostrar la faceta de Martí como colaborador, porque su renuncia de Martí a la dirección de *La América* no significó una ruptura con la revista. En sus obras completas aparece un artículo publicado en

³² En el número de diciembre de 1883, se publicó el siguiente aviso: “LOS NUEVOS PROPIETARIOS DE LA AMÉRICA. Los Editores de La América, a quienes la extensión de sus negocios en otras vías impide ya atender a esta revista como su creciente y seguro desarrollo lo requiere, aparecen hoy ante el público a presentarle a sus sucesores en esta empresa: la Compañía de Publicación de *La América* (La América Publishing Co., R. Farrés, Presidente) 756 Broadway, cuya Compañía se propone ir haciendo de *La América* lo que sus cariñosos lectores de todos nuestros países le indican y ruegan que sea, sin quitarle su carácter principal de intérprete y representante mutuo de los intereses mercantiles de ambas Américas” (Martí, *Obras Completas, Volumen 18*, p. 267).

³³ López Mesa señala como única prueba de su desvinculación súbita de la revista el borrador de la renuncia que fue recogida por Gonzalo de Quesada y Aróstegui: “Sin investigar sus ingresos, ni procurar enmendarlo, ruego a V. que me considere eximido del grato deber de redactar *La América*, a contar de este mismo número” (2012, p. 61).

noviembre de 1884 e incluso uno muy posterior, incluido en el número de noviembre de 1887. En el ejemplar correspondiente a junio de 1884 no figura Martí como director, pero en el número siguiente (julio de 1884), que es el último que se ha encontrado en La Habana, se hace responsable de todo lo no firmado. Hasta julio de 1884, se mantuvo al frente de esa publicación, es decir, que durante al menos trece meses ostentó esa responsabilidad, ratificada en enero de 1884 por su nuevo propietario, el también cubano Ricardo Farrés. Se desconoce hasta cuándo se publicó la revista, aunque hay registros de 1892. Sin embargo, la participación de José Martí en ella cesó cuando pasó a manos del expresidente colombiano Santiago Pérez, momento que tampoco se ha podido precisar, pero que, obviamente, fue posterior a julio de 1884, fecha del último ejemplar que se conserva. El propio Martí manifestó la alta estima que le concedía a esos escritos, pues en una carta del 1 de abril de 1895 orientó a Gonzalo de Quesada a que, junto a los aparecidos en otros periódicos, escogiese entre sus trabajos de *La América*, “hasta que cayó en Pérez” el material “de los seis volúmenes principales de su obra”. La secuencia reconstruida aclara el sentido de la frase de Martín Gonzalo Quesada y Aróstegui en su ya citada carta del 1ro de abril de 1895, cuando se refería a *La América* como una de las fuentes para los seis volúmenes proyectados de su obra. La aclaración “hasta que cayó en Pérez” implica que Martí continuó colaborando con la revista durante los mandatos de sus amigos Tejera y Zéndegui.

2.3. La Edad de Oro (1889)

Como el pudín sobre la budinera, el hombre queda amoldado sobre el libro o maestro enérgico con que le puso en contacto el azar o la moda de su tiempo: las escuelas filosóficas, religiosas o literarias, encogullan a los hombres, como al lacayo la librea: los hombres se dejan marcar, como los caballos y los toros, y van por el mundo ostentando su hierro.

José Martí, “El poeta Walt Whitman” (1887)

La propuesta de este apartado es continuar con la exploración de una zona del modernismo hispanoamericano que relaciona las transformaciones técnicas y estéticas que afectaron al movimiento con una atención mayor respecto de la materialidad de texto, la formación de lectorados y los procesos de edición y circulación. Para ello, centraremos nuestro análisis en un contexto editorial diferente al de los periódicos, al adentrarnos en *La Edad de Oro* (1889), una revista ilustrada que José Martí ideó para los niños y jóvenes de América. Buscamos reflexionar acerca de las crónicas martianas inscriptas en el marco de este particular tipo de publicación periódica y ofrecidas siempre en diálogo con atractivos grabados para el público infantil e hispanohablante.³⁴ Sostenemos aquí que la incorporación de imágenes resultó posible gracias a una innovación estimulada por los recientes avances tecnológicos de los que José Martí tomó conocimiento durante su residencia neoyorquina, en el marco del emergente mercado editorial latino en la Nueva York de finales del siglo XIX. Para ello, nos concentraremos en un breve *corpus* de crónicas con sus respectivos grabados, reunidas de entre los cuatro números y, por tratarse

³⁴ Antes de partir hacia las últimas acciones de la Guerra de Independencia de Cuba, Martí encargó a su secretario, Gonzalo de Quesada, la organización de sus obras completas bajo ciertas directrices, dispuestas en la misiva que el cubano le dirigió el 1º de abril de 1895, conocida por la crítica como “carta-testamento literario”. El quinto volumen de las *Obras Completas* (1905), de la editorial Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, bajo el cuidado de Quesada y su hijo, Gonzalo de Quesada y Miranda está compuesto por *La Edad de Oro*, editada por primera vez en formato de libro. En la *Introducción*, el editor describió sintéticamente la revista como “páginas sencillas, y a la vez profundas, dedicadas a los niños de América” (1905, p. 5).

de un emprendimiento del autor, también a breves notas editoriales, las instancias íntimas de enunciación que dan cuenta de la preocupación del modernista por ilustrar las páginas de la revista.

En *La Edad de Oro*, reconocemos, casi inmediatamente, una novedosa vinculación del intelectual con el objeto impreso, es decir, con la materialidad de la revista ilustrada, así como también su edición y circulación en el mercado literario. En este sentido, se puede decir que el “contexto de edición” –seguimos la propuesta de Annick Louis (2014) al respecto– tradujo a la dimensión editorial material la renovación estética finisecular, ligada a las posibilidades que se abrieron a partir del emergente campo de publicaciones periódicas y literarias para niños y adultos en los Estados Unidos.

Según comenta José Martí en una carta que envió, en 1886, al mexicano Manuel Mercado (2011, pp. 89), entre sus proyectos, se encontraba el de encabezar una editorial de libros para lectores de habla hispana. Se trataba de una idea desarrollada por largo tiempo, como comprobamos en otra misiva de 1880, dirigida a su amigo Miguel Viondi:

Una imprenta amiga puede ser para mí un gran recurso. Puedo ser en ella, para abrigar del frío a mi pequeñuelo, desde corrector de pruebas hasta autor de libros. –Y pienso seriamente en unos sobre América, biográficos, históricos y artísticos, para todos interesantes, por todos entendibles –libros pequeños, amenos, cómodos y baratos (Martí, 2011, p. 283).

En ese entonces, el mercado editorial del país del Norte se encontraba en plena expansión. Muchas empresas editaban libros a precios modestos, debido a los bajos costos del papel y a la ausencia de derechos de autor (Camacho, 2019, p. 2). Durante el exilio en la ciudad de Nueva York, Martí dedicó, como sabemos, gran parte de la década del 80 (entre 1883 y 1889) a escribir crónicas en publicaciones periódicas de diverso tipo y de todo el continente, además de pronunciar discursos y conferencias, editar libros de poesía y dirigir diversas revistas, entre otros proyectos editoriales. De estas últimas, se destaca

la dirección de *La Edad de Oro*, en la que se congeniaron varios de los deseos y propósitos enunciados a sus amistades en las comunicaciones epistolares.

La Edad de Oro, con pie de imprenta en Nueva York, se proponía sostener una periodicidad mensual y estaba dirigida a los niños y jóvenes hispanohablantes “de América”³⁵ (Martí, 2010, p. 1).³⁶ No obstante, la revista ilustrada contó con solo cuatro números de treinta y dos páginas cada uno y se publicó desde julio a octubre de 1889. La empresa se realizó con el financiamiento ofrecido por el brasileño Aarón Da Costa Gómez, corredor de la compañía de seguros de vida “New York Life Insurance Company” y dueño de una tipográfica homónima. Los Da Costa Gómez fueron tres hermanos oriundos de Brasil, dedicados al comercio en la zona del Caribe con un éxito reflejado en la gran fortuna que poseyeron.

Es posible que Martí haya conocido a Da Costa Gómez durante su breve estadía en Venezuela –el exilio en el que dirigió la *Revista Venezolana*–, donde los hermanos oficiaron como prestamistas del gobierno. Para 1886, los brasileños ya se encontraban en Nueva York y eran propietarios de una tipográfica que llevaba su nombre, la misma que se anunciaba en la contracubierta de todos los números de *La Edad de Oro*. Según comenta Salvador Arias y se confirma en la epístola citada, Aaron Da Costa Gómez le propuso a Martí dirigir una revista para niños, cuando el cubano deseaba materializar un proyecto editorial de calidad y para el público deseado (Arias, 2002, p. 338; Arias 2011, p. 3).

Como adelantamos arriba, el deseo de sacar a la luz una revista como *La Edad de*

³⁵ Si bien los primeros destinatarios de la revista eran los más jóvenes, se podría afirmar que, tácitamente, se dirigía al mismo tiempo a los adultos, a los verdaderos hombres enteros y naturales, a quienes Martí imaginaba protagonistas de una nueva historia que se fundaría sobre el programa martiano de *La Edad de Oro*. Por ese motivo, el hecho de que apele explícitamente a los niños apunta a formar ese tipo de hombres en un futuro no demasiado lejano.

³⁶ Para facilitar la identificación de las citas escogidas, remitimos a la versión que utilizamos para nuestro estudio: la edición facsimilar de *La Edad de Oro*, editada en 2010 por el Centro de Estudios Martianos.

Oro (1889) no era algo nuevo, tal como se advierte en una carta enviada el 28 de octubre de 1888 a su amigo uruguayo, Enrique Estrázulas, con quien compartía un diálogo epistolar fluido. Con estas palabras, Martí le confesaba su voluntad:

¿Sabe que ando dando vueltas a la idea, después de dieciocho años de meditarla, de publicar aquí una revista mensual, *El Mes*, o cosa así, toda escrita de mi mano, y completa en cada número, que venga a ser como una historia corriente, y resumen a la vez expedito y crítico, de todo lo culminante y esencial, en política alta, teatro, movimiento de pueblos, ciencias contemporáneas, libros, que pase acá y allá, y dondequiera que de veras viva el mundo? Si es, no será a la loca, sino con esperanza razonable de éxito (1946, p. 60).

En este fragmento nos interesa observar la claridad con la que el cubano le dio forma a la idea de lo que luego sería *La Edad de Oro*. Como se ve, ya se mencionaba una serie de aspectos que fueron fundamentales en la composición de la publicación. Primero, que fuera una revista mensual que operara como una “historia corriente” con la síntesis de aspectos variados –en la cual la crónica modernista sería un factor decisivo–, y que contemplara los hechos más salientes de “política alta, teatro, movimiento de pueblos, ciencias contemporáneas, libros, que pase acá y allá, y dondequiera que de veras viva el mundo”. Además, que fuera “toda así escrita de mi mano y completa en cada número”, es decir, que la figura del escritor e ideólogo gestionara integralmente su ejecución, por lo que se trató de una “revista-persona” (Julliard, 1987, p. 5). Para 1889, Martí decidió finalmente aceptar la proposición de Aarón Da Costa Gómez, y así darle forma a ese proyecto de revista que tantos años “anduvo dando vueltas”.

Cabe considerar, por otra parte, que Martí comunicó su proyecto a otro íntimo amigo, el funcionario mexicano Manuel A. Mercado, por medio de una misiva enviada el 3 de agosto de 1889. En ella explicaba cómo sería posible “publicar un periódico de niños sin caer de la majestad a que ha de procurar alzarse todo hombre” (1946, p. 60). Y

mantuvo ese propósito al punto de que ese mismo fue, según Salvador Arias (2011), el motivo por el cual *La Edad de Oro* dejó de publicarse. Más adelante, en el mismo texto dedicado a Mercado, Martí comentaba a su amigo cuál era el ideario político, estético y pedagógico subyacente en el programa propuesto para la revista de tapas azules. Escribió allí:

Verá por la circular que lleva pensamiento hondo y ya que me la echo a costas, que no es poco peso, ha de ser para que ayude a lo que quisiera yo ayudar, que a llenar nuestras tierras de hombres originales, criados para ser felices en la tierra en que viven, y vivir conforme a ella, sin divorciarse de ella, ni vivir infecundamente en ella, como ciudadanos retóricos, o extranjeros desdeñosos nacidos por castigo en esta otra parte del mundo. El abono se puede traer de otras partes; pero el cultivo se ha de hacer conforme al suelo. A nuestros niños los hemos de criar para hombres de su tiempo, y hombres de América. Si no hubiera tenido a mis ojos esta dignidad, yo no habría entrado en esta empresa (Martí, 2011, p. 147).

Aquí Martí vuelve a hacer hincapié en una serie de cuestiones cruciales para la elaboración de la publicación periódica. En el fragmento anterior cabe señalar la responsabilidad que significaba para el cubano embarcarse en la “empresa” de una revista para niños. Por esta razón, subrayaba la relevancia del arraigo a la tierra, en vista de que los niños fueran criados para llegar a ser hombres de su tiempo y, específicamente, hombres de América; y, en tal magnitud sentía esa obligación, que aclara no haberse propuesto la edición de la revista sino “teniendo en sus ojos esa dignidad”.³⁷

La revista de Martí consistió en un proyecto integral, de carácter educativo,

³⁷ Conviene recordar que *La Edad de Oro* no se inició como una idea aislada en el campo cultural estadounidense, sino que, por lo contrario, su aporte contribuyó a nutrirlo. En esa época, numerosos escritores, periodistas y educadores de Cuba y la región se dedicaron a la prensa periódica infantil, juvenil y pedagógica, de circulación vasta y transnacional. Alejandra Josiowicz (2018, p. 61) recorre la trayectoria de Martí en publicaciones cubanas y norteamericanas específicamente dedicadas a los más jóvenes y de carácter instructivo. La primera fue su colaboración en *La Juventud*, fundada por Gonzalo de Quesada en Nueva York, en la que Martí escribió semblanzas sobre figuras cubanas. Luego participó en *La Niñez*, publicación habanera para niños, dirigida por Fernando Urzáiz, que circuló del 8 de mayo al 1 de septiembre de 1879, y; por último, la revista *La Ofrenda de Oro*, publicada de julio a diciembre de 1883, por la misma tipográfica que *La Edad de Oro*.

literario y político. Como se sabe, uno de los aspectos más modernos y novedosos de la revista martiana ha sido la decisión de dirigir su proyecto de escritura a un público en crecimiento: los niños. Cada uno de los números fue redactado por completo por el cubano, quien, además, se ocupó tanto de la producción y la selección de los textos e imágenes, como del proceso de impresión y distribución continental (Arias, 2011, p. 3). En esas páginas, Martí se dedicó a ese grupo de lectores porque privilegió la formación de nuevas generaciones, ligadas al americanismo y a la modernidad ya que se promueve, en las páginas de *La Edad de Oro*, el acceso al progreso de la ciencia y la técnica como guías del hombre americano hacia el futuro.³⁸ Se percibe en la revista cierta tendencia al abordaje temático de cuestiones asociadas con las nuevas tecnologías, como las ventajas de las ciencias aplicadas en el trabajo y en el bienestar de las civilizaciones; pero también es visible su uso a partir de la incorporación de grabados y dibujos. Quienes hojeaban la revista no reducían su interpretación a la palabra, sino que, además, debían ser avezados lectores e intérpretes de imágenes.

Lamentablemente, la revista de tapas azules discontinuó su impresión al quinto mes de su nacimiento. Ya habiendo tomado la decisión de concluir con su elaboración, Martí le explicaba a Manuel Mercado, en una misiva enviada el 26 de noviembre de 1889, que la principal razón de dejar de publicarla obedeció a que Da Costa Gómez le solicitó que hablara en todos sus artículos sobre asuntos de Dios, pedido al que Martí se rehusó. Lo manifestó de la siguiente manera:

Va el deber del artículo laborioso, y no el gusto de la carta, porque le quiero escribir con sosiego, sobre mí y sobre *La Edad de Oro*, que ha salido de mis manos

³⁸ Cerca del final de su vida, en la última epístola dirigida a María Mantilla, el 9 de abril de 1895, Martí le envió además dos libros, uno en francés y otro en español. El motivo del primero, según expresaba allí, consistió en obtener una traducción que pudiera ser entendida, no sólo por la niña, sino por los demás; mientras que el segundo libro tenía por objeto mantener el “oído y pensamiento” atentos a la lengua en que escribía. Decía en la carta: “Yo no recuerdo, entre los que tú puedes tener a mano, ningún libro escrito en este español simple y puro. Yo quise escribir así en *La Edad de Oro*; para que los niños me entendiesen, y el lenguaje tuviera sentido y música” (1991, p. 217).

—a pesar del amor con que la comencé, porque, por creencia o por miedo de comercio, quería el editor que yo hablase del ‘temor de Dios’, y que el nombre de Dios, y no la tolerancia y el espíritu divino, estuvieran en todos los artículos e historias. ¿Qué se ha de fundar así, en tierras tan trabajadas por la intransigencia religiosa como las nuestras? Ni ofender de propósito el credo dominante, porque fuera abuso de confianza y falta de educación, ni propagar de propósito un credo exclusivo. Lo humilde del trabajo sólo tenía a mis ojos la excusa de estas ideas fundamentales. La precaución del programa, y el singular éxito de la crítica del periódico, no me han valido para evitar este choque con las ideas, ocultas hasta ahora, o el interés alarmado del dueño de *La Edad* (Martí, 1946, p. 204).

Decíamos que Martí, mientras la revista se encontraba en circulación, se proponía mantener una relación dialógica e intimista con sus lectores, desarrollada, sobre todo, en las instancias más editorialistas, al comienzo y al cierre de cada volumen, y en las crónicas, los textos en prosa más extensos. Al abrir la publicación de julio, nos encontramos con la nota inaugural, “A los niños que lean *La Edad de Oro*”, en la que Martí, en tono coloquial y cercano a la oralidad, exponía los principios éticos y estéticos de la publicación:

Este periódico se publica para conversar una vez al mes, como buenos amigos, con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana; para contarles a las niñas cuentos lindos con que entretener a sus visitas y jugar con sus muñecas; y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres. Todo lo que quieran saber les vamos a decir, y de modo que lo entiendan bien, con palabras claras y con láminas finas. Les vamos a decir cómo está hecho el mundo: les vamos a contar todo lo que han hecho los hombres hasta ahora (Martí, 2010, p. 2).

Este espacio resultó sumamente provechoso para que Martí inscribiera su lugar de enunciación como director y escritor, y manifestara los propósitos de cada uno de los números. La metáfora de la conversación fue una constante que resumía la línea editorial del proyecto martiano, en busca de la manera más apropiada para comunicarse con sus lectores, mensualmente, desde la profundidad y, sobre todo, la sencillez. En la cita que

transcribimos, resulta fácil observar la reiteración de verbos, verboides y construcciones similares orientadas a un campo semántico del diálogo y la conversación, por ejemplo: “para *conversar* una vez al mes”, “para *decirles* a los niños lo que deben saber”, “les vamos a *decir* [...] con palabras claras y con láminas finas”, “Les vamos a *decir* cómo está hecho el mundo: *les vamos a contar* todo lo que han hecho los hombres hasta ahora”. En el énfasis por el “decir”, entendemos que el programa editorial se preocupara tanto por los textos literarios (crónicas, artículos, poemas, cuentos, reseñas) como por las ilustraciones y los numerosos grabados. En este sentido, y tratándose de la dedicatoria del primer número, se evidencia la magnitud del énfasis puesto en la comunicación entre la revista y su joven público lector. El cubano proponía, además, a los niños y niñas que escribieran cartas para consultar aquello que querían conocer y los incitaba a participar de una competencia de escritura que se propuso llevar a cabo cada seis meses, pero finalmente ese proyecto no se pudo concretar.

Dado que el propósito era cautivar a los niños y jóvenes de América, la dinámica propuesta se vinculaba con el título de la revista: “Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América” (Martí, 2010, p. 1); es decir que el contenido de los textos reunidos buscaba recrear, en el sentido de *deleitar* o *distender*, y educar a los hombres y mujeres del futuro. En el nombre de la revista reconocemos otro de los aspectos fundamentales de este emprendimiento editorial, porque, además del mencionado énfasis en el diálogo que el director propuso con su lectorado, nos interesa rescatar en el modo de atraer a esos lectores, a partir del cuidado de diseño y la calidad del objeto-revista. En el reverso de la contraportada, explica que los artículos publicados en la revista “respondían a las necesidades especiales de los países de lengua española en América” (Martí, 2010, p. 35). Asimismo, comentaba que su objetivo como redactor y editor consistía en acercar a los niños un libro que los “ocupe y regocije”, y les enseñase

“sin fatiga”. A tal fin, la revista contenía lecturas de lo más variadas, como cuentos, artículos sobre materias muy diversas, tales como ciencias, industrias, artes, historia, literatura, entre otras tantas.

Con la ejecución del proyecto editorial martiano se cumplió, en parte, lo señalado por el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera a propósito de esa revista. Hubo contemporáneos que resaltaron la importancia de la publicación, no solo por su valor artístico, que excedía la franja específica de los niños y los jóvenes, sino también por sus aportes educativos y humanísticos. Tal es el caso del modernista mexicano, quien escribió para *El Partido Liberal*, el 25 de septiembre de 1889, una reseña de la revista, en la que explicaba que ésta producía un efecto que le recordaba el alba: “*La Edad de Oro* –decía Nájera– despierta [...] El trabajo que en él [la revista] se emprende y cumple es el trabajo del alba: despertar. Pero, despertar suavemente, despertar besando..., como ella. ¡Con qué timidez ha de tocarse la conciencia de un niño!” (Nájera, 1995, p. 370).

De igual manera, la preocupación del redactor respecto de la materialidad de la revista saltaba a la vista ya en el primer número: las ilustraciones, los numerosos grabados y la dedicatoria “A los niños de América” posicionaban al nuevo sujeto lector en el centro de atención del director. Como subrayó Gutiérrez Nájera, José Martí “se ha hecho niño... un niño que sabe lo que saben los sabios, pero que habla como los niños” (1995, p. 371), aunque, sin embargo, se trata de un medio que disfrutaban también los más grandes, ya que, como sostuvo el mexicano, “es un periódico mensual para los niños, que a los niños instruye, mejor dicho, educa, y a los hombres deleita” (1995, p. 370). José Martí se encontró en *La Edad de Oro* con un lector niño-niña modelo, a quien asumió que cautivaría también con las “láminas finas”, aunque este aspecto no impidiese que los más grandes pudieran disfrutar también de la revista a su modo. En este sentido, Roberto Fernández Retamar apunta que *La Edad de Oro* puede ser leída como una obra para

adultos, como si se tratara de textos de Hans Christian Andersen, Lewis Carroll, Tolstoy, Kipling o Saint-Exupéry (Fernández Retamar, 1999, p. 87).

En “La primera página”, el autor manifestaba por qué dedicaría cada uno de los números “A los niños que lean *La Edad de Oro*”:

Para los niños es este periódico, y para las niñas, por supuesto. Sin las niñas no se puede vivir, como no puede vivir la tierra sin luz. El niño ha de trabajar, de andar, de estudiar, de ser fuerte, de ser hermoso: el niño puede hacerse hermoso aunque sea feo; un niño bueno, inteligente y aseado es siempre hermoso. Pero nunca es un niño más bello que cuando trae en sus manecitas de hombre fuerte una flor para su amiga, o cuando lleva del brazo a su hermana, para que nadie se la ofenda: el niño crece entonces, y parece un gigante: el niño nace para caballero, y la niña nace para madre (2010, p. 2).

Además de expresar su concepción acerca de la infancia y asignarles roles a las niñas y los niños, Martí se dedicó, en este fragmento, a manifestar cuál sería el tratamiento de la información que circularía en las páginas de la revista –“con palabras claras y con láminas finas”–, para lo cual debería prestar especial atención a los cuidados editoriales, de contenido y estilo, requeridos por un público tan singular. El periódico, según esta breve presentación, se concebía como una “conversación” con las futuras generaciones. Como veremos más adelante, esta relación dialogada era transversal a los cuatro números existentes, y se daba en dos planos. El primero, que podríamos llamar ‘literario’ –en el sentido de retórico– estaba presente, por ejemplo, en la incorporación del plural mayestático en el sujeto de la enunciación, y el otro, asociado al metadiscurso, se podía observar en las respuestas a cartas u opiniones de lectores que el escritor intercalaba en sus crónicas.

También se observa en *La Edad de Oro* la configuración de un organizador textual que, en un gesto propio de un maestro o un pedagogo, transmitía a sus lectores los valores del humanismo e idealismo martianos, a partir de un lenguaje claro, acompañado

de atractivas ilustraciones y grabados, que funcionaban como apoyos didácticos. El autor se expresaba a partir de diversas composiciones, entre las que contábamos crónicas, cuentos, poemas y reescrituras, mostrando a la vez una clara ponderación de los temas asociados a la infancia, la justicia, la educación, el amor, la amistad, la dignidad, como también de otros valores ligados a la pujanza del mundo moderno –tal como ocurre en las crónicas “La galería de las máquinas” y “Exposición de París”–. Los núcleos temáticos abordados en la revista fueron seleccionados, recortados y propuestos por un sujeto que organizaba el texto, inscribiéndose en él.³⁹ Por este motivo, resulta más que interesante la relación de José Martí con las tradiciones culturales y literarias que lo proyectaban, principalmente, en dos direcciones: hacia el sentimiento latinoamericano y hacia el futuro.

En el marco de la cultura icónica o visual, que estaba por esos años en plena expansión, José Martí se mostró siempre muy interesado por los mecanismos visuales y los detalles tipográficos y de ilustración empleados en la composición editorial y material de la revista. En total, los cuatro volúmenes sumaron más de ochenta ilustraciones, sin mencionar las portadas, por lo que podríamos destacar, a simple vista, la preponderancia que tiene lo icónico en todos ellos. Además, muchas de las páginas que no incluían una imagen, un retrato, dibujo, viñeta o algún grabado, solían contar con otro tipo de ornamentación típica de la época: las primeras palabras de los textos presentaban una letra capital inicial –a excepción de algunos textos como el cuento “Meñique”, por ejemplo. José Martí estuvo siempre atento al desarrollo de los avances técnicos y de las nuevas formas de comunicación masiva. En el reverso de la contraportada, se leía:

Los artículos de *La Edad de Oro* irán acompañados de láminas de verdadero mérito, bien originales, bien reproducidas por los mejores métodos de entre las

³⁹ Una operación similar resulta del recorte de autores que traducía, como los casos del cuentista danés Hans Christian Andersen o el de la escritora estadounidense Helen Hunt Jackson, que se volvieron emblemáticos, por ejemplo, en la adaptación de “Dos príncipes”, historia que Martí reescribió, a partir de una “idea” de la poetisa norteamericana antes mencionada, poniéndole voz y tomando como protagonistas a una pareja de pastores, y no a una familia de la realeza.

que se escojan de las obras de los buenos dibujantes, para completar la materia escrita, y hacer su enseñanza más fácil y duradera. Y el número será impreso con gran cuidado y claridad, de modo que el periódico convide al niño a leerlo, y le dé ejemplo vivo de limpieza, orden y arte (Martí, 2010, p. 35).

