

Sinuosidades modernistas

Leer las revistas literarias desde la intermedialidad

Laura Uzcátegui M.

Sinuosidades modernistas

Leer las revistas literarias desde la intermedialidad

Sinuosidades modernistas

Leer las revistas literarias desde la intermedialidad

Laura Uzcátegui M.

EL
NÚMERO
YO Ediciones



EL
NÚMERO
YO Ediciones

© Serie El otro bando
Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad de Los Andes

© 2025, edición digital: El número yo
© Sinuosidades modernistas. Leer las revistas literarias desde la
intermedialidad
© 2025, Laura Uzcátegui M.

Colección dirigida por:
Jenny Muchacho
Laura Uzcátegui
Richard Escalante

Consejo editorial:
Julio Ramos
University of Berkeley

Vicente Lecuna
John Jay College of Criminal Justice (CUNY)

Nathalie Bouzaglo
Northwestern University

Álvaro Contreras
Stanford University

Diego Rojas Ajmad
Universidad Nacional Experimental de Guayana

Concepto de colección:
Kataliñ Alava

Diagramación:
Consejo técnico

Corrección:
Jenny Muchacho
Diego Rojas Ajmad

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

E-Book: Depósito legal: ME2025000069

E- Book: ISBN: 978-980-11-2222-7

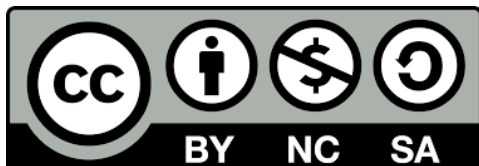
DOI: <https://doi.org/10.53766/LIBULA/Sinuosidades.2025>

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

AV. 1 La Hoyada de Milla, #1-40. Mérida, Venezuela.

iilgpfibr@gmail.com

<http://www.gonzalopiconfebres.human.ula.ve>



El presente documento se distribuye en esta edición bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. La evaluación y arbitraje fue realizado de manera anónima y gratuita con la finalidad de contribuir con el libre acceso a la producción intelectual de la Universidad de Los Andes-Venezuela, a través de su Repositorio Institucional SaberULA (www.saber.ula.ve).

	Índice
11	Prefacio
18	Primera parte
19	Un modelo para leer las revistas literarias modernistas hispanoamericanas
19	I.1. Problemas para una definición no canónica del modernismo
24	I.2. Un conjunto infinito: las revistas literarias ilustradas como “cronotopos”
28	I.3. “Cajas chinas”, una propuesta de lectura
37	I.3.1. Las revistas literarias modernistas como artefactos culturales
43	I.3.2. Naturalización y extrañamiento
47	I.3.3. <i>Cosmópolis</i> , ¿un protocolo de la experiencia?
54	Segunda parte
55	“Instancias narrativas” en las revistas literarias del modernismo hispanoamericano
62	II.1. Directores, editores y redactores
71	II.2. “Instancias narradoras”
85	II.3. Montaje y modalizaciones no verbales del “Gran Imaginador”
89	Tercera parte
91	El <i>jugendstil</i> en las revistas literarias ilustradas modernistas
93	III.1. Visiones del <i>jugendstil</i>
97	III.2. Las revistas ilustradas en <i>jugendstil</i>
108	III.3. <i>Mundial</i> , el magazine como espacio para la exposición y exhibición
114	III.3.1. Modos de exhibir en <i>jugendstil</i>
115	III.3.2. Las ilustraciones industriales
120	III.3.3. Ilustraciones editadas
127	III. 3.4. Las imágenes de la publicidad
137	Colofón o autodefensa
143	Referencias

*Para Olga,
un nombre redondo, sonoro y fuerte como el escudo de Lothbrok*

Agradezco el apoyo dado al proyecto H-1561- 17-06-B por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes (Venezuela), pues esa propuesta de investigación fue el germen de este libro. Agradezco también a mi maestro, Álvaro Conteras. Sin su guía exigente y desprendida, este trabajo no sería lo que hoy presento a la comunidad de investigadores.

Prefacio

Treinta años después de la creación de *Cosmópolis* (Caracas, 1894), Pedro César Dominici señalaría, en una “Glosa” de *Tronos vacantes* (1924), que la iniciativa de esta revista literaria fue consecuencia del interés que despertó en él, en Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl la *Revista de América* (1894), fundada en Buenos Aires, meses antes, por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre. En palabras de Dominici, *Cosmópolis* es diseñada a imagen y semejanza de la *Revista de América* con la finalidad de “crear ambiente y difundir el anhelo palpitante de nuevas formas de pensamiento y ensueño en nuestros medios intelectuales, fértiles de academicismos uniformes en moral y estética” (Dominici, 1977: 25). *Cosmópolis*, su nombre lo indica, nace como una revista abierta a las tendencias estéticas de finales de siglo, dirigida a un público minoritario, pero creciente. Según Coll, esta publicación debe entenderse como un órgano vulgarizador de la producción artística y científica extranjera y como “paladín de la literatura patria” (Coll, 1901: 377). Del mismo modo, meses antes, el manifiesto de la *Revista de América* lanzaba al mercado su primer número anunciando esta publicación como “[...] el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea buscar la perfección” (*Revista de América*, 1894: 1). Ambas publicaciones, *Cosmópolis* y *Revista de América*, serán la muestra inicial del intercambio de ideas que se establecerá entre los colaboradores de las distintas revistas hispanoamericanas modernistas que irán apareciendo al entrar el siglo XX, entre ellas *Mundial* (1911-1914), una de las últimas revistas que dirigió Rubén Darío, editada en París.

A partir de esta declaración de afinidad entre *Cosmópolis* y la *Revista de América*, y considerando las relaciones literarias entre estas dos y *Mundial*, teniendo siempre presente las diferencias que encierran los contextos en que se desarrollaron la revista venezolana, argentina y parisina, mi idea consiste en plantear una lectura del modernismo a partir del registro y fichaje de los diferentes números editados que se conservan actualmente de estas publicaciones periódicas. Considero que ellas representan cada una de las categorías establecidas por Boyd Carter en su estudio sobre las revistas modernistas hispanoamericanas (1979). Según este crítico existieron fundamentalmente tres tipos de publicaciones periódicas a finales de siglo: las revistas literarias, las revistas literarias especializadas y los magazines literarios. Mi trabajo se centra en cada una de ellas para, desde una perspectiva comparatista, leer sus contenidos de manera integral a fin de contrastar y determinar cómo están estructuradas, y cómo se comportan en tanto objetos complejos, configuradores de un todo espacial y temporal, del que emerge una noción de modernismo distinta a la canónica.

Si cada formato de estas revistas representa una “puesta en página”, por no decir “puesta en escena”, ¿podemos apelar a una lectura gráfica y visual de la revista además de la lectura convencional, la que tiene que ver con los textos escritos? Mi propósito, entonces, es identificar los rasgos materiales y gráficos de *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial Magazine*, para comprender cómo dialogan con los contenidos escritos y proponen diferentes nociones de modernismo. Durante el desarrollo de esta investigación me he preguntado muchas veces por la finalidad de estas revistas en tanto proyectos estéticos, qué orientación siguen respecto a la tradición y otras literaturas modernas, cómo se insertan en el campo cultural hispanoamericano, qué hacen con la cultura, cuál es el rol institucional que cumplen sus directores y editores. Para responder a esto, parto de un objetivo principal: demostrar cómo las revistas modernistas hispanoamericanas constituyen hechos literarios complejos que, desde lo visual y escrito, formulan otros modos de percibir el modernismo, y, con ello, rompen con los protocolos de lectura naturalizados y proponen nuevas formas de experimentar lo literario. En otras palabras, me dedico, primero, a determinar cómo están construidas las revistas literarias modernistas, y, segundo, a reflexionar acerca de la manera en que estas revistas intervienen la política de lo literario y el régimen estético de representación.

He partido de la hipótesis de que las revistas literarias tienen un carácter orgánico, son artefactos culturales, bienes simbólicos que, desde el espacio marginal que ocupan en el campo cultural hispanoamericano, modifican sustancialmente los modos de entender y de experimentar lo literario, así como proponen nociones rizomáticas del modernismo. Estoy consciente de que los estudios sobre este movimiento estético son numerosos, en especial los que analizan la obra y personalidad de Rubén Darío. Algunos, como los de Pedro Henríquez Ureña (1949), Max Henríquez (1962), José Olivio Jiménez (1998), Ángel Rama (1983, 1985a y 1989b), Gutiérrez Girardot (1981), Ricardo Gullón (1980) y Jorge Schwartz (2006), entre otros, abordan el problema del modernismo como época, desde una perspectiva histórica, sociológica o cultural, en relación con otros sistemas literarios o extraliterarios. No obstante, la mayoría de estos trabajos parte del estudio de un corpus compuesto por obras literarias canónicas (cuentos, novelas, ensayos, poesía). Al tratarse específicamente de las revistas literarias de finales del siglo XIX podemos ver cómo la lista de trabajos se reduce significativamente. El no tan reciente capítulo de Roxana Patiño sobre los estudios de las revistas, en *Teorías literarias hoy. Conceptos, enfoques, debates* (2008), resulta bastante esclarecedor a la hora de revisar el tratamiento que la crítica le ha dado a estos objetos durante el siglo XX. Independientemente del contexto crítico que se revise, el panorama es casi siempre el mismo: en un primer momento, se asegura y repite sin cesar el papel fundamental que cumple la prensa en la formación del campo cultural nacional, pero las revisiones apenas ven el carácter *ancilar* de estos objetos híbridos. No puedo negar que después de los años 60 el enfoque de los estudios literarios cambia y se amplía hacia nuevos horizontes de la cultura, las revistas se ven en su dimensión social e ideológica, sobre todo como disparadores de una actitud vanguardista o de contracultura. En la primera parte de este libro ahondaré en estos aspectos. Creo que el modernismo impulsó la creación de órganos literarios de difusión como revistas, periódicos y

catálogos que, si bien no duraron mucho –y esta parece una característica no sólo de las revistas argentinas y venezolanas sino de las parisinas que sirvieron de modelo y fueron instrumento de los programas vanguardistas–, tuvieron incidencia en la producción literaria posterior, en la configuración del gusto literario y en la formación de un tipo de lector culto y especializado, no necesariamente academizado. Como señala Pilar Celma Valero: “Las revistas anticipan, creando el ambiente adecuado, el gusto, al que después vendrán a responder creaciones señeras” (1989: 168).

Cosmópolis, *Revista de América* y *Mundial magazine* permiten comprender de otro modo el movimiento modernista, en el que estas se insertan como una plataforma alternativa para ejercer la crítica literaria, desde la que también se discute la vigencia de los saberes empleados por la crítica institucional y positivista. Por esta razón me interesa definir las revistas como “hecho literario”, en el sentido que otorga Tinianov a este término, es decir, como una “forma nueva”, “un nuevo principio de construcción de una nueva utilización de la relación entre el factor constructivo y los materiales” (2005: 205-208) que, en sus inicios, se percibirá como “error”, “deformidad”, pero, en la medida en que se proponga “transformar” su medio a través de relaciones de oposición con principios constructivos ya naturalizados y con las instancias que conservan el capital simbólico, reconfigura la política del arte instalada por el régimen poético al tiempo que introduce prácticas estéticas y políticas que intervienen el reparto de lo sensible. En este sentido, será necesario revisar las definiciones que Rancière (2011) da sobre la “política de la literatura”, el “reparto de lo sensible” y los regímenes del arte en “La división de lo sensible. Estética y política” (2002). Asimismo, la noción de artefacto cultural¹ ayudará a comprender cómo estos objetos, cuestionadores de su campo cultural, deben estudiarse desde otro paradigma, el que propone la crítica de finales del siglo XX a partir de las lecturas de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*; Raymond Williams en *La política del modernismo*; Pierre Bourdieu y Roger Chartier en “Lectura, una práctica cultural”, y Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*.

Pienso que la prensa de finales de siglo, además de un avance tecnológico de gran alcance que transforma los modos de ver la cultura, significa una herramienta conveniente para los movimientos literarios que, desde la marginalidad, aspiran al reconocimiento de aquellos que, desde el centro, dictan y conservan la norma de lo literario. Es así como las revistas se percibirán como una desviación (Tinianov 2005: 214), pero lograrán, más adelante, transformar drásticamente las relaciones entre productores y lectores, los mecanismos de producción de la obra de arte, la percepción y lo percibido. La operación que estas revistas realiza es paradójica: reproducen el arte a bajo costo, lo acercan a la masa, pero, al mismo tiempo, conservan la noción *aurática* del arte.

¹ “(Los artefactos culturales) constituyen formas complejas de significación que sólo en la *cercanía*, como diría Heidegger, nos colocan en el espacio excéntrico en el que pierden su familiaridad para convertirse en complejas formas de interrogar y teorizar la cultura”. (cursivas mías. Isava, 2009: 450). Benedict Anderson, en su consagrado estudio *Comunidades imaginadas* [1991], usa antes este término para dar a entender cómo todo artefacto cultural es una construcción artificial y variable que las comunidades fabrican para sí. Estos artefactos, expresa Anderson, *han llegado a ser en la historia* mediante cruces de fuerzas discretas, y, luego de un tiempo, se vuelven “modulares”, es decir, traspasables y trasplantables. (cursivas mías. 2006: 21). Para Anderson, los periódicos son cruciales en la formación de la identidad de una comunidad imaginada.

Para entenderlas como géneros discursivos complejos –valga decir, como entidades orgánicas manifestadas en función de un proyecto estético que pretende enseñar una manera distinta de percibir lo literario–, y abordar el estudio de sus principios constructivos, es pertinente apelar a nociones específicas como las de: “instancia narrativa” y “montaje”² (Benjamin y Serguéi Eisenstein), “géneros discursivos” (Bajtín) y “protocolos de lectura” (Roger Chartier). Ni el material montado ni su montaje son hechos arbitrarios. Por tanto, la experiencia de lo literario es “guiada” discursivamente en cada número de las revistas por alguien. Mostrar quién es ese “alguien” que guía: llámese director, editor o redactor de la publicación, suerte de “gran imaginador” (Albert Laffay) que tiene a su cargo la lectura de los distintos materiales de la revista, su yuxtaposición, montaje y reproducción será el tema de la segunda parte de este libro.

La cuestión modernista no sólo se resuelve en el estilo literario y en la pugna entre clásicos y modernos, es un anhelo por dotar de nuevos recursos a la literatura hispanoamericana, por globalizarla, proyectarla y ponerla en sintonía con literaturas consideradas “de prestigio” como la francesa, inglesa y germánica, por fomentar la aparición de órganos de difusión masiva que, a la vez que eduquen estéticamente a un lector en formación, permitan a los escritores insertarse en un mercado transnacional. A finales del XIX se generó un ambiente de intercambio y consumo cultural inédito que Ángel Rama (1983) describe en “La modernización literaria en Latinoamérica (1870-1910)”. Esto se hace evidente en la transformación de la línea editorial de las publicaciones periódicas que van a dar cabida a textos no estrictamente literarios o noticiosos. La concepción del escritor y de su oficio cambia radicalmente: además de un sujeto letrado, este debe ser un árbitro del buen gusto. Las revistas literarias modernistas ponen así en evidencia, además de lo señalado por Rama sobre el problema de la autoridad literaria, y la profesionalización del escritor, los movimientos que se dan dentro del campo cultural hispanoamericano con respecto al manejo del saber y las maneras de pensar lo nacional y extranjero. En sus diseños y páginas se dibuja un nuevo mapa geopolítico de lo hispanoamericano (Pineda, 2006). Hay un cambio de perspectiva, de allí que las revistas literarias se hagan tendencia durante 1894 y se conviertan en medios potenciales para generar y exhibir bienes simbólicos.

Como he señalado entre mis objetivos, creo necesario delinear otra cara del modernismo, la que mejor evidencia su multiplicidad, su complejidad, es decir, la proyectada desde sus revistas literarias y magazines. Mi enfoque no parte desde la valoración tradicional de sus contenidos textuales, literarios, pretende abarcar estos soportes en un sentido total. Aunque la palabra genere cierta incredulidad, la “totalidad” de las revistas quiere incluir la revisión, a un mismo nivel valorativo, de todos los materiales tipográficos y visuales para establecer relaciones entre ambos. En la tercera y última de las partes de este estudio me aboco hacia este problema. Pienso, como dice Guillermo Sucre a partir de su lectura de la metáfora de Borges sobre el *aleph*, que solo es

² “El material del montaje no es arbitrario. El montaje legítimo se basa en el documento. El dadaísmo, en su lucha fanática contra la obra de arte, transformó, a través del montaje, a la vida cotidiana en aliada”. (Benjamin, “Crisis de la novela”, 1981: 230-236).

posible describir y entender el objeto de estudio en su totalidad si se parte desde lo fragmentario. Las revistas literarias son, por antonomasia, cuerpos fragmentados, de contenidos heterogéneos que tienen prolongaciones indeterminadas, que generan combinaciones infinitas, muchas veces extraliterarias. *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial* poseen la particularidad de estar atravesadas por el uso de la línea sinuosa del *jugendstil*. Redimensionar la noción de modernismo que hemos heredado de la tradición, desde el estudio de soportes no canónicos, para darles a estos la categoría de géneros complejos, es también crear conocimiento y aportar a la comunidad nuevas formas de entender nuestro pasado literario y nuestra cultura. Pero, para ello, hago un llamado a entender las revistas no solamente como objetos para leer textos escritos, sino como objetos que se ven, que se miran, que están en la frontera de lo exterior y lo interior, entre lo literario y lo comercial. Ya Graciela Montaldo ha abierto un camino en sus innumerables trabajos sobre la cultura de masas que me permite justificar mi postura y sostenerla. Para el hombre de entresiglos, estar ahí, en esa frontera de lo elevado y común, significa lograr conciliar su mundo vital con su espacio de performance social. Un espacio es complemento del otro, explica Benjamin (2012: 54). El hombre que lidia con su espacio exterior le pide al interior que mantenga sus ilusiones (Benjamin 2012: 54). Lo que ve en el exterior y entiende de ese exterior es lo que su intimidad le devuelve. Por eso reviste ese exterior de ilusiones y lo convierte en un objeto estético. Esto es lo que va a hacer el *Jungedstil* en Occidente, “estetizar” lo mundano. Las revistas son doblemente modernistas, tanto por su contenido literario como por su diseño. La propuesta estética lo abarca todo. Y ese todo es la exposición, la exhibición de una interioridad (la de la voz editorial) que se convierte, por convención, en la definición de una comunidad interpretativa sensible, empática.

Para la elaboración de cada capítulo he seguido, más o menos, los mismos pasos metodológicos. Aunque sé que es tedioso hablar de ello, considero necesariamente persuasivo hacer una breve explicación de mi procedimiento. Luego de rastrear los diferentes números publicados de *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial magazine*, me he lanzado a la tarea de fichar e indizar sus contenidos escritos y gráficos por autor, por palabras claves y por materia o disciplina. A los estudiosos de revistas nos obsesionan los índices porque, además de útiles, este primer paso amplía la lectura, comprensión e interpretación de los distintos contenidos, nos simplifica en cierta forma el proceso de su clasificación por género, año de publicación y tema. Solo así se puede iniciar la tercera fase de estudio, la comparación y confrontación de las revistas.

Considerar las diferencias y similitudes entre sus principios constructivos (estructuras, formas compositivas, montaje, estilos, estrategias discursivas, enfoques hacia el lector, entre otras cosas) hizo posible establecer un diálogo de encuentro entre textos que me permitiera comprender, por un lado, la imagen que los modernistas construyeron de sí mismos, y, por el otro, cómo las distintas voces de cada revista decidieron “mostrar” esta imagen. El deseo de hacer inteligible este ejercicio de interpretación, que tomó alrededor de cinco años, es lo que me ha llevado a presentar este trabajo como un modelo de lectura que, si bien aquí se aplica al modernismo literario, espero pueda servir y extenderse al estudio de revistas literarias e ilustradas de otras épocas, identificadas con otras corrientes estéticas.

p
r
i
m
e
r
a

p
a
r
t
e

Un modelo para leer las revistas literarias modernistas hispanoamericanas

*“Lo que nos mira, constantemente, ineluctablemente,
retorna en lo que sólo creemos ver”.*

(Georges Didi-Huberman, Lo que vemos, lo que nos mira.)

Un modelo para leer las revistas literarias modernistas hispanoamericanas

I.1. Problemas para una definición no canónica del modernismo

En la crítica hispanoamericana del siglo XX, particularmente durante la primera mitad, es posible observar un esfuerzo por periodizar el modernismo literario. Muchas veces, dicho esfuerzo aparece planteado como una preocupación, una dificultad. Pensar “cuándo comienza el modernismo (y también cuándo llega a su fin) es uno de los temas más debatidos por la crítica” (Oviedo, 2012: 216), pertinente en toda discusión que quiera dar una “visión orgánica y comprensiva del fenómeno, no una opinión tendenciosa o unilateral” (Oviedo, 2012: 214). Para mí, fijar el inicio y la culminación de un movimiento literario es una práctica necesaria, obedece a una convención académica. Pero el riesgo de fijar una cronología supone admitir también la posibilidad de que los límites temporales escogidos sean penetrables, susceptibles a cambios. En el caso del modernismo, comúnmente las fechas se asociaban con Rubén Darío, con los años de 1888 (publicación de *Azul...*) y 1916 (fallecimiento de Darío). La carta de Juan Varela de 1888 y los ensayos de José Enrique Rodó, “el que vendrá” (1897), y de Leopoldo Lugones, *Rubén Darío* (1916) describen este transcurrir del movimiento alrededor de su figura. Esto, sumado a la personalidad avasalladora del escritor nicaragüense³ y a la manera en que capitalizó el movimiento, contribuyó a sembrar esta percepción

³ Hasta 1896, el prestigio de Darío se sustentaba en *Azul...* y en las colaboraciones para *La Nación* (Barisone, 2012: 86). Luego, como ya lo expresaba Henríquez Ureña, su autoridad se consolida con *Prosas profanas* (1896). La continuidad de sus publicaciones en *La Nación*, *La Tribuna* y *El Tiempo*, el “conocimiento pormenorizado de obras y autores, preferentemente modernos” (Barisone, 86) que desemboca en *Los raros* (1896) y el empleo de un discurso profesional, contribuyen en la construcción de su figura como el gran renovador de las letras hispanas. Esto se refuerza con la peregrinación que el escritor hace: antes de llegar a Argentina, Darío ya había estado en El Salvador (1883), Chile (1886), Perú (1889), Guatemala (1890), Costa Rica (1891), Cuba (1892), Colombia (1892), Madrid (1892), Panamá (1893), Nueva York (1893) y París (1893). Durante estos viajes, conoce a Francisco Gavidia, Julián del Casal, Martí, Enrique Gómez Carrillo, Juan Valera, Salvador Rueda, Campoamor, Ménéndez Pelayo, Núñez de Arce. Estos viajes de Darío implican, además de una apertura de su horizonte de experiencias, un contacto con el comercio de la palabra escrita en la prensa de los diferentes campos culturales.

del modernismo. No obstante, es posible observar, a mediados de siglo XX, en la crítica de Pedro Henríquez Ureña, Iván Schulman, Boyd Carter, John Englekirk y Rafael Gutiérrez Girardot, un interés por hacer constar que Darío no fue el precursor del modernismo en Hispanoamérica, que hay otros escritores relevantes en el campo literario como José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), José Asunción Silva (1865-1896) y Julián del Casal (1863-1893), incluso es posible fijar a Manuel González Prada (1844-1918), Zorrilla de San Martín (1855-1931) y Salvador Díaz Mirón (1853-1928) como antecedentes del movimiento, en un período de “transición del Romanticismo al Modernismo” (Henríquez, 1949: 163). Es decir, el modernismo más que un milagro en la literatura hispanoamericana, debido a la acción mesiánica de Darío sobre un grupo de escritores jóvenes, es el resultado de un proceso –como ya aseguraba la mayoría de sus integrantes– de asimilación de diferentes tradiciones (antiguas y modernas), de experimentación y renovación de los recursos y temas literarios. En este sentido, la crítica señalada abandona la idea de “generación” y afirma que se trata de un movimiento heterogéneo y múltiple, imposible de limitar. El modernismo comienza a entenderse como una época de entresiglos, un fenómeno estético que transforma la sensibilidad del hombre decimonónico y remueve las reglas del campo cultural formado luego de la Independencia y “consolidado” durante el periodo de construcción de las naciones. Esta es una idea que parecen confirmar y ampliar, años después, Ángel Rama, Julio Ramos, Josefina Ludmer, Sylvia Molloy, Maurice Belrose, José Olivio Jiménez, Miguel Gomes, José María Oviedo, entre otros. El modernismo se describe, entonces, como un movimiento estético complejo en el que confluyen las lecturas de los diferentes ismos de finales del siglo XIX, de la tradición hispánica y de una endeble literatura hispanoamericana que, a fuerza, se fue sedimentando con el pasar del tiempo. Marcado por tensiones que se dan dentro del campo cultural hispanoamericano: entre autoridades y saberes alternativos, entre “lo propio” y “lo ajeno”, entre “sacerdotes del arte” y “falsos profetas”, pero, también en su seno, pues la pugna entre Modernistas-Decadentistas, Modernistas-Simbolistas, Modernistas-Criollistas, y Posmodernistas servirá para imprimirle un sentido de autocrítica y renovación sin precedentes. En un intento por comprender la naturaleza imbricada y ambigua del modernismo, Carlos Real de Azúa habla de “manierismo doctrinal” (1996: 407). Esta parece ser la percepción dominante hasta la actualidad. En la *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo, por ejemplo, se alude a la cualidad espinosa del movimiento, inabarcable, que impide la posibilidad de establecer una definición cerrada sin que se caiga en el error de simplificarlo.

En la voz de esta crítica latinoamericana reciente median los estudios culturales y los postulados posestructuralistas. El Coloquio de Yale: “máquinas de leer *fin de siglo*” (1994) confirmaba ya esta postura crítica al identificar la emergencia de un “vocabulario” (Ludmer, 1994: 34), al cuestionar la idea de “nación” y poner en marcha “una máquina de leer diferente: [de] flujos, velocidades, intersecciones, posicionalidades, cruces, márgenes, excesos y caos” (Ludmer, 1994: 34), escéptica de la retórica positivista en que fue forjado –como señala Silviano Santiago– nuestro canon literario y la idea de “cultura latinoamericana” (1994: 7). Desde este enfoque revisionista, vemos, entonces,

el modernismo como un artificio, una construcción discursiva, de naturaleza rizomática, que aceleró la introducción de la modernidad en América Latina, marcó una franca distancia con el pasado independentista y colonial para objetualizarlos e integrarlos a un “archivo de anticuario”, para ponerlos en diálogo con otros archivos: prehispánico, pagano, orientalista, judeocristiano. La promoción de la “modernidad” desde el campo literario se corresponde con la promovida por otros discursos: económico, científico, político, y es asumida por los escritores e intelectuales como una “necesidad”, una “puesta al día” que permitirá integrar las literaturas nacionales, como un todo-compuesto, a la “República mundial de las letras” (Casanova, 2001). Las políticas de apertura y flujo comercial, las transformaciones de las aldeas en ciudades al estilo “Barón Haussmann” tienen su correlato en la literatura modernista. Oviedo (2012) explica que, gracias al auge científicista y positivista, luego de ingresar a la órbita del capitalismo industrial, las distintas naciones hispanoamericanas (unas más, otras menos), si bien trajeron riqueza y boato a estratos sociales específicos, mantuvieron una visión “domesticada” (215), “conformista” (215) y conservacionista del arte. El modernismo, para él, “nace de una aguda conciencia crítica de esas carencias no resueltas y del impulso por *modernizar* también el pensamiento, la sensibilidad y la vida espiritual de los hispanoamericanos que vivían esas décadas finales con una creciente inquietud” (216). En este sentido, el movimiento viene a ser una construcción conflictiva y dialógica dentro del panorama literario finisecular; que no pretende ser uniforme, representativa, ni dogmática. A diferencia del realismo y del naturalismo, los modernistas no operan bajo la categoría de “escuela”⁴. Esta naturaleza varia, compuesta, que he venido describiendo, hoy la vemos expresada en la relectura de la “quintaesencia” y del “cosmopolitismo”, metáforas con que el movimiento describió su poética. En consecuencia, más que dar una “definición” del modernismo, prefiero hablar de una noción diseminada que se nos presenta espesa, por capas, factible de ser “deconstruida” y rearmada. Sobre todo, al poner en relación y perspectiva elementos textuales escritos con elementos que operan fuera del campo literario, desde otros medios y con otros lenguajes: la tipografía, las ilustraciones o la imagen publicitaria, por ejemplo.

En mi caso, propongo problematizar la noción de modernismo desde “la otra orilla del canon” (Santiago, 1994: 7), desde esa otra literatura dispersa en los periódicos y revistas, que convive con lo “irrelevante” para la alta cultura: artículos de variedad, ilustraciones, publicidad, entre otros. Mi corpus de estudio está compuesto por tres publicaciones periódicas: *Revista de América* (1894, Buenos Aires), *Cosmópolis. Revista Universal* (1894-1895, Caracas) y *Mundial* (1911-1914, París), que tradicionalmente se entendieron como órganos de expresión de este movimiento. De orientación amplia, ellas ponen en contradicción la actitud sectaria que muchas veces comenté y transmitió la historia literaria sobre el movimiento.

⁴ En trabajos previos estudio la manera en que surge el modernismo hispanoamericano como derivado de la noción de decadentismo. Para entender mejor cómo los modernistas rechazan la idea de “escuela”, más vinculada con el naturalismo y el grupo de Medán, véanse los artículos: Uzcátegui, Laura (2012): “La Décadence y el décadisme en Francia: origen y evolución de una concepción estética”, *Núcleo*, 29, pp. 158- 178; y (2013): “Estética del decadentismo o simbolismo en Francia y Venezuela”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 66, pp. 24-48.

Pareciera que se abren dos versiones del modernismo, la que nos ofrecen los géneros literarios de mayor prestigio (novela, poesía, cuento) y la de los géneros discursivos complejos que desafían la voluntad “trascendental” y de “pureza” de los anteriores al tener una salida, principalmente, a través de la prensa (crónica y artículos de variedades, publicidad e ilustraciones). Hoy día, no se puede hablar de literaturas, de géneros literarios y géneros discursivos sin hablar de los medios. Entendemos que el medio afecta el producto: lo “presenta” e interviene en los modos en que es percibido. En las revistas modernistas los objetos literarios son presentados de un modo casi teatral, enmarcados, a veces por una voz editorial, otras veces por formas ornamentales ligadas al *jugendstil*. El medio periodístico masivo crea una situación visual, un “protocolo de lectura” sobre el tiempo y el espacio, en un lugar de expectación. Para Didi-Huberman la teatralidad en la presencia de los objetos “llena” el vacío entre lo que miramos y nos ve (1997: 44-45). En “El dilema de lo visible, o el juego de evidencias”, dice este, “el arte es algo que se ve, que simplemente se da a ver y, en calidad de tal, impone su específica presencia” (1997: 35). En su tesis, Didi-Huberman está pensando en volúmenes, concretamente en lo que hizo el arte minimalista norteamericano. Aun así, sus consideraciones sobre el acto de ver y la especie de circuito de la comunicación que se establece entre “lo que se ve” y “lo que nos mira” permite reflexionar sobre el acto de leer/ver una revista. Roger Chartier usa, por las mismas fechas, el término “protocolos de lectura” pensando en cómo los textos configuran un lector específico (2010: 252-273). Ambas reflexiones no están muy lejos una de la otra. Toda lectura de lo escrito es un acto visual y un ejercicio de “comprensión” especular, intermedial en el sentido más amplio y “romántico” de la palabra: “en la escritura, por ejemplo, hay visualidad al igual que oralidad, pero también se da el tacto e incluso el olor”, dice Domingo Sánchez Mesa y Jan Baetens (2017). Las revistas son objetos para ver y leer escrituras e imágenes. La tradición las ha visto y leído, y, al hacerlo, ha ido construyendo una creencia que se vuelve sobre nosotros para llenar el vacío que se abre entre la mirada crítica y el objeto de estudio. Respecto a las visualidades que acciona la obra de arte, Didi-Huberman señala que “la experiencia de la obra se hace necesariamente en el tiempo” (1997: 38). En ocasiones, la obra y la manera en que se coloca frente al espectador interfiere en las condiciones en que es vista. Hay una especie de control que ejerce quien monta la obra. Ese control, explica Didi-Huberman, “es necesario si se quisiese que las variables –objeto, luz, espacio, cuerpo humano– puedan funcionar. El objeto propiamente dicho no se volvió menos importante. Lo que ocurre, simplemente, es que por sí solo no es suficiente” (1997: 38).

Recrear el tiempo y el espacio en que se leyeron las revistas literarias modernistas entre 1894 y 1914, concebirlas como una construcción orgánica, pensada y ordenada por un ente editorial que se preocupa por manejar las variables de las que habla Didi-Huberman, dentro de un régimen estético, y preguntarse cómo ver y leer una revista, es elaborar un discurso que, a la vez, hace inteligible la formación del crítico y sus lecturas porque dialoga constantemente con un saber acumulado, en el que se ha fijado una creencia sobre estos artefactos culturales. Durante mucho tiempo las revistas y periódicos literarios estuvieron al margen de los cánones literarios. En el mejor de los casos, como señala Roxana Patiño, participan de esa condición de *ancillaridad* –para usar el término con el que

Alfonso Reyes designó en *El deslinde* (1944) a los géneros no propiamente literarios en América Latina– (2008: 154), son un caso más de “sistemas dispersos” (Reyes, 1944: 30). En líneas generales, Patiño ha registrado tres momentos cruciales en los estudios de las revistas: el primer enfoque las concibe como órganos difusores de la cultura. El segundo (entre los años 60 y 80) considera su relevancia como objetos transformadores y modificadores de la cultura, pero las mantiene encriptadas en el campo literario, sin formar lazos que las unan con un *campo mayor* (2008: 155). A pesar de que en este segundo momento se demuestra el rol importante que cumplen las revistas “en [la] difusión de los nuevos contenidos culturales y políticos, cuanto en la generación de espacios de disidencia (...) y continuidad de los vasos comunicantes de una cultura fracturada por la represión, el exilio y el atraso” (Patiño, 2008: 154), la crítica carece de herramientas teórico-críticas que le permita valorarlas más allá de lo estético. El tercer momento (años 80) se completa la tarea iniciada por la crítica anterior: el horizonte de estudio de las revistas se amplía hacia otros campos. Patiño, Raymond Williams y Bourdieu logran sacar las revistas de los parámetros de estudio tradicionales, y, a partir de entonces, estas comienzan a verse como espacios de cruces de líneas ideológicas.

En efecto, estas han sido las tres formas de comprensión y análisis que han guiado los estudios sobre revistas literarias y culturales en los últimos años. Adela Pineda, en *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México*, por ejemplo, evalúa *Revista de América* desde el papel de Rubén Darío como “intelectual faro”, no sin antes sopesar las primeras interpretaciones críticas que se hicieron de la publicación. El trabajo propone “explorar la relación entre esta práctica literaria individual y el modo colectivo, contradictorio y heterogéneo del movimiento modernista sobre el mapa de una ciudad representativa de la modernización, Buenos Aires” (Pineda, 2006: 130). En su proceder, la autora también ve las cualidades rizomáticas de la revista: la revista se leyó como una cartografía que facilitara la ubicación de las posiciones del nicaragüense con el objetivo de percibir los límites de su transgresión en términos literarios, y también políticos (Pineda, 2006: 130). Los enfoques actuales de esta línea de investigación, como bien señala Patiño, son transdisciplinarios, gracias al surgimiento de “un instrumental teórico mucho más sofisticado que el de las etapas anteriores” (2008: 157). Tanto el posestructuralismo como los hallazgos de la teoría de los polisistemas, los estudios sobre oralidad y escritura, y los estudios intermediales mostraron los objetos de estudio bajo otros ángulos y potenciaron una red de significaciones con relación a otros saberes. La “presencia” de los objetos comenzó a hacerse relevante, el medio sale a relucir e, incluso, críticos como Montaldo, en *Museo del consumo* (2016), comienzan a interesarse más en las relaciones que en los sujetos u objetos.

Las revistas, a diferencia del libro, construyen una visión particular del estado de la literatura del momento, que se va actualizando conforme va saliendo cada número. En ellas se percibe “una dinámica de entrecruzamientos” (Patiño, 2008: 158) que evidencian las “estructuras del sentir” (Williams, 2000: 150-158) de una sociedad, de una cultura. Los cruces no son únicamente a nivel literario (en el sentido original del término) sino a nivel visual (ilustración, tipografía, estructura de los párrafos, diseño de la página), tampoco remiten a un solo uso de la literatura, a una orientación

estética o escuela literaria específica. Durante el modernismo literario, aún en las publicaciones de corte más decadentista como *Revista de América* y *Cosmópolis*, dialogan escritores de diferentes tendencias literarias de la época, unas veces profesando fervorosamente las ideas del “Arte Nuevo” y “puro”, otras lidiando con temas menos “literarios”. Así encontramos, por ejemplo, a un Enrique Gómez Carrillo hablando sobre “Los poetas jóvenes de Francia. Juan Moréas. Maurice du Plessys”, en el n° 1 de *Revista de América*, agosto de 1894; sobre “Los anarquistas”, en el n° 8 de *Cosmópolis*, septiembre de 1894; y sobre “El Japón heroico y galante”, en el n°14 de *Mundial*, junio de 1912. Ciertamente, la acción intrusa del escritor en otros campos, que se sabe periodista-cronista-reportero y todavía no tiene claras las fronteras entre estos oficios, se debe a las transformaciones de la prensa moderna⁵ y a su forzada adaptación al sistema de producción masiva. Hablar de modernismo desde géneros discursivos complejos, no canónicos, y desde medios masivos implica hablar de confusión (con todos esos flujos, velocidades, intersecciones, posicionalidades, cruces, márgenes, excesos y caos señalados por Ludmer), significa poner en marcha una máquina de leer que permita explorar cómo se muestran “los modernismos del modernismo”, sus variantes, sus “capillas”⁶, por medio de un aparato que cambia la experiencia de lo literario y vigoriza la idea de consumo de lo exhibido.

I.2. Un conjunto infinito: las revistas literarias ilustradas como “cronotopos”

Al hablar de la cultura impresa y de las revistas literarias ilustradas es necesario pensar en “el medio”. Entiendo por “medio” al soporte, formato tecnológico o canal que, a través de distintas prácticas compositivas, permite emplazar y yuxtaponer textos de diferentes géneros para presentarlos como parte de una totalidad. Ahora quiero pensar en una segunda definición de “medio” entendido como naturaleza que entorna y determina el comportamiento de un objeto vivo cualquiera. Un enfoque de análisis que combine ambas acepciones puede parecer disparatado. No

⁵ Los testimonios de los Goncourt, Gautier y Zola en Francia, citados por Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995), y de Martí en Nueva York, citados por Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), son prueba de cómo se transforma un campo literario, de los cambios abruptos y traumáticos de la prensa de finales del siglo XIX, de cómo se profesionalizó el escritor y pasó a depender de su oficio, y entre otras tantas cosas, de las relaciones del editor con el escritor y el gusto de masas.