Nos resulta interesante recuperar que el primer rasgo llamativo de *La Edad de Oro* fue, como ya se ha mencionado, el público peculiar a quien dedicaba sus páginas; el segundo rasgo significativo fue el formato, el contexto editorial de las crónicas aquí incluidas. Los magazines permitían combinar textos de diversa índole: en *La Edad de Oro* convivían poemas, cuentos, semblanzas de héroes americanos, crónicas sobre temas de la modernidad –un número significativo dedicado especialmente a la Exposición Universal de París, en 1890–, reescrituras y versiones libres de textos clásicos, traducciones de textos de autores de filiación francesa y norteamericana –en particular de autores infantiles, sobre todo Laboulaye, pero también Andersen, Emerson y Helen Hunt Jackson–, es decir, relatos de lo más variados. Por esta razón, merece destacarse el interés que José Martí mostraba en esa revista por el desarrollo de nuevas tecnologías asociadas al trabajo y al avance de las civilizaciones, pero también a las imágenes técnicas. Hay un cuidado de la revista como objeto de enseñanza, de arte y de ocio. El redactor reconoció y valoró los aportes de la gráfica didáctica aplicada a los libros de texto, al punto de ofrecerle a las imágenes un papel protagónico. Sin embargo, no era un detalle menor que, si bien en la contratapa José Martí se declaraba a sí mismo como redactor y consignaba a Da Costa Gómez como editor, no mencionaba a ningún ilustrador como partícipe del equipo editorial de la revista.

Las imágenes que compartían página con los cuentos, poemas, artículos y crónicas de *La Edad de Oro* ofrecían mucha variedad (temática y técnica). En el recorrido de los

cuatro números, nos encontramos con grabados, ilustraciones, medallones,⁴⁰ entre otros tipos de elementos gráficos. Las imágenes podrían clasificarse según fuesen ilustraciones artísticas –como las incorporadas en “Meñique” o “Bebé y señor Don Pomposo”– o de carácter ilustrativo o didáctico –como “Historia de la cuchara y el tenedor” o “Las ruinas indias”. Al respecto, Martí expresó lo siguiente en el reverso de la contraportada de la revista, que acompañó desde el primero al último número:

El número constará de 32 páginas de dos columnas, de fina tipografía y papel excelente, con numerosas láminas y viñetas de los mejores artistas, reproduciendo escenas de costumbres, de juegos y de viajes, cuadros famosos, retratos de mujeres y hombres célebres, tipos notables, y máquinas y aparatos de los que se usan hoy en las industrias y en las ciencias (Martí, 2010, p. 35).

En virtud de ello, se reconoce claramente una decisión vital en la incorporación de imágenes y grabados, cuya funcionalidad remitía a la voluntad didáctica del editor, escritor y director, pero también explicaba que su director haya cultivado el gusto por la cultura icónica, propio de la época, pero también propio de Martí. Además de los mencionados formatos, se sumaron las viñetas y estampas que, a diferencia de las ilustraciones, tenían una función estética y decorativa porque ambientaban la totalidad de la página y hacían más agradable la experiencia de lectura (tal como se observa, por ejemplo, en “Nené traviesa”, “Los zapaticos de rosa” y “La muñeca negra”).

En cuanto a la ilustración que oficiaba como puerta de entrada a la revista, y de la cual tomó su nombre la publicación, fue sugerida por Da Costa Gómez. Ésta aparecía con el siguiente pie: “*La Edad de Oro – Cuadro de Edward Magnus*” (Lolo, 98). Sin embargo, no se trataba de la reproducción de un cuadro, sino de un grabado basado en otro anterior,

⁴⁰ Los medallones se relacionaban con el formato del retrato pictórico: encontramos camafeos o relicarios como complemento ornamental o ilustrativo del texto, según el caso. Esta última función está presente en el artículo “Músicos, poetas y pintores”, mientras que en “La Ilíada de Homero” se hizo uso de la ilustración y del medallón y en “Los tres héroes” se adjuntaron los retratos de perfil de Bolívar, San Martín e Hidalgo.

creado a partir de una pieza al óleo de Eduard Magnus (1799-1872). Magnus fue un pintor alemán, reconocido en la época por ser el artista plástico de moda de la clase alta alemana. Era un óleo de 91.5 x 92.5 cm., realizado entre los años 1837 y 1838, bajo el título en alemán *Zwei Kinder mit Blumen spielend*, que podría traducirse como: “Dos niños jugando con flores” o, más libremente, “La edad de la inocencia” (Lolo, 2016, p. 98).

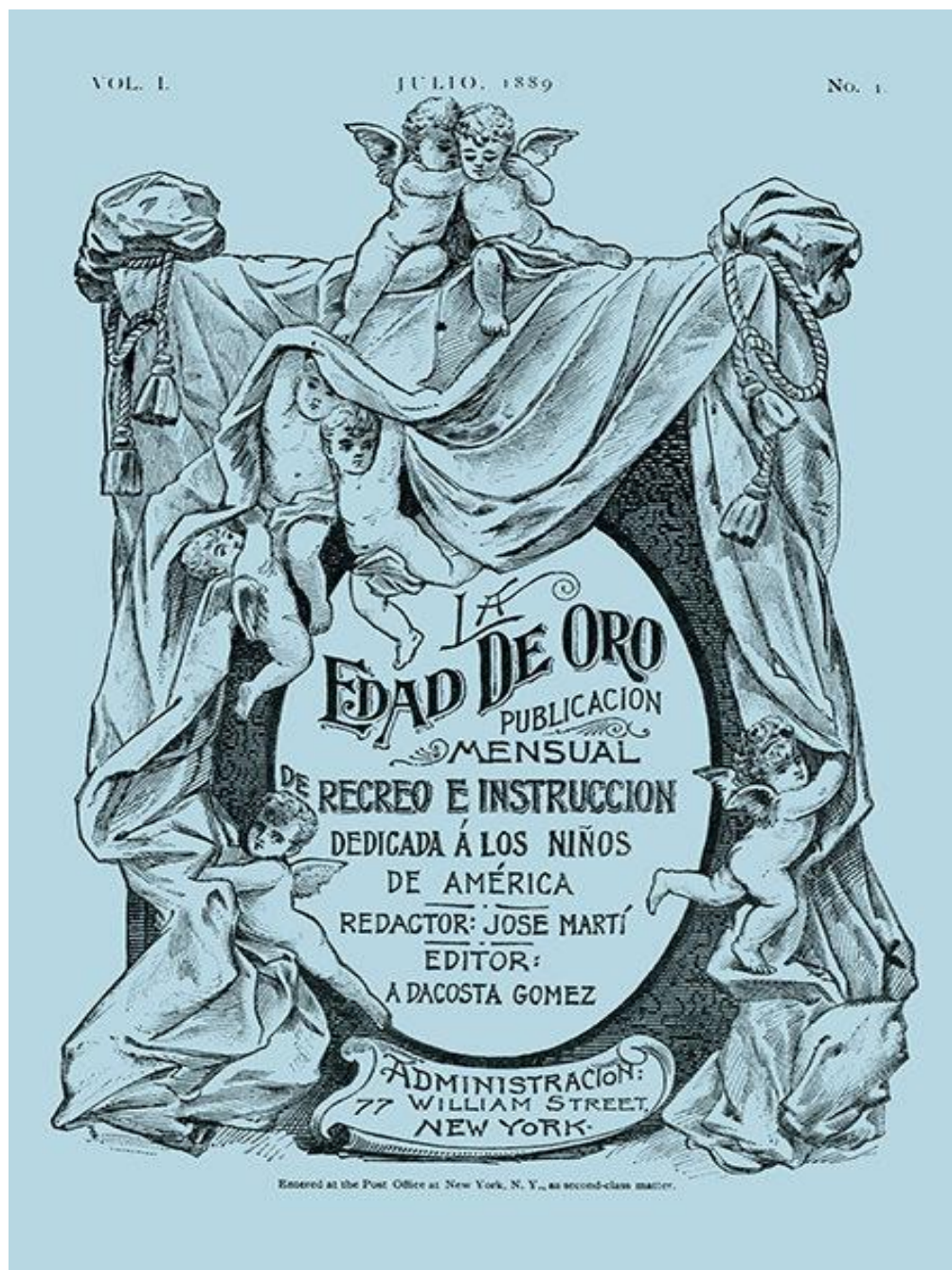


Figura 12. Portada de *La Edad de Oro* (1889), Nueva York.

Salvador Arias registró que la imagen de la portada había aparecido en el número correspondiente al 1° de diciembre de 1883 de *La Ofrenda de Oro*, revista de la cual Martí fue colaborador desde 1881 (Arias, 1989, p. 325). El grabador alemán Eduard Mandel (1810-1882) hizo un grabado inspirado en el óleo de Magnus, que fue reproducido y distribuido por la mencionada sociedad, entre sus afiliados, en 1843. Posteriormente, James Hunter (1855-?) realizó un grabado, cuyo modelo fue la obra de Mandel, y no el cuadro original, que fue publicado en una revista norteamericana, donde el nombre del autor de la obra inicial aparecía traducido al inglés como Edward. Como fuera que se haya identificado, erróneamente, al creador del cuadro en la revista de Martí, resultaba evidente, según la información provista por Eduardo Lolo, que la ilustración publicada era una reproducción del grabado de Hunter, no del de Mandel, y de ningún modo podía pensarse que se tratara del cuadro original, como se informaba, erróneamente, en *La Edad de Oro* (Lolo, 2016, p. 98-99).

A excepción del grabado de la pintura titulada “*La Edad de Oro*”, el material gráfico en la revista homónima fue seleccionado por Martí a partir de obras conocidas del arte universal, de fuentes contemporáneas accesibles al cubano o de colaboraciones que él mismo probablemente habría solicitado *ad hoc*, a sus amigos pintores, dibujantes y grabadores –como podría ser el caso de Juan Peoli, Federico Edelman y Herman Norman (Moya, 2008, p. 38).

El nombre del artista Adrien Marie aparecía en la revista cuando se le adjudicaba la autoría de las ilustraciones que acompañaban el relato “Nené traviesa”. Sin embargo, otros tres dibujos muestran la firma holográfica del ilustrador francés –identificable claramente en el margen inferior izquierdo de las imágenes–, sin que su autoría fuera especificada por Martí: se trata del único dibujo de “Bebé y el Señor Don Pomposo”, incluido en el número de julio; el primer dibujo de “Los Zapaticos de Rosa”, en el número

de septiembre, y el grabado “¡Buenos días, mamá!”, que daba inicio al número de octubre. Finalmente, fuera de la declaración explícita de autoría o de la firma evidente, el investigador Eduardo Lolo (2016) adjudica cuatro dibujos más a Adrien Marie: uno en “Los Zapaticos de Rosa” y tres en “La muñeca negra”. Ello da clara cuenta de la presencia reconocible de doce ilustraciones de este artista en *La Edad de Oro*: cinco directamente por el crédito otorgado por Martí, tres por la presencia de su firma y cuatro identificados por la crítica según su particular estilo.

Un ejemplo que muestra claramente el tratamiento diferenciado que Martí ofrecía a su peculiar público se puede encontrar en “La exposición de París”, el bello artículo que más trascendió por fuera de la revista y también el más trabajado por la crítica. La crónica retrata uno de los hechos que despertaron mayor interés en el mundo hacia finales del siglo XIX, en 1889, para ser más precisos: la celebración en París de la Exposición Universal (así conocida actualmente, aunque por esos años aún no había recibido oficialmente ese adjetivo), un evento de grandes dimensiones organizado para conmemorar el centenario de la Revolución Francesa, una gran feria que se instaló en París como enorme escenario donde se exhibía ante la mirada del mundo la pujanza de la civilización occidental y de los logros del proceso expansivo de la modernización mundial.

En ese año, José Martí, con su visión particular del proceso modernizador del que formaba parte, estaba instalado en Nueva York, una de las dos cosmópolis del mundo occidental y el centro financiero más importante del momento. Por eso mismo, lo más notable de la crónica dedicada a esta exposición mundial es que el cubano no viajó a París y, por lo tanto, no estuvo presente en esa capital cosmopolita durante los meses que duró la gran feria. Pese a ello, pudo escribir su extensa crónica con la ayuda de variadas fuentes y materiales, entre los que se encontraron la revista oficial del evento, los testimonios

orales de amigos y conocidos que visitaron la exposición, entre otras impresiones y comentarios publicados en algunos periódicos de los Estados Unidos y de Latinoamérica, a los que el escritor modernista tuvo acceso. Sucede que, desde finales de 1888, la Exposición de París ya era noticia de primer orden en las publicaciones más modernas del mundo entero, particularmente en la prensa gala.

Eduardo Lolo (2016) registró, en su investigación para una edición crítica de *La Edad de Oro*, que las fuentes primarias de los textos martianos, de cuyas páginas seleccionó las litografías y grabados que acompañaban el texto, habían sido el número de la revista *Journal Hebdomadaire*, titulado “La Exposition de Paris” (1889) y la *Revue de L’Exposition Universelle* (1889), órgano oficial de difusión del evento.⁴¹ Como observamos, José Martí no desconoció ni desestimó los aportes de la gráfica didáctica aplicada a los libros de texto. No obstante, la imagen visual no solo deviene complemento didáctico e ilustrativo, sino parte activa y protagónica del mensaje en cuestión. En la ‘Introducción’ del valioso estudio que dirigió sobre revistas de la modernidad hispánica, Hanno Ehrlicher (2014) sostiene que las revistas y magazines culturales operaron como *soportes/dispositivos* de la modernidad y de la modernización, en tanto que en ellas “se encuentran también las huellas de las bases materiales de la modernidad” (2014, p. 2). Así sucedió con muchos de los textos incluidos en los cuatro números de *La Edad de Oro*, que estaban dedicados a asuntos netamente *modernos*.

⁴¹ De las referidas publicaciones periódicas sobre la exhibición, Martí tomó las ideas, informaciones y descripciones –también los epígrafes de los grabados, algunos simplemente traducidos–, no solamente para su crónica “La Exposición de París” sino también para “La Historia del hombre contada por sus casas”, “Un paseo por la tierra de los anamitas”, “Historia de la cuchara y el tenedor” y “La galería de las máquinas”.

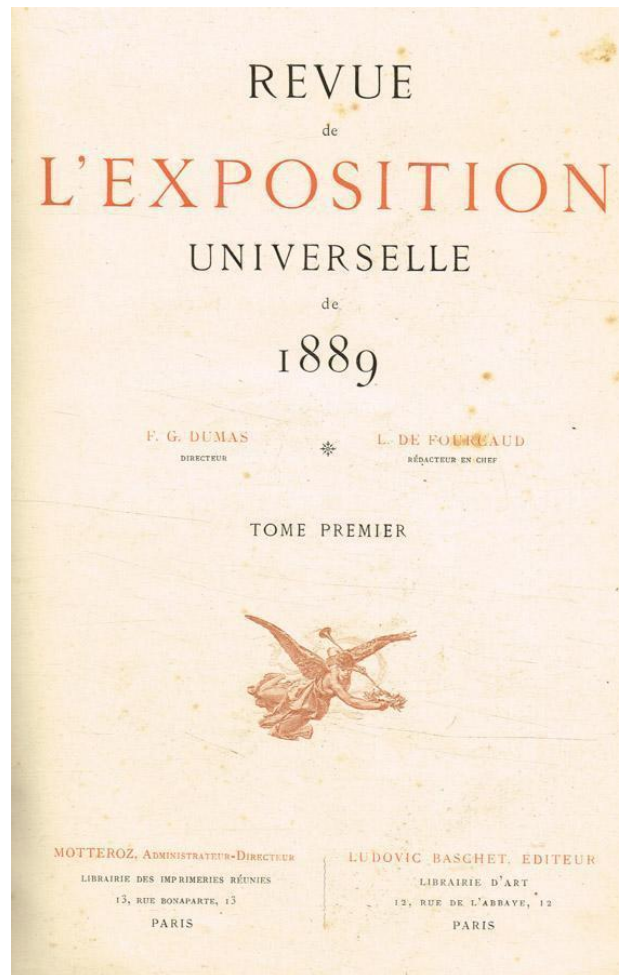


Figura 13. Portada de la *Revue de l'Exposition Universelle* (1889), París.

La visita de José Martí se concretó, entonces, desde la palabra y la imagen, y quizás fuese este uno de los motivos por los cuales la crónica podría concebirse como una invitación tan vívida para sus lectores, los niños latinoamericanos –y también a los adultos–, a emprender un paseo por los distintos pabellones de la mano magisterial del cronista. Una de las principales razones que merecen destacarse de esta pieza en particular y de la revista, en general, es que las imágenes y los grabados compartían página con los textos incorporados en *La Edad de Oro*, pero, sobre todo en este texto, en el que estos materiales iconográficos resultaban fundamentales para una cabal comprensión de la inimaginada experiencia que significó la exposición de las culturas del mundo.

Pero volvamos por un momento al evento que motivó la crónica. A grandes rasgos,

puede decirse que la Exposición de París fue un acontecimiento internacional que movilizó a gran parte del mundo, desde los países centrales y más avanzados hasta muchos de los territorios colonizados y periféricos, en el que la capital francesa abrió sus puertas durante siete meses y mostró

...conjuntos de escaparates o vidrieras de novedades, logros científicos y adelantos tecnológicos en todos los campos que allí se exhiben, pero que dan cuenta de ellos no sólo en el orden industrial y comercial sino crecientemente en el mundo de la cultura, de las letras y del arte (Scarano, 2010, p. 2).

Se trataba de un despliegue de los últimos logros y avances modernos, especialmente en los campos de la industria y el arte, de manera tal que se iba configurando una nueva cultura de la imagen, del espectáculo y de la exhibición, a finales del siglo XIX. En síntesis, se trataba de una experiencia inédita, intensamente moderna, al decir de Marshal Berman, donde se mostraba *el mundo* a las miles de personas que la visitaban, de un modo dinámico y resumido,

...el paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, de telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes (Berman, 2011, pp. 4-5).

No se puede dejar de reconocer que el hecho de que esta crónica sobre la Exposición de París se haya editado en *La Edad de Oro*, una revista ilustrada de divulgación y con fuerte tono y propósito pedagógico, publicada en la ciudad de Nueva York, dio cuenta, ya desde una primera instancia, de las ventajas y privilegios que ofrecía la posibilidad de acceder a una tecnología sumamente innovadora para la época y de conocer desde sus

entrañas el proceso mismo, tan fascinante como ominoso de esa modernización (González Stephan, 2010, p. 345). En el caso de nuestro cronista, la práctica se mostraba aún más difícil: debía ilustrar con la noticia a los lectores latinoamericanos que no habían vivenciado la exposición y que formaban parte de sociedades en las que el proceso de modernización se desarrollaba, además, en forma “desigual”.⁴² En este sentido, es interesante observar de qué manera el narrador permitía el ingreso al lector, a través del espesor de la textualidad, a la globalización/mundialización (Ortiz, 2004).

La extensa pieza martiana se abre con una breve reseña histórica, formulada con términos sencillos y procedimientos que facilitan su comprensión a un lector infantil, a propósito de la emancipación, en el marco del centenario de la Revolución Francesa, que da paso al comienzo de su recorrido, en primera persona, por los pabellones:

Y eso es lo que vamos a ver ahora, como si louviésemos delante de los ojos. Vamos a la Exposición, a esta visita que se están haciendo las razas humanas. Vamos a ver en un mismo jardín los árboles de todos los pueblos de la tierra. A la orilla del río Sena, vamos a ver la historia de las casas desde la cueva del hombre troglodita, en una grieta de la roca, hasta el palacio de granito y ónix. Vamos a subir, con los noruegos de barba colorada, con los negros senegaleses de cabello lanudo, con los anamitas de moño y turbante, con los árabes de babuchas y albornoz, con el inglés callado, con el *yankee* celoso, con el italiano fino, con el francés elegante, con el español alegre, vamos a subir por encima de las catedrales más altas, a la cúpula de la torre de hierro. Vamos a ver en sus palacios extraños y magníficos a nuestros pueblos queridos de América. Veremos, entre lagos y jardines, en monumentos de hierro y porcelana, la vida del hombre entera, y cuanto ha descubierto y hecho desde que andaba por los bosques desnudo hasta que navega por lo alto del aire y lo hondo de la mar. En un templo de hierro, tan ancho y hermoso que se parece a un cielo dorado, veremos trabajando a la vez todas las máquinas y ruedas del mundo. ¡Oh, cuánto hay que ver! (Martí, 2010,

⁴² Tomamos el término en relación con la categoría de “modernidad desigual”, utilizada por Julio Ramos y asociada a la heterogeneidad formal y funcional de la literatura en América Latina, en contraste con su desempeño en otras zonas, donde la modernización fue más sistemática y consistente (1989, p. 154).

pp. 78-89).

En esta extensa cita podemos señalar una serie de cuestiones. En primer lugar, como ya lo habíamos anticipado, la crónica –en consonancia con la revista en la que se la editó– estaba dedicada a niños y jóvenes, a quienes invitaba, a través de la lectura, a recorrer virtualmente la exposición. Podemos imaginar que los lectores podrían andar tomados de la mano del maestro, pasando de un pabellón a otro, como si lo tuviesen delante de sus ojos. Hay una serie de verbos que, sobre todo en su repetición, dan cuenta del desplazamiento del sujeto de la enunciación: “vamos a ver”, “vamos”, “vamos a subir”, “veremos”, así como también de los pequeños lectores, integrados ambos en el uso de la primera persona plural. Como lo anticipamos en nuestra “Introducción”, el recorrido propuesto sugiere lo que, inspirado en Michel de Certeau (1996), Julio Ramos llama “retórica del paseo” (2021, p. 196), a la estrategia retórica de narrativización de los segmentos aislados de la ciudad –aquí puntualmente referidos a la Exposición–, organizados y representados desde un sujeto que, al caminar, traza el itinerario en el discurrir del paseo. De esta manera, como sucede con la voz enunciativa en esta crónica, el narrador toma los materiales que le ofrece la exposición, como “todos los materiales del mundo” (Martí, 2010, p. 79), y establece entre ellos articulaciones, vinculaciones, relaciones de causa–efecto, es decir, un recorrido propio.

Asimismo, como vemos en el fragmento seleccionado, el desplazamiento es acumulativo, y ello se evidencia en la selección de determinados elementos léxicos y en la sintaxis. De acuerdo con la “sintaxis cultural” de la época, como señala Graciela Montaldo (1994) respecto del modernismo latinoamericano, una serie de elementos son seleccionados por el cronista cubano para construir el efecto de inmediatez y presencia sin intermediaciones, el “como si lo tuviésemos delante de los ojos”: la conjunción copulativa “y” que abre el párrafo –entendiendo el párrafo que leemos como conclusión

de la celebración de la Revolución Francesa–, la repetición de algunos términos –entre ellos, los verbos mencionados–, pero además las estructuras sintácticas paralelas y las frases casi idénticas, iniciadas por la conjunción “con” y seguidas por una etnia y una cualidad propia, es decir, un adjetivo gentilicio o una construcción similar, a modo de epíteto: “con los senegaleses de barba colorada”, “con el italiano fino”, “con el francés elegante”, que crean a su vez un notable efecto acumulativo. Por su parte, los signos de puntuación aportan lo propio, estructurando y remarcando la sintaxis, y contribuyen a colocar los énfasis en la construcción gramatical: el lector se ve contagiado por el entusiasmo expresado en esa primera persona, emprende con él su recorrido que consiste en una travesía por los pabellones de la exposición parisina y que, en su lectura, en su “como si estuviésemos allí”, lo deja a uno con la respiración entrecortada. Es tanto lo que “hay que ver” –nótese la insistencia en la modalidad deóntica del “hay que”– que el narrador no logra asirlo en su totalidad. Con todos ellos, es decir, con todas las culturas que se dan cita en la Ciudad-luz, en términos de Martí, el cronista-visitante virtual subirá a la Torre Eiffel y, desde “la cúpula de la torre de hierro”, podrá observar panorámicamente los palacios del mundo entero, que son, en otras palabras, “la vida del hombre entera, y cuanto ha descubierto y hecho” (Martí, 2010, p. 79).

Podemos señalar que aquel fin de siglo fue un período de cambios profundos dentro de la modernidad, de impacto inmediato y, por supuesto, en continuo movimiento. En esta crónica, el autor dibujó la experiencia, en un “como si” llegara a la ciudad de la exposición, delineando tanto su recorrido textual como el trayecto visual ofrecido por las imágenes, con una mirada que transforma la ciudad en un objeto contenido que se exhibe *urbi et orbi*, tras el vidrio del escaparate y en las instalaciones montadas en los pabellones, para construir, desde ese lugar de enunciación, imágenes del mundo representado a escala en los pabellones de la instalación. La vitrina, en este sentido, es una metáfora de la página

del periódico o de la revista, y de la crónica como mediación entre el sujeto privado y la ciudad, una figura de la distancia interpuesta entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen (Ramos, 2021, pp. 128-129).

De acuerdo con lo que hemos señalado con anterioridad, en el tercer número de la revista se incorporó la extensa crónica dedicada a la Exposición Universal de París de 1889. En el siguiente número, Martí publicó “La galería de las máquinas”. Este brevísimo texto resulta por demás interesante, ya que en él se condensa en tan solo una página la ponderación de José Martí sobre los temas de actualidad y los avances en la técnica, la industria y el mundo del trabajo.

Martí invitó a los niños y niñas a escribir cartas para consultar sobre aquello que quisieran saber y para participar de una competencia de escritura que se propuso llevar a cabo cada seis meses y que finalmente no se concretó. En “La galería de las máquinas”, Martí hizo referencia a las cartas enviadas por su público una vez leído el artículo sobre la Exposición Universal, debido a que muchos de ellos pensaron que el escrito había sido producto de su visita personal. Sin embargo, el autor aclaró, sin dejar lugar a dudas:

Una señora buena le armó una trampa al hombre de *La Edad de Oro*. Iban hablando del artículo, y ella le dijo: ‘Yo he estado en París.’ ‘¡Ah, señora, qué vergüenza entonces! ¡qué habrá dicho del artículo!’ ‘No: yo he estado en París, porque he leído su artículo’. Y otro señor bueno, que está en París, dice ‘que a él no lo engañan, que *La Edad de Oro* estuvo en París sin que él la viera, porque él se pasaba la vida en la Exposición y todo lo que había en la Exposición que ver está en *La Edad de Oro*’ (Martí, 2010, p. 141).

En este fragmento se puede observar cómo Martí logró dar cuenta de la lectura de un lugar que no visitó personalmente, de modo tal que quienes tampoco participaron sintieron que habían estado allí, y quienes efectivamente estuvieron, garantizaron la

veracidad de su testimonio.

En la breve crónica, además, agrega, en función de las críticas elaboradas por sus lectores, un grabado que ilustra la galería que dio título a su texto, debido a que, como relata:

...el señor bueno dice que faltó un grabado, para que los niños vieran bien toda la riqueza de aquellos palacios; y es el grabado de la 'Galería de las máquinas', que era el corredor adonde daban las puertas diferentes de las industrias del mundo, y allá al fondo tenía el edificio más hermoso, donde estaban en hilera, como elefantes arrodillados, las máquinas de todo lo que el hombre sabe hacer. Quien ha visto todo aquello, vuelve diciendo que se siente como más alto. Y como *La Edad de Oro* quiere que los niños sean fuertes, y bravos, y de buena estatura aquí está, para que les ayude a crecer el corazón, el grabado de La Galería de las Máquinas (Martí, 2010, p. 141).