⁶ Pedro César Dominici en el ensayo “El simbolismo decadente” lee el fenómeno del modernismo en América Latina en conexión con el francés del siguiente modo: “La escuela decadente americana casi se reduce en su totalidad a una de las Pequeñas Capillas Independientes de la escuela francesa; a la Capilla de los llamados Magníficos (...) Otra de las Pequeñas Capillas Independientes que comienza a influir en América, es la de los Blasfematorios (...) En el decadentismo francés existen todavía muchas divisiones: los Magos, los Neobudistas, los Neomísticos, los Místicos, los Macabríacos, los Ocultistas, los Estetas, etc. Unos proclaman el Arte por la Idea, otros de los misterios, de la intervención de los espíritus, etc.; aportan un movimiento literario y científico que desvanece los cerebros, arrastran el Humanitarismo hasta la Ciencia Moderna, y transforman la Indiferencia en Vida, y la Vida en Movimiento” (Dominici, 1894: 68-69).

obstante, tender un puente entre la idea de medio como soporte de presentación de un conjunto heterogéneo de objetos, y la idea de medio como naturaleza que rodea y afecta el comportamiento de esos objetos, me permite explicar cómo toda incorporación de un texto a un cuerpo periodístico supone una remediación del mismo que, en parte, modifica los modos en que es percibido, no sólo porque lo ajusta a una diagramación específica en un espacio material, sino porque lo pone a dialogar con otros textos dentro del cuadro de la página, en un tiempo histórico, rodeándolo de una especie de *pneuma* o aliento.

En este sentido, el “medio” impone su presencia por encima de las unidades que lo articulan, presenta, y también interviene los modos en que los materiales que enmarca son vistos y leídos. Pero hay dos ideas importantes que se desprenden de esta proposición y que me gustaría aclarar antes de proseguir. La primera, tiene que ver con el montaje como procedimiento empleado por el operador de sentido o editor para configurar cada página de la revista. La segunda, con las unidades compositivas: la genética y función de cada texto que integra la revista, es decir, las colaboraciones escritas (de carácter literario, de opinión o divulgativo), las visuales (ilustraciones, reproducciones litográficas, fotografías, publicidad), lo tipográfico, el uso de clichés industriales o artesanales, entre otros. Por su parte, el montaje de la página tiene que ver con la estructura visual de la revista y configura un marco estético e ideológico, un *look* que se fija desde lo que se muestra y desde la manera en cómo se muestra. Este *look* va acompañado por una voz editorial que hilvana todas las unidades compositivas a una estructura verbalizada. Ambos marcos convierten la revista en un género discursivo complejo y con propiedades narrativas, generador de sentidos, que configuran una relación espacio-tiempo, en una situación de expectación.

El “medio” no sólo presenta un canal para la transmisión del contenido, puede crear un contexto para la visualización de esos contenidos. Roger Chartier, al hablar sobre las prácticas lectoras, piensa en cómo los textos estatuyen un lector específico (2010: 252-273). Con ello logra mostrar cómo hay componentes en todo lenguaje que por su presencia o ausencia configuran algo más allá del mensaje, pues eso que transmiten juega con las potencialidades sensibles del acto de decodificación y comprensión de los textos. Se trata de pensar cómo la disposición plástica de estos en el espacio físico de la hoja construye significados que van más allá de la asimilación del tema, entretajidos con la experiencia hiperestésica del artefacto completo. A veces, como señala David Eagleman, “Cuando juntas un gran número de piezas y partes, la totalidad puede ser más grande que la suma” (2013: 518), la totalidad se convierte en un conjunto infinito de posibilidades semánticas. En otras palabras, toda estructura organizada contiene propiedades emergentes que “pueden introducir algo nuevo que no es inherente a ninguna de sus partes” (519) y sobrepasa el sentido que se les asocia, individualmente. Por ejemplo: *Cosmópolis* no es el órgano del decadentismo en Venezuela porque cada una de sus colaboraciones escritas y visuales se identifiquen exclusivamente con esta corriente estética sino porque del montaje de todas sus unidades compositivas resulta un sentido emergente, valorado como decadentista. Este sentido es totalizador y se despidе como un aroma que impregna a toda la publicación, incluso a aquellos textos que provienen del romanticismo, del realismo o naturalismo. *Mundial*, por otro lado, no es

únicamente un elogio al libre mercado, es una revista que busca estatuir el valor del texto literario en un nuevo sistema económico de bienes simbólicos, sin embargo, la publicación pasó más a la historia como un negocio que benefició únicamente a los hermanos Alfredo y Armando Guido.

Las revistas son objetos para aprehender escrituras, imágenes, iconografías, colores, distribuciones del espacio, texturas, entre otras cosas. La manera en cómo el espectador jerarquice sus sentidos en cada ejercicio de percepción depende más de sus negociaciones con la cultura y las convenciones interpretativas, que con cómo los objetos están constituidos en sí. Por eso me pregunto por cómo leer y ver las revistas literarias ilustradas, pero también por cómo las ha leído y visto la tradición crítica, entendiendo que el “medio”, en tanto canal y contexto, es una variable que infiere en la manera en que el objeto se construye discursivamente y se hereda. Para responder estos planteamientos propongo incorporar a los estudios sobre revistas literarias la noción de “cronotopo”, una categoría de la forma y contenido teorizada por Bajtín para la novela, que expresa “el carácter indisoluble del espacio y del tiempo” (1989: 237) como si de una cuarta dimensión se tratase, y que puede comprenderse como resultado total del montaje de las unidades compositivas de la revista:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (237).

Esta categoría permite “condensar” el tiempo y el espacio en dos dimensiones estrechamente relacionadas: una literaria y otra histórica. La primera atañe a la descripción del tiempo-espacio que las revistas, dentro de sí, configuran. La segunda consiste en la forma en que se han leído las revistas literarias ilustradas, desde la recreación que la perspectiva histórica ofrece, en un espacio-tiempo continuo. En consecuencia, las revistas como cronotopo literario se entienden como una construcción pensada y ordenada por un ente editorial que se preocupa por manejar variables como: el tamaño, el espacio físico (folio) y abstracto (el lugar que ocupará la revista entre las letras nacionales), el color, la tipografía, lo textural, el tiempo (de producción y de actualidad literaria), la cantidad de ejemplares, los avances tecnológicos, el mercado, el gusto social y lo temático, tanto en el orden del contenido escrito como visual, siempre en diálogo con un régimen estético de las artes. Estas variables se comportan como valencias de sentido, es decir, como sobras del valor. Y es solamente por medio de su interacción constante, de su condensación en ese espacio-tiempo indisoluble, que la revista cobra sentido como vehículo de contenido, muestrario de artefactos, emblema de una corriente, museo de la actualidad artística de una comunidad imaginada, plataforma divulgativa, archivo del pensamiento de agentes culturales, etc.

Por otra parte, White ve en el cronotopo de Bajtín una oportunidad provechosa para hacer un análisis cultural e histórico en general, porque ellos (los cronotopos) operan como “estructuras efectivas de organización de la conciencia individual y social, más allá de las fronteras de la literatura, dentro del dominio de la realidad que designamos con el término de historia” (2011: 419). Yo me atrevería a añadir que esa organización de lo individual y social no sólo toca lo racional, sino también lo sintiente y, por tanto, lo irracional. Esto me permite abordar el cronotopo en su otra dimensión, la histórica. Para White, el cronotopo “nos vuelve hacia las reales condiciones de posibilidad tanto del *pensamiento* como de la *acción*, de la *conciencia* y de la *praxis*. Dentro de entornos discretos, estructurados como campos de orden institucional y productivo” (419). Por tanto, esta metáfora hace “volvemos hacia los sistemas de coacción social, las represiones necesarias, las sublimaciones lícitas, las estrategias de subordinación y de dominio y las tácticas de exclusión, supresión y destrucción utilizadas por un determinado sistema de codificación social” (420).

Un discurso crítico se trata, en parte, de un procedimiento que traduce la formación del operador del sentido y dialoga constantemente con un saber acumulado, en el que se ha fijado una creencia cuestionable sobre los objetos de estudio. Esta idea es curiosa porque remite, por oposición, a un principio de unidad y reposo identificado con una visión purista de los géneros literarios. Ya sabemos que las revistas cumplían una función ancilar en la literatura. Por su carácter aparentemente dispersivo, a nivel de sus unidades constitutivas y a nivel de las prácticas analíticas que pone en marcha, las revistas no cabían en la categoría de lo literario puro; eran otra cosa: lo heterogéneo, también lo fragmentado y, por tanto, lo inestable. La crítica ha reinventado categorías para las revistas, justamente, porque su cualidad de género discursivo complejo las dota de un carácter narrativo, es decir, las convierte en “cronotopos” literarios e históricos. Si antes estas suponían un “malestar de la clasificación”, porque en algún momento cuestionaron “la solidaridad entre disciplinas”, el giro crítico sobre ellas se sobreviene por el cambio de paradigma que bien advertía Roland Barthes en 1971, en “De la obra al texto”. Las revistas se muestran ahora bajo ángulos multidisciplinarios e interdisciplinarios. Esta rama del saber vino a ser el *entrelugar* para los ancilares de la literatura: “todos los aspectos de la investigación humana que han sido reprimidos, abandonados o negados en el proceso de formación de la serie de disciplinas que abarcan las ciencias humanas en cualquier momento de su evolución histórica” (416).

Las revistas, por su naturaleza y constitución, solicitan un protocolo de lectura de estas características. Ellas se pueden leer como cronotopos literarios e históricos simultáneamente. Si la crítica ha preferido hacer una autopsia de estas, extraer partes exactas de sus cuerpos a la hora enfrentarlas para comprenderlas, es porque la tendencia a la dispersión que guardan representaba un problema para la clasificación. Como bien advierte Fabbri, entre los críticos y teóricos persiste la creencia de que solo yendo a la unidad mínima de análisis es posible construir un juicio de valor sólido, que no sea susceptible a la revisión y cuestionamiento por parte de nuestros pares. Tal vez esta es la razón por la que encontramos más disecciones de estos cuerpos periodísticos, en atención a temáticas y géneros literarios, que estudios integrales. Considerar las revistas en su totalidad se

opone a las tendencias teóricas de finales del siglo XX de deconstruir los objetos de estudio, pero permite apreciarlas en una dimensión mucho más enriquecedora, pues no sólo se trata de determinar los cruces e intercepciones de ideas, también se trata de leerlas como un conjunto infinito en movilidad, articulado por un principio constructivo: el que imagina y crea el editor o director. Esto permitiría dar cuenta de sus rasgos emergentes. Si bien la comprensión inteligible del lenguaje se plantea como algo forzosamente sucesivo, la visión no necesariamente lo es; y las revistas, recordemos, son objetos para leer y para ver. La carga semántica de un texto “descansa en una categorización surgida de la valencia misma” (Greimas y Fontanille 1994: 42), por tanto, lo que emana del tiempo-espacio que se crea entre la estructura visual y escrita de la revista, es el cronotopo. Esto es lo que acá quisiera rescatar.

I.3. “Cajas chinas”, una propuesta de lectura

La progresiva aparición de revistas especializadas en literatura, luego de 1894, permite aquello que Julio Ramos llama “la democratización *relativa* de la escritura” (1989: 101). El cosmopolitismo modernista o su quintaesencia, desde el plano periodístico, pueden leerse también como la democratización de la literatura y de la capacidad para hablar de literatura. Es decir, las revistas modernistas van a evadir los filtros tradicionales para la publicación y difusión de sus textos, se valen de un espacio hecho por ellas mismas para ver a contrapelo las reglas del régimen de representación. En lo literario, se da aquello que Jacques Rancière identifica, dentro del campo francés de finales de siglo XIX, como la “supresión de toda jerarquía de temas y personajes, de todo principio de adecuación entre un estilo y un tema o un personaje” (2011: 25) a través del proceso de “petrificación del lenguaje”⁷. En la crítica literaria, los canales no institucionalizados que las revistas crean para cuestionar y contrastar la autoridad de los saberes oficiales con una opinión alternativa que ellas fomentan permiten la puesta en práctica de otros métodos interpretativos del arte. Pero el cosmopolitismo o la quintaesencia son también la estetización de materiales no literarios (publicidad, ilustraciones, fotografías, tipografías) que adquieren un valor exhibitivo en la cultura y modifican la creencia de lo literario y del arte en general al crear espacios contenedores de cultura, absolutamente opuestos a los espacios académicos.

Ya en conjunto u observadas individualmente, las revistas que estudiaré trazan líneas discursivas que se cruzan, continúan o interceptan; recrean una imagen múltiple del movimiento que representan. Esta imagen se puede mostrar en varios niveles: 1. Conceptual: como proceso creativo, escritura a dos manos y remediaciones de textos visuales y escritos. Por ejemplo, las formas de pensar cada revista por parte de los editores, su manera de verter cada colaboración dentro de la página periodística, el juego entre letra e imagen tipográfica que inician *Revista de América* y *Cosmópolis* y su intrincado desarrollo a lo largo de *Mundial*, cuando se ponen en duda los límites entre la ciudad letrada –oficializada e institucionalizada– y la ciudad visual o entre arte y comercio.

⁷ “La petrificación del lenguaje, la pérdida del sentido de la acción y de la significación humana, era el desmantelamiento de esa jerarquía poética de acuerdo con un orden de mundo” (Rancière, 2011: 25).

2. A nivel de contenidos: trasposiciones de géneros (pintura-literatura, música-literatura), de lenguajes, idiomas, estilos y temas. Y 3. A nivel de la reescritura y reproducción de los contenidos fuera del soporte estudiado.

Las revistas modernistas plantean desde su principio constructivo la posibilidad de hacer una literatura que no excluya sino que reúna a todas las literaturas en una especie de licuado, una literatura que sea experimental y universal en su sentido más amplio, que sobrepase la propia idea de lo literario como letra y emplee diversos materiales y lenguajes. En ellas premia una voluntad totalizadora al querer parecer muestrarios de la modernidad cultural en Occidente. Esto las convierte en una suerte de “archivo, de la preservación y de la exhibición” para pensar la cultura (Montaldo, 2016: 11). En la práctica, resultan del montaje de múltiples géneros discursivos complejos, literarios, y no tan literarios, además de visuales. Por tanto, su carácter necesariamente fragmentario, sobre todo al tratar con remediaciones de novelas, traducciones de ensayos extensos o de textos críticos, partituras, entre otros, “obliga” a una lectura espaciada, por números, que le imprime a este género un sentido de lo inacabado y continuo. Bajtín advierte que “De ninguna manera se debe subestimar la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos y la consiguiente dificultad de definición de la naturaleza común de los enunciados” (1998: 4). Para él, los géneros discursivos primarios (simples) se diferencian de los secundarios (complejos) en la medida en que los segundos integran, articulan y modifican los primeros. Esta es una distinción que hay que tener presente. Como todo género complejo (novela, drama y grandes géneros periodísticos son algunos de los ejemplos citados por Bajtín), las revistas literarias entretejen otros géneros complejos compuestos por formas más breves; constituyen una suerte de “hiper género”. El término, “más allá del género”, lo tomo de Franca Sinopoli (2002) para dar a entender la naturaleza compuesta, multiforme, caníbal de las revistas, aunque ella lo usa en su trabajo “Los géneros literarios” para identificar solamente a la novela posmoderna.

Las revistas literarias modernistas, en particular aquellas que se especializan (véase más adelante el caso de *Cosmópolis*), convierten la convención “modelizadora” de los géneros literarios (usada hasta entonces por las autoridades literarias académicas) en “modificadora”. Las características que describe Sinopoli para la “hiper-novela” pueden entrecruzarse en la prensa modernista. Por ser este un objeto de bajo estatuto, no sujeto a las mismas reglas de los altos géneros literarios, menos controlado y destinado a un lector anónimo, masivo, es un espacio en el que ya encontramos esta suerte de “decapitaciones” ilustres que subvierten jerarquías y tipologías estéticas. Siempre y cuando las leamos como construcción pensada, como propuesta conceptual de una entidad editora, es decir, como género y categoría colectiva, entenderemos que ellas alteran la idea de “pureza” apremiante de la época, y, por tanto, desnaturalizan el nudo entre tema-forma que identifica a cada convención genérica. La metáfora de las “cajas chinas” sirve, entonces, para entender cómo se comportan las revistas en sus campos literarios, cómo se da esa particularidad narrativa que tienen al encadenar un discurso del que derivan otros, originalmente, no relacionados. La *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial magazine*, cada una a su manera, se convierten en una especie de libro-caja articulado por una voz editorial, abierto a la repetición

indefinida de cajas más pequeñas que llevan a otras cajas internas o externas. La multiplicidad vista a lo interno plantea un recorrido por diferentes colaboraciones, cada una con estructuras discursivas particulares, muchas veces interrumpidas o re-condicionadas por el espacio de las revistas. Vista “fuera” de la revista, esta multiplicidad redundante en la posibilidad de que estas mismas colaboraciones puedan operar individualmente como especie de hipervínculo de otros textos, en otros soportes no necesariamente periodísticos. Si bien estas forman parte del sistema creado por la revista, siguen también un destino más allá del soporte en que primero se publican, pues se integran a nuevos sistemas (otras revistas, antologías, libros de cuentos o poemas, etc.). En esos trasposos o remediaciones, las colaboraciones se modifican y reinterpretan. Para dar un ejemplo que ilustre mejor esta idea podemos acudir nuevamente a Rubén Darío. Esta vez en el cuento “El caso de la Señorita Amelia”, del que Günther Schmigalle (2014) ha registrado variaciones hechas por el autor entre la versión de 1913, publicada por *Mundial*, y la versión de 1894, publicada por *La Nación*. El ejemplo no es aislado si comparamos la versión del soneto “Sinfonía en gris mayor” publicado por *Cosmópolis* (1894) y la versión que aparece en *Prosas profanas* (1896).

Otro caso interesante que quisiera señalar, aunque me aleje de la idea principal de este segmento, es aquel que cuestiona la posición de Darío como intelectual faro y obliga a la crítica a revisar las relaciones entre *Revista de América* y la introducción del decadentismo en la literatura hispanoamericana. Me refiero al caso de la novela de José Asunción Silva *De sobremesa*, una obra que no fue publicada sino hasta 1925, cuando el modernismo se ha integrado por completo al “archivo de anticuario” de la literatura hispanoamericana y ha sido guillotinado cien veces por los altos consejeros de la vanguardia. Frecuentemente, la crítica ha sostenido que esta novela, aunque importante (porque es un testimonio de la temprana incursión del autor en el decadentismo⁸), no significó una “influencia” inmediata o relevante para “el segundo modernismo”⁹. Con esta aseveración comienza el capítulo dos de Klaus Meyer-Minnemann sobre la novela hispanoamericana-

⁸ Se cree que José Asunción Silva comenzó a escribir esta novela en 1887. El primer manifiesto decadentista “¡Lectores!” de Anatole Baju es de 1886, y la novela *À rebours* de Joris-Karl Huysmans es de 1885. Las relaciones entre la novela del colombiano y la del francés, de origen flamenco, son explícitas.

⁹ Recordemos que Henríquez Ureña habla de dos periodos del modernismo literario. El primero va de 1882 a 1896 y en él encontramos a José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Darío. Al morir los cuatro primeros, entre 1893 y 1896, Darío queda como “la cabeza indiscutible para los veinte años siguientes” (1964: 165). El segundo periodo, de 1896 a 1920, arranca con Darío en la Argentina (“centro del movimiento”) y se extiende por todo el continente. De este periodo forman parte: Leopoldo Díaz, Enrique Larreta, Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, Carlos Reyles, Horacio Quiroga, Julio Herrera y Reissig, Ricardo Jaimes Freyre, Manuel Magallanes Moure, José Santos Chocano, Baldomero Sanín Cano, Guillermo Valencia, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Luis Gonzaga Urbina, José Juan Tablada, Enrique González Martínez y Amado Nervo (Henríquez, 1964: 165-166). La lista de escritores, como toda lista, es una selección que deja por fuera un gran número de modernistas sudamericanos como Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll, Clemente Palma, José María Euguren, Maximiliano Grillo, Roberto de las Carreras, Delmira Agustini; y de América Central como Enrique Gómez Carrillo, Froilán Turcios, Rafael Arévalo Martínez, Bernardo Couto Catillo, entre otros.

na de fin de siglo¹⁰. La percepción de un Silva reconocido más por su poesía se afianza y todavía la podemos ver en María Minellono, en su prólogo a la edición *De Sobremesa* (1992), por Losada. Por otra parte, en su estudio sobre las revistas modernistas de 1893, Boyd Carter hace un conteo de todas las colaboraciones publicadas en *Revista de América* para concluir, primero, que la mayoría de ellas son decadentistas y, segundo, que la difusión de esta estética se debió a Darío, a su revista y a las crónicas que publicó en el diario *La Nación*, que poco después integrarían *Los raros*. No obstante, existe una “Glosa” (1924) de Pedro César Dominici que relativiza la contundencia de este comentario crítico. La “Glosa” cuenta cómo Silva les leyó a Dominici y a Pedro Emilio Coll algunos capítulos de la novela *De Sobremesa* durante su corta estadía en Caracas¹¹. Dominici señala la profunda impresión que en ellos dejó la obra y cómo el escritor colombiano los inicia en la lectura del decadentismo francés (Dominici, 1977: 43-44). Poco tiempo después, estos dos jóvenes se adhieren al modernismo y, en compañía de Luis Manuel Urbaneja A., fundan la revista *Cosmópolis*, en la que Silva colaboraría con dos de sus poemas¹². Esta revista, vale destacar, se entendió más adelante como el órgano vulgarizador del decadentismo en Venezuela, y, si bien tiene un nexo declarado con su antecesora *Revista de América*, dibuja una línea del desarrollo del decadentismo en el continente, distinta a la dariana, que puede rastrearse desde el viaje de Silva a Francia en 1884, y apoyarse en la crónica de Julián del Casal “Joris-Karl Huysmans” (1892).