Sobre la incorporación del grabado, cabe resaltar, además de la predisposición y el diálogo con el público, el interés y la promoción de los valores industriales exhibidos en el vasto encuentro de todas las culturas del mundo.⁴³ Subrayado el interés, no solo por su corresponsal (informado a través de papeles, guías y revistas, sin siquiera haber visitado el lugar) sino, además, por la interacción de los lectores.

⁴³ Esta estrategia de sostener la interacción con los lectores desde una situación dialógica permitió el entrecruzamiento de diferentes voces que contribuyeron en la construcción del imaginario martiano de *La Edad de Oro*, y ofreció un espacio abierto a la discusión, la crítica y la formulación de diferentes opiniones a partir de la reflexión suscitada en las cartas de los lectores que se acercaron a la revista y a su director.



Figura 14. “La galería de las máquinas”, *La Edad de Oro* (1889), Nueva York.

Por otra parte, resulta interesante, en este punto, comprobar que, en muchos de los casos, Martí elaboró sus textos una vez conocidas las imágenes, lo que deja en evidencia que las ilustraciones oficiaron de ideas motivadoras a partir de las cuales Martí creó sus textos literarios para los niños y niñas de América. Desde la misma génesis del texto, los grabados de la revista revistieron un peso fundamental en el sentido de esa pieza gráfico-literaria, porque entre sí se complementaron y completaron la narración de una historia que se cuenta textual y visualmente. De esa manera sucedió en *La Edad de Oro* –sobre todo si tenemos en cuenta la información de que el material gráfico no fue añadido posteriormente a la redacción y la selección de los textos, como suele ocurrir– que sirvió de componente fundamental en la creación textual, como fuente de información y como herramienta estilística y no meramente a modo de complemento, apoyo ilustrativo o refuerzo visual.

Por último, nos interesa retomar lo señalado previamente, con el objetivo de enfatizar una serie de aspectos que consideramos relevantes. En primer lugar, cabe señalar

que la dirección de la revista la consideró orgánicamente una totalidad (material e intelectualmente): ya sea con crónicas y textos de su autoría, traducciones libres, imágenes plásticas ajenas para conformar sus textos propios. Se trata de un sujeto enunciador en su múltiple y complejo rol de autor, editor, traductor, adaptador, sumado a otros tantos. Entre ellos, se destaca la búsqueda de interacción entre letra e imagen –propia de una revista ilustrada pero con cierta novedad dentro de la producción martiana–. En este punto, el acceso a una tecnología sumamente innovadora para la época, impensada –en general– para la América de esos tiempos, pero particularmente inusitada para su *alma mater* en su Cuba natal, le permitió emprender un proyecto editorial de estas características.

Capítulo 3.

Las crónicas de Rubén Darío

¿Qué hay de nuevo?... Tiembla la tierra.
En La Haya, incuba la guerra.
Los reyes han terror profundo.
Huele a podrido en todo el mundo.
[...]
Se anuncia que viene el Judío
errante... ¿Hay algo más, Dios mío?...

Rubén Darío, “Agencia” (1907)

La obra en verso y en prosa del reconocido escritor, periodista y diplomático nicaragüense Rubén Darío fue editada, mayormente, en publicaciones periódicas para lectores hispanohablantes. Destacamos, entre ellas, sus colaboraciones en *La Época* de Santiago de Chile, la *Revista las Artes y las Letras* y *El Heraldo* de Valparaíso, *La Nación*, *La Tribuna* y *El tiempo* de Buenos Aires, entre tantos otros, y en publicaciones españolas, como *El Sol* de Madrid. Pero, además, encabezó proyectos de revistas culturales, como *La Revista de América*, que dirigió junto con Ricardo Jaimes Freyre y, en París, las revistas *Mundial Magazine* y *Elegancias*.⁴⁴

3.1. “Para *La Nación*” (1889-1916)

Sin duda, la más fecunda y prolongada labor periodística de Rubén Darío estuvo asociada con *La Nación* de Buenos Aires, diario en el que participó por más de dos

⁴⁴ Del mismo modo que en el caso martiano, la más lograda obra en verso y prosa poética de Rubén Darío fue publicada, en primer lugar, en periódicos y revistas hispanoamericanas: *El termómetro*, *El Ensayo* y *La Verdad* de León, *Diario de Nicaragua*, *El Ferrocarril*, *El porvenir* de Nicaragua; *El imparcial* de Managua; *La Época* de Santiago de Chile; *Revista de Artes y Letras* y *El Heraldo de Valparaíso*, *La Libertad Electoral* de Santiago, *La Unión* de El Salvador; *Diario de Centro América* y *El Correo de la tarde* de Guatemala; *La Prensa Libre* de Costa Rica; *La Nación*, *La Tribuna* y *El Tiempo* de Buenos Aires; entre otros, y publicaciones españolas como *El Sol* de Madrid, y francesas. Sus crónicas fueron reunidas, por él mismo, en casi una docena de volúmenes, a algunos de los que nos referiremos en las páginas siguientes.

décadas, hasta el año de su muerte. En sus inicios, el 15 de febrero de 1889, participó como colaborador, pero no fue sino recién tres años después, en 1892, cuando se incorporó oficialmente como corresponsal, para concluir con sus tareas en el periódico porteño en 1916. Las crónicas y los artículos escritos para el medio bonaerense fueron especialmente significativos dentro de su obra por la relevancia que tuvieron en la constitución del primer movimiento hispanoamericano en el campo de las letras hispánicas (Zanetti, 2004, p. 7), y también porque dos tercios de su obra consistieron en crónicas, la mayoría de las cuales fueron publicadas en el diario de los Mitre (Rotker, 2005). Según los números registrados por avezados especialistas en el Darío cronista como Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani (2017, p. 8), el *corpus* completo de las crónicas darianas incluidas en *La Nación* consiste en un total de 696 piezas, distribuidas en los veintisiete años de actividad del nicaragüense en el periódico.

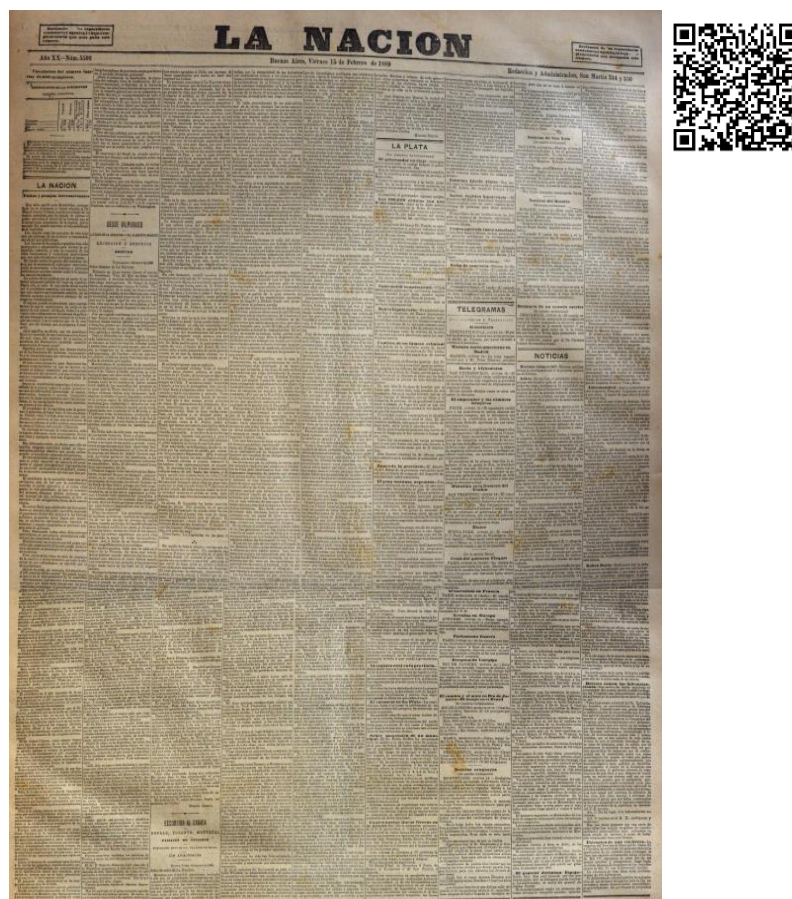


Figura 15. “Desde Valparaíso: llegada de la Argentina y del Almirante Barroso: recepción y festejos: Domeyko” (1889) de Rubén Darío en *La Nación* de Buenos Aires.

Como en el caso martiano, Darío era un escritor de reconocida estima en el momento en que ingresó a *La Nación*, sobre todo desde 1896, año consagratorio en el que publicó *Prosas profanas* y *Los raros*. Por lo tanto, es fácil advertir el esmero del diario porteño por hacer visible la firma de este escritor que, además de atraer lectores, tenía el don que señala Graciela Montaldo de prestigiar temas, volver interesante lo banal o hacer digeribles asuntos y eventos poco glamorosos (2013, p. 16). Sobre este aspecto, nos interesa recuperar el detalle que Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani mencionan en su catálogo, *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)* en relación con las firmas que acompañaron las diferentes piezas darianas en *La Nación*, un aspecto “revelador” para los críticos, sobre todo una vez que se contrastan las firmas –el uso de seudónimos o la aparición del nombre propio completo– con la correspondiente aclaración de las fechas y el lugar de composición de sus colaboraciones:

Del total de colaboraciones registradas, 620 llevan como firma el nombre propio en mayúsculas (“RUBÉN DARÍO”).

El resto alterna entre el uso de las iniciales (“R. DARÍO”, en 6 oportunidades; R. D. en 33; y D. en 10), los seudónimos (“DR. FILOSIMIO”, “TÁCITO, MISTERIUM”, cada uno con una aparición; “LEVY ITASPES”, con tres; “MOSÉN PRUDENCIO”, con dos; “JEAN DE BUENOS AIRES”, con seis) y la ausencia de signatura, en 10 casos (Schmigalle y Caresani, p. 11).

Darío trabajó en la redacción de los Mitre, mientras vivió en Buenos Aires, hasta 1898. Los críticos agregan que, durante la etapa de residencia porteña del escritor, se registró la mayor proporción de textos suyos inicializados o con seudónimo del nicaragüense, mientras que, apenas Darío abandonó Buenos Aires, a fines de 1898, la firma en el periódico se estabilizó, las iniciales ocurrieron esporádicamente (“R. D.” 5 veces, “D.” 2 veces) y solo se ha computado un solo seudónimo (“JEAN DE BUENOS AIRES”) (p. 11).

Si cotejamos este registro con el hecho de que abandonó la capital argentina en 1898, porque el mismo periódico lo envió como corresponsal extranjero a España, primero, y luego a otros destinos europeos, “esta recurrencia resulta solidaria con otra variable, la aparición del lugar y la fecha de composición, que tiende a ocurrir sólo si el poeta se encuentra alejado de la sede del diario en Buenos Aires” (Schmigalle y Caresani, p. 11). De este modo, creemos que, si a partir de 1899 la inclusión del lugar y la fecha se volvieron referencias casi obligadas de las correspondencias darianas, esto se debió a que el cronista debía respaldar con su firma, a veces manuscrita, el trabajo que le había encomendado el diario de los Mitre.

Su primera tarea desde el viejo continente fue cubrir la Guerra hispano-estadounidense, cuyo desenlace significó para España la pérdida de sus últimas colonias. Un dato interesante es que las crónicas de este período fueron luego recopiladas en los volúmenes *Castelar* (1899) y *España Contemporánea* (1901), los primeros de una extensa serie de compilaciones que recogían y reeditaban las crónicas periodísticas, en formato libro, casi todos en vida de su autor y bajo su criterio. Lo mismo sucedió con *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras Solares* (1904), *Opiniones* (1906), *Parisiense* (1907), *El viaje a Nicaragua e Intermezzo Tropical* (1909), *Alfonso XIII* (1909) y *Todo al vuelo* (1912).⁴⁵

En la mayoría de estas crónicas sobresale la mirada dariana, recortada como la de un observador agudo y crítico de las problemáticas y los escenarios, casi siempre urbanos, que describía. Este aspecto, especialmente relevante en la escritura del nicaragüense, fue percibido tempranamente por el escritor y filósofo español Miguel de Unamuno (1864-

⁴⁵ En el “Prólogo” de su erudito estudio publicado en 2017 al que nos referimos, Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani sostienen que, además de los mencionados libros, que coleccionaban eminentemente textos del diario mitrista, *La Nación* abonó la inmensa mayoría de los artículos publicados en *Los raros* (1896 y 1905), *Parisiense* (1907) y *Letras* (1911). Y agregan, además, aunque en menor medida, *Prosas profanas* (1896 y 1901), *Cantos de vida y esperanza* (1905), *El Canto errante* (1907) y *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) (p. 8).

1936), quien dedicó una reseña crítica a *España contemporánea*, con el título de “La España de hoy vista por Rubén Darío” (Unamuno, 1958, pp. 120-122). Nos interesa hacer notar aquí que, en su texto fechado en julio de 1901, Unamuno se detuvo en el aspecto visual de la escritura de Darío, destacado ya en el título y ampliado con creces en su desarrollo:

Ha reunido Rubén Darío en un bonito volumen las correspondencias que acerca de la España contemporánea envió a *La Nación*, de Buenos Aires, desde el 3 de diciembre de 1898 hasta marzo de 1900. Es un cinematógrafo algo caleidoscópico, en que desfilan dramaturgos, poetas, novelistas, librereros, editores, académicos, políticos, pueblo en general y hasta campesinos, visto todo por un americano muy afrancesado y visto desde Madrid. El libro tiene mucho interés, es amenísimo y ofrece la no pequeña ventaja de que se puede leerle saltado, empezando por cualquier parte. Son notas rápidas, por lo común muy exactas, con su chispita de irónica *bonhomie* a las veces (Unamuno, 1958, p. 120).

La metáfora que encontramos en ese libro: como un “cinematógrafo”, es decir, como una máquina capaz de filmar y proyectar imágenes en movimiento, nos resulta sumamente operativa para el modo en el que pensamos la escritura dariana, y lo más que resulta aún más interesante es que Unamuno lo haya señalado en relación con las crónicas darianas más tempranas. Creemos, además, que este efecto en la escritura fue también reconocido por el propio Darío, hasta el punto de titular una colección de crónicas con el llamativo sustantivo “*films*”. A su vez, es notable el adjetivo empleado por Darío para describir ese dispositivo escriturario, que el mismo autor califica como “algo caleidoscópico”. Es decir que cruza el recientemente inventado proyector de películas con el artificio visual del caleidoscopio, desarrollado por el escocés David Brewster en 1817. Se podría decir que ese dispositivo óptico surgió como una metáfora que permitía comprender el funcionamiento de la percepción visual y de la imaginación humana, y su posterior puesta en palabras. Desde este punto de vista, y si seguimos la reflexión de

Dorde Cuvardic García (2018), el caleidoscopio puede ser pensado como un “hiperícono” discursivo (Mitchell 2009, p. 50). El término acuñado por William Mitchell remite a las imágenes mentales. Para este autor, si la metaimagen sugiere “un intento de construir un discurso de segundo orden sobre las imágenes sin acudir al lenguaje, sin acudir a la écfrasis” (Mitchell 2009, p. 41), los hiperíconos discursivos son paradigmas de “la tendencia que tienen las tecnologías visuales a asumir un papel central en las representaciones del yo y de su conocimiento, de objetos, de otros y de sí mismo” (p. 51). En este sentido, las crónicas darianas, podríamos decir, *refractan* prismáticamente las imágenes mentales de los escenarios y personajes modernos que el escritor percibió.

Pero si volvemos a la reseña de Unamuno, podemos rastrear los procedimientos que el gran escritor español reconocía en el poeta-cronista nicaragüense, así como aquellos que asociaban las crónicas con las tecnologías visuales de los caleidoscopios y el cine:

Es el libro una viva *causerie*, llena de chispazos, algo así como un collar sin hilo, de notas echadas un poco al azar. Revélase en él un espíritu sensible abierto a todos los vientos y reflejando cuantos ecos le han herido; sus juicios, sin dejar de ser suyos y llevar su sello, se nos presentan como síntesis de juicios que flotan en el ambiente intelectual madrileño. [...]

Se ha dicho de Darío que hasta cuando escribe en castellano correcto, corriente y moliente, parece traducido del francés, bien traducido, pero traducido al cabo. No lo creo así. Lo que hace es pensar en americano –aunque no lo crea nuestro amigo Rodó– en genuino americano (Unamuno, 1958, pp. 120-121. Énfasis en el original).

La personificación del libro como un objeto animado, casi tan “vivo” como uno de los antecedentes de la crónica modernista, se combina con la imagen visual de las crónicas como “chispazos”, en apariencia desenhebradas entre sí, pero reunidas bajo el signo de la *España Contemporánea*.

En el siguiente párrafo, Unamuno retoma comentarios y “etiquetas” que Darío había recibido por sus libros de poesía anteriores. “Corriente y moliente” y que “parece traducido al francés”, por la crítica que Valera hizo sobre *Azul...* y la rodoniana del libro de poesía que Darío edita en Buenos Aires, *Prosas Profanas*, en el que el uruguayo afirmaba con énfasis que el nicaragüense no era el “poeta de América”. Unamuno, entonces, recuperó dichas percepciones sobre la escritura dariana para presentar una opinión distinta respecto de los mencionados críticos y sostener, por el contrario, que Darío pensaba en americano, y fundar su juicio deteniéndose en su escritura:

Hay algo de inarticulado, de desgranado, de *discreto* (en el sentido etimológico de este vocablo, el que a *concreto* se opone), de invertebrado en el decir y exponer de Darío, más que línea seguida, sigue línea punteada. Lo he dicho al principio: es cinematográfico, hasta en el titilar de las imágenes que se suceden. Difícilmente se ve el principio de continuidad bajo ellas. (p. 121. Énfasis en el original).

“Inarticulado”, “desgranado”, “discreto” e “invertebrado” son los calificativos que le asigna Unamuno al “decir y exponer” darianos y, además, los considera una “línea punteada”, en contraste con la línea seguida. Si bien tanto los adjetivos como esta última imagen focalizan el aspecto en apariencia inconexo de la escritura de Darío, la repetición y la serie le asignan un carácter de movimiento que el escritor vasco identifica –y no por primera vez, según afirma– con lo *cinematográfico*:

Las frases se suceden, sobre un mismo asunto, asociadas sin duda; pero no nacen unas de otras. Su estilo llega a ser palpitante –también en el vigor etimológico de este vocablo–; pero no es ondulante casi nunca. Y así es su pensamiento. Cuesta descubrir en éste la famosa corriente y flujo continuo de James (*the stream of consciousness*); parece más bien un espejo que reproduce, transformándolas según su color y curvatura, las imágenes que ante él se suceden. Y un espejo en mosaico. [...] Y al juzgar, incorpora a su propio juicio, deseo no de ello cuenta, los juicios que en torno a sus oídos han revoloteado y que le sirven como de acordes del propio. De aquí que resulten con cierta complejidad armónica, hasta con íntimas

disonancias a las veces, nada unilaterales, ni mucho menos monótonos (p. 121-122. Énfasis en el original).

Las crónicas darianas se organizan en una sucesión “palpitante”, agitada y colorida de imágenes, formando entre ellas una suerte de mosaico o *patchwork*. Y se destaca, además, otro procedimiento discursivo que se detiene en la musicalidad y el ritmo de las frases, “todo lo cual –sostiene Unamuno– añade valor al interesante cinematógrafo de la *España contemporánea*”.

La reseña de Unamuno se cierra con la crítica de una omisión dariana, un asunto que, a nuestro entender, vuelve sobre una cualidad fundante del subgénero de la crónica urbana modernista: su escenario. En sus palabras:

Una cosa de España no ha visto apenas Darío, y es el campo; ni el campo mismo ni el pueblo que le habita. El capítulo que le dedica, Fiesta campesina. es de lo más flojo del libro: vese en él que Darío, el enamorado de París y de Buenos Aires, y aun de Madrid, es esencialmente urbano (pp. 121-122).

Cabe advertir que, como afirma Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, “la crónica es un espacio enraizado en las ciudades en vías de modernización del fin de siglo” (2021, p.13) y, por lo tanto, no es posible disociarla de la configuración urbana. Y cabría agregar que, en ese complejo espacio, se observan los procesos de modernización, las transformaciones sociales, las modas, los nuevos espacios públicos y los “peligros” de la nueva experiencia que llevó a Darío a ser, en palabras de Unamuno, “esencialmente urbano”. Por ese motivo, nos interesa reparar en cómo se representa discursivamente la ciudad (para Unamuno, Madrid, principalmente, aunque luego Darío viajará en sus crónicas a muchas otras ciudades del globo).

Como se sabe, las crónicas de Rubén Darío versan sobre asuntos variados, siempre teniendo presente al lector a quien se dirige, el lector del propio Darío, pero, sobre todo,

el lector del diario *La Nación*. En esa época, ese periódico pretendía ofrecer a su público información sobre las novedades mundiales –sobre todo europeas– y nacionales. Este marco ya delineaba de antemano el tipo de destinatario al que el cronista debía cautivar: el lector moderno y educado. Sobre el público, agrega Montaldo, que “[Darío] también había empezado a interpelar a los nuevos públicos, los que recién accedían a la escritura y la lectura, que comenzaban a tener sus canales (revistas y colecciones populares)” (2013, p. 14).

Las colaboraciones del nicaragüense devinieron en una de las corresponsalías más emblemáticas del periódico: la figura del poeta y cronista, perfectamente encuadrada en una de las dos “inflexiones básicas” que designa Alejandra Laera para la entonces profesionalización del ‘hombre de letras’ (2008, p. 502). Cabe aclarar que no nos referimos al *periodista profesional* sino al *escritor profesional*. Este último, definido como:

[...] quien, desde o a través del espacio de la prensa, se constituye en un escritor diferenciado respecto del trabajador del periodismo: en primer lugar, se distingue por tener a cargo ciertos textos que elabora y redacta de modo que su producción periodística (en general son crónicas de costumbres y *faits divers* preferentemente policiales) se convierte en condición literaria (en general crónicas literarias o folletines); en segundo lugar, gana un nombre de autor e ingresa como tal en el mercado de las letras que, en el mismo movimiento, está contribuyendo a formar. Lo que tienen en común [con el periodista profesional], fundamentalmente, es que ambos reciben un salario por su trabajo para el diario que se mide en relación con el tiempo que le dedica y el caudal que se entrega en ese tiempo. La profesionalización pasa ante todo, en este momento inicial, por la retribución económica a cambio de un trabajo específico (Laera, pp. 502- 503).

Los temas tratados fueron, por lo tanto, de lo más variados; versaron sobre asuntos vinculados a la vida cotidiana en la ciudad, la actualidad y la política. Entre ellos, los viajes funcionaron como un motor de escritura en la poética dariana, al punto de que

Graciela Montaldo, en la “Introducción” a la antología de crónicas ,titulada *Viajes de un cosmopolita extremo* (2013), llegó a plantear que en las crónicas darianas:

Viajes y libros se entremezclan y definen las dos experiencias a través de las cuales se accederá a lo moderno: la tradición de lo escrito y la puesta en escena del intercambio con las diferencias. El mundo de la cultura, del que Darío hizo uso incansable, es considerablemente más grande que el de la realidad. Viajó mucho pero lo hizo en un espacio limitado. Sin embargo, lo que es novedad en su experiencia no son necesariamente los desplazamientos hacia lugares exóticos para la época (en los que su colega Enrique Gómez Carrillo sobresale), sino sus largas residencias en diversos países, a varios de los cuales llamó “patrias”. Crea así su mundo. Un mundo en el que el periodismo y la cultura gráfica y escrita que circula por los nuevos canales inaugurados por el mercado cultural comienzan a confirmar el lugar central de la escritura y las novedades que ella transmite en las sociedades modernas (Montaldo, 2013, pp. 15-16).

En este apartado, abordaremos el caso de uno de los más reconocidos corresponsales del diario *La Nación* de Buenos Aires: el nicaragüense Rubén Darío, a partir de un breve *corpus* de crónicas publicadas en el diario porteño y reunidas, posteriormente, con el formato del libro, en distintos volúmenes, como *Peregrinaciones*, *Parisiense* y *Todo al vuelo* (1912, entre otros): se trata de tres volúmenes antológicos en los que se recopiló una serie de relatos urbanos de la vida en París. Entre las crónicas darianas, las de viaje son especialmente heterogéneas, porque desarrollan lecturas de diferentes realidades: en la ciudad–luz, el cronista recorre espacios tan disímiles como las últimas innovaciones mundiales en la Exposición Universal de 1900 y los cafés de los suburbios latinos.

3.1.1. La Exposición de París de 1900

“Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía”, escribió Walter Benjamin (1980, p. 179). Tanto es así que llegaron a

convocar a representantes provenientes de distintos lugares de todo el globo, produjeron en sus concurrentes la “sensación de estar en el mundo” y recrearon una nueva relación de pertenencia a la propia comunidad dentro de otra de alcance universal (Scarano, 2015, p. 500). Así fue como, al cumplirse el centenario de la toma de la Bastilla, en 1889, se instaló en Francia la Exposición Universal de París, evento que inspiró algunas de las crónicas más logradas de José Martí, que analizamos en el Capítulo 2. Once años después, Rubén Darío, figura emblemática y central del modernismo latinoamericano, volvió a la “Ciudad luz” –también por encargo del diario *La Nación* de Buenos Aires– para visitar la Exposición y escribir una serie de crónicas, que fueron reunidas posteriormente en la primera parte de *Peregrinaciones* (1901), un volumen compilado en una imprenta parisina, solo unos meses después de su publicación en aquel periódico.

De la misma manera que las crónicas martianas sobre un evento similar ofrecían un recorrido por los avances mundiales de la ciencia y de la técnica, y exhibían los progresos sociales, el nicaragüense escribió, entre otras crónicas sobre esa gran feria mundial, una muy extensa, titulada “En París” y publicada originalmente en el diario porteño en dos partes. Las exposiciones de 1889 y 1900 significaron, para estos dos modernistas latinoamericanos, una nueva experiencia que exigía una sintaxis acorde, impuesta por la nueva realidad mundial. Las crónicas darianas dedicadas a este evento internacional están fechadas entre mayo y agosto de ese año y, como señala Beatriz Colombi (1997), “su publicación no es correlativa, sino diferida en el tiempo en aproximadamente un mes”⁴⁶ (p. 2). Esas crónicas, como otras tantas incluidas en el mencionado libro –“El viejo París”, “En el gran palacio”, “La casa de Italia”, “Purificaciones de la piedad”, por nombrar solo algunas–, relatan el peregrinaje dariano

⁴⁶ Si bien es cierto que la serie de crónicas destinadas a este evento no tuvo una fecha fija, por lo general, la demora entre la fecha de composición y la de publicación SE DEBÍA al tiempo que requería el envío de la correspondencia en barco.

por los pabellones y escaparates donde se exhiben los últimos logros y proezas del mundo moderno, como antes lo había hecho Martí: se exhibía todo tipo de productos y peculiaridades de las partes más distantes y diversas del mundo, sus avances en ciencia, tecnología y cultura, y en una maqueta se reproducía el plano de los distintos pabellones y construcciones emplazados en las más de cien hectáreas que ocupó el predio de la Exposición de 1900, por un período de siete meses. El cronista-poeta nicaragüense describió en esas páginas,⁴⁷ con analogías abrumadoras, su periplo, que coincidía con lo que el diccionario de la Real Academia Española define, en una de sus acepciones, como “peregrinar”, es decir, “andar por tierras extrañas”.

En la segunda o tercera página del diario —excepcionalmente, en la quinta—, comenzó a publicarse, desde el miércoles 23 de mayo hasta el primero de agosto de 1900, la correspondencia del cronista nicaragüense sobre la Exposición Universal recientemente inaugurada en París. Respecto de la fecha de composición, como señala Beatriz Colombi (1997), “la frecuencia de los artículos guarda un cierto ritmo al comienzo, pero luego es errática, hay paréntesis, silencios, un desorden muy dariano frente a una escritura que es un deber, y que preanuncia la deserción del cronista, cuando, de imprevisto, dispone su viaje a Italia” (p.2). A continuación, transcribimos el itinerario dariano de la Exposición representado en las crónicas para *La Nación* y, en los casos que corresponda, agregaremos el título bajo el cual se reimprimieron las incluidas en el volumen antológico *Peregrinaciones*, editado en el año siguiente:

1900

Mayo

- Miércoles 23 (páginas 2 y 3, columnas 6 a 7 y 1). De Rubén Darío — En París — Los comienzos de la Exposición — Psicología del visitante.

⁴⁷ Si bien las crónicas seleccionadas se limitan a su visita a la Exposición de París y otros eventos asociados, completan el volumen otras crónicas que hacen referencia a los viajes que realizó como corresponsal en Francia, durante y después de la Exposición, y por varias ciudades de Italia —entre ellas, Roma, en ocasión de celebrarse el Año Santo.

Fecha y lugar de composición: París, 20 de abril de 1900. Se reedita en *Peregrinaciones*, como la primera parte de la crónica “En París”.

- Lunes 28 (página 3, columnas 4 a 6). De Rubén Darío — La Exposición — Entre las flores...

Fecha y lugar de composición: París, 24 de abril de 1900. Se reedita en *Peregrinaciones* como la segunda parte de la crónica “En París”.

- Martes 29 (página 3, columnas 4 y 5). De Rubén Darío — La Exposición — El Viejo París.

Fecha y lugar de composición: Viejo París, abril 30 de 1900. Se reedita en *Peregrinaciones*, como “El Viejo París”.

Junio

- Lunes 4 (página 3, columnas 5 y 6). De Rubén Darío — La Exposición — Los edificios — El gran palacio de Bellas Artes — Diez años de arte — Los artistas de mi devoción.

Fecha y lugar de composición: París, mayo 7 de 1900. Se reedita en *Peregrinaciones* con el título “En el gran palacio”.

- Lunes 18 (página 3, 3 a 5). De Rubén Darío — La Exposición — La rue de París.
Fecha y lugar de composición: París, mayo 18 de 1900.

Julio

- Jueves 5 (página 3, columnas 5 a 7). De Rubén Darío — La Exposición — La calle de las naciones — Italia — Con Hugues Rebell.

Fecha y lugar de composición: París, junio 7 de 1900. Se reedita en *Peregrinaciones* con el título “La casa de Italia”

- Lunes 9 (3, 5-6). La Exposición — España — Algunas notas al vuelo.
Fecha y lugar de composición: París, 10 de junio de 1900.

Agosto

- Miércoles 1 (3, 5-7). De Rubén Darío — La Exposición — Los hispanoamericanos — Notas y anécdotas.

Fecha y lugar de composición: París, 27 de junio.

En cuanto al ingreso de las crónicas en las páginas del diario, podemos señalar que se incorporaron, después de los avisos, con una marca gráfica en negrita y letra capital que mostraba el inicio de una sección principal, cuyo nombre era “LA NACIÓN. Esta columna era notable porque en ella se incorporaban, por lo general, noticias de cierta relevancia nacional o internacional para la línea editorial del periódico de los Mitre y correspondencia de diferentes cronistas argentinos y extranjeros, que llegaban desde distintos lugares del globo (principalmente, desde las grandes urbes europeas). Como se puede ver en la siguiente imagen, el diario le asignó una ubicación de gran relevancia a la pluma del nicaragüense: la leyenda “De Rubén Darío”, en letras mayúsculas y negrita, antecedía cada envío, incluso previamente a la introducción del texto. La primera entrega se tituló “En París” y llevaba, como subtítulos, “Los comienzos de la Exposición” y “Psicología del visitante”, todos ellos en letras mayúsculas. A partir de la segunda cobertura del escritor desde este evento parisino, después de destacar el nombre de su autor, se comenzó a colocar el título de la serie “La Exposición”, seguido por un subtítulo que especificaba el tema que se abordaría en la crónica.

Otros aspectos destacables, aunque no específicos sobre este grupo de crónicas en particular, sino comunes a todas las colaboraciones del nicaragüense, eran los datos de composición (ciudad y fecha) y el encabezamiento, propio del género epistolar, con la dedicatoria a Bartolomé Mitre y Vedia como “Señor director de *La Nación*”. La extensión de estas crónicas oscilaba entre las 1500 y las 2500 palabras, con pequeñas variaciones, pero sostenidas entre esas dos extensiones pero, a diferencia de otros envíos de Darío, el lugar de estas crónicas no estaba fijo en la distribución de las páginas, debido a que ésta dependía, en cada número o entrega del diario, de la cantidad de publicidades y avisos que las precedieran.

Por último, según lo consignado por Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani, toda la serie sobre este evento llevó la firma “RUBÉN DARÍO”. Esto nos permite inferir que el uso de su nombre propio (y no de pseudónimos ni únicamente de las iniciales de su nombre) podría obedecer a que el periódico le había asignado especialmente a él la cobertura de ese evento –también mérito de la pluma del corresponsal– y que lo trataba como a un autor o corresponsal de renombre.



Figura 17. Tres crónicas de Rubén Darío sobre la Exposición de París. *La Nación* de Buenos Aires (23, 28 y 29 de febrero de 1900, respectivamente).

En la crónica que inaugura el relato de su visita a la gran feria, Publicada el 20 de abril de 1900 y titulada “En París —Los comienzos de la Exposición—Psicología del visitante”, así como en el mismo texto compilado en el volumen *Peregrinaciones*, intitulado “En París. I”, Rubén Darío se hizo eco de la idea de comunión de las culturas

de todo el mundo que se congregaban en el predio de la Exposición. Transcurrida una década del evento reseñado en aquel célebre texto martiano, Darío describió la Exposición Universal que tuvo lugar en la Ciudad-luz en 1900, como una “cita fraterna de los pueblos”.

Esa Exposición, cubierta en las crónicas darianas, trazaba, entre otras cosas, un mapa del mundo moderno –las ciudades replicadas dentro de la pequeña ciudad montada para el evento– y proponía un itinerario para su recorrido: “En conjunto, en su unidad, contiene bien pensadas divisiones, facilitando así el orden en la visita y la observación” (Darío, 1901, p. 26). Pero nuestro cronista impuso en sus textos su propio itinerario y orden de escritura, que era, en realidad, un desorden, como acota Beatriz Colombi. La crónica comienza con marcas de un sujeto en primera persona del singular, que hace referencia al oficio de periodista y al tiempo de la escritura, y simultáneamente a la apertura de la gran feria universal. Esto es notable, sobre todo si contrastamos el efecto de lectura de esta crónica con el de la crónica de Martí sobre la exposición de 1889: la conciencia que manifestaba el célebre escritor recién llegado a París, respecto del oficio de la escritura y, en particular, de lo que implicaba la tarea de cronista. Podría pensarse que, así como “el pensador y el trabajador” veían su obra representada en la Exposición de 1900 –recordemos que en esa gran muestra universal se incluyeron por primera vez las artes plásticas entre las materias exhibidas–, el mismo cronista vio la propia, para lo cual fue contratado, en las próximas entregas del diario *La Nación* de Buenos Aires, en el sentido de que este conjunto de crónicas representaba una suerte de maqueta de los espacios recorridos y narrados en ellas. Escribe Darío en su crónica: “En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta. Aún falta la conclusión de ciertas instalaciones: aún dar una vuelta por el enorme conjunto de palacios y pabellones es exponerse a salir lleno de polvo” (Darío, 1901, p. 21). El cronista invita al lector a participar del recorrido

en miniatura que proyecta en la crónica y, de ese modo, a también *llenarse de polvo* en la travesía.

El enunciador presentaba el asunto: la Exposición Universal y lo hacía a partir de adjetivos que aludían a la magnitud desmedida del evento: “vasto”, “enorme”. Señalaba que su deber –comparado por él mismo con la falta de conclusión de ciertas instalaciones de la vasta feria– estaba incompleto, y que el sujeto aún debía terminar su recorrido por el lugar, lo que generaba la idea de movimiento reforzada con la referencia a que el sujeto saldría de ahí lleno de polvo. El uso repetido del adverbio “aún” intensificaba las dimensiones de los pabellones ya recorridos y por recorrer, así como el paso del tiempo que acompañaba ese itinerario.

Como en el texto anterior, el desplazamiento se presentaba desde las primeras líneas de “En París I”: la necesidad de recorrer el espacio se puede leer como un *poner el cuerpo*, “exponerse”, por lo que el cronista no saldría de allí de la misma manera en que ingresó, sino “lleno de polvo”. En otras palabras, la magnitud de esas ferias era tal que para ambos cronistas había resultado imposible abarcarla en su totalidad, pese a que aparentemente ese había sido el primer y principal propósito de sus crónicas.

En este relato, en algunos tramos del recorrido, la perspectiva se ubicaba, como se había colocado el emisor en el texto martiano, desde las alturas –recordemos que el cubano invitaba a los lectores a subir junto a él a la Torre Eiffel, inaugurada en ese año de 1889 y emplazada para ese evento–, más precisamente, desde la misma escultura de hierro en que lo había hecho su mentor. Escribió Darío, ya en la primera parte de la crónica:

Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la Torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño. La mirada se fatiga, pero aún más el espíritu ante la perspectiva abrumadora monumental. [...]

[París] es la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humanos; es lo gótico, lo romántico, lo del renacimiento; son «el color y la piedra» triunfando de consumo; y en una sucesión que rinde, es la expresión, por medio de fábricas que se han alzado como por capricho para que desaparezcan en un instante de medio año, de cuanto puede el hombre de hoy, por la fantasía, la ciencia y por el trabajo.

Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su entusiasmo, su aspiración, su ensueño; y París todo lo recibe y todo lo embellece cual con el mágico influjo de un imperio secreto. Me excusaréis que la entrada haya hecho sonar los violines y trompetas de mi lirismo. [...]

Iremos viendo paso a paso, lector, en las visitas en que has de acompañarme. [...] He aquí la gran entrada por donde penetraremos, lector, la puerta magnífica. [...] Sin preconcebido plan, iremos viendo, lector, la serie de cosas bellas, enormes, grandiosas y curiosas (1901, pp. 21-31).

En esta crónica, como en la martiana, el sujeto –cuya vista es comparada con la del águila– tiene una mirada totalizadora, esa mirada panóptica de la que habla Julio Ramos (2021, p. 197), evocando a Michel de Certeau, con la que ve lo magnífico, espectacular y fabuloso de esa ciudad en miniatura. Tanto es así que no puede discernir entre lo real y lo irreal –el ensueño– y, a medida que retoma su recorrido, se configura como “un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario (un discurso) en el discurrir del paseo” (Ramos, 2021, p. 196).⁴⁸

Es llamativo cómo el enunciador coloca el énfasis en las imágenes visuales, a partir de las cuales describe el dinamismo y el movimiento de la muchedumbre que acude a la feria: el sujeto ve la ciudad desde la altura; se refiere, en primera persona del plural, a los lectores, utilizando el verbo “ver” en un sentido metafórico, puesto que ellos no

⁴⁸ Si bien la propuesta de Julio Ramos está orientada a las crónicas urbanas y su inscripción, precisamente, en las ciudades, consideramos que resulta de una herramienta crítica de suma utilidad para nuestra lectura.

están presentes en el acontecimiento y, asumiendo el rol de una suerte de guía turístico, informa, anuncia, adelanta lo que se abordará en las crónicas subsiguientes. Así es como describe también múltiples cuadros y escenas cosmopolitas en los que prevalecen las imágenes visuales resaltando la heterogeneidad de los componentes de esas representaciones: “los grupos de *english*, entre los blancos albornoces árabes, entre los rostros amarillos del Extremo oriente, entre las faces bronceadas de las Américas Latinas” (Darío, 1901, p. 21), que bien nos recuerdan a los personajes con que se describía las fisonomías nacionales en la mencionada crónica de Martí: “el inglés callado”, “el yankee celoso”, “el italiano fino”. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en el texto del cubano, hay en la crónica dariana un sujeto que repara más en lo estético, en los materiales –los accesorios, las vestimentas, entre otros detalles– y en los colores –blanco, amarillo, dorado, bronceado– de esa “confusión de razas”. Lo mismo sucede con la caracterización de París: se observa en el fragmento una profusión de adjetivos, como “gótico”, “romántico”, o también “maravilloso”, “gigantesco”, “bello”, “grandioso”, lo que contribuye a componer campos semánticos que evidencian, por un lado, el carácter sincrético de la Ciudad-luz, “vestida” especialmente para “esta fiesta en el corazón de los pueblos”, y que, por otro lado, incorporan elocuentes términos que aluden a la experiencia del sujeto enunciador de la crónica, la experiencia que lo “llena de polvo” –nótese, además, el empleo de verbos como “embellecer”. La majestuosidad de la escena representada era tal que el cronista se vio forzado a hacer un ingreso a la altura, haciendo “sonar los violines y trompetas” de su lirismo.

3.2. “Films de París” (1910-1913)



Figura 18. “Films de París” (1911), *La Nación* de Buenos Aires.

Hacia enero de 1910, Darío comenzó a publicar en *La Nación* una serie de poco más de cuarenta crónicas, todas ellas agrupadas en una sección bajo el nombre de “Films”. Las había de diversos temas: “Films de la Corte” –unas cinco–, “Films de travesía” –una–, “Films habaneros” –tres–, “Films de viajes” –cuatro–, “Films catalanes” –una–, “Films” a secas –dos– y, por último, la serie más extensa, los “Films de París” –veintiocho. Cada una de estas secciones estaba integrada, a su vez, por una serie de, en general, tres piezas, aunque podían ser también dos o cuatro, por lo que la cantidad de “films” darianos en el diario superó el centenar. A continuación, transcribimos la fecha de publicación de estas crónicas en *La Nación* y, en los casos en que corresponda, el título bajo el que se reimprimieron las crónicas en el volumen antológico *Todo al vuelo*, editado en el año 1912:

Films de París en *La Nación*

1910

Junio

- Domingo 12 (6, 5-7). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. ¡Estas mujeres! / II. La prensa de París / III. El burro pintor. Fecha: Mayo 1910. En TV la crónica se divide en tres capítulos cuyos títulos coinciden con los de los títulos internos de la publicación original.
- Domingo 19 (9, 2-3). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. Adiós a Moréas / II. El doctor Doyen o la justa malquerencia / III. En el Louvre / IV. Rémy de

Gourmont y la gloria. Fecha: París, mayo de 1910. Según Moser y Woodbridge (1964: 186) la crónica apareció también en *El Cojo Ilustrado*, vol. XIX, 1910, pp. 524-525. En TV la crónica se divide en cuatro capítulos cuyos títulos coinciden con los de los títulos internos de la publicación original.

- Lunes 4 (6, 3-6). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. Paul Adam o la abundancia / II. Verlaine el honesto. Fecha: Junio de 1910.
- Viernes 15 (8, 1-2). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. La princesa Ghika / II. Las deudas de D'Annunzio y el “vieux monsieur” de Buenos Aires. Fecha: Junio de 1910. En TV sólo se reproduce el primer segmento de la crónica.
- Domingo 21 (6, 2-3). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. A propósito de Mme. de Ségur / II. Blanco y negro. Fecha: Julio de 1910. En TV la crónica se divide en dos capítulos cuyos títulos coinciden con los de los títulos internos de la publicación original.
- Sábado 3 (6, 3-4). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. Los exóticos del Quartier / II. Jean Orth / III. El faunida. Fecha: Agosto de 1910. En TV la crónica se divide en tres capítulos cuyos títulos coinciden con los de los títulos internos de la publicación original.
- Miércoles 21 (8, 2-4). Films de París — El reino de las tinieblas — Los dramas de la clínica — (Para LA NACIÓN). Fecha: París, agosto de 1910. En TV.
- Viernes 30 (7, 4-5). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. De la necesidad de París / II. Skating ring al aire libre / III. Sarah— Nerón. Fecha: Agosto de 1910. En TV la crónica se divide en tres capítulos cuyos títulos coinciden con los de los títulos internos de la publicación original.

1911

Enero

- Sábado 28 (5, 4-5). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. Un Benjamín / II. El hijo de Verlaine. Fecha: Diciembre de 1910.
- Sábado 4 (6, 1-2). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: Bullier / II. El espíritu de Jean Moréas.
- Viernes 14 (5, 3-4). Films de París. TI: I. “El pájaro azul” / II. “Malazarte” / III. Una frase / IV. La muerte del Cisne.

Mayo

- Martes 2 (5, 6-7). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. Una obra catalana / II. M. Georges Billotte / III. La crítica... C: Marzo de 1911.
- Martes 23 (6, 5-6). Noches de París — El Magazine “Mundial” — (Para LA NACIÓN). FECHA: Abril de 1911.⁴⁹

Junio

- Miércoles 14 (6, 4-5). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. El presidente y el histrión / II. Verlaine en el Luxembourg / III. El nihilismo en París. Fecha: Mayo de 1911.

Julio

⁴⁹ La crónica se publicó bajo el título “París nocturno”, con variantes y el agregado de doce imágenes, en *Mundial Magazine*, París, n. 1 (mayo de 1911), pp. 49-56.

- Jueves 13 (6, 4-5). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. Ripaille / II. El “ídolo”. Fecha: Junio de 1911.
- Viernes 14 (7, 1-2). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. Los bailarines rusos. Fecha: Junio de 1911.

Agosto

- Lunes 28 (5, 2-3). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. La novela de la Lantelme. Fecha: Julio de 1911.

Octubre

- Viernes 13 (6-7, 6-7/1). Films de París — (Para LA NACIÓN). TI: I. (?) / [II]. Un filósofo / III. Todavía la Bashkirtseff. FECHA: Septiembre de 1911

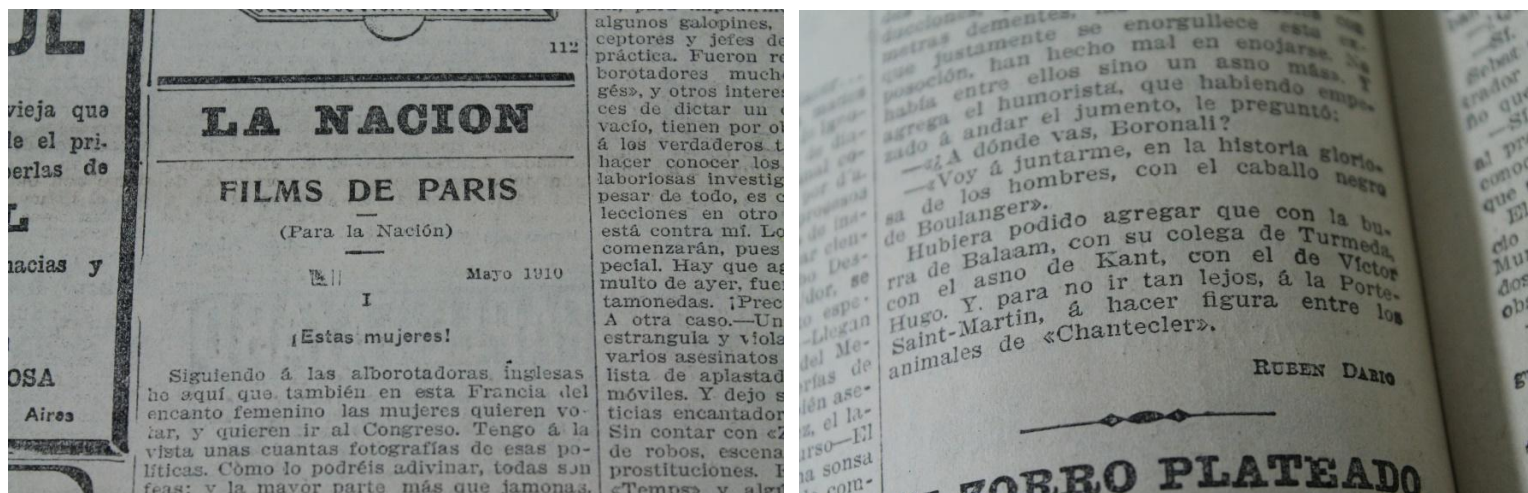


Figura 19. “Films de París”. “¡Estas mujeres!” (1910), por Rubén Darío, *La Nación* de Buenos Aires.

Como vemos en la imagen, en las columnas del diario porteño, luego de los avisos publicitarios, era posible leer “LA NACIÓN”, como señal de que se iniciaba la sección principal del diario, seguida por la cobertura nacional e internacional de uno de los corresponsales más destacados. Luego del título “Films de París”, una pequeña parentética aclaraba que se trataba de un contenido exclusivo para el diario de Mitre y, luego se consignaba la fecha de composición de las piezas –sin mencionar el lugar donde fueron escritas, probablemente porque ya estaba implícito en el título. Como es evidente, se repetía al pie de las crónicas lo observado en las dedicadas a la Exposición Universal

respecto de la firma, puesto que las entregas de esta sección cerraban con el nombre completo del cronista: “RUBÉN DARÍO”, se usaba el nombre propio en un momento de gran consagración del escritor. Como ya dijimos, un importante número de las crónicas incluidas en la sección titulada originalmente “Films en París” que fueron publicadas en el diario porteño, fue compilado luego en un volumen antológico bajo el nombre de *Todo al vuelo* (1912), editado en Madrid.

En las páginas siguientes, nuestro objetivo será indagar la figura del corresponsal o del *reporter* viajero enviado por el diario a los puntos “donde se desarrollaban acontecimientos de importancia” (Servelli, 2018, p. 19) —en este caso, diversos paisajes parisienses—; también, reparar en la concepción moderna de la crónica, como si se tratase de un *film* y, finalmente, problematizar la importancia de la interacción entre la imagen cinematográfica (o la imagen en movimiento) y la letra en la estética dariana, y explorar los procedimientos involucrados en ese cruce. El rescate y el impacto de la nueva tecnología, que afianzaron la identidad moderna y cosmopolita del cronista, se traspusieron en la composición propia del lenguaje, y generaron, al construir la escena, un paralelismo con la captación del movimiento que brindaba la cámara. El *corpus* que analizaremos se compone, tal como lo anticipamos, de un conjunto de crónicas publicadas en la prensa periódica de la época, precisamente en el periódico más importante del sur de nuestro continente, en una nación en proceso de modernización, con un mercado en plena renovación y un público lector en expansión. Nos detendremos en el estudio de la crónica “*Skating ring* al aire libre”, publicada por primera vez en aquel diario el 30 de septiembre de 1910. Revisaremos la construcción de las escenas que se presentan en el texto a través de las imágenes cinéticas y visuales, con el fin de dar cuenta de cómo ese procedimiento se vincula con las nuevas prácticas urbanas de principios del siglo XX.

La crónica relata el encuentro de un numeroso grupo de personas, en su mayoría jóvenes y niños, convocados regularmente los domingos por una pista de patinaje al aire libre. El cronista describe desde la perspectiva de un observador callejero ocasional a los patinadores que allí asistían, a la vez que reproduce en el discurso su recorrido por los jardines contiguos.

El relato comienza con una presentación y una localización geográfica precisas de lo que será el escenario principal de las páginas subsiguientes –breves, ya que las intervenciones de Darío en el diario nunca superaban las dos columnas de extensión. Posteriormente describe, a modo de tipificaciones, los personajes que intervenían en la pista de patinaje, y lo hace de la siguiente manera:

Los patinadores son de diversas clases. Predominan los anglo-sajones del barrio, artistas, estudiantas o estudiantes, niñas con el lazo de cinta en los cabellos y las piernas desnudas y rosadas, *gibsongirls*⁵⁰ largas y libremente elegantes, mozos hechos a todos los *sports*, que las acompañan en sus evoluciones y deslizamientos, y niñas parisienses y muchachos de las escuelas y tal cual intruso tipo apachado, que habla fuerte e interpreta a los amigos de lejos (Darío, 1912, pp. 19-20).

En el fragmento seleccionado observamos una serie de componentes, en los que se advierte el ingreso de técnicas propias del lenguaje cinematográfico, para caracterizar las ciudades modernas, sus formas de representación y las series de actividades que comenzaban a desarrollarse incipientemente. Estos aspectos coinciden con ciertas

⁵⁰ El último cuarto del siglo XIX presentó a las *gibson girls* o “la chica Gibson” como ideales de mujeres a la moda, provenientes de otros círculos distintos de la hegemónica París. Sobre este aspecto, Kate Nelson Best explica: “Las *Gibson girl* representaba a la elite de la sociedad y a la distinción social en el vestir (al igual que la *parisienne*, la *Gibson girl* era frecuentemente representada en bailes, en la ópera, en cruceros o en la corte) y todavía se moldeaba alrededor de la forma parisina prevaleciente, con una cintura pequeña y encorsetada, busto amplio, caderas generosas y faldas largas. Pero también era menos formal, con sus prácticas y sencillas faldas y camisas entalladas. Más aún, la *Gibson girl* reflejaba un nuevo tipo de elite juvenil que hacía compras en las grandes tiendas de los Estados Unidos y apoyaba a los diseñadores estadounidenses en lugar de visitar París” (p. 86).

reflexiones de Maite Conde (2005) sobre cronistas de origen brasileño, contemporáneos de Rubén Darío, que nos resultan sumamente operativas para nuestro análisis:

Film became part of this new visual city in a number of ways. [...] The mobile and visual experience of the movies perfectly characterized new urban practices, promoted and fostered by the reconstruction of the city. Rio's reforms cultivated new social habits, in particular a practice called footing, in which cariocas would parade, looking at monuments and buildings (Conde, 2005, pp. 71-72).

El cine se convirtió en parte de esta nueva ciudad visual de varias formas. [...] La experiencia móvil y visual del cine caracterizó a la perfección las nuevas prácticas urbanas, impulsadas y fomentadas por la reconstrucción de la ciudad. Las reformas de Río cultivaron nuevos hábitos sociales, en particular una práctica llamada caminata, en la que los cariocas desfilaban, mirando monumentos y edificios (Conde, 2005, pp. 71-72. La traducción es propia).

Es notable cómo, en la descripción minuciosa que se despliega en la crónica dariana, se coloca el acento en las imágenes visuales; hay descripciones minuciosas, como si se tratara de una fotografía: “niñas con el lazo de cinta en los cabellos y las piernas desnudas y rosadas”, “*gibsongirls* largas y libremente elegantes”, “mozos hechos a todos los *sports*”. Los sustantivos, como “niñas” o “mozos”, por ejemplo, suelen estar acompañados por adjetivos o, en su defecto, construcciones adjetivas, como “que las acompañan en sus evoluciones y deslizamientos” –esto es “compañeros” o *partenaires* en esa práctica artístico-deportiva–, o “que habla fuerte e interpela a los amigos de lejos” –fácilmente reemplazable por el calificativo “gritón”. Y con la última expresión mencionada –“que habla fuerte e interpela a los amigos de lejos”– ingresa una novedosa –y moderna– dimensión en la crónica: la vinculada con el orden de lo sonoro. Nuestra película ahora presenta una suerte de *travelling* narrativo; si en el séptimo arte esta técnica indica que la cámara se desplaza de su ubicación inicial, mientras se graban imágenes, en

el relato sucede algo similar: el cronista, a medida que se desplaza, captura a los patinadores con su pluma.