Volviendo a las revistas literarias, su rasgo múltiple muestra un fenómeno curioso de la literatura: la inestabilidad del texto frente a su reelaboración, reproducción y reinterpretación, es decir, la vida de la colaboración fuera del soporte periodístico, como si de esta derivaran prolongaciones. Comprender estas características refuerza esa dificultad de definir el modernismo que antes señalé. Ya Guillermo Sucre advertía sobre la paradoja de la “totalidad”. Esta no es ni la suma de todo ni la reducción de todo a una coherencia (unidad, se dice) más bien exterior, conceptual. Ya no es posible totalizar sino a partir de lo fragmentario mismo” (Sucre, 2016: 18). Pero el prurito hacia la totalidad se ha convertido en un nuevo afán por lo fragmentario. Tal vez la diatriba entre enfoques se deba a las cualidades de los objetos. Tal vez no tenga que haber una única respuesta sobre cómo debemos abordar los objetos de estudio. El libro “tradicional” y los géneros literarios “tradicionales”, en contraste con el periódico, transmiten una idea de lo conclusivo y lo trascendental que escapa al segundo. La puesta en relación de los textos modernistas desde ambos formatos arroja pruebas sorprendentes acerca de los modos de operar del modernismo a “finales de siglo”, en una coyuntura histórica difícil (Ludmer, 1994; Montaldo, 2016), en la que, entre otras

¹⁰ “*De Sobremesa* no llegó a los lectores a quienes iba dirigida. Cuando, en 1896, José Asunción Silva se suicidó, la obra era todavía un manuscrito (recuérdese que una primera versión se había perdido un año antes en un naufragio y el poeta tuvo que volver a escribirla). Sólo en 1925 se publicó el libro en la editorial bogotana Cronos, es decir cuando el horizonte temporal y literario de la novela ya había cambiado totalmente” (Meyer-Minneman, 1979: 65).

¹¹ Por las fechas, Dominici se estaría refiriendo a la primera versión de la novela, antes del naufragio.

¹² Es sabido que José Asunción Silva pasó una temporada en Caracas cumpliendo labores diplomáticas. El manuscrito de la novela *De sobremesa* se perdió en el viaje de regreso a Colombia. Lo que se publicó en 1925 fue la reescritura de la misma.

cosas, se redefine la palabra cultura y hacen aparición las masas (Montaldo, 2016: 12). “En este contexto¹³, la cultura de masas, al generar una nueva dinámica de producción y consumo, resignifica y politiza la forma en que la cultura comienza a operar como un abierto campo de inclusiones y exclusiones sociales” (Montaldo, 2016: 12). Pero estas inclusiones o exclusiones, intuyo, no son solo de tipo social-político. No se reducen al problema de qué sujeto es representado o no, también reconfiguran la política de la literatura, es decir, qué sujeto puede hablar de literatura o no, en consecuencia, la definición de cultura se extiende más allá de la dicotomía “arte popular” vs. “arte puro” y llega hasta el mercado, la industria y el consumo (2016: 15). Las incontables páginas de publicidad de *Mundial* y sus secciones dedicadas a la moda femenina y masculina, a ver qué come y bebe París o cómo se entretienen los parisinos, al cinematógrafo, las exposiciones universales y otras invenciones del momento son prueba de ello. De las siguientes muestras que presento a manera de ejemplos, destaco, en las primeras imágenes, la variedad publicitaria en cuanto a temas: desde peluquería, moda y libros, hasta trasatlánticos, automóviles y autopartes, pasando por anuncios de artes decorativas, hoteles, sistemas de alumbrado, bombas de agua, y el arte adivinatorio. Seguidamente, con el título de figura dos, destaco del Sumario correspondiente al n°1 de la revista (mayo de 1911), el título de María Bertini “La verdadera moda”, acompañado por ilustraciones a mano o fotografías. Posteriormente, en la figura tres, se muestra la continuidad del artículo de Bertini sobre la moda y una crónica titulada “La doble exposición internacional de Italia: Roma y Turín”, escrita por Félix Fernández para el n°1 (junio de 1911). Finalmente en la figura cuatro, las primeras páginas de un extenso artículo de R. M. sobre el cinematógrafo, publicado en el n°12 de la revista (abril de 1912).



¹³ Montaldo se refiere aquí, exclusivamente, al contexto argentino. Pero creo que el proceso de masificación de la cultura se da más o menos igual en toda América Latina, al menos en los centros urbanos. La reflexión, entonces, puede servirnos para entender las relaciones de *Cosmópolis* en el campo literario venezolano y de *Mundial* en el hispanoamericano.



Sumario
del Num. I.
Mayo 1911.

MÉXICO, por AMADO NERVO	7
ARTÉMIS, por ENRIQUE LARRETA.	15
DOS ESTROFAS de RUBÉN DARÍO y Un dibujo de Montenegro.	25
Francisco Goya.	27
MENSAGE, por LEOPOLDO LUGONES	34
Los Artistas Hispano - Americanos	37
El mes Hispano-Americano	45
PARIS-NOCTURNO, por RUBÉN DARÍO (ilustraciones en color)	49
Crónica Mundial	57
NOTÍCULAS, por R. BLANCO FOMBONA	68
LOS QUE DAN LUSTRE, por A.-V. MAUDET.	75
Variedades	82
MAGESTADES CAÍDAS, por ANDRÉS IBELS.	83
Por los escenarios parisienses, por FRANCO H. ROSSI	90
MONNA DELZA, por S.	95
Historia, por HUGO D. BARBAGELATA.	99
MAYO, por ALEJANDRO SUX.	101
La verdadera moda, por MARIE BERTIN	102
Libros Hispano-Americanos	105

En nuestro próximo Número :
VOCES DE GESTA
Tragedia en tres jornadas, inédita de
DON RAMON DEL VALLE INCLAN.



Sumario
del Num. II.
Junio 1911.

LA ESPAÑA MODERNA: BARCELONA (con ilustraciones fotografías) por A. M.	116
LA JUSTICIA DEL INCA HUAINA-CAPAC (con ilustraciones de Gosé) por ALCIDES ARGUEDAS	123
DOMENICO THEOTOCOPULOS, el Greco , por J. PÉREZ-JORBA.	131
Un costurero moderno , por MARIA ARMINDA.	140
Los Humoristas , por P. de ARRIARAN	146
LA CORONACION DEL REY DE INGLATERRA , (con ilustraciones fotografías)	157
A Buena Cuenta , (con ilustraciones de ORAZI), por FRANCISCO GAMBOA.	173
Cronica Mundial	178
ELEGIA "A LAS RUINAS DE MEDINA ELVIRA" , con dibujos de NICOB, por F. VILLAESPESA	188
LA DOBLE EXPOSICION INTERNACIONAL DE ITALIA: ROMA Y TURIN , por D. FÉLIX FERNANDEZ.	190
Mme Lantelme , por D. F. BESCHTEDT	196
LA VERDADERA MODA , por MARIE BERTIN.	201
Día de Lluvia , con ilustraciones de HEMMINGS, por MANUEL UGARTE	206
Por los escenarios parisienses	208
Bibliografía	220

Nos ha sido imposible publicar en el presente número, como lo anunciamos en el anterior, el poema trágico en tres jornadas, inédito, de don Ramón del Valle-Inclán titulado
VOCES DE GESTA
á causa de haber llegado con gran retraso el manuscrito original; por lo cual rogamos á nuestros lectores que nos excusen.

Figura 3



Figura 4

Las revistas, en resumen, son géneros discursivos fragmentados, recursivos, heterogéneos por naturaleza, agentes creadores de otras formas discursivas. Entre 1894 y 1914, son destabilizadores del campo literario porque fomentan la presencia de una zona intermedia, indefinida, entre el libro “tradicional” y la prensa “tradicional”, entre el lector literato y el gusto popular, entre lo exclusivo y lo masivo, entre los saberes autorizados y los alternativos. En este sentido, las revistas modernistas pueden ser pensadas como “artefactos”, compuestas por “líneas de articulación o segmentaridad, estratos, territorialidades” (Deleuze y Guattari, 2004: 10); (...) pero también por “líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y desestratificación” (Deleuze y Guattari, 2004: 10). El problema metodológico que representa abordar el estudio del movimiento se pone en relieve cuando el crítico, durante la fase de documentación, percibe la porosidad de sus objetos. En las revistas, una lectura lleva a otra que siempre es aleatoria, irregular, impredecible. La linealidad del procedimiento por parte del investigador es sólo aparente. La naturaleza caótica de la investigación ofrece distintos porvenires. Como *el jardín de los senderos que se bifurcan*, cuento del que extraigo la metáfora de las cajas chinas, cada lectura termina siendo “punto de partida de otras bifurcaciones” (Borges, 2000: 107). Las revistas, al tratarse como esta suerte de cajas interminables, exigen su propio transitar.

Ya he hablado acerca de su variedad a lo interno, y cómo hacen sinapsis con otros formatos periodísticos o tradicionales (Darío prestando sus cuentos y poemas a *La Nación*, a *Cosmópolis* o *Mundial* y publicándolos, más tarde, como libros). Esto denota, apunta Schmigalle, un proceso de reescritura inacabado, en el que el autor (y el editor también) introduce en la obra cambios de dedicatoria, puntuación y ortografía, pero también de contenidos. Lo que ocurre con Darío se da también en Gutiérrez Nájera, que colabora para la *Revista Azul* y *Cosmópolis*; en Enrique Gómez

Carrillo, que envía sus escritos a la *Revista de América*, *Cosmópolis*, *Revista Gris* y *Mundial*, y, más tarde, los compendia; se da en Julián del Casal, Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll, Miguel Eduardo Pardo, Manuel Díaz Rodríguez, Amado Nervo, Manuel José Othón, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, entre otros tantos. Y, en el caso de José Asunción Silva, se da en su reconocimiento como difusor del modernismo decadentista en el continente. Al participar estos escritores tanto en revistas literarias especializadas modernistas como en la prensa de mayor difusión: *El Mundo* (México D. F.), *La Nación* (Buenos Aires), *La Opinión Nacional* (Caracas), *El Cojo Ilustrado* (Caracas), *Revista Contemporánea* (Bogotá), *La Vida Literaria* (Madrid) y *Mundial* (París), pero también al publicar bajo el formato de libros (modo de consagración), puedo deducir que mantienen todos una relación de cordialidad entre lo alto y lo bajo, lo selectivo y lo masivo. La comprensión de todo texto modernista nos lleva, irremediamente, a realizar un recorrido laberíntico. Como Schmigalle, saltamos de un diario a otro, de los soportes periodísticos a libros; vamos de un año a otro, de un campo cultural a otro, observando variables que *a fortiori* evidenciarán la relatividad de los pre-juicios, las imprecisiones filológicas, las limitaciones de los comentarios transmitidos por las historias literarias y la necesidad de constantes revisiones y actualizaciones críticas.

En definitiva, un acercamiento al modernismo hispanoamericano que destaque su carácter heterogéneo debe considerar cómo esta *formación* se ubica dentro del repertorio de estéticas de finales del siglo XIX, y cómo reflexiona acerca de los traspasos entre las distintas literaturas nacionales¹⁴, en otras palabras, cómo entiende y piensa esa polémica palabra: “influencia”. Esto incluye la necesidad de mostrar las tensiones que dentro y fuera de él se dan, es decir, entre los mismos modernistas, entre modernistas y otras *formaciones* literarias. Hacer estas consideraciones permite apreciar su multiplicidad a nivel global y establecer conexiones contextuales, paratextuales y metatextuales. “Las certezas no caben entre lo que es múltiple y tiene estratificaciones” (Deleuze y Guattari, 2004: 10). El surgimiento del modernismo sólo puede entenderse como proceso y “punto de fuga”, resultado de la comunión de todos los ismos de finales de siglo, incluidos aquellos que el movimiento muchas veces confrontó (naturalismo, realismo, impresionismo, tradicionalismo, costumbrismo y romanticismo), pero que, igualmente, dialogaron en sus poéticas con las formas más modernas. Con respecto a la determinación de las fechas de “culminación”, ocurre más o menos algo parecido. Durante el periodo intermedio de 1900 a 1920, entre modernismo, posmodernismo y vanguardias se entablan relaciones con diferentes intensidades, reciprocidades e irregularidades. En palabras de Williams, diría que, independientemente de cada movimiento, hay líneas ideológicas que persisten de manera hegemónica, emergente o residual (2000: 143- 149). Y puesto que “Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo” (Deleuze y Guattari, 2004: 16), las distintas producciones que se dan durante estas fechas muestran, desde el punto de

¹⁴ En la literatura modernista francesa, por ejemplo, De Gourmont describe la importancia de la influencia de la literatura alemana y flamenca en el simbolismo y decadentismo francés, amén de la especie de amenaza que presiente un sector de la crítica literaria (el más conservador) porque se “desnaturalice” su lengua madre.

estructural, estilístico y de contenido ese principio de heterogeneidad que persigue el movimiento y que trata de definir, no sin cierta dificultad, mediante las metáforas del cosmopolitismo y la quintaesencia.

Hemos visto que desde el soporte del libro o desde la prensa, el movimiento traza líneas sinuosas por las que circula la mirada del crítico. “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (Deleuze y Guattari, 2004: 18). La puerta por la que terminemos saliendo no será la misma por la que hayamos entrado, cada experiencia de lectura será distinta porque siempre estará mediada por el recorrido que el soporte idee para exponer el objeto de estudio, por las relaciones que se establezcan entre ese objeto, los demás contenidos, la estructura del soporte, el modo en que es exhibido y los protocolos de lectura que suponga. Yo he escogido como puerta de entrada a este movimiento objetos periodísticos que reproducen ese mapa.

I.3.1. Las revistas literarias modernistas como artefactos culturales

Luego de revisar en su totalidad un corpus abierto de revistas hispanoamericanas publicadas entre 1892 y 1896, Boyd Carter, en su artículo “El Modernismo en las Revistas Literarias: 1894” (1979), diferencia tres categorías de periódicos literarios. La primera corresponde a los “semanarios ilustrados” (6), tipo *magazine*, entre ellos *El Cojo Ilustrado* (Venezuela), *El Mundo* (México) y *Mundial* (París)¹⁵. Para Carter, estos artefactos, por su carácter misceláneo e informativo, se diferencian de aquellas producciones que ocupan la segunda y tercera categorías, es decir: la de periódicos como *La Revista Gris* (Colombia), *Cosmópolis* (Venezuela) y *El Iris* (Perú), “encaminados a la revaloración y a la renovación de la cultura nacional, mayormente inspirados en la conciencia de las corrientes de modernidad estéticas entonces vigentes en Europa y especialmente en Francia” (Carter, 1979: 6); y la de aquellas publicaciones que, como *La Revista Azul* (México) y *la Revista de América* (Buenos Aires), “perfilan aspectos o posturas de aceptación de la nueva tendencia (modernismo literario) de punta a cabo” (Carter, 1979: 7). El trabajo de Carter es importante como antecedente no solo porque fija una tipología que permite distinguir la naturaleza de las diferentes publicaciones periódicas literarias de finales de siglo, sino porque ayuda a comprender el rol de estas en el proceso de modernización de la literatura hispanoamericana. Pero Carter no muestra con claridad en qué medida estas intervienen en “el reparto de lo sensible”, en lo que Rancière (2011) llama la “política de la literatura”, ni cómo contribuyen en la producción de bienes simbólicos desde el espacio marginal que ocupan, dentro de sus respectivos campos literarios nacionales.

Por otro lado, las diferencias entre la primera, segunda y tercera categorías de Carter no son suficientes para describir estas publicaciones. A mi modo de ver, debe señalarse que las primeras

¹⁵ *Mundial* no es parte del corpus de revistas estudiado por Carter. No obstante, al tratarse de un *magazine* hemos decidido incluirla a esta lista.

no siempre fueron únicamente informativas, y que las revistas que ocupan la segunda de estas categorías fueron consecuencia directa de las que pertenecen a la tercera. En *Mundial* se pueden leer contenidos de reflexión crítica sobre cultura y arte siempre y cuando entendamos que, entre el siglo XIX y XX, estos ámbitos incluyen la industria y el comercio de bienes provenientes de otros campos: moda, decoración y tecnología; todos en coherencia, desde el punto de vista gráfico, con la línea sinuosa del *jugendstil*. Por otro lado, tanto *La Revista Gris* como *Cosmópolis* y *El Iris* aparecieron solo después de la *Revista Azul* y la *Revista de América*. Por tanto, a la hora de hacer una valoración de estos dos últimos tipos de publicaciones, además del aspecto cronológico, se debe tomar en cuenta quiénes eran sus directores y las afinidades que entre ellos se entablan: mientras que Manuel Gutiérrez Nájera (para el caso mexicano) y Rubén Darío (para el caso argentino) gozaban de cierto reconocimiento entre la comunidad literaria de la época, Maximiliano Grillo y Salomón Ponce Aguilera (para el caso colombiano), Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja A. (para el venezolano), y Clemente Palma (para el peruano), eran escritores todavía desconocidos fuera de lo nacional. El interés de los segundos modernistas por experimentar e introducir nuevos recursos en la literatura los lleva a crear publicaciones alternativas que sigan el modelo fijado por Gutiérrez Nájera y Darío, pero que se distingan por “la inteligente calidad de su crítica” y por “su actitud polémica” (Carter, 1979: 9). Esto no quiere decir que *La Revista Azul* y la *Revista de América* no esbozaran un programa estético a través de manifiestos, ensayos y reseñas críticas (los primeros del modernismo según Carter). Desde estas plataformas periódicas se define la nueva estética –que se debate, todavía, entre llamarse “decadentismo” o “simbolismo”–. Y es durante este proceso de reconocimiento y definición que se proponen nuevas formas de percibir el arte. Darío, junto a Ricardo Jaimes Freyre, crea una utopía. *La Revista de América* (1894) quiere “ser [un] vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística” (Darío y Jaimes, 1894: 1). El manifiesto propone que para acceder a lo universal entonces se necesita: primero, “combatir contra los fetichistas e iconoclastas” (1), es decir, dismantelar el orden conservador de la lengua y de lo literario; y segundo, articularse bajo un mismo ideal del arte, un solo credo que sea la bandera de un nuevo orden: “Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de América Latina, a los Santos lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del sueño” (1894: 1), como si se tratara de una suerte de llamado a emprender una cruzada literaria.

Luego de fijar su postura y objetivo, los directores de la revista enuncian una serie de ideas, propias de la retórica modernista, que, por su disposición, como en toda utopía, parecen contradictorias: 1. “mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los maestros”¹⁶ (1894: 1). 2. “Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que [sic.] por el oro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz” (1894: 1).

¹⁶ Habría que ver a quiénes se consideran “los maestros”.