En esta crónica se construyen básicamente dos escenarios: por un lado, el de mayor amplitud, el espacio donde se practica el *skating ring*, en el centro de la escena y de la calle, y por otro, un segundo escenario, situado por detrás de las rejas, que permanecerá al margen del *sport*, a modo de *background*. El primero, protagónico desde el título, estará enmarcado desde el comienzo en un recorte espacial determinado “entre l’Avenue de l’Observatoire y el jardín de Luxembourg” (Darío, 1919: p. 19). Dicho espacio, que invade el centro de la ciudad, será poblado con una enumeración de agentes de diferentes edades, géneros y proveniencias, desde el círculo de lo propiamente norteamericano –“*gibsongirls*” y “mozos hechos a todos los *sports*”– a “niñas parisienses y muchachos” (Darío, 1919, pp. 19-20). El paisaje humano, pleno de estereotipos, es el centro de la escena. Es oportuno citar aquí la presentación en su totalidad para poder comprender, a pesar de la longitud, las fluctuaciones que nos reenvían al efecto cinematográfico, por el dinamismo y el incesante movimiento que animan a esa multitud convocada por el arte del patín. Escribe Darío:

Van los patinadores en grupos y suena el rodar de las pequeñas ruedas con singular ruido. Quienes van en parejas, como para la danza, o aislados, cual en fuga o en persecución. El viento mueve y echa hacia atrás esa cabellera de hijo de Eduardo o esos rizos infantiles; pega la falda a los muslos a modo de los paños de las húmedas estatuas de los talleres. Tal Atalandra rodante inclina el busto, o se ladea, diríase que empujada por una ráfaga; tal mocetón se acurruca o hace que corre, o gira como en un vals, o se lanza con gallardía, o da de pronto un sonoro golpe a la tierra con todos sus huesos, entre las risas y sonrisas del corro (Darío, 1912, p. 20).

En el fragmento observamos la coexistencia de múltiples procedimientos que construyen la escenificación. En este caso, los protagonistas son los verbos transitivos

asociados, principalmente, a dos campos semánticos que recrean, como a través de la lente de una cámara, un movimiento en la descripción que va de lo general a lo particular. El primero de ellos, del orden del desplazamiento y vinculado, en la primera parte de la cita, con el andar de los patinadores –desde el empleo del término “van”. En la segunda parte, el agente cambia: el viento es el que “mueve”, “echa”, “pega”, “inclina”, “se ladea”, “acurruca”, etc., y acompaña, de alguna manera, “como en una danza”, a los patinadores. El segundo campo semántico refuerza el ya mencionado desde la dimensión sonora: la serie de escenas del patinaje acompañan el movimiento de la danza –la de los patinadores y también la del viento– con el sonido. Se refuerza ese aspecto con términos y expresiones como “sonoro”, “con singular ruido”, “fuga” y “persecución”.

Lo mismo sucede con la reiteración del fonema /r/, que recrea desde la aliteración el sonido de los patines rodando por el suelo. Además, en el fragmento operan otros mecanismos que colaboraron en la ejecución de la “película”, desde la yuxtaposición sucesiva de escenas –en su significado primigenio, una película no es ni más ni menos que eso: el arte de proyectar fotogramas de forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento. Por ello, la enumeración de elementos –que, a simple vista, podría parecer incluso caótica–, la repetición de estructuras sintácticas y de ciertos ítems lexicales, y los inventarios sindéticos y asindéticos aparecen –y son fundamentales– en la construcción de la crónica.

A su vez, podemos observar cómo la generación de dichas imágenes y las comparaciones que se presentan abren un doble juego respecto del movimiento. Por un lado, se realzan aquellas imágenes de movimiento enfatizadas en la cadencia, y es posible encontrar un procedimiento de estetización evidente, por ejemplo, en la comparación con la danza o el vals. El pulso estético que requiere la danza se proyecta en la esfera del deporte, para impregnarla de una connotación poética. Pero, a su vez, dentro de esa

estetización por momentos grotesca, la descripción enfatiza lo imprevisto o vulgar que prevalece en la exhibición del muslo o la caída. Este punto se destaca en el último párrafo que el cronista le dedica a la escena:

Lo cómico está en el hombre barbudo que se entromete haciendo gracias y casi se destruye su individuo de un porrazo; en la señorita pizpireta que [...] en la primera caída tiene tan mala suerte que muestra al público regocijado más de lo que hubiese podido sospecharse (Darío, 1919, p. 20)

Aquí vemos cómo se sostiene el discurso del arte espectacular, pero desplazándose desde la armonía del vals a lo burdo de la comedia. La mirada se detiene en dos casos que reflejan aquello que rompe con el equilibrio. Los agentes son presentados con epítetos claramente “*definidos*” y “*anclados*”, nuevamente, en imágenes estereotipadas susceptibles de la burla cómica, y que realzan la violencia y la exposición física.

Este cierre de la primera escena sirve para pensar en contrapunto la segunda, presentada como punto de fuga. Con un “Entretanto” se abre un espacio, desplazado del centro ocupado por los patinadores, y se nos muestra “a través de las rejas” a aquellos que quedaron fuera del centro del escenario. Encabezado por la alusión a la primavera, se nos mostrará cómo el foco de la escena se corre para centrar la mirada y la descripción en el “americano patín”:

[...] vense a través de las rejas, en la avenida del jardín vecino, las niñas que juegan al *tennis*, las que lanzan el diábolo, las que corren tras las ruedas, las que sentadas en los bancos contemplan el juego de las otras. El chorro de agua se lanza allá lejos, en la fuente central, en cuya pila echan sus barquichuelos otros niños, barquichuelos que navegan como los barcos del mar, bajo el polvo del agua que arranca el viento de la cristalina pluma erguida (Darío, 1919, pp. 20-21).

El registro cambia. Las imágenes que remiten a otros deportes rompen con aquel movimiento progresivo y se construyen desde el mayor grado de movilidad –el *tennis*, el diábolo, la rueda– hasta detenerse en la contemplación. El sonido, que antes provenía de

las ruedas, ahora reproduce el fluir del agua, lo que propicia una atmósfera nostálgica. Aparece una fuerte metáfora en la última oración citada, que nos recuerda al Darío modernista y poeta, y como si se tratase de una cámara, la mirada que antes rescató las imágenes aceleradas y coloridas ahora se detiene en aquello que queda en la periferia de la escena central, en la avenida vecina. Con un lenguaje que se hace progresivamente más poético, nos muestra el cuadro final, donde el ocio se desplaza desde el deporte hacia el juego y desde el juego a la poesía.

Esta evidente contraposición nos permite pensar en las modulaciones visuales propias de una cámara, a partir de la oposición de ritmos, focos y colores. Incluso si pensamos en los momentos del día, percibimos la movilidad de la luz y de la iluminación: en la segunda escena, ubicada al caer de la tarde, la escena adquiere otra luminosidad con una tonalidad más suave y tenue, mientras que la anterior correspondía plenamente con la luz del día. En consonancia con esto, sobre el final de la crónica, tiene lugar la caída de la noche. La victoria no sólo se sostiene en la sincronía de la novedad sino también en la misma diacronía del relato: en la crónica, los patinadores permanecen, “son inalcanzables” (Darío, 1919, p. 21). A su vez, podemos hablar de una apropiación del espacio que adquiere particular significación, dado que se trata de una práctica importada y, en consecuencia, mundializada. Finalmente, la crónica se cierra con esta breve observación conclusiva: “Hay varios *skating rings* en París, mas éste que tiene por techo el cielo y por vecinos los pájaros y los árboles, debe de serles singularmente satisfactorio a los patinadores” (Darío, 1919, p. 21). Se reafirma así la introducción de la práctica extranjera en el espacio parisino, como victoria, es decir como invasión, como desplazamiento de aquellos espacios otros, que se fugan, desaparecen para convertirse en sitios nostálgicos.

En “*Skating ring* al aire libre”, los procedimientos discursivos que simulan el movimiento de la cámara en el orden de la escritura están presentes a lo largo de toda la crónica y le dan un lugar preferencial a lo observado. Esto se reforzará con una ausencia casi total del “yo”, que sólo será aludido en una expresión indirecta en el párrafo final: “Cuando uno ha dado la vuelta por todo el vasto jardín [...]” (Darío, 1919, p. 21). La inclusión de la forma pronominal indefinida “uno” refuerza la perspectiva del observador que deambula y que luego volverá al mismo punto en el que tiene lugar la escena. El cronista, desde afuera, orquesta el film: se muestra como un observador muy minucioso, y, desde ese espacio, describe el escenario de la pista de patinaje y a sus participantes. En ese sentido, la primera persona –el observador, podríamos decir– se posiciona como testigo y relator de los hechos que allí acontecen y se describen: los verdaderos protagonistas del relato, del *sport*, de la danza, son los ejecutantes, los patinadores, y el viento, que llegan a ocupar el centro de la escena enunciativa.

Por otra parte, el hecho de que Darío titule estas crónicas “films” –una expresión muy moderna, ya que el cine era un fenómeno muy nuevo en los primeros decenios del siglo XX–, permite observar que, en ellas, el cronista hace foco en la operación de recortar escenas, enfocar y disparar sobre un objetivo. Graciela Montaldo (2013) sostiene, en sus crónicas –y, en este punto, se refiere específicamente a las que tituló “Films”, “solía, de hecho, enmarcar lo que describía desde ventanas o bien desplegar una vista aérea, privilegiando siempre la visión focalizada pero nunca fragmentaria” (Montaldo, p. 25). En el momento en que Darío comenzó a escribir los “Films” –téngase en cuenta que se publicaron entre 1910 y 1914–, el cine cumplía apenas casi quince años de existencia. Por esta razón, la idea dariana de articular las crónicas o “notículas” a la manera cinematográfica, atraído por los aportes a la narración de los procedimientos de ese arte que tanto llamaba su atención, era un gesto de lo más novedoso. En estos textos se

combina especialmente la versatilidad dariana para decir ese mundo contradictorio que surge al captar lo inmediato, lo huidizo, acentuando la compleja red de miradas que organizan el consumo de los íconos modernos, en la proliferación visual de carteles e ilustraciones.

Caracterizadas por la brevedad, la yuxtaposición y el montaje, estas crónicas se conforman como retazos de París, una París-*patchwork*, bajo la lente de un corresponsal que pretende asir y compartir su experiencia, una experiencia que es múltiple y heterogénea. Los ‘films’ traducen la intención de comunicar escenas, historias y casos muy diversos, que cautivan a ese sujeto dispuesto a vagar por las calles, los cafés, o los bulevares de una “ciudad caleidoscópica, donde todo adquiere el ritmo vertiginoso de la pantalla cinematográfica” (Montaldo, 2013, p. 48).

Resulta interesante reflexionar acerca del modo en que Darío utiliza el efecto cinematográfico como una nueva forma de expresión y una innovación en la dinámica de la narración. La incorporación de aspectos visuales y sonoros es decididamente moderna en su intento por replicar el movimiento. En este punto, resulta muy productiva la observación que aporta con singular agudeza Susana Zanetti en su “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*”. La crítica vincula, en el recorrido del paso dariano por ese diario, la facilidad de advertir los cambios de rol ligados a su ámbito profesional con lo que ella denomina como la “condición moderna de su escritura”:

[Darío] conoce las consecuencias acarreadas por las transformaciones de la prensa moderna norteamericana, que fuerzan al cronista a convertirse en ‘dibujante, *sportman*, fotógrafo’ y sobre todo, en promotor del aumento de las tiradas mediante la búsqueda de la ‘noticia fresca’ para sobrevivir, para ‘ganarse el pan’, al mismo tiempo que define los valores literarios y sociales de un oficio asediado por esa bifronte e ineludible condición moderna de su escritura, entre la de periodista y la de poeta (Zanetti, 2004, p. 11).

En algún punto de esta reflexión, Zanetti (2004) dialoga con Julio Ramos (2021) y Susana Rotker (2005), y coincide con esta última en que la crónica –la crónica modernista, la de Darío, pero también la de Martí, dirá Rotker– surge en el cruce entre el relevar un acontecimiento –aquí, el grado de referencialidad y actualidad, “la noticia”– y lo literario que allí se origina. Dice explícitamente Rotker en el “Capítulo IV” de *La invención de la crónica*, “El lugar de la crónica”:

Y, en verdad, *la crónica es el laboratorio del ensayo de “estilo”* –como diría Darío– modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de *difusión y contagio* de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de las imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes. Lamentos aparte: el camino poético comenzó en los periódicos y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra (Rotker, 2005, p.108).

Zanetti, por su parte, agrega: “La crónica será su principal herramienta [de Darío], compartiendo la confianza que sus pares modernistas han depositado en el poder de difusión de su estética tanto como en la ocasión que brinda de consolidar una refinada prosa artística” (Zanetti, 2004, p. 13). Dicho de otro modo: la escritura inventa el acontecimiento, que no importa únicamente por lo que es en sí sino por cómo se lo narra.

Por último, hemos considerado el estudio del caso muy especial de Rubén Darío, debido a su prolífica y prolongada participación durante más de dos décadas en el *staff* de *La Nación* de Buenos Aires. Más allá del carácter “moderno” del diario, esa nueva figura del cronista y el relato que protagonizó y enunció son en sí mismas dos instancias modernizadoras. El hecho de que se trate de una narración escrita para la prensa determina tanto sus aspectos formales como su perspectiva, presente en sus relatos de viaje, crónicas de costumbres o retratos literarios, todos ellos presentados en una conflictiva situación de tensión entre la profesionalización del escritor que, en esos tiempos modernos, se percibía

como un artista, pero debía ajustarse a los parámetros de producción que le exigía el mercado.

Por último, es preciso agregar que, en este texto, hay una densa constitución del lenguaje que realza ese lugar de la crónica “como intermediaria entre el discurso literario y periodístico, pero, en definitiva, como género literario” (Rotker, 1992, p. 90). Esta perspectiva, nos ha permitido observar la multiplicidad de procedimientos involucrados en la composición escénica de una práctica de ocio. Y, a su vez, el análisis realizado nos ha permitido reconocer también los efectos de la fuerte influencia de la modernización en el uso de ese lenguaje que asumirá las características propias del *film*. En síntesis, hay en “*Skating ring* al aire libre” una naturaleza dual, en virtud de la cual las nuevas prácticas de esa inminente sociedad mundializada de principios de siglo XX se viven en el lenguaje como propias y ajenas, en simultáneo.

Para finalizar, podemos señalar que aquel fin de siglo se caracterizó por ser un período de cambios profundos dentro del amplio horizonte de la modernidad, que llegó a tener un impacto inmediato, por supuesto, en el movimiento modernista.

3.2. El pasaje de cronista a director de revistas

El fin del siglo XIX favoreció una intensa comunicación entre América Latina y diferentes regiones de Europa. Muchas publicaciones periódicas editadas durante la modernización latinoamericana fueron testigos elocuentes de las transformaciones sociales, culturales y estéticas de las metrópolis y de las grandes ciudades modernas. Como parte de ese intercambio entre las dos orillas del Atlántico, se generó un considerable número de *magazines* y revistas entre los últimos años de aquella centuria y el comienzo de la Primera Guerra Mundial. En este marco finisecular, y siguiendo el

enfoque histórico-medial y cultural propuesto por Hanno Ehrlicher (2014) para el estudio de revistas y magazines de aquel momento, consideramos que estas publicaciones periódicas articularon los discursos de la modernización de las élites intelectuales y artísticas y, además, fueron testimonios elocuentes de los fundamentos materiales de esa modernización acelerada que se inició a fines del siglo XIX. En este sentido, conviene recordar que las revistas se publicaron en un momento coyuntural, caracterizado por la expansión del capital, el crecimiento de las conexiones, la circulación de la noticia y las comunicaciones globales. La consolidación de los ideales de una cultura burguesa trajo consigo lo moderno y sus derivados –tecnología, progreso, novedades–, configurados sobre una raíz común: el fenómeno de la “unificación del mundo” (Hobsbawm, 1998, p. 60).

Muy tempranamente, Darío discutió sobre las revistas del campo cultural español, en uno de sus envíos para el diario *La Nación*, cuyo título fue nada menos que “La cuestión de la revista: Magazines e ilustraciones: La caricatura en España”.⁵¹ El artículo, publicado el 20 de junio de 1899, poco menos de un mes después de haber sido escrito en Madrid, reflexionaba sobre la prensa ilustrada a partir de lo que denominó “El problema de la revista”:

⁵¹ No fue ésta la única vez que el nicaragüense polemizó sobre las publicaciones periódicas. Entre sus correspondencias para el diario porteño, se encuentran otros textos en los que volvió sobre el medio, y dirigió su estudio mayormente a la prensa española, francesa y norteamericana. En *La Nación* publicó: “Los concursos de ‘El Liberal’ — La literatura y el dinero — La prensa española — Rumbos nuevos” (02/03/1900); “La prensa en España — Periódicos y periodistas” (03/03/1900), “La prensa parisiense — I. Los diarios” (12/10/1902); “La prensa parisiense — II. Las revistas” (20/10/1902); “Films de París: I. ¡Estas mujeres! / II. La prensa de París / III. El burro pintor” (12/06/1910); “España y la guerra — La prensa — Otros temas” (08/10/1914).



Figura 20. “La cuestión de la revista” (1899), *La Nación* de Buenos Aires.

Seguramente el motivo del decaimiento estribó en lo que por lo general causa la muerte de las revistas. Los que las dirigían, por pobres o por tacaños, querían henchir el cuaderno con trabajos que no les costaban dinero, y recurrían a la falange de los grafómanos que hacían fluir gratis los productos de sus inagotables sacos; reunían suscriptores entre sus amigos y conocidos, que por fin se cansaban de la continua bazofia y rompían a veces con la amistad, el recibo de la suscripción. Nada más grotesco que el director de una publicación que contaba para ella “con sus amigos” (Darío, “La cuestión de la revista. ‘Magazines’ e ilustraciones. La caricatura en España”, *La Nación*, jueves 20 de 1899, p. 2).

En esta cita, nos interesa señalar la reflexión respecto del rol de la dirección de las revistas, un lugar que, para ese entonces, Darío ya había ocupado, en 1894, junto a su amigo, el joven poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre, en la *Revista de América*, fundada y dirigida por los escritores modernistas. Pese a contar, entre sus propósitos, con el anhelo de “ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal” (La Dirección, “Nuestros propósitos”, *Revista de América*, 1(1), p. 1), la publicación periódica se suspendió luego de ver la luz el tercer número.

Revista de América

QUINCENAL DE LETRAS Y ARTES

AÑO I

BUENOS AIRES, 19 DE AGOSTO DE 1894

NÚM. 1



NUESTROS PROPÓSITOS

SER el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal;

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística;

Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América latina, á los Santos lugares del Arte y á los desconocidos Orientes del ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto á las tradiciones y la gerarquía de los maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar porque prevalezca el amor á la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, á la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española: esos son nuestros propósitos.

LA DIRECCIÓN.

LA POESÍA LEGENDARIA

KARL EL GRANDE

DICE el biógrafo Eginardo: Carlos era alto y esbelto; su talla tenía siete veces las dimensiones de su pié. Su cabeza era ovalada; sus ojos grandes; su nariz larga; su fisonomía serena; su aspecto imponente. Tenía firme el andar, varonil la expresión y la salud de hierro.

El emperador, dice la *Chanson de Roland*, estaba sentado en un sillón de oro, á la sombra de un pino y de un escaramujo; tenía la barba del color de la nieve; el cuerpo noble y esbelto; la frente magestuosa. Quien le busca, no ha menester que se lo indiquen.

Sobre el inmenso monarca legendario, pasan los años y los siglos. ¿Cuántas centurias ha visto correr? Los *trouvères* no lo saben; pero Théroutde afirma que tiene doscientos años, y Houon, el héroe bordelés del fantástico cuento oriental, el que marchó á Bagdad en cumplimiento de una real penitencia, no ignora que es centenario. En cuanto á Gaidon, sabe que hace dos siglos que Carlos fué armado caballero.

En tan larga y radiosa vida ha conquistado treinta y dos reinos con el esfuerzo de su brazo, y ha salvado al mundo cristiano de la Media luna. Luchan á su lado santos invisibles, armados de flamíferas espadas. Voces extrahumanas lo llaman al combate por la cruz. Círculo prodigiosos y milagros, y el gran caballero lleva sus ejércitos al aniquilamiento de los infieles. En los desfiladeros profundísimos y sombríos, lo guía un maravilloso ciervo blanco. Ya al encuentro de los paganos, adoradores del dios Mahoma. El sagrado oriflama,

Figura 21. Revista de América (1894), Buenos Aires.

Como hemos visto, en ese tiempo Darío siguió mostrándose como un ávido lector de diarios y revistas europeos y latinoamericanos —con muchos de entre los cuales había colaborado. Sin embargo, en este aspecto, el modelo más admirado por el nicaragüense en lo que respecta a las publicaciones periódicas fue, sin dudas, el norteamericano:

Los Estados Unidos han enseñado al mundo la manera como se hace un *magazine* conforme con el paso violento del finisecular progreso. Los adelantos de la fotografía y el ansia de información que ha estimulado la prensa diaria, han hecho precisos esos curiosos cuadernos que periódicamente ponen a los ojos del público

junto al texto que les instruye, la visión de lo sucedido (Darío, “La cuestión de la revista. ‘Magazines’ e ilustraciones. La caricatura en España”, *La Nación*, jueves 20 de 1899).

Lo más destacado, desde la percepción de Darío era la “manera”, es decir: uno de los aspectos más importantes era el formato, por la relevancia que le asignaba a la materialidad de los magazines. Como él mismo lo señalaba, se trataba de una modalidad exigida por el “paso violento del finisecular progreso”. En este sentido, el Darío se detuvo puntualmente en dos cuestiones que, según hemos consignado, son rasgos propios de su escritura: “los adelantos de la fotografía” y “el ansia de información”. Mientras que el primero de ellos lo remitimos al carácter de la escritura dariana, en cuanto a los modos de narrar y describir, el segundo se destaca por la materia narrativa que resulta de interés para el público del diario porteño, los hechos y lugares que capturaron su mirada para ponerlos en imágenes en la escritura, como si fueran películas.

3.2.1. *Elegancias y Mundial Magazine (1911-1914)*

Al dedicar mis esfuerzos á estas dos publicaciones de *Mundial* y *Elegancias*, tan hermosamente presentadas, son mis deseos que ellas sean un punto de encuentro de la mentalidad iberoamericana, con cuya buena voluntad he de contar en ambos continentes.

Rubén Darío, “Un Banquete de homenaje y de despedida” (1912)⁵²

⁵² Fragmento extraído del discurso que Rubén Darío ofreció, el 23 de abril de 1914, en la fiesta celebrada con motivo del inminente viaje de promoción de las dos revistas –encabezado por el poeta y cronista nicaragüense, el periodista y redactor Javier Bueno y el empresario Alfredo Guido–, a la que acudió “lo más selecto y lo más prestigioso del intelectualismo hispano-americano residente en París” (*Mundial Magazine*, XIII, 70).

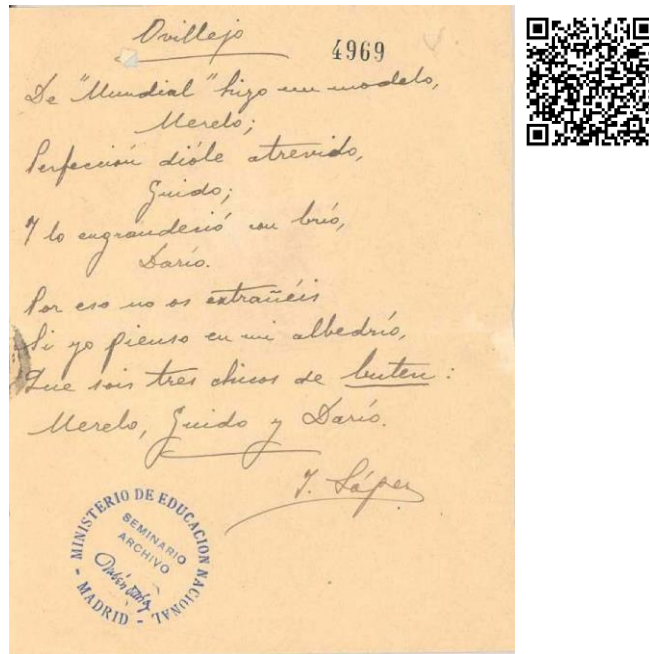


Figura 22. Poema de José López de Flores, sin fecha 53.

*Mundial y Elegancias*⁵⁴ (París, 1911-1914) fueron dos revistas profusamente ilustradas que formaron parte del nutrido grupo de impresos de circulación transatlántica, dirigido a públicos hispanohablantes privilegiados. Ambas fueron editadas y publicadas en París, “la metrópolis que los avalaba como artistas de primer orden ante el mundo” (Pineda, 2016, p. 108). Nos referimos a publicaciones que, pese a haber sido editadas en la capital francesa, estaban escritas en idioma español, debido a que estaban destinadas a un lectorado conformado por hispanoamericanos residentes en París, parisinos hispanohablantes y suscriptores rioplatenses y españoles.

⁵³ Poema de José López de Flores, sin fecha. “Ovillejo”. “De ‘Mundial’ hizo un modelo,/Merelo;/Perfección dióle atrevido,/Guido;/Y lo engrandeció con brío,/Darío;/Por eso no os extrañéis/Si yo pienso en mi albedrío,/Que soís chicos de buten:/Merelo, Guido y Darío”. *Seminario Archivo Rubén Darío*, documento 4969. Recuperado de <http://alfama.sim.ucm.es/greco/visualizador/frameset.htm?http://alfama.sim.ucm.es/greco/rubendario/4969.jpg>

⁵⁴ Como mencionamos en la “Introducción” de nuestra tesis, trabajamos con la colección de documentos y textos darianos, disponible en el Archivo Rubén Darío (AR.DOC., Archivo IIAC, UNTREF), donde es posible encontrar la colección digital completa de *Elegancias* y *Mundial Magazine* (1911-1914). Recuperado de: <https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/elegancias>

Sin embargo, es preciso subrayar que ambas formaron parte de una iniciativa editorial mayor que tenía el propósito de destacarse por su calidad material y por el hecho de que se editaran en la capital francesa, cosmópolis del modernismo hispanoamericano. Sobre este punto, las críticas argentinas Georgina Gluzmán (2018) y Alejandra Torres (2018) sostienen que *Mundial* y, sobre todo, *Elegancias* fueron herederas –en prestigio y materialidad– del magazine *Gustos y Gestos* (París, 1910-1911), una publicación anterior, con características similares, que contó con el solvento económico y la dirección artística de las revistas que la siguieron.