3. “Luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias” (1894: 1). Y, por último, 4. “Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica [por lo tanto con un gran sentido de lo utilitario] de la América Latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de la lengua española” (1894: 1). Carter destaca que en estos propósitos “hay casi para todo el mundo”, las ideas opuestas que mantienen acaloradas polémicas en lo literario coexisten y se concilian en un solo texto (1894: 29). “Arte puro” (en mayúsculas) e “invasoras tendencias utilitarias”, son conceptos estéticos de “respetable vejez” (Carter, 1979: 29) que, nos atreveríamos a decir, se pueden registrar en los discursos decimonónicos desde la primera mitad del siglo. No obstante, este documento congrega unos principios y conceptos que van a cuajar en “un programa de acción literaria de un grupo específico de escritores: Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, los hermanos Berisso, Díaz Romero, Alberto Ghirardo, José Ingenieros, Leopoldo Díaz y otros” (1979: 29), en los que el rasgo del cosmopolitismo es más que una simple reacción discursiva a la orientación regionalista de la literatura que cuestionan. El cosmopolitismo es una actitud performática, la manera en que el escritor se mueve y se vende en el campo cultural que desea abarcar. Es la forma en que el escritor modernista asume el rol de sujeto autorizado para transformar su literatura, porque maneja con soltura un saber que incluye el transitar desenvuelto de la tradición clásica a la hispánica y nacional, a tiempo en que asegura conocer la actualidad artística. Pienso que el peregrinar hacia los centros de la alta y baja cultura mundial debe entenderse desde esta perspectiva: el modernista se mueve, su actitud hacia las corrientes o tradiciones artísticas es dinámica, “no hace casa” en ninguna parte ni se compromete demasiado porque eso significaría el estancamiento de su formación intelectual.

Según la *Revista de América*, el modernista se ubica en un punto medio entre la literatura nacional y la influencia de las literaturas modernas; entre la tradición, las autoridades literarias, los maestros y los escritores jóvenes –los más interesados en peregrinar por los centros de la cultura moderna–; entre la masa de lectores y la aristocracia cultural, entre lo personal (el estilo) y lo colectivo (el mercado). El modernista se ubica también entre la relación de lo bello y lo puro con lo pragmático y vulgar; entre lo que forma parte de “la Torre de Marfil” y lo que puede ser difundido; es aquel que puede cruzar a ambos lados de la frontera porque está capacitado para ello y cuenta con un bagaje cultural (parte de un entrenamiento) que le permite ubicarse en un sentido horizontal, de igual a igual, con el que está del otro lado. Ese otro lado puede ser el de la tradición artística universal, el de su tradición formativa, el de la tradición hispanoamericana aprendida o el de la tradición construida por las estéticas modernas. Así mismo, esta cualidad que le da su carácter cosmopolita le permite negociar con lo otro y decidir cómo mirar, o qué traducir y qué no, qué trasplantar y qué no, qué asimilar y qué no¹⁷. En pocas palabras, el modernista es aquel que,

¹⁷ Un ejemplo que denota el carácter selectivo de Darío como lector culto es la opinión que insinúa sobre la homosexualidad en su crónica sobre Oscar Wilde, publicada en *Los raros*; y su lectura de la obra del Conde de Lautremont, incluida en el mismo libro. Sylvia Molloy en *Poses de fin de siglo* propone una interesante lectura sobre la traducción que hace el modernismo de decadentismo europeo y sobre la homofobia de algunos modernistas, entre ellos Darío y Martí.

con conciencia cultural, elabora una imagen de la modernidad. En fin, aquel que construye una identidad en el contexto de las negociaciones discursivas. Esa identidad es otra cosa, no es ni el uso del *nos* (la versión conservadora del sujeto nacional) ni el uso del *otros* (el que se opone a este sujeto nacional y, muchas veces, se percibe de un modo amenazante, “desnaturalizador”). El modernismo se acerca objetivamente al archivo cultural universal que percibe como un almacén, “guardarropía” dice Rama (1985b: 80-105), e interroga aquellos “contenidos culturales, características que convienen al poeta, interesado en *afirmar* el valor de la cultura en formación” (Pérez, 2011: 39). Al tiempo que lleva a cabo esta tarea de reconocimiento y selección de su archivo, desmonta la superioridad de la voz académica en el manejo de la información con el fin de erigirse, también, como autoridad en el campo literario (una más sensible y menos gramatical, tal vez).

La diferencia entre *Revista de América* y sus sucesoras estaría entonces, más que en el contenido de sus materiales, en el nivel de formación de sus productores, en el radio de acción que cubren y en el grado de confrontación que asumen, es decir, el tipo de concesiones y negociaciones que eligen tener con los saberes autorizados. Aclarado esto, he decidido partir del estudio de Carter con la finalidad de concentrarnos en *Cosmópolis*, una de aquellas revistas que se ubican dentro de la segunda categoría de Carter. Por razones didácticas, a esta categoría le he dado el nombre de “revistas literarias especializadas”. Y a lo largo de los siguientes apartados hago una revisión de los doce números de esta revista que se publicaron entre 1894 y 1895 en la “Imprenta Bolívar”, Caracas. Mi intención, acá, es examinar y comprender cómo las revistas literarias especializadas constituyen, en palabras de Tinianov, “un hecho literario”, una “forma nueva”, “un nuevo principio de construcción de una nueva utilización de la relación entre el factor constructivo y los materiales” (2005: 205-208) que en principio se percibirá como “error”, “deformidad”, pero que, en la medida en que se propongan “transformar” su medio a través de relaciones de oposición con principios constructivos ya naturalizados, con las instancias que conservan el capital simbólico y determinan quién entra o sale de aquello que Pascal Casanova (2001) denomina “el panteón de la literatura nacional”, interrogan la competencia de las autoridades que “legislan” en materia de bienes simbólicos. Así, las irregularidades que introducen las revistas literarias especializadas en la poética normativa del género pueden verse como un intermedio entre las revistas literarias primeras y los magazines. Estas resultan ser formas potenciales de un nuevo principio constructivo que desautomatiza y desnaturaliza los preexistentes y heredados.

Desde esta perspectiva, me pregunto si durante el modernismo las revistas literarias especializadas pueden considerarse artefactos culturales complejos y alternativos. Esto sin perder de vista que en ellas operan, simultáneamente, una evidente noción de “utilidad” y redes de significación que, al tiempo que se valen de convenciones y concepciones naturalizadas acerca de la prensa, de sus formatos y funciones, interrogan y cuestionan estas mismas convenciones. Por ejemplo, cuando surge *Cosmópolis* en el escenario de la literatura nacional, lo hace como una publicación más entre las variadas producciones periódicas venezolanas: gacetas, semanarios, diarios, diarios de avisos, periódicos jurídicos, periódicos de carácter político-humorístico, periódicos ilustrados, magazines, folletines (Ríos, 2006). La idea de crear la revista, como declara

Dominici en 1924, parte de los modelos de la *Revista Azul* y la *Revista de América*. El formato que adopta es el de la revista francesa, con sus amplias editoriales y espacios dedicados a una reflexión crítica¹⁸ densa y erudita, como la que caracterizó a los hermanos de Goncourt y a Remy de Gourmont. No obstante, cuando los directores y redactores de *Cosmópolis* intentan definir su creación, no parecen estar claros en si se trata de un “periódico” (1894: 3), de una “revista”, como bien lo determina el subtítulo “Revista universal” (Coll, 1895: 3), o de “una especie de antología mensual de los escritores jóvenes venezolanos, en la que cada uno “va dejando el alma” en críticas, novelas, poesías... (Coll, 1895: 3), “un excelente campo de inducción para el que anhele, si no preveer [sic.] a lo menos presentir cuál será el porvenir de esta nación” (Coll, 1895: 3). Lo que sí destacan sus directores es el carácter ecléctico de la revista y las dificultades con las que esta se introduce en el mercado editorial, en el que debe competir fundamentalmente con *El Cojo Ilustrado* (la revista “bellamente ilustrada”) y *La Opinión Nacional* (el órgano propagandístico del gobierno). Como puede verse, el género no está definido. Aunque en el plano continental existan los precedentes de *Revista Azul* y *Revista de América*, en el nacional *Cosmópolis* genera extrañeza. Se trata de una publicación periódica (primero quincenal, más adelante mensual por razones económicas), voluminosa, que se distingue de sus pares por el marcado interés que le otorga a la crítica literaria; en segundo lugar, su legitimidad dentro del campo cultural venezolano se justifica mediante argumentos comunes a todo periódico: ella contribuye a la formación del público lector (idea heredada del pensamiento de la Ilustración que en Hispanoamérica prevalece durante todo el siglo XIX), y sirve de paladín para los jóvenes escritores nacionales e internacionales. *Cosmópolis* pone en evidencia ese desplazamiento que Tinianov describe como una especie de “línea quebrada” (2005: 207) en la evolución de todo género; registra el momento en que la prensa deja de cumplir su función fáctica y su “utilidad” como vehículo para alfabetizar o informar pasa a un segundo plano.

Para Tinianov lo que es hoy un “hecho literario” puede convertirse mañana en un texto ordinario de la vida social y desaparecer, más tarde, de la literatura. Julio Ramos explica que las revistas están “sujetas a leyes de intercambio que dicta el mercado de bienes culturales” (Ramos, 1989: 176), son el “instrumento de acción” empleado por el escritor modernista para hacerse de un espacio y ubicarse en el nuevo sistema del mercado económico literario hispanoamericano (Rama, 1985a). Como cronotopos, estas “permiten construir en parte, y comprender el momento en que surge esta nueva estética, con sus alianzas y discusiones” (Barisone, 2012: 79). Entonces el efecto (de admiración o repudio) que genera una revista en un campo literario determinado es coyuntural. El

¹⁸ Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo* señala que “El gran debate de la época se centró entre dos concepciones del periodismo que se consideraron antagónicas: la de origen francés, donde se daba amplio espacio al editorial y a los comentarios doctrinales, la cual venía modelando la prensa desde mediados del siglo XIX, creando los instrumentos de comunicación de las clases altas, y la de origen norteamericano que acentuaba la parte puramente informativa, más breve, rápida y vivaz, en desmedro del concienzudo examen teórico de los problemas, y que tenía su expresión en los diarios populares de alcance más democrático que tocaba las clases bajas” (1985a: 70) Para hacer esta afirmación, Rama, a su vez, parte de los comentarios de Darío sobre la prensa durante su época en Chile (Ver prólogo de Darío al libro de Narciso Tondreau, *Asonantes*) y de un artículo de Aníbal Latino, “El periodismo moderno”.

modelo de la prensa anterior a 1894, de los diarios de gran tiraje y de los magazines, se naturaliza; las revistas literarias (*Revista de América*) y las revistas literarias especializadas (*Cosmópolis*) surgen como variantes que no tardarán en convertirse en “hechos literarios”, en “artefactos culturales” que, además, cuando hablan de “formar al público”, lo hacen desde un plano nada ortodoxo. Esta intención es reiterativa. En *Revista de América* se dibuja desde el primer número, en el manifiesto “Nuestros propósitos”; sigue con el artículo “Gabriel D’Annunzio. El poeta”, publicado en el segundo número; y termina con la crónica “Exposición Mendilaharzu”¹⁹ en el último número de la revista. En *Cosmópolis*, como veremos más adelante, la nota reflexiva prepondera y se torna más teórica a través de los ensayos, crónicas y artículos de crítica. Este tipo de revistas serán percibidas, en consecuencia, como una deformidad que rompe con lo convencional. Los comentarios de finales de siglo que refieren esta reacción por parte de quienes ocupan las instancias de consagración son reseñados a lo largo de las revistas, por parte de sus directores, con la finalidad de mostrar el contraste.

En *Revista de América* encontramos una sección que reproduce los comentarios y anuncios que la prensa argentina hace de Darío, Ricardo Jaimes Freyre y su publicación quincenal. De este fragmento, no muy legible, transcribo las notas de *La Prensa* y *La Nación*. No sin dejar notar las reseñas que en italiano y francés aparecen en *L’Operatio italiano* y *Le Courrier de la Plata*, respectivamente.



¹⁹ Graciano Mendilaharzu fue un pintor argentino naturalista. La historia de su vida y obra es abordada por Darío en esta semblanza desde la perspectiva de artista maldito. Poseedor de un notable talento y de un sensibilidad exquisita, este pintor se suicida en 1894.

Revista de América - Una nueva publicación literaria de grandes perspectivas apareciera el 10 del corriente, bajo la dirección de dos distinguidos escritores residentes entre nosotros: Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre.

Aunque la existencia de tantas revistas literarias pareciera una razón para desesperar del éxito de la nueva empresa, debemos hacer presente lo que sobre esto nos contestaron fundadores a nuestro pedido.

La Revista de América, tal será el título, se propone no solamente reflejar el movimiento artístico de la República Argentina, sino muy especialmente mantener la más alta correspondencia con los principales literatos y artistas de la América del Sud, en cuyos emporios intelectuales, desde México hasta Chile, tienen los Sres. Darío y Jaimes Freyre valiosas y abundantes relaciones. Parece que será la primera revista literaria que realice esto entre nosotros, aunque muchas otras propusieran antes lo mismo.

Los directores de la *Revista de América* se han dirigido a muchos de nuestros hombres de letras pidiéndoles su opinión crítica sobre la cuestión social contemporánea, y el primer número tendrá el atractivo de las respuestas, que han de revestir indudablemente originalidades interesantes. Los puntos de suscripción son las librerías Moen, Espiasse y Joly. – (*La Prensa*.)

Revista de América - Rubén Darío, a quien basta nombrarle, y el Sr. Ricardo Jaimes Freyre, joven que se inicia con brillo en la carrera de las letras, habiendo publicado este diario excelentes trabajos suyos, han resuelto fundar una publicación quincenal de artes y letras que se titulará *Revista de América*.

Dadas las dotes de sus directores, puede desde luego afirmarse que la nueva revista será una de las publicaciones más interesantes de nuestro ya considerable periodismo.

La *Revista de América* aparecerá el 10 del corriente, recibiendo las suscripciones en las librerías Espiasse, Moen y Jolly. – (*La Nación*.)
(*Revista de América*, 1894: 22)

Ahora bien, he señalado y descrito brevemente las características de las revistas literarias y de las revistas literarias especializadas, las circunstancias en las que surgen, cómo fueron concebidas y cómo las percibieron los lectores que conforman esa “comunidad literaria” de finales de siglo XIX. ¿Qué hizo que estos artefactos comenzaran a verse de otra manera, como construcciones y obras literarias particulares? Explorar las transformaciones de la creencia del arte a finales de siglo es una forma de entender en qué momento cambia el paradigma de la prensa y comienza a sedimentarse el valor de lo literario en estas producciones. Por tanto, el extrañamiento que ellas producirán tal vez pueda pensarse como síntoma de ese cambio.

I.3.2. Naturalización y extrañamiento

Para evaluar la complejidad de las revistas literarias especializadas en tanto artefactos culturales y entender cómo operan en su contexto es necesario dilucidar esa noción de modernismo que vengo desentrañando desde el comienzo de este capítulo. Por modernismo entiendo una formación artística específica (Williams, 2002), literaria, independiente, “autoinstituida”, de “ruptura”, que surge durante las últimas décadas del siglo XIX en Hispanoamérica (1875-1880) como especie de organización informal, consecuencia de dos factores: “el desarrollo de las acade-

academias de enseñanza, con su tendencia a prescribir reglas; y la importancia creciente de la exposición, dentro de las condiciones de mercado que siguieron al patronazgo” (2002: 60). En Hispanoamérica, para las fechas, el mercado económico del arte está despertando y el discurso de la modernización literaria pretende, entre otras cosas, aquello que en Europa y Estados Unidos ya se había logrado, “la autonomización progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos” (Bourdieu, 2010: 85). De modo que no puede pensarse en las “academias” y en los diversos tipos de “organización grupal” tal y como las registra Williams para Europa porque todavía hay relaciones solapadas de dependencia entre los que forman parte de estos dos tipos de formaciones. Si parto de *Cosmópolis*, tendría que decir que el campo literario venezolano se está gestando y en él pueden rastrearse una serie de tensiones por “la autoridad del saber”. Belford Moré señala que la crítica y la historia literaria ocupaban aquí una posición ambigua: eran catalogadas de géneros literarios, pero también se definían como disciplinas de conocimiento (2002: 70). En la crítica “se trazaban modelos generales de racionalidad que, al estimarse ajustados a las especificidades de lo real en su sentido más amplio, luchaban por imponerse como los principios que demarcaban la legitimidad en el conocimiento” (Moré, 2002: 70). Dichos modelos se reducen a tres saberes diferentes: 1. El conservador, que de una u otra forma apuntaba hacia la religión y sostenía que toda obra que aspirara a “un rango literario” debía modelar su lenguaje según los modelos arquetípicos, la gramática y el diccionario; 2. El positivista, cuyas operaciones se fundamentaban en la trasposición de las teorías de Darwin, Taine, Comte, Max Nordau y Spencer al ámbito de la crítica literaria; y 3. El modernista o “autónomo” (Moré, 2002: 71-87). De manera que durante las dos últimas décadas del siglo XIX las tensiones que se produjeron en los sectores de la crítica literaria venezolana oscilaron entre continuar aferradamente al modelo del saber conservador heredado, naturalizado e instituido a través de las academias, dejarse penetrar por las nuevas corrientes positivistas que a partir de 1880 ganaban más adeptos dentro y fuera de los claustros universitarios, o identificarse con la posición “independiente” que asumen los decadentistas y simbolistas desde espacios no formalizados como los de las revistas²⁰.

El periódico y las revistas representan en Venezuela, durante el siglo XIX, “un conjunto de ventajas tecnológicas que permitían la creación de un horizonte de actualidad común en el que se desplegaba imaginariamente la dinámica del poder.”²¹ (Moré, 2002: 28), además de ser la herramienta “civilizatoria” cuyos esfuerzos estaban orientados a concretar el “proyecto nacional”,

²⁰ En el apartado sobre “Algunos principios de las formaciones independientes”, Williams establece que las formaciones culturales modernas, los *ismos* por ejemplo, pueden presentar factores distintos en su organización interna. Según esto, el modernismo de la primera época corresponde al tipo de formaciones específicas “que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de una manifestación colectiva pública, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito”. (2002: 63- 64).

²¹ Cecilio Acosta, que forma parte de ese saber tradicional y conservador, dirá –por citar un ejemplo–, “El periodismo es hoy, y es hace algún tiempo, [...] la primera condición de la vida social, intelectual y moral; especie de atmósfera que se respira, alimento que nutre, de órgano que comunica, de sol que alumbra. Es la nueva forma más palpable, la más sencilla y clara del pensamiento” (Acosta, 1952: 236).

es decir, a alcanzar ese grado de homogeneidad cultural deseado y necesario. Frente a este escenario, la idea de la prensa como medio para “educar” se naturaliza; ella es la aliada de los proyectos políticos del estado, un canal de comunicación entre clases sociales. El público cuenta, por un lado, con una prensa oficialista, y, por el otro, con órganos que van en contra de los primeros. Pero a mediados de siglo, como detecta Ríos en “Gestar la Nación: prensa y cultura en el siglo XIX”, un sector de la prensa nacional se distancia conscientemente del tema político y también introduce avances tecnológicos como la imprenta a vapor. Las revistas se deslastran de su tono ceremonioso, y se vuelven más sofisticadas al incluir grabados, fotografías, dibujos y caricaturas. Es durante esta mitad del siglo XIX que surge *Cosmópolis. Revista Universal*. En su editorial, con un lenguaje exaltado, cargado de la retórica del “arte por el arte”, no sin ciertos matices naturalistas, Coll, Dominici y Urbaneja la presentan como una alternativa en el campo literario que ofrece, bajo una diagramación sencilla y de bajo costo (con relación a su contraparte, *El Cojo Ilustrado*), textos especializados en literatura y una sección de crítica en la que colaborarán solo quienes hayan sido “invitados” (*Cosmópolis*, 1894: 4-5). En este sentido, mientras la prensa convencional busca contribuir positivamente con la consolidación del proyecto nacional, *Cosmópolis* plantea la “descomposición” del género tal y como se conocía y se concebía. Dicho proceso de descomposición de la forma convencional comienza desde el “desorden” de su manifiesto literario, escrito a tres manos. ¿Cómo leer este texto, que debería definir los propósitos de la revista, cuando está enmarcado en una pieza de teatro, tragicómica, en la que pululan los monólogos libres, los signos de admiración, el sarcasmo, las ideas se agolpan, las frases no se terminan, sus actores se atropellan, se cuestionan a sí mismos y no llegan a ninguna conclusión?

Pareciera que el propósito civilizatorio al que hacen alusión los demás periódicos desde sus páginas se trastorna en *Cosmópolis*. Los manifiestos, género que construye una visión particular del estado de la literatura, tienden a erigirse como “verdad absoluta” y “nueva” para convencer y producir simpatía en un público determinado, ávido de un cambio en el horizonte literario, valiéndose de estrategias retóricas, siguiendo una estructura, adoptando un tono y asumiendo una posición de distinción con respecto a otros movimientos, a la autoridad, a la institucionalidad y la tradición, para “hablarle” al lector iniciado y señalarle un camino alternativo de lo literario. El “Charloteo” se opone, en su forma y estilo, a la seriedad y economía con que se enuncian los propósitos de *Revista de América*. El título en sí ya encierra ese eclecticismo que se mantiene a lo largo de sus números, no solo en la selección de sus materiales sino en la propuesta de su sección crítica. Mientras que las publicaciones periódicas convencionales apuntan a mantener una orientación editorial coherente con las necesidades del público, *Cosmópolis* desactiva el saber de la autoridad, lo parodia, y, al hacerlo, democratiza la experiencia de lo literario, se erige como una voz especializada, pero sin pretensiones doctrinales, mucho menos proféticas. Su función no es solamente informar sobre lo más “nuevo”, sobre lo que ocurre dentro y fuera del país, ni difundir las obras de los escritores nacionales e internacionales; su osadía la lleva a ofrecer un espacio ilegítimo para que se pronuncien todos aquellos que permanecen en la periferia del circuito literario nacional de la crítica. En pocas palabras, va un paso más allá de *Revista de América*. Esta

característica la convierte en un cuerpo extraño que se inserta en el centro del campo como un nuevo fenómeno procedente de los “traspacios y los bajos de la literatura” –como dice Tinianov parafraseando a Shklovski (2005: 209)–. Cuando Coll, Dominici y Urbaneja emprenden este trabajo editorial tienen veintidós años. Los tres se están insertando en la industria cultural sin ningún capital o patrocinio (se puede hacer un seguimiento de los problemas financieros de la revista a través de las notas ubicadas al final de cada número); los tres están fuera de las instancias de consagración, no gozan del reconocimiento de sus pares, no pertenecen a ninguna institución, ni han construido una reputación a través de los años. Es decir, no tienen la misma posición ventajosa de Darío en Buenos Aires. Y, aunque sí forman parte de la clase ilustrada, el saber que ponen en práctica atenta en todos los sentidos contra la estabilidad de la comunidad disciplinaria conservadora.

Este nuevo saber crítico es heterogéneo. La crítica modernista parte de tres fuentes, principalmente. Estas son, la filológica, la positivista y la impresionista (González, 1983; Barisone, 2012: 79-98). A estas habría que añadir un saber “psicologista” relacionado con las teorías del temperamento (Moré, 2002: 81), relacionadas también con el positivismo filosófico. De modo que su discurso, a los ojos de las otras dos instancias críticas formalizadas, (recordemos: la conservadora-católica y la positivista), resulta incomprensible, incoherente e inobservante. Dominici menciona esto en varias oportunidades. En el “Charloteo”, por ejemplo, dice:

Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos [...]; si a esto se agrega que nuestro periódico va a estar redactado por tres jóvenes; y sobre todo, por tres jóvenes que no andan con los hombros levantados, ni hablan con la superioridad de los enciclopedistas, comprenderéis fácilmente que no lo leerá nadie (*Cosmópolis*, 1894: 2).

Más adelante, en un artículo titulado “Reforma”, Dominici expresa:

Con este número termina el primer tomo de este periódico, cuyo cosmopolitismo ha parecido a unos ridículo y a otros ameno. No ha faltado quien nos critique, aunque de una manera solapada y bajo la careta del anónimo; pero la mayoría de la prensa ha sido benévola y nos ha dado fuerza para continuar en la lucha literaria que nos hemos impuesto; hemos recibido felicitaciones que nos han enorgullecido en sumo grado, y Bolet Peraza, César Zumeta, Manuel Revenga, Gil Fortoul, Romero García, Miguel Eduardo Pardo, Lisandro Alvarado, Pimentel Coronel, Betancourt Figueredo y muchos otros, glorias de nuestras letras patrias, nos han ofrecido honrarnos con su colaboración. Del exterior también hemos recibido voces de aliento [...], las revistas del exterior han correspondido a nuestros canges; Salvador Rueda, Gómez Carrillo, José S. Chocano y Darío Herrera han prometido enviarnos trabajos expresamente escritos para *Cosmópolis* (Dominici, 1894: 162).

Y Coll, en el último de los números, valora retrospectivamente la revista en un texto que viene a ser “la despedida” del número doce, del primer trimestre, segunda etapa:

El Charloteo, pedantesco y sincero al mismo tiempo, con que abrimos la campaña, dice muy bien cómo pensábamos y sentíamos en esos días [...]. Mas el Charloteo pasó y el número entero cayó simpático y fue recibido con raro entusiasmo por la atrabiliaria juventud y por el público en general, amén de uno que otro espíritu académico que se sintió acometido de un violento ataque de dispepsia por el atropello que hacíamos a la gramática y al buen sentido (Coll, 1895: 142-143).

Las tres citas ilustran el efecto de “extrañamiento” e “incomodidad” que la revista literaria especializada genera en el campo cultural de finales de siglo, especialmente en un sector que ellos no terminan de denunciar, aunque el artículo “A los críticos” (1894) es elocuente en su ataque al modelo seguido por el crítico gramático (“maniático-purista”, lo llama Dominici), sometido por el diccionario, la sintaxis y la métrica. Las reacciones que genera *Cosmópolis*, reseñadas por Dominici y Coll²², van del asombro al escándalo, pasando por el entusiasmo de aquellos que se identifican con el modernismo (jóvenes en su mayoría). Por los nombres de aquellos intelectuales y escritores mencionados que los animan a continuar en la labor periodística se puede deducir que los modernistas están más cercanos al saber positivista que al tradicionalista-conservador.

Cosmópolis, con elementos comunes a cualquier periódico, valiéndose de un público ya familiarizado con la posibilidad de reproducir el texto literario masivamente y con los efectos que esto tiene sobre la percepción de la literatura, representa un nuevo principio constructivo que, aunque “extraño”, espera por instalarse en el campo cultural y referir más allá de sí mismo, es decir, complejizar el saber acumulado que sobre las revistas literarias se tiene. El diálogo artístico que esta publicación busca establecer se halla fuera de lo nacional, en circuito con una comunidad mayor, hispanoamericana, integrada por todas aquellas revistas literarias de 1894 que estudia Carter. Veamos ahora cómo este principio constructivo nuevo logra cuestionar, descentrar y “afectar” (Benjamin, 2015: 29) las formas tradicionales de percibir sensiblemente lo literario.

I.3.3. *Cosmópolis*, ¿un protocolo de la experiencia?

“No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes: vislúmbrase apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. [...] Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas”.

José Martí, “Prólogo” al poema *Niágara*.

He dicho antes que las “revistas literarias especializadas” prestan un interés particular a la inserción de textos críticos, se trate de ensayos, crónicas literarias, reseñas críticas, semblanzas, entre otros. Este aspecto ha sido resaltado por Henríquez Ureña, Carter, Ríos, Alcibíades, Moré, Rama, Julio Ramos, y toda una tradición crítica. El caso *Cosmópolis* es relevante en el marco de las revistas modernistas hispanoamericanas porque esta crítica abunda y es de carácter programático,

²² Manuel Urbaneja Achelpohl también habla del impacto que generan sus propuestas sobre la literatura nacional en dos textos que abordaremos más adelante, cuando hablemos sobre la reconfiguración del tema de lo criollo que, desde el modernismo, este escritor plantea.

es decir, ella apunta a comunicar las claves para entender la literatura moderna en todas sus modalidades naturalista, decadentista, simbolista o criollista. Además del manifiesto literario y de lo que en adelante llamaré “textos programáticos”, se suman otros tipos de textos como notas, comentarios que anteceden a traducciones, fragmentos de novelas y poemas que esbozan poéticas. La presencia de estas publicaciones no es constante, a veces, por número, encontramos cuatro o cinco textos programáticos de un total de diez colaboraciones. Esto da a entender que no hay un plan cerrado preestablecido por parte de sus directores y redactores; pero, aunque la revista no está dividida por secciones, quisiera deslindar cinco segmentos: 1. El comprendido por los textos literarios, 2. El de la crítica literaria, 3. El de traducción, 4. El de las notas informativas y 5. El de las ilustraciones (retratos de escritores y críticos literarios). Todos ellos deben entenderse como partes equilibradas de una estructura orgánica, la revista. En esta oportunidad, me detendré especialmente en la sección dos.

Sobre los textos literarios: en este segmento se encuentran fragmentos de novelas, poesía, cuentos, relatos breves y crónicas de todo tipo. Como he señalado anteriormente, muchos de estos también cumplen una función programática, no solo a través de las notas o breves introducciones que justifican la selección del texto, que resaltan su carácter novedoso y “extraño”, sino a través de la propuesta experimental que estos traen consigo desde el punto de vista formal y temático. Muchos de ellos plantean una reflexión sobre los principios generales del fenómeno literario que registran, en este caso el modernismo. Este tipo de textos puede entenderse como una manera de teorizar que apunta a definiciones esenciales de la literatura, pero que también sirven de base para la interpretación (Mignolo, 1986: 19). Vistos como parte de un todo, como factores subordinados de un artefacto cultural, pueden leerse, primero, como muestras de las relaciones comerciales literarias y de los intercambios transnacionales; y segundo, como una manera más de reafirmar el cosmopolitismo de la revista, en la medida en que cada colaboración (en español) va dibujando un mapa geopolítico particular en función del origen de cada autor. Ejemplo de ello pueden ser: “Neurotismo”, un poema en prosa de Dominici (1894: 5-8), la crónica “Los siete maestros”, de Gómez Carrillo (1894: 9-13), y las “Acuarelas” y “Aguafuertes” de Urbaneja.

Sobre los textos críticos: este tipo de producciones está presente en los diferentes números de *Cosmópolis*. Sin embargo, me interesa destacar que cada ejemplar siempre abre con un texto de estas características (firmado por uno o dos de sus redactores), y que en ellos es todavía más clara la actitud programática de la publicación. Este es el tipo de creación que precisamente –según María Pilar Celma Valero– sirve de fuente historiográfica para reconstruir el contexto global de la revista en toda su complejidad y dar cuenta del panorama literario de finales de siglo (1989: 116). “Charloteo”, en el n°1 de la revista, “Examen de conciencia”, en el n°2; “El simbolismo decadente”, en el n°3; “Los hermanos Zemganno” en los n°4 y 5; “Reforma”, en el n°6; “A los críticos”, en el n°7; “La sugestión literaria”, en el n°8; “Esquela”, en el n°9; “A propósito de Cosmópolis”, en el n°10; “Más sobre literatura nacional”, en el n°11; y “José Martí”, en el n°12. En todos ellos hay argumentaciones que buscan desactivar el saber autorizado y legitimar el saber crítico modernista, en otras palabras, persuadir al lector de que existen maneras alternativas de comprender y experi-

mentar lo literario (como vivencias y percepciones que se acumulan), mostrar las limitaciones de la crítica tradicional frente a un nuevo fenómeno (la literatura modernista), y construir nuevas categorías, describir procesos de comprensión y asimilación que estén más allá de lo filológico, de lo unívoco o enteramente subjetivo²³. Al tiempo que estos textos esbozan procedimientos críticos que califican de “científicos” o “modernos”, van configurando una representación distinta de lo nacional. Tal es el caso de los ensayos de Urbaneja, “Sobre literatura nacional” y su secuela “Más sobre literatura nacional”. En estos el escritor desarrolla aquello que antes había anunciado desde el “Charloteo”: “hacer que vibre la nota criolla” en la revista y en el programa que esta configura (Urbaneja, 1894: 5). La puesta en práctica de su criterio estilístico a través de los textos creativos se complementa entonces con estos ensayos en los que se insta al lector a “rasgar viejos prejuicios” (Urbaneja, 1895: 21). Esto consiste en: discutir la educación formal y los valores literarios preestablecidos²⁴, entender que el concepto de belleza es cultural y repensar la literatura nacional, es decir, abrir su compás –más allá de la tradición y de su deuda con la literatura hispana–, para introducir estéticas modernas originadas en otras literaturas (naturalismo e impresionismo). El resultado, después de un proceso lento de lectura y asimilación será, entonces, un producto totalmente distinto: el criollismo, la “verdadera” manifestación del americanismo (Urbaneja, 1895: 21).

Sobre las traducciones: esta sección está comprendida por fragmentos de capítulos de novelas, poemas y cuentos, artículos de crítica, crónicas y ensayos de obras de la literatura francesa, alemana y rusa, entre otras. Es importante destacar que, en la mayoría de los casos, estos textos son introducidos por los directores de las revistas. Por ejemplo, “Tartarín de Tarascón”, el capítulo traducido de la novela de Daudet, es presentado por un texto de Coll, titulado “Impresiones Tarasconesas”, en el que este evidencia la puesta en práctica del ejercicio interpretativo del crítico modernista (Coll, 1894: 27-31).

Los segmentos cuatro y cinco, comprendidos por las notas y las reproducciones de retratos (grabados), respectivamente, constituyen una fuente valiosa de información para el estudio de las revistas literarias especializadas. En parte, porque, en el caso de las notas, prestan información acerca de la actualidad de la revista, de cómo se posiciona en el campo literario²⁵, y de sus limitacio-

²³ En otro trabajo, titulado “Del Modernismo Hispanoamericano: el crítico como traductor de la experiencia del arte”, hemos descrito el modo de proceder de la crítica modernista y su carácter dialógico. (Ver Uzcátegui, Laura (2016) *Contexto*, 2: 22, 46- 65).

²⁴ Urbaneja dice al respecto: “Desde los bancos escolares conocemos alguno (“los abuelos literarios” que conforman la tradición heredada), cuando a martillazos nos metían taponos de sintaxis, glorificado por ser, dado su tiempo, el autor de una de las mejores piezas de aquel género. Después saltan otros de menor cuantía. Con la cuestión del idioma, acusase de corruptores, de asesinos del dialecto. Cuando solo pedimos usar aquellos términos producto de nuestra vida, sancionados por la costumbre. Inaceptable demanda según ellos, pues creen al idioma capaz de hacer literatura cuando solo es un medio” (Urbaneja, 1895: 22).

²⁵ Como ejemplo de las aclaratorias sobre la posición de sus redactores con respecto a ciertas colaboraciones podemos citar la nota del n°11 de la revista, en la que la redacción comenta, respecto a un artículo sobre la literatura hispanoamericana, lo siguiente, “No todo lo que publica esta revista está de acuerdo con las ideas de la redacción, más

nes²⁶. Estas resultan hoy marcas que denotan las circunstancias de la publicación y sus altibajos. Por otro lado, los retratos comienzan a incluirse en la revista al final de cada ejemplar, a partir del número cinco. Por lo general, en ellos se reproduce la imagen de escritores hispanoamericanos y europeos, entre ellos, Paul Bourget, José Gil Fortoul, Julián del Casal y José Martí. A cada imagen corresponde una semblanza. De manera que, a partir del retrato, el lector puede identificar y comprobar la veracidad de la descripción escrita, que va más allá de resaltar los rasgos físicos y morales del personaje y de la simple biografía. Estas semblanzas incluyen comentarios críticos apreciativos. Ambos textos se acompañan y se complementan, pues persiguen un mismo fin: legitimar el saber modernista y trazar una línea de pensamiento coherente que contribuya a la construcción de una nueva tradición alternativa y moderna.

Son bien conocidas las modificaciones que la tecnología de la imprenta provocó en la literatura (Benjamin, 2015). Si asumimos que dichas modificaciones se potenciaron durante la era industrial con la utilización de la imprenta a vapor, entonces podemos decir que la prensa transformó las relaciones entre el productor, el texto literario y el receptor. En el ensayo de donde parafraseo esta cita, *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, Benjamin dice que alrededor de 1900 – una fecha que para este trabajo nos atrevemos a retrotraer al surgimiento de las revistas literarias especializadas modernistas– “la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal que no sólo comenzó a hacer de la totalidad de las obras de arte heredadas su objeto y a someter el efecto que producían a las más profundas modificaciones, sino que conquistó para sí un lugar propio entre las maneras de proceder artísticas” (2015: 29). La prensa permitió una especie de “democratización” de la cultura al poner en manos de “la masa” objetos artísticos antes vedados. Pero esto implica también que la herencia se seleccionaba a discreción de los redactores y, en el caso concreto de las revistas literarias especializadas, en función de un programa de formación modernista. Al adecuarse al formato de la revista literaria los distintos géneros literarios tradicionales, la percepción del objeto, de su literaridad y de lo heredado se modifica sustancialmente. En muchos casos el lector solo tendrá de ellos una percepción fragmentada, dada las limitaciones espaciales de la revista. Esto implica que su valor cultural se pone en cuestión o se debe “reconstruir” (completar imaginariamente) al no poder percibirse la obra en toda su magnitud. Ocurre mucho con las traducciones de obras europeas, fragmentos o preámbulos de ensayos y novelas que originalmente son extensos. Asimismo, la prensa trae consigo la proliferación de otros géneros que por su carácter exhibitivo no adquieren todavía la cualidad de literarios. Ellos son: la crónica y la reseña

ella cumpliendo el programa de imparcialidad e impersonalidad que se ha impuesto, tiene amenudo [sic.] que dar cabida a artículos que contrarían sus propias opiniones, como ocurre hoy con el estudio del P. Blanco García en el que este crítico demuestra una mal disimulada inquina contra los americanos. Creemos que es bueno saber lo que se piensa de nosotros en el otro lado del agua” (*Cosmópolis*, 1895: 96).

²⁶ Por limitaciones y altibajos podemos citar la “Nota”, ejemplar n°10, en la que la redacción dice, “*Cosmópolis* no cuenta para pagar su relativamente costosa edición sino con el favor de sus suscriptores; esperamos que el público no dejará morir esta publicación que por un bolívar mensual da cuarenta y ocho páginas de variada lectura” (*Cosmópolis*, 1895: 48).

crítica, que además llevan implícito el valor económico que adquiere el texto literario en prensa. Más adelante, cuando aparece en la escena hispanoamericana *Mundial*, el conflicto entre el texto literario y el valor económico se matiza. En sus páginas se verá un encomio al comercio de objetos industriales que van más allá de la letra: imágenes ilustrativas y fotográficas sobre cualquier tema, imágenes de la publicidad. En la búsqueda de establecer lazos con una tradición, estos objetos, que forman parte del orden de las artes aplicadas, se cargan de historia, se revisten de un aura: de un tiempo y en un espacio, comienzan a considerarse una traslación, un modo de expresar y hacer inteligible la sensibilidad (la individualidad y personalidad) del comprador.