Las publicaciones gemelas fueron solventadas por tres distinguidos editores y propietarios de medios: los uruguayos empresarios del libro Alfredo y Armando Guido – conocidos bajo el nombre “Guido Fils”– y el fotógrafo y dibujante español Leo Merelo, también responsable de la dirección artística de las revistas. Rubén Darío fue contratado para la dirección literaria de *Elegancias* y *Mundial*. Con la propuesta editorial de estas publicaciones lujosas, los hermanos Guido contactaron, por recomendación de Alejandro Sux, a una –si no la mayor– de las plumas más reconocidas del modernismo hispanoamericano. Rubén Darío, quien se encontraba radicado en la capital francesa como corresponsal del diario porteño *La Nación*, llegó a ser director literario de *Mundial* y *Elegancias*. Darío ingresó a *Mundial* para desarrollar tareas de director literario y colaborador –así señalado entre las primeras páginas de cada número– sobre los diferentes temas abordados en el magazine cuyo subtítulo anunciaba “Arte, Ciencias, Historia, Teatro, Actualidades y Modas”. Lo mismo pasó, aunque apareciera como director literario desde el número dieciséis en adelante, con la otra revista, cuya primera sede fue también el Boulevard des Capucines, 24: *Elegancias*. El nicaragüense evoca su convocatoria, sobre el final de su vida, en la autobiografía por entregas que fue publicada en *Caras y Caretas*: “Llamado por el artista Leo Merelo para la fundación de la revista

Mundial Magazine, entré luego en arreglos con los distinguidos negociantes señores Guido, y he consagrado mi nombre y parte de mi trabajo a esa empresa, confiando en la buena fe de esos activos hombres de capital”⁵⁵ (Darío, 2015b, p. 198).



Figura 23. Portadas del primer número de *Elegancias* (1911) y *Mundial Magazine* (1911), respectivamente.

Entre otros fines, la propuesta editorial de *Elegancias* y *Mundial* aspiraba a difundir desde París las últimas tendencias culturales europeas. En consecuencia, el deseo editorial no solo respondía a los requisitos de una modernidad en desarrollo, sino que también

⁵⁵ Si bien menciona únicamente a *Mundial* –porque de las dos revistas esta última fue la que le exigió mayor compromiso y dedicación–, fue el director artístico también de *Elegancias*.

atendía las demandas de incipientes públicos específicos, como, para el caso de *Elegancias*, las lectoras de principios del siglo XX.

En la contraportada del primer número de *Elegancias*, advertimos que figura —entre otros datos editoriales— el costo de las suscripciones en París, Buenos Aires y España, respectivamente (sin contar los números exclusivos para los montevideanos). Además, aparecen mencionadas allí mismo las empresas encargadas de distribuir los ejemplares en numerosos países de nuestro continente (Chile, Paraguay, Panamá, Venezuela, entre otros).



PUBLICACIONES LEO MERELO Y GUIDO FILS

ELEGANCIAS

REVISTA QUINCENAL ILUSTRADA, ARTÍSTICA, LITERARIA, MODAS Y ACTUALIDADES

DIRECCION Y REDACCION:
24, Boulevard des Capucines, París
Teléfono 224.92

ADMINISTRACION Y PUBLICIDAD:
5, Cité Paradis, París
Teléfono 393.36

PARIS		BUENOS AIRES		ESPAÑA	
1 MES	3.50 fr.	1 MES	2.40	1 MES	4.50 fr.
3 MESES	9.50 fr.	3 MESES	6.50	3 MESES	12 fr.
1 AÑO	32.50 fr.	1 AÑO	24 fr.	1 AÑO	48 fr.

Los suscriptores reciben sin aumento de precio todos los números extraordinarios que se publiquen.

Venta exclusiva y suscripciones

Sociedad de Ediciones LOUIS-MICHAUD, 205, Boulevard Saint-Germain, París, para España y la República Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Paraguay, Panamá, Perú, las Filipinas, Puerto Rico, Salcedo, Uruguay, Venezuela.

Librería Garnier hermanos, rue des Saussaies, París, para el Brasil.

En París, se encuentran en venta en todos los kioscos del Boulevard y en los Grandes Boulevards, así como en las principales librerías, igualmente que en nuestros locales, 21, Boulevard des Capucines y 5, Cité Paradis.

EN ESTE NUMERO

✦

El Salon de Paris * * * * *

El liberador San Martin * * * * *

Lienzo de BOLL.

Teatros * * * * * **Gran Moda** *

SUPLEMENTO EN COLORES

La última Robe-pantalón por CARDONA.

Dirección. Los cartas, dibujos, fotografías, etc., deben ser dirigidos a los señores Leo Merelo y Guido Fils, 24 Boulevard des Capucines, París. Teléfono 224.92.

Redacción. Abierta de 9 a 12 y de 4 a 7. Los artículos, dibujos, fotografías, etc., son responsabilidad de su autor y no pueden ser republished sin el consentimiento escrito y oportuno de los señores Merelo y Fils.

Sede de lectura. En número 24, Boulevard des Capucines, todos los días de 10 a 12 para todos los suscriptores de París y provincias, a quienes invitamos a visitarnos con frecuencia. El costo de una publicación depende del número que se le haya suscrita. En el caso de lectura ocasionando una gran cantidad de publicaciones, se aceptarán suscripciones y descuentos. Todos aquellos lectores que deseen dirigir la correspondencia a nuestro local, deben ser sus suscriptores. Además, invitamos a todos nuestros lectores a tener en el libro de direcciones, publicado en el Salón de la Moda, como miembros publicitarios en forma de letras en Etruscos.

Administración. Toda la correspondencia administrativa debe ser dirigida a la Cía. Parada, 5, París, a nombre de los señores Leo Merelo y Guido Fils. Teléfono 393.36.

Publicidad. A toda persona que desee hacer un anuncio en esta revista, debe dirigirse al Servicio de la Publicidad, 5, Cité Paradis, París.

A LOS COLABORADORES. — Dibujos. Recibirán un pago y serán remunerados, dibujo, caricaturas, crónicas, ilustraciones, etc., de cualquier parte de la América que no sea España y sobre asuntos que presenten interés general para los suscriptores.

Fotografías. Aceptaremos igualmente fotografías sobre temas de actualidad, noticiosos, granjas, agitaciones, etc.

Caricaturas. Aceptamos de los respectivos países caricaturas, retratos de hombres célebres, políticos, artistas, etc., siempre interesantes, etc.

Todas las fotografías que se envíen para ser publicadas en la revista serán enteramente pagadas. En el caso de haber sido aceptadas, se enviarán acompañadas de una descripción sencilla y que lleve el nombre y sobre del correspondiente al día de cada fotografía. Serán devueltas, cuando pida cada artículo, solamente los mismos fondos de fotografías que se nos han.

Artículos. Entendemos que enviaremos todo tipo de artículos (no de tipo literario) sobre temas de actualidad, de interés general. Los artículos y artículos literarios, científicos, etc., serán pagados según el valor de los artículos. Los de temas científicos, actualizados, etc., según la tarifa que tenemos establecido. Los artículos enviados deben ser escritos en francés. En el caso de recibir todos los textos de los colaboradores y colaboradores, los suscriptores, si es posible, para un garantizar los artículos, sin pérdidas, destrucción, etc.

Figura 24. Contraportada del primer número de *Elegancias*, París.

Por su parte, *Mundial* también se promovió como una publicación periódica destinada al público hispanohablante. Las referencias a los países de América Latina a los que aspiraba a llegar fueron más exhaustivas y ambiciosas que en las de *Elegancias*. En la primera página, justo después de la tapa de un lujoso papel coloreado, dos columnas enlistaban las veinticuatro naciones a las que estaba destinada: era prácticamente un mapa completo de toda América Central, América del Sur y España. Además, y probablemente porque se trataba de una revista de mayor envergadura,⁵⁶ pocas páginas más adelante —una vez superadas las publicidades más importantes—, un anuncio de plana completa detallaba las condiciones de suscripción, con los tres grandes centros de distribución (París, Buenos Aires y España) y con información respecto de otras zonas de interés.



Figura 25. Primer número de *Mundial Magazine* (1911), París.

⁵⁶ Nos referimos, puntualmente, a la cantidad de páginas de cada revista. Los números de *Mundial*, por lo general, superaban con generosidad las cien páginas, mientras que *Elegancias* no llegaba a las cincuenta.

En este apartado, partimos de la hipótesis de que las revistas estudiadas son modalidades de intervención cultural en las que se representan prácticas modernas y *elegantes* para sus lectores hispanohablantes y, a su vez, ello se expone en la selección de los aspectos materiales y en la incorporación y apuesta por artistas, fotógrafos y escritores de reconocida estima. Por ese motivo, nos centraremos más en la figura de Rubén Darío como el responsable literario de los magazines, para los cuales contribuía también como poeta, cuentista y, solo subsidiariamente, como cronista.

En este sentido, encontramos de utilidad ciertos desarrollos sobre la exploración de la imagen que, si bien durante largo tiempo fueron soslayados, nos reenvían al campo de estudio de la cultura visual (Mirzoeff, 2013). Tanto la expansión de la visualidad por el impacto de las nuevas tecnologías como el avance de los estudios de la imagen son factores que han contribuido al análisis del denominado “giro visual”, “icónico” o “pictórico” en el campo de las humanidades y las ciencias sociales (Mitchell, 2018). Consideramos que los estudios de la cultura visual ofrecen una alternativa a los enfoques logocéntricos (Michell, 1986) y permiten interpretar estos “artefactos culturales” como diferentes formas del discurso, mediante metodologías de análisis basadas en los estudios intersemióticos. Asimismo, las llamadas “postfilología” (Hamacher, 2011) y “filología de la imagen” (Link, 2015), incipientes desarrollos derivados, entre otros factores, del mencionado giro epistémico y metodológico, aportaron nuevos conceptos, nuevas perspectivas y nuevas herramientas críticas para el análisis de textualidades mixtas, nacidas del cruce entre escritura y visualidad, y significaron una superación de la filología tradicional, historicista, positivista, humanista. Por ese motivo, nuestro estudio se empeña en atender simultáneamente los textos verbales, entre los que se destacan diferentes formatos –notas editoriales, contribuciones de cronistas y poetas del modernismo

latinoamericano– y a los textos icónicos –fotografías con sus epígrafes, dibujos, ilustraciones–, por mencionar solo algunos materiales de interés.

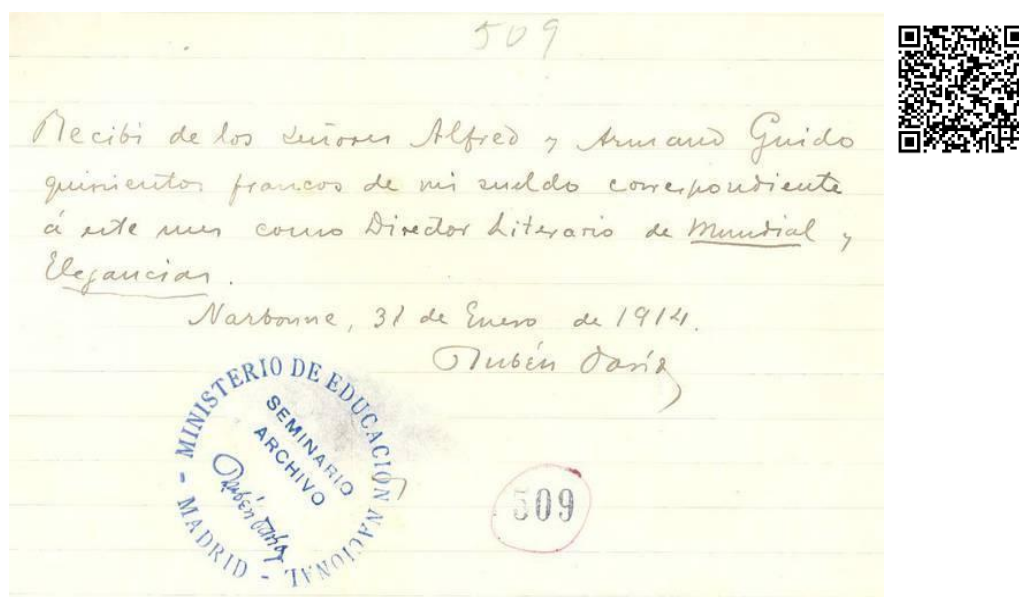


Figura 26. Recibo de Darío por sus tareas como director literario de *Elegancias* y *Mundial Magazine* (1914).

Las dos revistas compartieron una misma lógica de promoción mutua, por lo que, en la mayoría de sus números (si no en todos), una difundía el próximo número de la otra. El número inaugural de *Elegancias* fue publicado el 1º de mayo de 1911, en París. En la nota editorial de la primera página, “Al público en general. A amigos y lectores”, la razón social “Leo Merelo y Guido Fils” comunicó la constitución de una “sociedad de publicaciones en español” (Guido, Guido y Merelo, *Mundial Magazine*, I, p. 1), encargada de editar dos publicaciones periódicas: la revista quincenal *Elegancias* y el magazine mensual *Mundial Magazine*, cuyo número inaugural salió a la luz pocos días después y –según lo previsto– el quinto día de mayo.

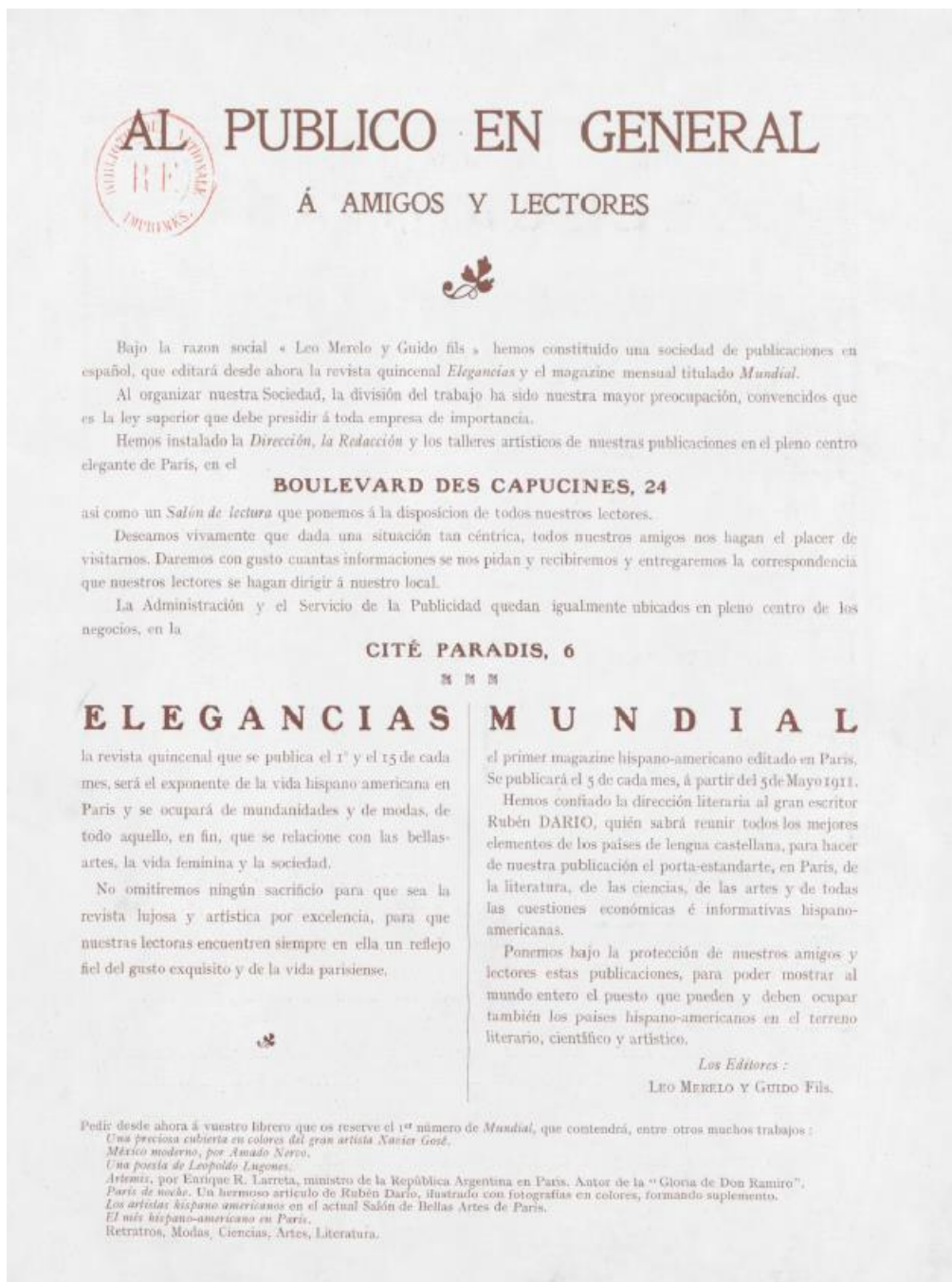


Figura 27. "Al público en general", primer número de *Elegancias* (1911).

Además, sobre el final del primer número de *Elegancias*, junto a las publicidades, encontramos un pequeño anuncio en el que se presenta a *Mundial* como el "primer magazine hispano americano editado en París" y se anticipa uno de los datos más atractivos del *magazine*, la dirección literaria de Rubén Darío (Guido, Guido y Merelo, *Mundial Magazine*, I, p. 1).

PLATERIA "CHRISTOFLE"
Sola y única calidad **La Mejor**
:: Para conseguirla *exijase* ::
esta Marca  y el nombre "CHRISTOFLE"
SOBRE CADA PIEZA

LIQUEUR BÉNÉDICTINE
AGENTES GENERALES para las REPUBLICAS DEL PLATA
A. & G. CAHEN. 7, rue des Messageries, PARIS
1125, calle Pellegrini, BUENOS-AIRES

DELETTREZ
Parfumerie du Monde Élegant
PARIS
PARFUMS DE GRANDE MODE
Stylis, Esora, Saliary-Djeli, Flavita
ESSENCE, LOTIONS
POUDRE DE RIZ
SAVONS
ETC.
Pour votre toilette
ORYALIS
MARQUE DÉPOSÉE
MAR DU PLATA

CHOCOLATE MENIER
La Fábrica más grande del mundo
— Venta por día : 60.000 kilos —

EAU DE JEUNESSE

JANE HADING
Unicos - - - -
- representantes
- en - - - -
- Buenos Aires -
S^{ra} H. & CAHEN
1125, Calle Carlos
Pellegrini
DE VENTA
en los
Grandes Almacenes
Gath y Chaves

PARIS
38, Rue du Mont-Tabor, 38

MUNDIAL
PRIMER MAGAZINE
HISPANO AMERICANO
EDITADO EN PARIS
APARECERÁ
EL 5 DE MAYO
DIRECTOR SECRARIO:
RUBEN DARIO
24, Boulevard des Capucines

Figura 28. Publicidades en *Elegancias* y promoción de *Mundial*, primer número.

También en el primer número de *Mundial* se promociona *Elegancias*. En este caso, se trata de un anuncio a página completa, sobre el final de la revista, entre publicidades en español y francés que ofrecen desde bujías a perfumes, con un índice abreviado de las notas y artículos más destacados del número e información general sobre la “revista quincenal ilustrada” sobre “Artes, Sociedades, Modas, Cuentos, etc” (*Mundial Magazine*, I, p. 1).

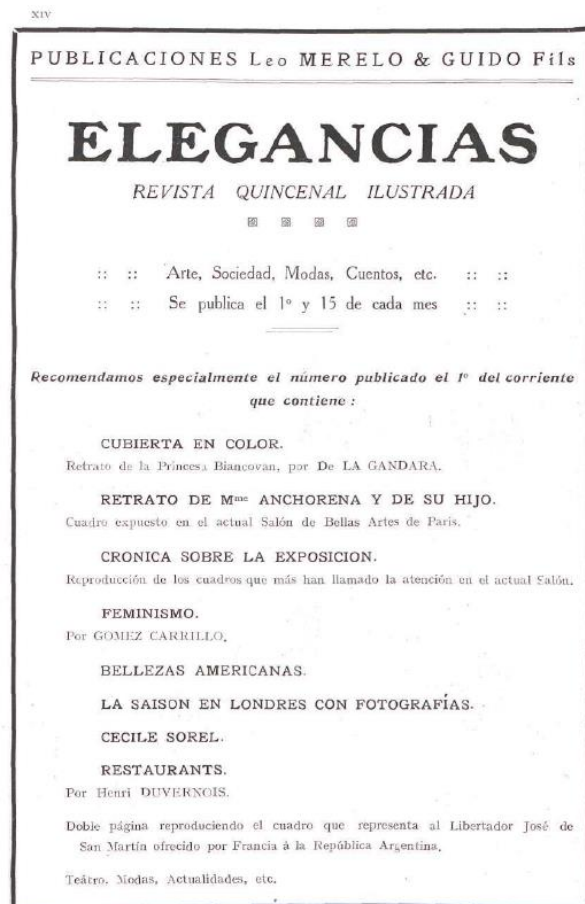


Figura 29. Promoción de *Elegancias* en el primer número de *Mundial*.

La primera entrega de *Elegancias* vio la luz el 1º de mayo de 1911, mientras que el número cuarenta y seis, el último, fue publicado en agosto de 1914. Por ese entonces, durante las primeras décadas del siglo XX, la prensa periódica había alcanzado un gran desarrollo y las publicaciones existentes ya contaban con reporteros, cronistas y fotógrafos. Debido al proceso de industrialización creciente, iniciado en Europa, se implementó la experimentación con innovaciones técnicas como el grabado y la fotografía, que se fueron incorporando a las páginas de la prensa periódica de la mano de sus especialistas –grabadores, dibujantes–, cada vez con mayor frecuencia. Esto trajo como consecuencia la conformación de un nuevo público lector, caracterizado por el creciente acostumbramiento a este tipo de textos icónicos. Desde fuera de Latinoamérica, esas publicaciones periódicas –y la prensa como institución en general– habían

comenzado a ocupar un espacio discursivo privilegiado, desde el cual apelaron a la unidad y construcción de la identidad propia –“iberoamericana”, en palabras textuales del nicaragüense–, y se inscribieron en el centro de la modernidad.

Alba Aragón (2016) define *Elegancias* como “el órgano femenino de una propuesta editorial más amplia que, al lado de su publicación hermana *Mundial*, prometía un lugar para la cultura hispanoamericana en París, eje simbólico de la modernidad finisecular” (Aragón, 2016, p. 2). Durante los primeros trece números, se publicó con periodicidad quincenal, pero más adelante comenzó a editarse mensualmente. En la dedicatoria del primer número, los editores Leo Merelo, Alfredo y Armando Guido anunciaron que *Elegancias* “será el exponente de la vida hispano americana en París y se ocupará de las mundanidades y de modas, de todo aquello, en fin, que se relacione con las bellas artes, la vida femenina y la sociedad” (*Elegancias*, Número I, Volumen I, p. 1). En esos momentos, las mujeres lectoras no eran una rareza, sino que contribuían al lectorado diversificado y creciente que consumía impresos de todo tipo. Ya eran frecuentes las lectoras de periódicos y semanarios, de magazines ilustrados o de revistas de moda que se imprimían exclusivamente para ellas y en las que colaboraban, además, asiduamente, como redactoras –fueran hombres con pseudónimos de mujeres, o las mismas mujeres (Batticuore, 2017, p. 28).

Ya en su concepción, *Elegancias* proyectó la incorporación de un gran número de imágenes que se materializaron en la sintaxis de un magazine profusamente ilustrado. Y, en este sentido, el primer detalle que llama la atención es el hecho de que se presentase como una “revista ilustrada”, lo que le confirió desde lo discursivo y lo material un sitio destacado a la imagen, especialmente a la fotografía, la *reina* de la publicación periódica. *Elegancias*, como *Mundial Magazine*, además de disponer de la prestigiosa dirección literaria y de las contribuciones del mismo Darío, contó con artículos, poemas, cuentos y

crónicas de reconocidos autores del modernismo hispánico, como los enviados por Juan Ramón Jiménez, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo –muchos de ellos conocidos y amigos del director literario.

La inversión editorial en un formato lujoso, extendido a los aspectos tipográficos y artísticos, dio como resultado una revista de edición con gran variedad de recursos visuales: fotografías, ilustraciones en blanco y negro y a color, reproducciones fotográficas de pinturas y dibujos. El afán por constituir “el doble locus de enunciación del magazine, parisino y latinoamericano” (Merbilhaá, 2018, p. 101) y por dar a conocer al público femenino hispanohablante los temas de moda y actualidad se vio reforzado por el marcado interés puesto en la fotografía, una herramienta cuya difusión fue relativamente rápida, cada vez más portátil y –aunque todavía costosa– de mayor acceso.

La fotografía, entonces, fue uno de los aspectos más cuidados y presentes en ese magazine ilustrado. Por esta razón, es interesante recuperar la crónica que Javier Bueno publicó en el número quince de *Mundial*, en la que relataba en primera persona las peripecias del viaje publicitario de *Mundial* y *Elegancias*:

Todas las fotografías que llegan aquí, bien en revistas, en libros o sueltas se guardan y se catalogan. Así, por ejemplo, si su majestad, en un momento cualquiera, quiere conocer o recordar a Rubén Darío, envía un recado y al instante podemos darle su retrato. De seguro que encontramos a Darío. En un cofre de madera, en donde por orden alfabético están ordenados unos cartones, encontramos uno que en efecto dice: Rubén Darío. *Mundial*, *Elegancias* (“El viaje de Mundial”, *Mundial*, XV, p. 253).

Evidentemente, el uso de la fotografía era muy valorado en la época, como lo expresa Bueno en su relato sobre el encuentro de la tripulación de *Elegancias* con El Conde de las Navas, en la biblioteca del rey de España. El “cofre de madera” referido en la cita textual sintetiza, en la voz de Bueno, el fichero de fotografías como otra dimensión de la

prensa y la escritura –conserva, aún, el rótulo de las revistas– susceptible de clasificación, posiblemente por dos cuestiones: el volumen de imágenes disponibles en las páginas del magazine y el creciente valor asignado a los textos icónicos. Esta convergencia entre visualidad y escritura hizo posible que la imagen gradualmente fuera adquiriendo mayor protagonismo –en gran medida, producto de las transformaciones culturales antes mencionadas– y que la difusión de nuevas tecnologías permitiera ampliar el horizonte de posibilidades dentro del ámbito gráfico.

“El arte y la fotografía” es un brevísimo artículo que integra el número cuarenta y dos de la revista *Elegancias*, publicado en abril de 1914 –ya sobre el ocaso de este emprendimiento editorial que concluyó cuando se desencadenó la Primera Guerra Mundial. El texto comparte su *contexto de publicación* con una fotografía: el retrato de una niña que posa recostada sobre un puente y toma, con actitud risueña, una caña de pescar. Una pequeña inscripción sobre el margen inferior izquierdo adjudica la fotografía a “Talbot” (entendemos que se trata del Estudio fotográfico Talbot, ubicado a unos pasos de la imprenta de *Elegancias*, en rue de Royale, 25, en París).