Los procesos de adaptación de los géneros tradicionales, el surgimiento de otros, más el persistente interés en mantener una sección de crítica literaria, en la que se expliquen las formas y procedimientos para entender la literatura moderna en su justa medida, a partir de un saber construido desde y por los modernistas, se anuncian, de algún modo, en el manifiesto literario “Charloteo”. Este texto, finalmente, puede verse como una especie de “protocolo”, en el sentido que Isava le confiere a la palabra: “podríamos decir que un protocolo es el elemento que permite delimitar, identificar y autenticar un estado de cosas como una experiencia particular, repetible, inteligible, transmisible” (2017: 32). Los lineamientos esbozados aquí por Coll, Dominici y Urbaneja se desarrollan con detalle desde los textos que componen cada segmento de *Cosmópolis* descrito anteriormente. Por lo tanto, es posible concluir que, a partir de estos, los modernistas ponen en discusión aquello que permanecía invisibilizado por la tradición: los valores literarios naturalizados. Al tiempo en que lo hacen, la revista los cuestiona y desmonta para “reconfigurarlos” y proponer otros valores que se refuerzan progresivamente, a medida que la lectura de los números avanza, hasta emerger de su visión total, del conjunto orgánico que ella significa. En este orden de ideas, la revista literaria especializada muestra un “conjunto de presupuestos culturales que hacen posible la experiencia” (2017: 31) de un fenómeno literario distinto. Conforme pasa el tiempo, estos otros valores seguirán un proceso de sedimentación, ello permitirá establecer una relación de tolerancia en el campo de finales de siglo entre el valor aurático del arte y su valor exhibitivo, entre los saberes heredados, el modernista y otros saberes emergentes. Así, lo que para la primera generación de modernistas (1875-1896) representa una crisis ontológica: la profesionalización del escritor y su incorporación en el mercado, las tensiones entre editores y autores, la incompreensión del público inculto (la recepción fallida de los textos modernistas) y la aceptación “forzada” del valor material de la obra de arte; en la segunda generación (1896-1920) resulta llevadero, más familiar. En medio de estas dos generaciones se ubican las “revistas literarias especializadas” como cronotopo, coyuntura histórica y espacial en la que se va formulando un protocolo distinto, en este caso, el que permite aproximarse a la literatura moderna. Estas, junto a las otras dos categorías de los periódicos literarios de Carter (las revistas literarias como *Revista de América* y los magazines como *Mundial*), permiten visualizar y reconstruir, en parte, el campo literario hispanoamericano de la última década del siglo XIX, examinar su estado para trazar el escenario que prepara la aparición de las vanguardias a comienzos del siglo XX, en el que las revistas y los manifiestos se conciben como práctica común, necesaria para mostrar el espíritu bélico que mueve a toda *formación* surgente. La

complejidad de estos artefactos, como hemos visto, solo es visible en la medida en que estos se “aprecian” en su totalidad y organicidad, de ahí tal vez las limitaciones de una porción de la crítica literaria acostumbrada a parcelar estos objetos. *Cosmópolis* es solo la muestra para el caso venezolano, pero sabemos que lo que este fenómeno activa es extensivo a otros contextos de la literatura hispanoamericana. “El estudio del género en clave comparatista sigue siendo igualmente útil para trazar los recorridos de aproximación a una idea de la literatura como gran intertexto y al mismo tiempo como red compleja e implicada en la trama de las otras redes que forman la cultura” (Sinopoli, 2002: 187). Plantear una comprensión de las revistas con esta clave exige considerar que todo proyecto periodístico no es resultado del trabajo de uno, no se trata de la “Revista de uno –o de editor plural” (1999: 14), como señala Saúl Sosnowski a propósito de su empresa, la revista *Hispanoamericana*. Toda revista, modernista o no, especializada o no, es un tejido de voces orquestadas por una suerte de “gran imaginador”. Mi capítulo siguiente trata de describir y reflexionar acerca de las maneras en que esta gran voz se verbaliza y se muestra.

s
e
g
u
n
d
a



p
a
r
t
e

“Instancias Narrativas” en el reparto de lo sensible

“Instancias Narrativas” en el reparto de lo sensible

*(...) la feuille á même, comme elle a reçu empreinte, montrant,
au premier degré brut, la coulée d'un texte.
Cet emploi, immédiat ou antérieur á la production close, certes,
apporte des commodités á l'écrivain, placards joints, bout á bout, épreuves, qui
rendent l'improvisation.
Ansi, strictement, un «quotidien» avant qu'a la vision, peu a peu, mais de qui?*

Mallarmé.

En un diálogo entre Roger Chartier y Pierre Bourdieu, con ocasión del cierre del coloquio de Saint-Maximin, en 1983, Bourdieu hace varios señalamientos a propósito de la lectura como práctica cultural que son de particular interés para este estudio. “Los textos, cualesquiera sean, cuando se los interroga no sólo como textos, transmiten una información sobre su modo de empleo” (256). El sociólogo francés, entre tantas cosas, hace una reflexión sobre cómo la construcción tipográfica puede proponer distintos tipos de lectores ideales según la presencia o no de color en la página, la diferenciación entre fuentes de distintas clases o tamaños, la puntuación, la extensión del párrafo, la inclusión de imágenes. “Hay, pues, una manera de leer el texto que permite saber lo que el texto quiere hacer con el lector” (Bourdieu, 2010: 256-257).

Pero no se trata acá de hacer un catálogo del tipo de lector de cada revista modernista estudiada, ni de suponer que estas están intencionalmente codificadas para ser dirigidas a un solo lector o a determinada clase social. La discusión entre Bourdieu y Chartier muestra cómo hay componentes, en todo lenguaje, que, por su presencia, ausencia y uso, configuran un sentido que se emite, y, como parte del mensaje, transmiten algo que juega con las potencialidades sensibles del acto de decodificación y comprensión de lo que se tiene en frente. Se trata de aquello que explora la poesía y nadie se atrevería a negar en el caso de los caligramas de Apollinaire o los “Dibujos a máquina” (1966) de Rafael Cadenas porque el aspecto gráfico, en relación con el mensaje, sobresalta y golpea la vista. En este tipo de textos exploratorios de la función literaria convencional, la disposición plástica del texto en un espacio construye sentidos que van más allá de la asimilación del tema, entretejidos con la experiencia plástica, sinestésica, de poema. El acto

de leer, como cualquier otro, también es un acto cultural, que se naturaliza conforme se normaliza y enseña, atravesado por las relaciones que se establezcan con el uso de las tecnologías. Las revistas, como la publicidad, la fotografía, el cine y cualquier otro artefacto cultural, no están exentas de esto, puesto que también están hechas con los mismos lenguajes. Tanto el epígrafe de Mallarmé, como la cita de Bourdieu-Chartier, hablan de una misma cosa: las cualidades maleables del texto, el colado del texto en la hoja, su montaje, su naturaleza armable y, por tanto, desarmable, el paso del objeto de un “estado en bruto” a “un arte final”, antes de su publicación. La manipulación de la recepción aludida, más que ideológica, tiene que ver con la posición del autor como primer lector y editor de su texto. En el mundo periodístico, esto sería, el editor como constructor y armador de la heterogeneidad de materiales que hacen las revistas.

He señalado cómo las revistas literarias modernistas, concretamente la *Revista de América* (1894), *Cosmópolis* (1894-1895) y *Mundial magazine* (1911-1914), constituyen artefactos literarios complejos dentro del campo cultural hispanoamericano, cómo en su hacer elaboran una crítica de la tradición y de los principios estéticos que determinan lo literario. Esta crítica se va construyendo progresivamente desde las páginas de las revistas, al margen de la comunidad crítica autorizada e institucionalizada, con la finalidad de cuestionar la vigencia de los saberes tradicionales. Las revistas literarias, en este contexto, impulsan no solo una especie de democratización del arte, también suponen un medio aparte para que un saber alternativo se formule y sea puesto a disposición de los escritores y lectores críticos no formalizados. En este sentido puedo decir que las revistas literarias modernistas, en la medida que participan de la política literaria nacional, intervienen las prácticas de lecturas convencionales, naturalizadas, y proponen un nuevo “reparto de lo sensible”²⁷ (Rancière, 2011: 16), abren un espacio audible y visible, inteligible, para hablar de literatura y decidir qué es lo literario, cómo debe valorarse. Ahora bien, en el capítulo anterior he partido del estudio de las revistas como género para hacer énfasis en cómo operan en el campo cultural y configuran un cronotopo. Hasta ahora me he centrado en la revisión de los contenidos escritos: cómo estos hacen un recorrido laberíntico por las diferentes revistas modernistas que surgen en Hispanoamérica durante la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX; cómo hacen explícitos los presupuestos estéticos del movimiento y proponen protocolos de lectura alternativos. Para mí, las revistas no son un conjunto de textos reunidos de modo arbitrario, al contrario, son artefactos contruidos conscientemente a partir del montaje de elementos heteróclitos, que crean un espacio diseñado y ordenado por un editor y/o redactor, en el que se representa, “se muestra”, una imagen del modernismo hispanoamericano.

En este sentido, y a partir de las citas de Mallarmé, Chartier y Bourdieu, me pregunto si es posible hacer una lectura crítica distinta de este tipo de artefactos que permita entender de qué manera, en ellos, esta imagen del modernismo se representa y encadena discursivamente. En primer lugar, debemos estar conscientes de que las revistas literarias (y todo órgano periodístico)

²⁷ Rancière llama el reparto de lo sensible a “Esa distribución y esa redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y del ruido, de lo visible y lo invisible” (2011: 16).

COSMOPOLIS

REVISTA UNIVERSAL

DIRECTORES Y REDACTORES

Pedro César Domínguez—Pedro Emilio Coll—L. M. Urbaneja Achelpohl
Administrador: Luis Pereira Solís

Oficina de Redacción y Administración: "Imprenta Bolívar," Oeste 4, N.º 4

CONDICIONES

Este periódico se publicará por ahora, una vez al mes.—Suscripción mensual, B. 1.—Número suelto, Bs. 1,25.—Admítase cambio.—La correspondencia puede dirigirse á cualquiera de los Directores.—Colaborarán los que sean invitados para ello.

SUMARIO:

A los Críticos: Pedro César Domínguez.—En su Album: (poesía) Adolfo García—Asueto: Arturo A. Ambrosi.—Selección: Leonardo Alvarado.—Egafios Mutuos: (poesía) Pedro María Morante.—Paul Bourget: Pedro Emilio Coll.—A un joven: Paul Bourget.—Amor sídereo: (poesía) M. Pimentel Coronel.—Idilio: L. M. Urbaneja Achelpohl.—El Arte: A. Schopenhauer.—Presea: Jesús Urzúa.—Vuelo: (poesía) Felipe Valdearrama.—1871: León Cladel.

Grabado: Retrato de Paul Bourget.

A LOS CRITICOS

La casta frente de la madre Roma recibió un beso: el óleo santo de las creencias griegas; de esa sublime caricia del arte helénico nació la inspiración latina.

La filosofía hizo los cultos, formó los ritos y creó el misterio: la literatura hizo la fiebre, formó la apoteosis y creó el genio.

Apareció el pensador é hizo la luz, trajo la flor dolorosa, la del perfume cruel: la duda; entónces el poeta

— 8 —

Mis sonoras cántigas aladas
De tu albo libro entre las hojas breves,
Resbalarán dolientes y pausadas
Como un pájaro azul sobre las nieves.

De nuestro ayer-revuelta catarata !—
Mientras que el curso de tu vista pierdes,
Mi fantasía lánguida retrata
Un cielo vasto y unos campos verdes;

Un hogar que blanques, húmeda fronda,
Dolorosa torcaz que se querella,
Y del sol al través de la luz blanda
Una mujer muy pálida y muy bella.

¡ Ah, mi casta, mi casta pensativa !
¡ Ah, mi doliente irradiación que alegra !
¿ Por qué vienes sin una siempre-viva
Entre tu espesa cabellera negra ?

¡ Y á qué llegas medrosa á los altares,
Con las trémulas manos sobre el pecho ?
¿ Qué se hicieron tus blancos azahares,
Y tu traje de novia, que lo has hecho ?

¡ Oh visión encáristica ! á qué juntas,
En la armónica voz de tus reproches,
La alegría de cosas ya difuntas
Y la tristeza de olvidadas noches ?

Llega y besa mi frente, aun está cálida;
Ven y esconde en mi pecho tu faz hueca ;
Sigue siendo tristeza en la luz pálida,
Sigue siendo perfume en la flor seca !

Alma-luz, mi amorosa, ya el gris mancha
El nostálgico azul del horizonte

— 7 —

En la meditación está la fuente del sabor; en las grandes necesidades y en las circunstancias especiales que dominan la libertad de la existencia, está el deseo de perseguir la fuerza productora, de buscar el motor de los goces sensuales, el origen de la vida moral, la poesía íntima que se encierra en los pétalos de la rosa, en la religiosidad del misterio, en las caricias venenosas de la duda, en la alegría, en las somnolencias voluptuosas de todo lo que se llama Juventud y Amor.

La energía del espíritu crítico rechaza la epilepsia de la Juventud y los espasmos del Amor; el cielo no es una creación mística, el cielo es la atmósfera, es ázoe, es carbono, es oxígeno, es hidrógeno, es vapor de agua; la psicología no contiene lo sobrenatural, es una forma del orden único, de lo real; la ideología aparece para desde su origen; la filosofía tiene por base la fisiología; el análisis que predomina en las luchas contemporáneas, no puede aceptar ni el tormento de lo infinito, ni las impresiones tomadas del estado del aire.

PEDRO CÉSAR DOMÍNGUEZ.

1894.

EN SU ALBUM

A Honorable Hernández Miyares

Para "COSMÓPOLIS."

Alma-luz, flor gentil, arrulla y calma,
Calma la ardiente sed de mis amores !
Que para hablar de ti dentro del alma
Guardo el perfume de mis viejas flores.

— 20 —

desordenadas impresiones escritas á vuelo pluma). Para terminar diré que Bourget es el más joven de los académicos franceses y el más eximio de los cosmopolitas; que ama los grandes viajes como Pierre Loti, solamente que mientras aquél los hace en ferrocarril y en *steamer*, Loti, sobre el lomo de un camello, en abigarrado traje oriental, va, soñador, bajo los ondulantes dátilos que crecen en la lejana Arabia.

PEDRO-EMILIO COLL.

Caracas: agosto de 1894.

A UN JOVEN

PROLOGO DE "EL DISCIPULO"

Quiero dedicarte este libro, joven de mi país; á tí, á quien conozco perfectamente; bien que desconozca tu pueblo natal, tu nombre, tu familia, tu fortuna y tus ambiciones; todo, menos la circunstancia de que has pasado de los diez y ocho años y no has cumplido los veinticinco y la de que buscas en nuestros libros, los libros de tus hermanos mayores, respuestas para las preguntas que te mortifican. Y de las respuestas halladas en este libro dependa algo de tu vida moral, algo de tu alma. Y tu vida moral es la vida moral de la Francia misma, tu alma es su alma. De aquí á veinte años, tú y tus hermanos tendréis en vuestras manos la fortuna de esta vieja patria, nuestra madre común. Seréis vosotros la patria misma. ¿Qué habrás recogido tú? ¿Qué habréis vosotros todos recogido de nuestras obras? Pensando en esto no hay escritor honrado, por insignificante que sea, que no se espante de su responsabilidad.

En EL DISCIPULO hallarás el estudio de una de esas responsabilidades. Quiera Dios que veas en el libro una demostración de que el amigo que te dirige estas líneas posee, á falta de otros merecimientos, el de creer profundamente en la sociedad del arte. Ojalá halles también en estas líneas la prueba de que un

Aunque *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial* entran en la categoría general de “Revistas literarias modernistas”, no están diseñadas de la misma forma ni para un mismo tipo de lector. Por el carácter y disposición de sus contenidos, las dos primeras exigen una lectura especializada, apelan a un “lector intensivo”; mientras que la última facilita una “lectura menos virtuosa”. La “intensividad” o “virtuosidad”, a simple vista, tendría que ver con la relación letra-imagen: ¿a mayor cantidad de letras mayor intensidad? Bourdieu ya señalaba, en el citado estudio, que el uso de “los párrafos extensos o breves”, de “todos los signos que están destinados a manifestar la importancia de lo que se dice”, “la presencia o no de letras capitulares, los títulos y los subtítulos” (2011: 256), determinan, en cierta medida, el tipo de lectura a seguir. A estos elementos habría que añadir la presencia o no de ilustraciones y publicidad, de comentarios de tipo informativo, explicativo o promocional, dirigidos expresamente al lector, entretejidos con las distintas colaboraciones; la presencia de elementos decorativos como marcos y viñetas; entre otras cosas.

Todo nos dice acerca de la naturaleza de las revistas, de los distintos protocolos de lectura que proponen, del público que desean captar, de la imagen del modernismo que pretenden construir y del valor (estético y comercial) que se le concede al texto escrito o ilustrado. La apariencia (el *look*) de una revista ofrece, además, otro tipo de información relacionada con los principios constructivos de la revista, es decir: su metodología, mecanismos de selección del material, sistema de ordenamiento, encadenamiento, y procedimientos técnicos escogidos para el diseño de la página. Al mismo tiempo que a los lectores, estas cuestiones atañen a los productores. De manera que, en esta oportunidad, mi enfoque se centrará en los segundos, en los distintos directores, editores y redactores de las revistas. Me interesa determinar quiénes son estas figuras que arbitran, recortan, organizan y muestran las diferentes colaboraciones textuales y visuales dentro de cada número publicado, cómo se autodefinen, cómo se enuncian, en fin, cuáles son sus estrategias discursivas.

Pensar que la irrupción de la imagen en el texto escrito haga del lector un practicante menos “intensivo” o “virtuoso” sería seguir dentro de “la ciudad letrada”, sería poner en funcionamiento una máquina lectora bajo los cánones positivistas que he cuestionado en el primer capítulo. Partiré, pues, de una idea básica: *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial*, cada una con el estilo que representan, y con sus irregulares capacidades económicas, ofrecen un protocolo de experiencia lectora distinto. El protocolo instruye al consumidor, le da las herramientas necesarias para que actualice sus competencias hermenéuticas. Ese actualizarse da indicios de los cambios perceptivos del arte producidos durante el entresiglo. Veamos ahora la importancia de quiénes redactan este protocolo, cómo se enuncian y de qué manera la idea de la existencia de un instructivo de lectura, subrepticio o frontal, ya traduce una experiencia de lectura que es también la de estos sujetos que dirigen la edición y redefinen las colaboraciones al empalmarlas. Después de todo, ya Roger Stoddard, en *Morphology and the Book from an American Perspective*, aludiendo a un juego literal del sentido, sostenía que “hagan lo que hagan, los autores no escriben libros. Los libros no se escriben en absoluto. Los manufacturan los escribas y demás artesanos, los mecánicos y demás ingenieros, y por las prensas de imprimir y demás máquinas.” (1990: 15).

II.1. Directores, Editores y Redactores

De *Revista de América* y *Cosmópolis* a *Mundial magazine* hay una distancia temporal considerable. Las dos primeras se publicaron por primera vez en Buenos Aires y Caracas, en 1894, cuando el modernismo todavía está en su fase inicial de negociación –para no continuar la idea de ruptura con la tradición y la literatura nacional. *Mundial magazine*, por el contrario, aparece cuando el modernismo goza del reconocimiento pleno de la comunidad literaria hispanoamericana, en 1911. Esta diferencia es importante en la medida en que demuestra los cambios que se producen en el campo cultural con relación a la profesionalización del escritor, los derechos de autor, el desarrollo de la prensa, el valor económico de la obra de arte y la percepción de las revistas como instrumentos literarios. *Mundial* es una revista que paga por colaboraciones inéditas.

En “Los poetas modernistas en el mercado económico”, Ángel Rama cita un texto de Darío titulado “La producción intelectual latinoamericana. Verdadera propaganda americanista. Autores y editores” (1913), en el que el escritor nicaragüense se lamenta de la inexistencia de un mercado literario en América Latina. Darío, entre otras cosas, habla de la necesidad de reconocimiento del escritor, de la necesidad de salir del estado de patrocinio y de recibir una remuneración aceptable por las colaboraciones literarias. El artículo, posterior a los primeros números de *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial*, puede considerarse como indicio de una toma de conciencia acerca del problema de la autoría y del plagio en Hispanoamérica.

Hasta entonces, no existía una convención clara sobre las normas de publicación en prensa, sobre el valor de cambio en metal de las publicaciones y los derechos para su reproducción. El comentario de Darío lleva a pensar en que su condición de corresponsal de *La Nación* en España, su larga carrera periodística por diferentes países, le permite evaluar el problema desde afuera y comparar el modo en que operan los distintos mercados editoriales, americanos y europeos. Aun así, con todas las limitaciones que pudiera tener el mundo editorial criollo, los periódicos y las revistas fueron los principales medios de difusión literaria, sobre todo si los pensamos como espacios alternativos para oponerse al discurso literario oficial. Esto explica la cantidad de proyectos editoriales de carácter independiente que surgen entre 1890 y 1900 en el continente y que Boyd Carter registra en su clásico estudio sobre las revistas modernistas (1979).