La autoría del texto en “El arte y la fotografía”, por su parte, no está explícita como en el caso de la imagen. Si bien no figura el nombre ni las iniciales de Rubén Darío, es decir, no aparece una firma suya –contrariamente a lo que sucedía en la gran mayoría de sus textos publicados en prensa–, Alejandra Torres le adjudica el escrito al nicaragüense. La especialista reconoce la “impronta” dariana, en tanto que, en sus propias palabras, “sigue la línea trazada por el autor en relación a la concepción de la fotografía” (2017b, p. 98) en dos cuentos publicados con anterioridad.⁵⁷ Podríamos agregar, además, que para ese entonces, Rubén Darío figuraba como director literario de *Elegancias*, en la tapa de

⁵⁷ Nos referimos a “Verónica” (1896) y “La extraña muerte de Fray Pedro” (1913), dos cuentos analizados minuciosamente por Alejandra Torres en los valiosos trabajos: “La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío” (2008) y “‘París Nocturno’ de Rubén Darío: fotografía, técnica y magia”.

la revista, desde el decimosexto número, en febrero de 1912, de manera que es posible aventurar que este es otro de los textos escritos por el director, pese a que no contara con su signatura. Otra posible razón que podría alegarse es que los números de *Elegancias* recibían trabajos de diferentes fotógrafos y casas fotográficas –como, por ejemplo, Félix y Talma–, por lo que es factible que la decisión editorial fuese no colocar la firma de Darío para no hacer explícita la preferencia por los estudios Talbot (Torres, 2017b, p. 103).



Figura 30. “El arte y la fotografía”, *Elegancias* (1914).

El artículo en cuestión ofrece una reflexión sobre la fotografía como medio técnico y una ponderación de sus cualidades en la contemporaneidad, a comienzos del siglo XX. En este sentido, resulta interesante –y novedoso– que el autor de ese texto breve discuta allí en lo que, años más tarde, Roland Barthes (1982) reparaba sobre la fotografía: la

importancia de la imagen no radica únicamente en su tarea de acompañar las palabras, sino que se trata de un elemento constitutivo la sintaxis de la revista. Si bien suelen aparecer junto a diferentes formatos de textos y anotaciones –sobre todo aquellas que aparecen en la prensa–, las fotografías exigen, al decir de Barthes, una estructura propia de análisis que, al momento de suscitarse la discusión en la revista *Elegancias*, resultaba prácticamente desconocida.

Las primeras líneas elaboran una discusión etimológica y estética sobre qué es el arte y qué es aquello que le concede estatuto artístico a una “obra de arte”:

La fotografía ¿es un arte? *Indudablemente*, pero no con el mismo derecho que la pintura, porque el esfuerzo del fotógrafo, por hábil que sea, no alcanzará nunca al de un Bonnat, Jacques Blanche, y tantos otros de los tiempos modernos, sin hablar de los antiguos. Con la punta de su pincel, un gran retratista, traza una figura y la anima, idealiza una fisonomía, y hace palpar el alma (*Elegancias*, 42, p. 201. La cursiva es nuestra).

Si bien en el imaginario dariano la fotografía, *a priori*, no está a la altura de “un Bonnat” o un cuadro pintado por Jacques Blanche, es evidente que algunos fotógrafos son verdaderos artistas. Precisamente, para Darío, el caso de Talbot es el más emblemático, y es por eso que dedica los siguientes párrafos del artículo a legitimar el valor artístico de los trabajos del fotógrafo. Y lo hace de esta manera:

En la primera fila hay que poner a Talbot, que posee este don creador, propio del artista. Nada encontraréis en él de convencional y de vulgar. Cada persona colocada frente a su objetivo tiene su fisonomía propia, *viviente*, su actitud natural, idealizada por la ciencia del hábil fotógrafo, que conoce todos los secretos de los movimientos armoniosos (*Elegancias*, XLII, 201. La cursiva es nuestra).

El poeta-cronista nicaragüense pondera, como resulta evidente, el estatuto artístico del retrato fotográfico en el disparo de Talbot y encuentra vasos comunicantes que posicionan la fotografía en diálogo con la pintura. En el texto se valoraba la fotografía como arte y

se traspasaba el concepto de “arte bello” de un medio a otro –de la pintura a la fotografía–, a partir de la idea de que Talbot había logrado captar “algo más” en una foto, aquello que excedía la captura más tradicional del medio técnico. La alusión al arte del retrato en la pintura, y a dos grandes retratistas franceses, cedió el espacio para comenzar a discutir el arte de los retratos de Talbot, como el de la niña de la foto que encabezaba el artículo.

Casi dos décadas después de la publicación de este artículo, en 1931, Walter Benjamin escribió su “Breve historia de la fotografía”. En ese ensayo, reflexionaba acerca de las relaciones entre arte y fotografía y reconocía, en ellas, una tensión similar a la discutida en el artículo de *Elegancias*. Para el crítico, el concepto mismo del medio técnico era inseparable de la polémica histórica que había suscitado la invención de la fotografía, un acontecimiento que había supuesto una ruptura para el arte. La disyuntiva planteada por Benjamin a los lectores del siglo XX enfatizó en la novedad histórica que representaba la fotografía y, como consecuencia, la reproductibilidad y su impacto en la obra de arte. Con este objetivo, propuso correrse de la disyuntiva sobre si la fotografía era un arte o no lo era, para reflexionar acerca de si el arte se podía o no hacer con fotografía. La fotografía debía examinarse, en adelante, a partir de la propia relación del fotógrafo con la técnica, precisamente porque él era quien podía darle a sus producciones “valor mágico” (Benjamin, p. 87).

Por su parte, el escritor y crítico belga Philippe Dubois trazó en su libro *El acto fotográfico* (1986) un recorrido que iba desde la representación hacia la recepción de la fotografía, tal como se lo enunciaba en el subtítulo de su volumen. El autor señalaba que se trataba de una “imagen-acto”, porque involucraba el acto de producción y, a la vez, era inseparable del acto de recepción y contemplación. La fotografía, en palabras de Dubois, es:

...un medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo, del que con frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realiza “en ausencia del

hombre”, implica de hecho ontológicamente la cuestión del *sujeto*, y más específicamente del sujeto en *marcha* (p. 11. Énfasis agregado).

La definición de Dubois de la fotografía como “imagen-acto” resulta de utilidad para discutir el artículo que analizamos, porque, como se observaba en el artículo atribuido a Darío, la fotografía de Talbot en *Elegancias* cumplía dos funciones clave: era parte constituyente del “programa estético del magazine” y, a la vez, poseía “su fisonomía propia, viviente” (Torres, 2013, p. 19). No obstante, no es la primera vez que leemos el nombre de ese fotógrafo en el magazine. El número de colaboraciones de Talbot en la revista ilustrada es otra prueba del reconocimiento del valor artístico de su obra, con la diferencia de que en “El arte y la fotografía” fue la primera vez que se lo propuso como un tema a discutir. La cantidad de trabajos de Talbot recuperados en diferentes “contextos editoriales” (Louis, 2014, p. 35) y con diversos propósitos es muy significativa por su repetición: quizás el detalle más significativo sea que, desde su primera aparición en el número catorce, no hay números posteriores sin trabajos de esa casa fotográfica.⁵⁸

En el primer apartado de *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes analizó, bajo el título de “El mensaje fotográfico”, lo que él denominó “La escritura de lo visible” (p. 9). El semiólogo explicaba allí que la fotografía de prensa *era* en sí un mensaje (Barthes, p. 12) que requería una fuente emisora, constituida por el grupo de técnicos que integraba la redacción del periódico y que eran los encargados de tomar las fotografías, seleccionarlas, colocar un epígrafe y comentarlas. En este sentido, teniendo conocimiento de que el artículo que analizamos fue adjudicado a Rubén Darío, y dada la materia que abordaba, podríamos aventurar que muy posiblemente haya sido él quien decidiera incorporar la fotografía de Talbot, autor sobre el que versa el texto. Sabemos además que,

⁵⁸ Esta razón nos permite esbozar la hipótesis de que el artículo se propone veladamente promocionar la casa fotográfica de Talbot.

cuando se publicaron las dos revistas darianas, el equipo editorial no contaba con un fotógrafo contratado –como sí lo fueron incorporando posteriormente otras publicaciones periódicas del estilo– sino que compraban las imágenes a las casas fotográficas –por lo general, las mismas tres– o directamente a los fotógrafos.

La fotografía de moda evolucionó desde su creación, de acuerdo con los desarrollos técnicos en la impresión y los usos (fotografía de prensa, obra de arte independiente). Por eso es preciso señalar que, si bien en números anteriores de *Elegancias* hubo fotografías de ese estudio, es interesante que haya sido seleccionado para este texto en particular porque, desde nuestra perspectiva, además de discutir el sentido artístico del medio técnico, el artículo reconoce específicamente a Talbot, la firma que más fotografías fueron reproducidas en *Elegancias*, como un artista de la lente.

En la París de *Elegancias* eran pocos los estudios fotográficos de moda y, de los más famosos, la mayoría había publicado en la revista: Boissonnas y Taponier, Reutlinger, Félix y, por supuesto, Talbot. Las casas de moda más *elegantes* del momento exhibían modelos vistiendo sombreros, trajes e indumentaria, algunas firmadas directamente sobre la imagen, otras con un epígrafe que reconocía la autoría de la fotografía. En este sentido, encontramos un gesto significativo por parte de la dirección de la revista en el hecho de publicar lo que a nuestros ojos es una declaración sobre la fotografía del arte, pero, sobre todo, una forma de publicitar a una de las tres casas fotográficas más conocidas en la París de la preguerra (Avilés, 2022).

El segundo elemento que reconoce Barthes, al considerar la fotografía como un mensaje, es el receptor: en este caso, el público lector de esa revista. Se trata de un público de habla hispana, como se ha mencionado, que mayormente accedía a la revista en su lugar de origen, París, o con la posibilidad de acceso a las ediciones especiales dirigidas al lectorado rioplatense.

El semiólogo francés se detiene, por último, en el canal de transmisión. Para ello, en *Lo obvio y lo obtuso* define a las revistas y a la fotografía de prensa como un entramado que compromete

...un complejo de mensajes concurrentes que tienen a la fotografía como centro, pero cuyo entorno está constituido por el texto, el titular, el pie de foto, la compaginación y, también, de un modo más abstracto, pero no menos ‘informativo’, la misma denominación del periódico (puesto que su nombre constituye un saber que puede pesar muchísimo en la lectura del mensaje propiamente dicho) (1982, p. 11).

Anteriormente señalamos que en la revista ilustrada aparecía el nombre de Talbot, en diferentes contextos editoriales. Por ejemplo: al pie de la fotografía que es tapa de revista en los números veintisiete y cuarenta y seis, en fotografías grupales de eventos sociales, en retratos de señoritas de la aristocracia hispanoamericana o francesa de la época y, con motivos más publicitarios, se le atribuían también otras fotografías de accesorios de vestimenta femenina, únicamente de los objetos o de mujeres posando con ellos. Si seguimos la lectura que ofrece Barthes, es importante considerar que el acompañamiento de fotografías se convirtió en una herramienta fundamental para captar la atención de sus lectoras urbanas, acostumbradas al ritmo contingente y siempre renovado de las ciudades en transformación. Por esta razón, no sorprende que la revista solicitara colaboraciones fotográficas y literarias que despertaran la curiosidad y fueran novedosas para su público. Además, la versatilidad que ofrecen los diferentes usos de la fotografía no atenta, necesariamente, contra la valoración artística del medio técnico, sino que –por lo contrario– la pondera, como sucede en “El arte y la fotografía”.

En el índice del número inaugural de *Mundial* se promovió, en letras mayúsculas y firmado por Rubén Darío, “París Nocturno”, una crónica –el primer texto reconocido

por su director literario— que contenía, según se anunciaba entre paréntesis, “ilustraciones en color” (*Mundial*, 1, p. 4).

La crónica se iniciaba con una pintura a color, realizada por Gabriel Biessy (1854-1935) y titulada “Crepúsculo parisién”, como se anuncia en letras doradas al pie de la imagen. Se trataba de un pintor francés, conocido por sus retratos y pinturas de paisajes de la vida cotidiana y por haber sido galardonado en las Exposiciones de 1889 y 1900. La pintura, asimismo, tenía incorporada la firma de su autor y el año de composición, 1910.



Figura 31. “París nocturno”, Mundial Magazine (1911).

Además, el texto se detenía en distintas estampas de la noche parisina, tanto en la modalidad que delineaba la pluma del escritor nicaragüense, como en las fotografías que

integraron la pieza. En este sentido, es notable que la crónica se inicie con la expresión “He aquí el crepúsculo” (*Mundial*, 1(1), p. 51), en la que el uso del adverbio remite a las imágenes de la página. También encontramos repetidos los pronombres demostrativos, que establecen el diálogo o la actualización recíproca entre las fotografías y las palabras de la crónica.

Por ese motivo, resulta muy llamativo que prácticamente el mismo texto haya sido publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el martes 23 de mayo de ese mismo año, con el título “Noches de París — El Magazine *Mundial*”.



Figura 32. “Noches de París — El Magazine *Mundial*” (1911), *La Nación* de Buenos Aires.

La crónica estaba precedida por una aclaración que comunicaba la exclusividad que tenía el diario porteño respecto de ese contenido. Según afirma Rodrigo Caresani (2013, p. 242), esa crónica se difundió, aunque con ligeras variaciones en el título, simultáneamente en la revista *Mundial* y en el diario *La Nación* (“París nocturno” y “Noches de París”). Sin embargo, como resulta evidente, la primera gran diferencia entre el periódico y la revista se observa al comienzo, en una nota en primera persona, en la que Darío señalaba que se había “convertido” en director de un *magazine*, “el primero en su género [según sostenía en esa misma nota] por sus condiciones gráficas” (Darío, *La Nación*, 23 de mayo de 1911, p. 6, columna 5). Se trataba, quizás, del pasaje del cronista a director de revistas ilustradas.

Breves conclusiones

Nuestro recorrido por una selección de crónicas urbanas modernistas de José Martí y Rubén Darío, publicadas inicialmente en periódicos y revistas ilustradas de América y Europa, tuvo el primer propósito de indagar los cambios de distinto orden, que afectaron de un modo decisivo la vida de quienes habitaron o visitaron las cosmópolis y las grandes urbes de la modernidad occidental –nos detuvimos especialmente en las innovaciones ligadas a la percepción visual–. En segundo lugar, nuestra lectura crítica buscó reconocer los lazos y el impacto de ese entorno en las llamadas *textualidades mixtas* que se publicaron, circularon y fueron leídas en el marco de un proceso de modernización cultural y literaria, aproximadamente desde el último cuarto del siglo XIX al primero del XX. Entre ellas nos interesan las crónicas modernistas latinoamericanas, especialmente las urbanas, que ocuparon el centro de nuestra exploración crítica. Finalmente, un tercer propósito se orientó a cotejar los diferentes contextos editoriales en que los textos analizados se inscribieron en ese escenario transformador.

Procuraremos aquí repasar brevemente, a modo de reflexiones finales sobre lo expuesto en las páginas previas, las ideas y los aportes más significativos que contribuirán a ampliar e introducir nuevos matices y modulaciones en los conocimientos acumulados por la crítica hasta el presente acerca de buena parte de la obra en prosa de estos dos escritores, en particular en torno a los dos ejes centrales de nuestro estudio: el diálogo entre letra e imagen, y las distintas instancias de enunciación e inscripción en las páginas de diarios o revistas, y de compilación de sus crónicas en formato de libro.

La elección de José Martí y Rubén Darío no ha sido azarosa; estos dos célebres modernistas compartieron un interés común por los cruces entre escritura y visualidad, y

entre letra e imagen, que solo recientemente ha comenzado a ser advertido por la crítica especializada. Precisamente, la primera consideración al respecto proviene de las condiciones particulares en que los dos grandes polígrafos de aquel entresiglos ejercieron su oficio, atentos y sensibles a las vicisitudes del entorno particular en que les tocó vivir. A su vez, no es un dato menor que ambos hayan escrito fuera de su patria natal y desde las dos grandes urbes cosmopolitas donde residían: la pujante Nueva York decimonónica, capital financiera de los Estados Unidos, y la cosmopolita París de principios del XX, que fueron, sin duda, dos entornos tan privilegiados como conflictivos, en un momento de enormes cambios en la modernidad occidental.

Al mismo tiempo, conviene tener presente que, como hemos visto, tanto *La Nación*, *La América* como *La Edad de Oro* y las revistas gemelas dirigidas por Darío en París fueron publicaciones que aprovecharon su contexto de edición –la Buenos Aires cosmopolita (‘la París de la América del Sur’) y, en el marco de singulares transformaciones tecnológicas, los Estados Unidos de los últimos decenios del siglo XIX, y la París del entresiglos XIX-XX–, para difundir crónicas que solían combinar textos verbales escritos y textos icónicos de distinto tipo. Existe además un vínculo innegable entre esas publicaciones y los procedimientos y modalidades que distinguieron al modernismo en el subcontinente y en ambas orillas del Atlántico.

Asimismo, en los tres contextos de edición que estudiamos en el segundo capítulo dedicado a una selección de crónicas martianas, fuimos testigos de la relevancia que le otorgó Martí a la dimensión material de las publicaciones periódicas donde colaboró, ya inscriptas en las enormes “sábanas” de *La Nación*, en las páginas de *La América* o en las de *La Edad de Oro*. En este último caso, es evidente que en ese proyecto el entrañable cubano ahondó en la experimentación innovadora de incorporar imágenes en textos pensados para un lectorado mayoritariamente infantil y juvenil –según lo anunciado al

inicio de la revista—. Por otra parte, no cabe duda de que la selección y la distribución de las imágenes en esta singular publicación fueron más acertadas temáticamente que en *La América*. Recordemos que esa revista significó para el Martí la tan esperada concreción de una propuesta de su autoría, que maduró en su mente durante casi dos décadas y llegó a materializarse en apenas cuatro números. Hubo en ella un cuidado especial por parte del autor, que se hizo visible tanto en el objeto impreso en sí como en la producción, traducción y circulación continental.

En las primeras crónicas de Darío como corresponsal viajero de *La Nación* en Europa, el interés por lo visual y el diálogo entre lo verbal y lo icónico se hicieron aún más notorios, en la medida en que los estímulos externos y las resonancias internas se intensificaban y refractaban a modo de prismas las imágenes mentales de los escenarios y personajes modernos que el escritor percibió en el acto mismo de *escribir lo visible*. Unos años antes, en el elogio a su mentor, José Martí, en el obituario que le dedicó en ocasión de su muerte, se percibía claramente la ponderación dariana por la imagen, utilizada allí con un matiz predominantemente verbal: lo recordó por su “montaña de imágenes” y evocó su escritura con el espectáculo visual de un diorama, que tradujera en imágenes el ritmo de la ciudad. Pero fue un reconocido español, Miguel de Unamuno, quien desde el otro lado del Océano descubrió, como nadie lo había hecho hasta entonces, la peculiar relación entre la prosa dariana y dispositivos visuales como el cinematógrafo (en una metáfora recurrente para describir al cronista en esa época) y el caleidoscopio, en clara alusión a cierto movimiento discontinuo que percibía en el orden de la escritura y vislumbró una impronta que se marcaría con creciente intensidad en los años siguientes hasta casi el final de sus días. Debemos reconocer que el hallazgo unamuniano sirvió de acicate para continuar explorando los textos cronísticos de Darío en ese sentido.

Más allá de las crónicas parisinas, especialmente las que dedicó a describir las Exposición Universal de 1900, en las que sorprende el virtuoso despliegue de recursos visuales muy diversos, valoramos como un interesante acierto el haber incorporado en el *corpus* la serie de “Films” que Darío publicó en la sección homónima del periódico *La Nación*, en los últimos años de su vida, ya que junto con la lectura crítica de algunos de esos textos reeditados en el volumen antológico *Todo al vuelo* (1912), última compilación de crónicas editada en vida del autor –y un texto escasamente abordado por la crítica dariana–, hemos podido ingresar en una zona estéticamente fecunda, donde la mirada del cronista replica el movimiento de la cámara en el orden de la escritura, que se acerca allí al *modo cinematográfico*. A su vez, la progresión de los textos elegidos y su correspondiente lectura crítica nos ha permitido identificar los procedimientos de estetización y las modulaciones visuales, sonoras y cinéticas, próximas a la fotografía, el cine y otras artes visuales, y sus respectivos efectos, en el pasaje desde el Darío autor y cronista corresponsal o simple colaborador hacia el Darío director literario (y artístico) de las revistas ilustradas *Elegancias* y *Mundial Magazine* (1911-1914).

Hasta aquí, el *racconto* breve de nuestro itinerario crítico que, lejos de cerrar nuestra investigación y conducirnos a conclusiones definitivas, arrojó tantos hallazgos y formulaciones como interrogaciones y nuevas cuestiones por explorar. Solo a modo de ejemplo: entre otros rasgos, la novedad de articular esas crónicas mixtas que Darío llamó “notículas” (por su mixtura con el modo cinematográfico), gracias al aporte de ese arte que cautivó a Darío y transformó intensamente su prosa versátil, reclama ser analizada con mayor detenimiento, desde la perspectiva teórico-crítica de los estudios visuales y la teoría de la imagen, que introdujeron lo que hoy se conoce como el *giro visual, pictórico* o *icónico*, y aportaron nuevas herramientas críticas valiosas, que nos permitirían revisar con mayor exhaustividad algunos aspectos, ampliar el horizonte de problemas que

esbozamos en este estudio, en un corpus más específico y más diverso, y profundizar algunas cuestiones que aquí planteamos en forma muy sucinta y, en cierto modo, pendientes de un desarrollo más amplio e intensivo.

Por último, nos interesa precisar que una segunda etapa de la presente investigación ameritaría explorar con mayor detalle y detenimiento algunos de los materiales aquí presentados, en particular las revistas ilustradas o magazines, en tanto testimonios elocuentes de los fundamentos materiales de la modernización en curso, con la perspectiva de ampliar el corpus de este trabajo y abordar otras zonas geoculturales, camino que esperamos transitar en un futuro inmediato, en la tesis doctoral actualmente en curso, en la etapa inicial de ejecución, gracias a la obtención de una beca doctoral interna del CONICET.

Fuentes

Hemerográficas

Elegancias, 1911-1914, París.

La Edad de Oro. Publicación mensual de recreo e instrucción, 1889, Nueva York.

La Nación, 1882-1913, Buenos Aires.

La Revista de América, 1894, Buenos Aires.

Mundial Magazine, 1911-1914, París.

Bibliográficas

Darío, R. (1901). *Peregrinaciones*. París-México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret.

Darío, R. (1912). *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento.

Martí, J. (1946). *Cartas a Manuel A. Mercado*. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Martí, J. (1993). *Epistolario. Tomo II*. La Habana: Centro de Estudios Martianos / Editorial de Ciencias Sociales.

Martí, J. (1992). *Obras Completas*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Martí, J. (2003). *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Madrid: ALLCA XX.

Martí, J. (2007). *Obras Completas. Edición Crítica*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

Martí, J. (2010). *La Edad de Oro. Publicación mensual de recreo e instrucción*. Edición facsimilar. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

Bibliografía teórico-crítica

- Aguilar, G. (2008). "Modernismo". En C. Altamirano (Coord.). *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 180-185). Buenos Aires: Paidós.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Aragón, A. (2016). "Huellas y textos inéditos de Rubén Darío en la revista *Elegancias* (1911-1914). En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 42 (83), pp. 145-178.
- Arias, S. (1989). *Acerca de La Edad de Oro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Arias, S. (2001). *Un proyecto martiano esencial*. La Edad de Oro. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Arias, S. (2011). *Glosando La Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Artundo, P. (2010). "Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas". *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata. Recuperado de https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf
- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Avilés, C. (2019). "Lectores y lecturas en *La Edad de Oro* (1889) de José Martí". *Revista Telar* 23, pp. 155-170. Recuperado de <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/452>
- Avilés, C. (2020). "Prensa y modernización en *La Edad de Oro* (1889) de José Martí". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9 (20), pp. 256-264. Recuperado de <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4477/46233>
- Avilés, C. (2022). "Instantáneas transatlánticas: la apuesta por la fotografía de la revista ilustrada *Elegancias* (1911-1914)". *Anclajes*, 26 (1), pp. 127-139. doi: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2619>
- Baldasarre, Ma. y Dolinko, S. (2011). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en Argentina*. Buenos Aires: CAIA-EDUNTREF.
- Ballón Aguirre, J. (2012). *Martí y Darío ante América y Europa. Textos y contextos contrarios (1880-1887)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Barbería, G. y Scarano, M. (Comp.) (2002). *Espacios y figuras urbanas*. Mar del Plata: E. Balder/UNMdP.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Karz Editores.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Barthes, R. (1982). *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Batticuore, G. (2017). *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.
- Baudelaire, C. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Karz Editores.
- Benjamin, W. (1973). “La obra de arte en la era de la reproducción técnica”. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 14-55). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2018). *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Aires: La marca.
- Benveniste, E. (1979). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Beretta García, E. (2009). “Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX” en *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CMDF.
- Berger, J. (2004). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (1998). “Usos de la fotografía”. *Mirar* (pp. 67-84). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Bermúdez, J. (2009). “El comunicador de *La Edad de Oro*”. En *Imaginarios: La Edad de Oro (1889), Librinsula, la isla de los libros (247)*. Recuperado de: http://librinsula.bnjm.cu/secciones/247/expedientes/247_exped_1.html
- Bernabé, M. (2006). “Prólogo”. En Ma. S. Cristoff (Ed.). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* (pp. 7-25). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bernabé, M. (2015). “La hibridez no basta”, *Revista de libros. Review*, suplemento de *Lectura Mundi*, 5, pp. 1-4. Recuperado de <http://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/wp-content/uploads/2016/08/5-La-cronica-en-cuesti%C3%B3n.pdf>
- Bibbó, F. (2014). “El Ateneo (1892- 1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”. En Bruno, P. (Ed.) *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930* (pp. 219-250). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bigg, C. (2012). “Les études visuelles des sciences: regards croisés sur les images scientifiques”. *Histoire de l'art* (70), pp. 95-101.
- Borroto Trujillo, Ma. A. (2019). “Martí y el periodismo modernista”, *Temas*, 97, pp. 26-33. Recuperado de <http://temas.cult.cu/wp-content/uploads/2021/08/04.pdf>
- Brea, J. (2007). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* (4), pp. 146-163.
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Caimari, L. (2015). “El mundo al instante: noticias y temporalidades en la era del cable submarino”. *Redes. Revista de estudios sociales de la Ciencia y la Tecnología*, 21(40), pp. 25-146. Recuperado de <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/58b070f4be129.pdf>
- Caimari, L. (2019). “‘De nuestro corresponsal exclusivo’. Cobertura internacional y expansión informativa en los diarios de Buenos Aires de fines del siglo XIX”.

- Investigaciones y ensayos* (68), pp. 23-53. Recuperado de https://www.iye.anh.org.ar/index.php/iyec/article/view/IyE_N_68_A3/449
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia. Decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Camacho, J. (2019). “La circulación de grabados en el mercado editorial de Nueva York a Finales del siglo XIX: los casos de *Ismaelillo* de José Martí y *El cancionero* de Henrich Heine, traducido por Antonio Pérez Bonalde”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* (42), pp. 1-14. Recuperado de <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/PRINT-ISSUE-42-CIBERLETRAS.pdf>
- Capurro, Ma. F. y Caresani R. (2018). “Revista *Elegancias*: la trampa de la ‘elegancia’ para las lectoras del modernismo”. *Guaragua. Revista de cultura latinoamericana*, 22 (58), pp. 27-50.
- Caresani, R. (2017). “Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío”. En C. Sancholuz y V. Añón (Eds). *Tropos, tópicos y figuras del espacio en la literatura latinoamericana* (pp. 117-149). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Caresani, R. (2015). “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (44), pp. 137-183. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51511/47775>
- Caresani, R. (2014). “Poetas traductores de la modernidad latinoamericana: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig”. En Muschiatti, D. (Ed.) *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (pp. 99-121). Buenos Aires: Paradiso.
- Caresani, R. (2013). *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Carilla, E. (1967). “Las revistas de Rubén Darío”, *Atenea* (415), pp. 279-292.
- Carter, B. (1967). *La Revista de América de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Managua: Imprenta Nacional.
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.

- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. y Cavallo, G. (1997). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Chehin, A. y Scarano, M. (2022). “La crónica en América Latina: de la vitrina de la modernidad a sus proyecciones multimediales”. *Revista Telar*, (28), s/d. Recuperado a partir de <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/566>
- Ciavatta, M. (2002). *O mundo do trabalho em imagens. A fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)*. Río de Janeiro: DP&A / FAPERJ.
- Colombi, B. (1997a). “Crónica y modernismo: una aproximación a su retórica”. En *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana* (pp. 215-222). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- Colombi, B. (1997b). “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”. En *Memoria Académica Orbis Tertius*, (4), pp. 117-130. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2678/pr.2678.pdf
- Colombi, B. (2004). “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. En Zanetti, S. (Ed.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)* (pp. 61-82). Buenos Aires: Eudeba.
- Colombi, B. (2005). “*Mundial Magazine* o el álbum familiar”. En N. Jitrik (Ed.) (2005). *Sesgos, cesuras, métodos* (pp. 233-239). Buenos Aires: Eudeba.
- Colombi, B. (2020). “La crónica modernista. Para una arqueología de su crítica”. *Textos híbridos*, 7(2), pp. 5-17. Recuperado de <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/115/81>
- Conde, M. (2005). “Film and the ‘Crônica’. Documenting New Urban Experiences in Turn of the Century Rio De Janeiro”. *Luso-Brazilian Review*, 42(2), pp. 66-88.
- Contreras, F. (1937). *Rubén Darío: su vida y su obra*. Santiago: Editorial Ercilla.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Curtis, N. (2010). *The Pictorial Turn*. London: Routledge.

- Cuvardic García, D. (2018). “El caleidoscopio en la literatura española”. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, 42 (1), pp. 65-87. doi: <https://doi.org/10.15517/rk.v42i1.33031>
- Darío, R. (2015a). *Los Raros*. Berlín: Edición Tranvía/Verlag Walter Frey.
- Darío, R. (2015b). La vida de Rubén Darío escrita por él mismo *seguida de El viaje a Nicaragua y de Historia de mis libros*. España: Biblok.
- Darío, R. (2018). “*Yo soy aquel que ayer nomás decía*”. *Libros poéticos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Darrigrandi, C. (2013). “Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio”. En *Cuadernos de literatura*, 17(34), pp. 122-143.
- Darrigrandi, C. y Diz, T. (2019). “Un género persistente: crónica periodística-literaria latinoamericana”. *Cuadernos de literatura*, 23(45), pp. 176-182.
- Debord, G. (2016). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- de Certeau, M. (1999). “Andares de la ciudad”. En *La invención de lo cotidiano* (pp. 103-108). México: Universidad Iberoamericana.
- de Cauter, L. (1993). “The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience”. *Theory, Culture & Society*, 10(24), pp. 1-23.
- de Diego, J. L. (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- de Onís, F. (1974). “Sobre el concepto de Modernismo”. En *Estudios críticos sobre el Modernismo* (pp. 35-42). Madrid: Gredos.
- del Río, V. (2009). “Literatura y tecnología en Darío, Oquendo de Amat y Palma”. *Romance Notes*, 48(1), pp. 91-100.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, V. (2014). “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”. En Delgado, V., Mailhe, A. y Rogers, G. (Ed.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 11-25). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/33>

- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2020). “Cómo abrir los ojos”. En Farocki, H. (Ed.). *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Buenos Aires: Caja Negra.
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time*. USA: Harvard.
- Dotta Ambrosini, J. (2015). “La visualidad como objeto: El giro pictórico y los estudios de la cultura visual”. En *Dixit*, 22, pp. 38-49. doi: <https://doi.org/10.22235/d.v0i22.380>
- Dubois, P. (1986). “El acto fotográfico. Pragmática del index y efectos de ausencia”. En *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Ehrlicher H. (2014). “Introducción”. En Ehrlicher H. y Rissler-Pipka, N. (Eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales de la modernidad hispánica* (pp. 1-10). Aachen: Shaker Verlag.
- Ehrlicher, H. y Rißler-Pipka, N. (Eds.) (2014), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlín: Shaker Verlag.
- Fernandez Retamar, R. (1999). “Introducción a *La Edad de Oro*”. En *Introducción a José Martí* (pp. 169-200). México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, C. B. (2003). “José Martí y la divulgación científica”. En Scarano, M. (Ed.). *Decirlo es verlo. Literatura y periodismo en José Martí* (pp.66-78). Mar del Plata: Estanislao Balder.
- Fernández, C. B. (2009). *Las crónicas de José Ingenieros en 'La Nación' de Bs. As.* Mar del Plata: Editorial Martin.
- Fernández, C. B. (2022). “Tres crónicas de José Ingenieros olvidadas en las páginas de *La Nación*”. *Textos híbridos*, 9 (22), pp. 103-124. Recuperado de <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/%20article/view/162>
- Fernández, T. (1987). *Rubén Darío*. Madrid: Ediciones Quórum.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Frietzsche, P. (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Frisby, D. (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gárate, M. (2015). “Capítulo 1. Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo: 1896/1913”. En Torello, G. y Wschebor, I. (Eds.). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (pp. 17-31). Montevideo: Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República.
- García Morales, A. (2004). “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), pp. 103-173. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110101A>
- García Pascual, L. (2005). *Destinatario José Martí*. La Habana: Casa Editora Abril.
- Garone Gravier, M. y Ma. A. Giovine Yáñez (Eds) (2019). *Bibliología & iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. México: UNAM.
- Giaccio, L. (2021) “La ‘magazinización’ de *La Nación* a comienzos del siglo XX. Nota para una historia de los diarios argentinos”. *Anuario de Bibliotecas, Archivos y Museos Escolares*, 1(1), pp. 179-192. Recuperado de <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/abame/article/view/786/1428>
- Gluzmán, G. (2018). “*Gustos y Gestos* (1910) y *Elegancias* (1911-1914): imagen y palabra para la mujer moderna”. En Szir, S. (Ed.) (2018). *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires. Siglos XIX-XX* (pp.153-179). Buenos Aires: Edhasa.
- Goldgel, V. (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en Siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- González, M. (1960). *Antología crítica de José Martí*. México: Editorial Cultura.
- González-Stephan, B. (2006). “¡Con leer no basta! Límites de la ciudad letrada (la cultura de las exposiciones)”, *Revista Iberoamericana*, 72 (214), pp. 199-225. doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2006.71>

- González-Stephan, B. (2010). “Martí y la experiencia de la alta modernidad: saberes tecnológicos y apropiaciones (post)coloniales”. En Folger, R. y Leopold, S. (Eds.) *Escribiendo la Independencia* (pp. 343-371). Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- González Stephan, B., y Andermann, J. (2006). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Gürtler, A. (2005). *Historia del periódico y su evolución tipográfica*. Barcelona: Campgràfic Editors.
- Gutiérrez Girardot, R. (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Girardot, R. (1993). “La literatura hispanoamericana de fin de siglo” en Iñigo Madrigal, L. (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo* (pp. 495-506). Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Nájera, M. (1995). *Obras. Tomo I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hamacher, W. (2011). *95 tesis sobre filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Hefferman, J. W. (1999). “Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism”. *Word & Image*, 15 (1), pp. 19-33.
- Herlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Hernández de López, A. Ma. (1988). *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Madrid: Beramar.
- Herrera Moreno, A. (2018). *Fuentes y enfoques del periodismo de José Martí en el mensuario La América*. Santo Domingo: Editora Búho. Recuperado de <https://www.laedaddeorodejosemarti.com/LaAmericadeJoseMarti.htm>
- Herrera Moreno, A. y Herrera Durán, G. (2019). *Las ilustraciones de La Edad de Oro de José Martí*. Santo Domingo: Editora Búho. Recuperado de

[https://www.laedaddeorodejosemarti.com/LasIlustracionesdeLaEdaddeOro\[LR\].pdf](https://www.laedaddeorodejosemarti.com/LasIlustracionesdeLaEdaddeOro[LR].pdf)

Herrera Moreno, A. y Herrera Durán, G. (2021). *Une journée d'enfant de Henri Demesse en La Edad de Oro de José Martí*. Santo Domingo: Fundación Cultural Enrique Loynaz. Recuperado de [https://www.laedaddeorodejosemarti.com/Unejourneedenfant-LaEdaddeOro\[MR\].pdf](https://www.laedaddeorodejosemarti.com/Unejourneedenfant-LaEdaddeOro[MR].pdf)

Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos.

Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XIX*. Buenos Aires: Crítica.

Iduarte, A. (1945). *Martí escritor*. México: Ediciones Cuadernos Americanos.

Jacquelin, C. (2016). “*La Nación* a lo largo de los años. Un recorrido histórico a través de los diversos formatos de la edición impresa”. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-nacion-con-un-nuevo-formato-la-edicion-impresa-ahora-sera-un-compacto-nid1951757/#:~:text=A%20partir%20de%20hoy%20y,domingos%20mantendr%C3%A1%20el%20tradicional%20s%C3%A1bana&text=En%20su%20constante%20proceso%20de,a%20dar%20un%20salto%20hist%C3%B3rico>

Jiménez, J. R. (1962). *El modernismo. Notas de un curso*. España: Aguilar.

Josiowicz, A. (2018). *La cruzada de los niños. Intelectuales, infancia y modernidad literaria en América Latina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Julliard, J. (1987). “Le monde des revues au début du siècle. Introduction”, *Cahiers George Sorel*, (5), pp. 3-9.

Kerbrat Orecchioni, C. (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.

Laera, A. (2008). “Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880–1910)”. En Jorge Myers (Ed.). *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo* (pp. 495-522). Buenos Aires: Katz.

Lafleur, H. y Provenzano, S. (1980). *Las revistas literarias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Latino, A. (1922). *La nueva literatura*. Barcelona: Cervantes.

- Le Goff, J. (1991). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós.
- Li, A. (2012). “En la galaxia de una extinta revista” en *La Jiribilla*, (10), s/d.
- Link, D. (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lolo, E. (2016). “La Edad de Oro de José Martí: crónica de una edición crítica presentida”. *Círculo: Revista de Cultura* (45), pp. 92-104.
- López Mesa, E. (2012). *José Martí: editar desde New York*. La Habana: Letras Cubanas.
- Louis, A. (2014). “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En Ehrlicher, H. y Rißler-Pipka, N. (Eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31-57). Aachen: Shaker Verlag.
- Lyons, M. (2001). “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”. En Cavallo, G y Chartier, R. (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 539-589). Buenos Aires: Taurus.
- Maingueneau, D. (1989). *Introducción a los medios de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. París: Hachette.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. (2004). “¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895”. En Zanetti, S. (Eds.). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)* (pp. 105-121). Buenos Aires: Eudeba.
- Malosetti Costa, L. (2016). “Rubén Darío y las artes visuales”. *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, s/d, pp. 211-215. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3420>
- Malosetti Costa, L. y Gené, M. (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Malosetti Costa, L. y Gené, M. (2013). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mariaca Iturri, G. (2007). *El poder de la palabra. La crítica cultural hispanoamericana*. Santiago: Tajamar.

- Marinello, J. (1964). *Once ensayos martianos*. Cuba: Comisión Nacional Cubana de la Unesco.
- Marinello, J. (2010). *Obras martianas*. Selección y prólogo de Ramón Losada Aldana. Cronología y bibliografía de Trinidad Pérez y Pedro Simón. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J., López de la Roche, F. y Jaramillo, J. (1999). *Cultura y globalización*. Bogotá: Ces/Universidad Nacional de Colombia.
- Martínez, M. (2004). “Editar *in situ* y editar al editor: reflexiones en torno a dos experiencias alternativas. *ISLAS*, (138), pp. 29-41. Recuperado de <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/580>
- Merbilhaá, M. (2018). “Letras y Artes, comercio y diplomacia en el proyecto editorial de *Mundial Magazine* (1911-1914)”. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8(15), pp. 101-127, <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/326>
- Mignolo, W. (1992). “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. En Madrigal, L. (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial* (pp. 57-116). Madrid: Cátedra.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (1981). “Diagrammatology”. *Critical Inquiry*, 7 (3), pp. 622-633. Recuperado de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448119>
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Mitchell, W.J.T. (2018). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal*. Barcelona: Akal.
- Mogillanzky, G. (2004). “Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)”. En Zanetti, S. (Coord.). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916* (pp. 83-104). Buenos Aires: EUDEBA.

- Molina García, A. (2003). *Antología de ensayos martistas*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Montaldo, G. y Osorio Tejeda, N. (1995). “El Modernismo en Hispanoamérica”. En *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)* (pp. 3184-3191). Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Montaldo, G. (2007). “Exhibición, espectáculo y mal gusto: los desórdenes del Modernismo hispanoamericano”. *Revista de Estudios Hispánicos*, (41), pp. 73-93.
- Montaldo, G. (2013a). “Prólogo”. En *Viajes de un cosmopolita extremo* (pp. 11-27). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, G. (2013b). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moxey, K. (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), pp. 8-27.
- Moya, M. y Vidal, Y. (2008). *Martí, editor*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Moya Méndez, M. (2020). *Los paisajes “que pintó Martí”*. Santa Clara: Feijóo.
- Neale-Silva, E. (1968). *Rubén Darío y la plasticidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Nelson Best, K. (2019). *El estilo entre líneas. Una historia del periodismo de la moda*. Ciudad de Buenos Aires: Ampersand.
- Nye, D. (1994). “Electrifying Expositions: 1880-1939”. En Rydell R. y Gwinn, N. (Eds.) *Fair representations: world's fairs and the modern world* (140-156). Amsterdam: VU University Press.
- Oettermann, S. (1997). *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.
- Oliver Belmás, A. (1968). “Los artistas plásticos”. En *Este otro Rubén Darío* (pp. 290-319). Madrid: Aguilar.
- Ortiz, R. (1999). “Diversidad cultural y cosmopolitismo” en AAVV. *Cultura y globalización* (pp. 29-52). Bogotá, Universidad Nacional.

- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Traducción de María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro. Buenos Aires: Norma.
- Ortiz, R. (2004). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Ossandon, C. (1998). *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas*. Santiago: Universidad Arcis / LOM Ediciones.
- Osterhammel, J. (2021). *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Barcelona: Crítica.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Parada, A. (2007). *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina*. Buenos Aires: INIBI.
- Patiño, R. (2008). “Revistas literarias y revistas culturales”. En Amícola, J. y de Diego, J. (Eds.). *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (pp. 145-158). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Paz, O. (1976). “El caracol y la sirena (Rubén Darío).” En *Cuadrivio. Darío. López Velarde. Pessoa. Cernuda* (pp. 9-65). México: Joaquín Mortiz.
- Petris, J. L. (1998). *Crónicas y naciones. Estilos de diarios/Estilos en diarios*. Buenos Aires: Cántaro.
- Picón Garfield, E. y Schulman, I. (1984). *‘Las entrañas del vacío’. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Ediciones Cuadernos Americanos.
- Pineda Franco, A. (2006). *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Pineda Franco, A. (2016) “Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo XX: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914)”. *Zama/ Extraordinario: Dossier Rubén Darío*, pp. 107-123. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3411>
- Pita González, A. (2014). “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad”. En Ehrlicher, H. y Rissler-Pipka, N. (Eds.).

Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales de la modernidad hispánica (pp. 227-245). Aachen: Shaker Verlag.

Pita González, A. y Grillo, Ma. (2015). “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales, *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 5(1). Recuperado de https://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecs_v05n01a06

Pizarro, A. (2004). “Interrogar a los textos en el espacio de la historia: período y región” en Pizarro, A., *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Prólogo de José Carlos Rovira. Alicante, Cuadernos de América sin nombre.

Pluet-Despatin, J. (1992). “Une contribution à l’histoire des intellectuels: les revues”, *Cahiers del’Institut d’Histoire*, 20, pp. 125-136.

Pound, E. (1930). “Small Magazines”. *The English Journal*, 9(9), pp. 689-702.

Quesada y Miranda, G. (1944). *Martí, hombre*. La Habana: Seoane, Fernandez y Cia.

Rama, A. (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Rama, A. (1983). “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 32(1), pp. 96-135.

Rama, Á. (1984a). *La ciudad letrada*. New Jersey: Ediciones del Norte.

Rama, A. (1984b). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.

Rama, A. (1985). “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. En *La crítica de la cultura en América Latina* (pp. 82-96). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rama, A. (2015) *Martí. Modernidad y latinoamericanismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos, J. (2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires: CLACSO.

Real de Azúa, C. (1987). “Ambiente espiritual del 900” en *Escritos* (pp. 145-165). Montevideo: Arca.

- Rivera, J. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Robles, L. (1993). “Rubén Darío y el periodismo”. *El Mercurio*, Valparaíso, 17 de octubre de 1993, p. A3.
- Rodríguez Pérsico, A. (2008). *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, P. (2002a). *Las dos Américas*. La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- Rodríguez, P. (2002b). *El periodismo como misión*. La Habana: Pablo de la Torriente editorial.
- Rojo, G. (1988). “En el centenario de Azul...”. *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 51, pp. 3-18.
- Rojo, G. (2011). “1888: Darío, Azul... y el modernismo”. En *Clásicos latinoamericanos: para una reflectora del canon. I: El Siglo XIX*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Román, C. (2010). “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”. En Laera, A. (Eds.). *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 15-38). Buenos Aires: Emecé.
- Román, C. (2017). *Prensa, política y cultura visual (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Romano, E. (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas*. Buenos Aires: Catálogos.
- Romero, J. L. (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Root-Bernstein, S. (1985). “Visual Thinking: The Art of Imagining Reality”. *New Series*, 75(6), Transactions of the American Philosophical Society, pp. 50-67.
- Rosset, C. (2003). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Buenos Aires: Abada Editores.
- Rotker, S. (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: FCE / Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano.

- Ruskin, J. (1891). *Fors Clavigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain. Volume the Fourth*. Philadelphia: Reuwee, Wattle & Walsh.
- Rydell, R. y Gwinn, N. (1994). *Fair representations: world's fairs and the modern world*. Amsterdam: VU University Press.
- Saborit, R. (2009). “Mostrando la magia de la verdad” en *La Jiribilla*, (8), s/d.
- Saítta, S. (2000). “El periodismo popular en los años veinte”, en Falcón, R. (Eds.). *Nueva Historia Argentina. Tomo VI. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916–1930)* (pp. 435-471). Buenos Aires: Sudamericana.
- Santiañez, N. (2002) *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- Sarlo, B. (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9(10), pp. 9-16. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047
- Scarano, M. (2003). “Estudio preliminar”. En Scarano, M. (Eds.). “Decirlo es verlo”. *Literatura y periodismo en José Martí* (pp. 11-31). Mar del Plata: Estanislao Balder.
- Scarano, M. (2010). “Prensa y modernización: crónicas sobre las exposiciones de París en *La Nación* de Buenos Aires”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 320-279). París: AIH. Iberoamericana-Vervuert.
- Scarano, M. (2013). “Vitrinas de papel. Formas urbanas en Martí, Darío, Ugarte y Gómez Carrillo”. En Scarano, M. y Barbería, G. (Eds.). *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina* (pp. 17-47). Mar del Plata: Suárez-UNMdP.
- Scarano, M. (2016). “Las crónicas cosmopolitas de Rubén Darío y la mundialización de la cultura”. En *Recial*, 8(10), pp. 23-33. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/15345/15243>

- Scarano, M. (2017). “Rubén Darío entre la crónica y el ensayo”, *Dossier: Homenaje a Rubén Darío. Revista del CELEHIS*, 26(33), pp. 76-86. Recuperado de <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2178>
- Scarano, M. (2018a). “Rubén Darío, cronista de la mundialización”. En Bartalini, C. y Caresani, R. (Eds.) *Actas Congreso Internacional Rubén Darío: la sutura de los mundos* (s/d). Sáenz Peña: EDUNTREF. Recuperado de https://untref.edu.ar/uploads/ARD%20La%20sutura%20de%20los%20mundos%20digital_interactivo.pdf
- Scarano, M. (2018b). “Crónica y modernidad: derivas y precisiones”. En Gutiérrez, Ma. y Campuzano, B. (Eds.). *Actas De Crónicas y ciudades. La tibia garra testimonial* (pp. 12-23) Salta: FH, SEU, EUNSa. Recuperado de <http://portalderevistas.unsa.edu.ar/ojs/index.php/actascronicas/article/view/299/285>
- Scarano, M. (2020). “Del diario al libro: avatares en la edición de las crónicas rubendarianas”. En de Llano, A. (Ed.). *Literatura y derivas semióticas* (pp. 209-220). Mar del Plata: EUDEM.
- Scarano, M. y Barbería, G. (2006). “La modernidad como espectáculo (Lecturas de Exposiciones en París en el *fin de siècle* y la primera posguerra)”. *Aristas. Revista de Estudios e Investigaciones de la FH*, pp. 99-118.
- Scarano, M., Bergese, Ma.y Brizuela, M. (2020). “Sobre la edición de *Todo al vuelo* de Rubén Darío en el largo *fin de siècle*: crónica y subjetividad”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9(20), pp. 256-264. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4549>
- Schiaffino, E. (1933). *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Schmigalle, G. (2012). “La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío. Problemas, soluciones y hallazgos”. *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, 37, pp. 228-249.
- Schmigalle, G. (2013). “La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío Problemas, soluciones y hallazgos”, *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua* (37), 228-249.

- Schmigalle, G. y Caresani, R. (2017). “Nuevas incursiones al ‘bosque espeso’. Notas para un catálogo comprehensivo de las colaboraciones darianas en *La Nación* de Buenos Aires (1889-1916)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (46), pp. 87-157.
<https://doi.org/10.5209/ALHI.58452>
- Schnirmajer, A. (2010). “Prólogo”. *Escenas Norteamericanas y otros textos de José Martí* (pp. 9-59). Buenos Aires: Corregidor.
- Schulman, I. (1964). “José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del modernismo”. *Revista Iberoamericana*, XXX, pp. 9-50.
- Schulman, I. (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI.
- Schulman, I. (2005). *Vigencias, Martí y el Modernismo*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Schulman, I. (2013). “Rubén Darío: pintor”. En Oviedo Pérez de Tudela, R. (Ed.). *Rubén Darío en su laberinto* (pp. 23-32). Madrid: Verbum.
- Schulman, I. y Picón Garfield, E. (1984). *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos.
- Schultz de Mantovani, F. (1968). *Genio y figura de José Martí*. Buenos Aires, Ed. Universitaria.
- Servelli, M. (2018). *A través de la República. Corresponsales viajeros en la prensa porteña entre los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sidicaro, R. (1993). *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación, 1909-1989*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Silva Beauregard, P. (2006). “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar. La revista ilustrada como una galería del progreso”. En Stephan, B. y Andermann, J. (Eds.). *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 373-406). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Simmel, G. (2007). *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.

- Simmel, G. (2017). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid: Hermida Editores.
- Singer, B. (1995). "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism", en L. Charney y V. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (pp. 72-99). Berkeley: University of California Press.
- Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sommerville, J. (1996). "The Strangeness of Periodical News". En *The News Revolution in England. Cultural Dynamics and Daily Information* (pp. 3-16). Oxford: U. Press.
- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. Alfaguara: Buenos Aires.
- Sosnowski, S. (1999). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- Stjernfelt, F. (2007). *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht: Springer.
- Suárez León, C. (2002). "La América: ¿periódico de anuncios?". En Rodríguez, P. (Ed.). *El periodismo como misión* (pp. 157-168). La Habana: Pablo de la Torriente editorial.
- Szir, S. (2016). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*. Buenos Aires: Ampersand.
- Tell, V. (2018). *El lado visible*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Terán, O. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tinajero, A. (2004). *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University Press.
- Torres, A. (2008). "La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío." En Nitsch, W., Chihaiia, M. y Torres, A. (Eds.). *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna* (pp. 73-83). Köln: Universität zu Köln. Recuperado de https://kups.uni-koeln.de/2585/10/07_Alejandra_Torres.pdf

- Torres, A. (2010). “‘París Nocturno’ de Rubén Darío: fotografía, técnica y magia”. *Papeles de trabajo*, 4(6), pp. 1-15. Recuperado de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/198>
- Torres, A. (2012). “La escritura de Rubén Darío: arte, técnica y medios masivos” en Tedeschi S. y Botta S. (Eds.). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (pp. 616-623). Roma: Bagatto Libri.
- Torres, A. (2013). “El uso de la fotografía en la revista ilustrada Mundial Magazine: el caso de la República del Paraguay”. En Oviedo Pérez de Tudela, R. (Ed.). *Rubén Darío en su laberinto* (pp. 187-200). Madrid: Verbum.
- Torres, A. (2014). “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas”. En Ehrlicher, H. y Rissler-Pipka, N. (Eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales de la modernidad hispánica* (pp. 13-29). Aachen: Shaker Verlag.
- Torres, A. (2017a). “La reina de la ciudad en palabra e imagen: ‘Las transformaciones de Mimí Pinsón’ de Rubén Darío, con dibujos de Mirko”. En *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 3(3), pp. 28-39. Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/132/116>
- Torres, A. (2017b). “Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)”. En *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 26(33), pp. 97-110. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2180>
- Torres, A. (2018). “La conformación de los lectores y lectoras en la revista ilustrada *Gustos y Gestos* (París, 1910-1911)”. *Lecturas y lectores*. Caen, Université de Caen, pp. 105-17.
- Ugarte, M. (1903). “La crónica en Francia”. En *Crónicas del bulevar* (pp. 15-25). París: Garnier Hermanos.
- Ulanovsky, C. (1997). *Parén las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periódicos argentinos*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Unamuno, M. (1958). *Obras completas. Tomo VIII. Letras de América y otras lecturas*. España: Afrodísio Aguado.

- Uslenghi, A. (2016). *Latin America at fin-de-siècle. Universal Exhibitions. Modern Cultures of Visuality*. New York: Palgrave Macmillan.
- Van Dijk, T. (1980). *Estructura y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- Vilches, L. (1983). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Villoro, J. (2012). “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.). *Antología de la crónica latinoamericana actual* (pp. 577-582). Madrid: Alfaguara.
- Vitier, C. y García Marruz, F. (1999). *Temas martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional.
- Weber, F. (1937). “Martí en *La Nación* de Buenos Aires (1885-1890)”, *Revista Cubana*, 10, pp. 71-105.
- Williams, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (1989). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Zanetti, S. (2008). “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”. En *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I* (pp. 523-541). Buenos Aires: Katz editores.
- Zanetti, S. (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892–1916*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zanetti, S. (1994). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. En Ana Pizarro (Ed.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Volumen 2: Emancipação do Discurso* (pp. 489-534). São Paulo: Memorial da América Latina, Unicamp.