Paulette Silva señala que era frecuente el anonimato en el trabajo de redacción de los periódicos. La costumbre de no firmar, a su modo de ver, debe entenderse en una dimensión contextual: “era posible que el nombre del redactor fuese del dominio público y por eso mismo [era] innecesario o redundante colocarlo en el periódico” (2007: 27). Sin embargo, Silva se refiere a los periódicos de principios de siglo XIX en Venezuela. A finales de siglo es probable que la circulación de una mayor cantidad de periódicos, en proporción con el desarrollo de los distintos campos literarios hispanoamericanos y el aumento del número de lectores, forzara a los redactores y editores a salir del anonimato. Para Silva, a partir de 1892 se registra un cambio significativo a nivel de la valoración del redactor por parte del campo literario. Dicho cambio coincide con los inicios del modernismo y está relacionado con el principio de originalidad y con la crítica del plagio por parte

de los redactores de las revistas y misceláneas²⁸. En los casos de la *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial magazine*, las firmas de las editoriales varían entre la fórmula “La redacción”, “La Dirección” y “Los editores”. Más allá de considerar esto una cuestión meramente estilística, cabe preguntarse si estas variantes son señal del aprecio que se le otorga a este tipo de actividades o resultan de una necesidad de distinción, de una especialización correspondiente a la división del trabajo a finales de siglo. En el manifiesto de *Cosmópolis*, por ejemplo, encontramos un comentario curioso por parte de la voz de la redacción que denota la dudosa connotación y apreciación del oficio periodístico en el campo de las “bellas letras”. La expresión “meterse a periodistas”, equivalente a “meterse a redentores y salir crucificados” (1894: 4-5), propone, con ironía, un juego contradictorio sobre la valoración del oficio de la escritura periodística, que se distancia de la perspectiva dramática que tuvieron modernistas como José Martí y Julián del Casal entre 1875 y 1896. Esta contradicción, reforzada por el tono jocoso a lo largo del manifiesto, se evidencia en el uso de las itálicas para resaltar las palabras “periodistas”, “risas”, “bohemia”, “literatos” y “redentores”:

Dominici. – Cuidado como concluimos a lo Ragnar Lodbrog, asesinado por avispa y serpientes venenosas, entonando nuestro canto de muerte, recordando las llanuras de Northumbria, creyendo que vamos a beber el hidromiel de la gloria. Pero dejemos la filosofía ya que nos hemos metido a *periodistas*, y hablemos en serio, aunque es mejor hablar en risas.

Fundemos una sección de crítica, no para criticar a nuestros compañeros de *bohemia*, no; nosotros los jóvenes podemos escribir disparates y ridiculeces, pero no les es permitido a esos *literatos* de alta fama [...], colaborarán los que nosotros invitemos, en fin, haremos lo que hacen todos los que se meten a redentores, morir crucificados por las hablillas, ¡dimes y diretes de los eternos charlatanes de oficio.....! (1894: 4-5).

Para finales de 1900 ya existían ciertas diferencias entre las competencias del periodista como redactor y editor. Veamos cuáles son las distintas definiciones operantes de estas prácticas. La palabra editor viene del latín *editio-editionis*, que significa “parto, publicación”. De ella derivan *edere*: sacar afuera, dar a luz, publicar; y *editor-editoris*: autor, fundador (Corominas, 1954). Rafael María Baralt, en su *Diccionario de Galicismos*, explica que la palabra, en español, es un calco del francés: “Tomados también de Francia tenemos el oficio y el nombre de los Editores responsables, que son las personas que en la prensa periódica responden de lo que, escrito o no por ellas, se publica en un Diario” (<https://biblioteca.org.ar/libros/132480.pdf>). Tanto en español como en francés, esta palabra guarda más o menos un mismo sentido. El *Diccionario de la Real Academia*, en su primera acepción, la define como “adj. Que edita”; en su tercera acepción es la “Persona que publica por medio de la imprenta u otro procedimiento una obra, ajena por lo regular, un periódico, un disco, etc.” (1954: 216). El *Larousse*, por su parte, la define de un modo más amplio y detallado.

²⁸ Silva ubica este cambio en *El Cojo Ilustrado*, en un texto titulado “El periodista criollo”. La crítica al plagio aparece también en las páginas de otras publicaciones periódicas nacionales como en *El Fonógrafo*, en un texto titulado “Los enemigos de la prensa”, que reproduce *El Lápiz* de Tulio Febres Cordero, en 1885.

Así, *Éditeur* puede ser:

a) Personne physique ou morale qui est responsable de l'entreprise d'édition et des choix effectués: Éditeur de livres, de disques; b) Personne qui publie et annote l'œuvre d'un auteur en vue d'établir une édition critique; c) (calque de l'anglais editor) Personne qui est responsable de la direction d'un ouvrage collectif, d'un numéro de revue, etc. (www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais).

Finalmente, el diccionario destaca que “editor” se dice usualmente en francés : “directeur” y en español: “coordinador” (www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais). Es importante destacar que la definición en francés, a diferencia de la del español, incluye la posibilidad de que el “editor” realice “elecciones” y “decisiones” sobre el material ajeno que se publicará, resultado de la unión de colaboraciones de distintos autores. Dichas elecciones, suponemos, pueden ser sobre el contenido o sobre el diseño y presentación de la obra. Igualmente, a diferencia del DRAE, el Larousse, en su acepción (C), menciona la relación que guarda el término con su uso en inglés. Efectivamente, en inglés, Editor es: “A person who is in charge of and determines the final content of a newspaper, magazine, or multi-author book; examples: the editor of *The Times*, a sports editor” (<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=editor>). Es decir que el “editor”, entendido como aquel responsable de la producción final del contenido de una obra (colectiva o individual), llámese libro, periódico, revista o compendio, es equivalente a las voces de “director” (en francés) y “coordinador” (en español). Por otro lado, la palabra “redactor”, que no existe en inglés, en español y francés es un academicismo que proviene del latín *redigio*. Corominas data su uso a partir de 1843 (1954: 340), el DRAE la define como aquel que redacta o que forma parte de una redacción u oficina donde se redacta (<https://dle.rae.es/?id=VXwyZfR>); y, para el *Larousse*, el redactor es el “Auteur de la rédaction d'un texte” o el “professionnel qui rédige des textes spécialisés ou des articles dans une entreprise de presse, une agence de publicité, etc.” (www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais), es decir, alguien bajo la supervisión del editor. Pero, curiosamente, en alemán, *Redaktor* es el que reúne, ordena y edita textos literarios o científicos. (<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/redaktor>), en otras palabras, es el mismo editor.

Este recorrido por las diferentes definiciones de “director”, “editor” y “redactor” tiene sentido en la medida en que develan cómo se demarcan las actividades que corresponden a cada rol y cómo los términos se contaminan de una lengua a otra. Quiero hacer énfasis²⁹ en este problema, principalmente, porque Silva menciona un caso curioso sobre esta confusión a principios del siglo XIX, en Venezuela. Al parecer, las fronteras entre el “director”, el “editor” y el “redactor” no son estables. Además, al no existir el “redactor” en inglés, es lógico que sus funciones se adjudiquen al

²⁹ La disputa comienza por un reclamo hecho por Iznardy debido a que Lamb se niega a pagarle sus honorarios como redactor de la gaceta (50 pesos mensuales). Lamb, a su vez, reclama sus derechos como propietario: “Los dueños solo tienen derecho y privilegio de emplear un Editor, si el caso lo requiere; el cual es solo y justamente considerado como los demás empleados de la Imprenta” (Grases, 1981: 191). Grases aclara que Lamb emplea la palabra editor en el sentido que tiene en inglés” (Silva, 2007: 28).

“editor” de la publicación periódica. Según Silva, para la época, el “redactor” es aquel que tiene el trabajo de “producir los textos, escogerlos, resumirlos, traducirlos, compendiarlos, en fin, el proceso de composición y producción de cada una de las entregas” (Silva, 2007: 27). ¿Acaso estas no son las mismas características que definen al editor o director? ¿Por qué la *Revista de América* decide firmar “La Dirección”, mientras *Cosmópolis* dice “En la redacción”, ¿y *Mundial magazine* “Los Editores”? Pudiéramos pensar que solo en Hispanoamérica las funciones de estas entidades se cruzan, que no hay una convención sobre el uso de esta fórmula en el ámbito de la prensa que puede terminar en litigios dramáticos. Pero, a partir de las definiciones antes citadas, podemos observar casos en que el director y el editor pueden asumir las competencias del redactor. Después de todo, la división de este trabajo no está clara en su origen: Henri-Jean Martin aclara en *Historia de la comunicación* –de Europa occidental– que, en un principio, la impresión, edición y comercialización de los libros estuvo a cargo de una misma persona, que también podía decidir sobre la disposición del texto en la página y marcar su sello como forma de identidad social (nombre del editor, algún elemento gráfico que lo distinguiera, ciudad de edición y año) (Martin, 1992: 23). Durante el Renacimiento, explican Carvallo y Chartier, citando a D. F. McKenzie, se da un acercamiento entre editores-escritores y lectores populares a través de la producción de los “pliegos”. Estos “protoperiódicos” ya exigen un proceso de edición, de adecuación de la información a las posibilidades de los talleres tipográficos y de los consumidores:

Los nuevos lectores originaron nuevos textos, y sus significados estaban en función de sus nuevas formas. Debido a la transformación formal y material de su presentación, que modificaba los formatos y la compaginación tipográfica, la proporción de texto e ilustraciones, los textos pudieron ganarse nuevos públicos, más amplios y menos doctos, y recibir nuevos significados, alejados de los deseados por su autor o contruidos para sus primeros lectores (McKenzie cit. por Carvallo y Chartier, 2001: 485-486).

De manera que solo con el tiempo –esto vale también para el caso Hispanoamericano–, en función del desarrollo tecnológico y económico de los centros de mercadeo³⁰, estas actividades se han sofisticado al punto de aparecer, en el libro y en los periódicos contemporáneos, como entidades distintas. El cambio, aunque progresivo, se da con mayor fuerza, justamente, después de 1870, con el ascenso de la novela a género artístico y medio de expresión de la clase burguesa (Carvallo y Chartier, 2001). En Europa se suman otros factores como la disminución del analfabetismo, la industrialización del arte, es decir, la reproducción masiva de novelas a bajo costo, y el surgimiento de otros nuevos lectores (el femenino): “La producción en masa de obras de ficción baratas [ejemplo es Julio Verne] incorporó nuevos lectores al público lector y confirió una mayor homogeneidad y unidad a este último” (Carvallo y Chartier, 2001: 543). En consecuencia, los

³⁰ No podemos obviar que en Hispanoamérica el origen de los diarios y anuarios está precisamente en la formación de sociedades económicas y clubes durante el s. XVIII, que valoraban la lectura y veían en este tipo de textos medios de información económica, de instrucción y de recreación. De estas sociedades económicas saldrán las primeras ideas que atisban los movimientos de independencia.

editores, para la fecha, “por fin son conocidos como especialistas profesionales” (Carvallo y Chartier, 2001: 543), que “explotaron las nuevas oportunidades para la inversión capitalista” (Carvallo y Chartier, 2001: 543). El editor aparece como mediador y mercader entre el artista y la gran masa del público.

No es difícil imaginar el escenario: por un lado, tenemos a los editores capitalizando las exigencias del nuevo mercado de lectores anónimos, aprovechando los recursos técnicos de la imprenta a vapor, de la litografía y fotograbados. Por otro lado, tenemos a un número creciente de escritores adaptándose a las circunstancias, no sin cierto recelo. Por ejemplo, Sainte-Beuve y el británico Wilkie Collins, quien, por si fuera poco, “acuñó la expresión del *público desconocido* para describir esas masas literarias perdidas, formadas por tres millones de lectores de clase baja excluidos de la civilización literaria” (*cursivas mías*. Carvallo y Chartier, 2001: 543-544). Estos excluidos de la cultura no son otros que los lectores formados por las revistas ilustradas baratas (las *penny magazines*). El consumo de este tipo de publicaciones, vendidas en quioscos y a precios bajos, se extenderá rápidamente en Europa y en el continente americano. En Francia, por ejemplo, durante el Segundo Imperio, aparecen Las Revistas Ilustradas, remedos de las *penny magazines*. El crecimiento exponencial de este público es tal que se puede hablar con propiedad de la existencia de una cultura urbana desde que, en 1864, el ejemplar escrito enteramente por Alejandro Dumas y Gustave Doré llegó a vender 250.000 ejemplares (Carvallo y Chartier, 2001: 548).

De modo que la revista como género discursivo se va “limpiando” en la medida en que escritores reconocidos se integran a la práctica periodística y se convierten en editores que se preocupan por la calidad y variedad de sus materiales y contenidos. Podemos decir, entonces, que la necesidad de distinguir entre “director”, “editor” y “redactor” surge al tiempo que el periódico deja de ser solamente un “hecho literario” aislado para convertirse en un “género”, con sus propias reglas de producción, reproducción y canje, con su propio público. Cuando la práctica se formaliza y se hace común al campo cultural, estas tres entidades alcanzan cierto prestigio literario. El editor se convierte en escritor, o viceversa. Su saber ya no es solamente técnico, más que un gestor, se hará un visionario del gusto social. Este reconocimiento que logra dentro de su medio, por otra parte, lo hace distanciarse del tema económico, todavía tabú entre la alta cultura. Para estos menesteres surge la figura del “administrador”.

Entre 1894 y 1914, aunque más o menos fijadas estas reglas, en la *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial magazine* observamos un uso distinto del oficio de “director”, “editor” y “redactor” que trae como consecuencia fórmulas particulares de enunciación a lo largo de las revistas³¹. Creo que la naturaleza experimental de las dos primeras revistas, en contraposición a la tercera, y la dispari-

³¹ Hemos visto que la fórmula tampoco es constante en los demás órganos periodísticos hispanoamericanos: en Argentina, el diario *La Nación* encierra las tres funciones bajo el nombre del “Dirección”; en *La Razón y Caras y Caretas* (época argentina) sí se distingue entre “Director” y Redacción”. En Venezuela, *La Opinión Nacional* tiene un “redactor” y un “secretario de redacción”, distintos al “Director y editor propietarios”, mientras que *El Cojo Ilustrado* muestra como “editores propietarios y directores” a una misma persona. Añadir más ejemplos solo amplía y generaliza nuestro problema.

dad de recursos económicos con que cada una cuenta, pudieron repercutir también en este aspecto. He mencionado que Darío y Ricardo Jaimes Freyre aparecen en tanto “Directores”, en la página inicial de cada número de Revista de América, y firman “La Dirección” al final del manifiesto “Nuestros propósitos”. Esta información aparece en hoja aparte, junto al “sumario”. Los datos de la administración (nombre del administrador, dirección de oficina y costo de la revista), por otro lado, aparecen al final de cada número, en el margen inferior de la página.

I
Revista de América

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Los autores:

Arreguius
Almann
Brocho Gorda
Colthean
Darío
Diaz
Ebelot
Gómez Carrillo
Jaimes Freyre
Julian Martel
Lobos
López Benedito
Mitre y Vedia
Mosca
Reyer
Rueda

DIRECTORES:

RUBÉN DARÍO
RICARDO JAIMES FREYRE



IMPRESIONADO EN LA
OFICINA DE LA REVISTA

En *Cosmópolis*, Pedro Emilio Coll, Pedro César Dominici y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl figuran como “directores” y “redactores” en el encabezado de la primera página de la revista. Esta información aparece entre el título y el sumario, de manera centrada y con una fuente distinta, en la que se combinan mayúsculas y minúsculas. Este formato se mantiene durante los dos años de la publicación, solo cambia hacia los últimos números, cuando Andrés Mata se incorpora al equipo. En el n°10, por ejemplo, vemos a Coll como único “director”, a Mata y a Urbaneja como “redactores”, y a Dominici como “redactor corresponsal”. En un segmento intermedio, con el mismo tipo de fuente usada para el “sumario”, encontramos información sobre la “administración”, el lugar de imprenta y las “condiciones de la revista” (periodicidad y costo).

1. Caracas: 1º de mayo de 1894. Número 1º

COSMOPOLIS

REVISTA UNIVERSAL

DIRECTORES Y REDACTORES:

Pedro César Dominici — Pedro-Emilio Coll — L. M. Urbaneja Achelpohl
Administrador: Luis Pereira Solís

Casa de Redacción y Administración: "Imprenta Bolívar," Oeste 4, N° 4

CONDICIONES

Este periódico se publicará dos veces al mes.—Suscripción mensual, Bs. 2.00. Semestral, Bs. 10.00. Anual, Bs. 18.00. — Admite cambios. — La correspondencia puede dirigirse a cualquiera de los Directores. — Colaborarán los que sean invitados por ellos.

SUMARIO:

"Charloteo," por los Redactores.—"Neurosismo," por Pedro César Dominici.—"Una Maja," (poesía) por Julián del Casal.—"Los Siete Maestros," por Enrique Gómez Carrillo.—"De Temporada," (croquis criollo) por L. M. Urbaneja Achelpohl.—"Sinonimia en gris mayor," (poesía) por Rubén Darío.—"Angélica," por R. Cabrera Malo.—"El copo de nieve," por Eloy G. González.—"Impresiones tarasconesas," por Pedro-Emilio Coll.—"Tartarin de Tarascón," (novela) por Alphonse Daudet.

CHARLOTEO

(EN LA REDACCIÓN)

COLL.—Queridos cofrades, estamos solos, nadie nos ayuda y podemos hablar con franqueza. ¡Que suerte auguramos a ustedes a nuestro periódico, cuyo bizarro título de COSMOPOLIS impreso en letras rojas en la portada, agrava el espíritu y atrae como un pecado que diría el Rey d'Aurevilly?

DOMINICI.—Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos: aquí está atrofiado el espíritu y la indiferencia, pueden contarse las personas que

El “Charloteo” (el manifiesto o editorial de la revista) no está firmado por “la redacción”, pero aparece enmarcado por el subtítulo, en mayúsculas, “(EN LA REDACCIÓN)”³². Quienes actúan en él se identifican como “periodistas”, “redactores”, “trabajadores” y “redentores” de la prensa nacional. La inclinación del texto hacia un tono juguetón y burlesco enmascara una distinción precisa de los roles. Por su parte, en *Mundial magazine* la distribución de los espacios y de las competencias de estas entidades es mucho más compleja. Esta revista fue una empresa ambiciosa desde el punto de vista del diseño, de las ilustraciones y de su tiraje: se vendía en París, Buenos Aires, Montevideo, Barcelona y Madrid, principalmente. Darío figura como “director literario” en los primeros números. Su nombre, que aparece en la página de presentación de la revista, inmediatamente después del gran título, entre marcos rojos de estilo *art nouveau*, es también una señal de orden publicitario. Por el contrario, los datos de la “dirección y redacción”, así como los de la “Administración y publicidad” aparecen a partir de la tercera página, no como personas físicas sino como direcciones de oficinas. Sin embargo, a partir de los números del año 1912, la disposición de la información de la revista cambia: después de la portada y de –al menos– dieciocho páginas de publicidad, el nombre de Darío aparece al margen izquierdo, acompañado del nombre del “director artístico”, Leo Merelo, en el margen superior derecho. En un espacio aparte y centrado aparece el título de la revista, en letra superior; e inmediatamente abajo, el nombre de los “Administradores”, Alfred y Armand Guido. En el n°3 del año 1914 (el último número), la revista se simplifica y el orden se invierte: en el margen superior aparece la marca “Publicaciones. Alfred y Armand Guido, 6, Cité Paradis, Paris”, seguido, en espacio aparte y centrado, del título de la revista. El nombre de Darío, como “director Literario” se muestra nuevamente entre dos marcos que encierran información sobre: 1. la “Dirección telegráfica” (a la izquierda) y, 2. la “Dirección y administración” y “La Redacción y Publicidad” (a la derecha).

El tema del anonimato que identifica Paulette Silva en *La Gaceta de Caracas* (1808-1810) se resuelve a finales del siglo XIX. Para Williams, en el libro moderno, las marcas del editor, director o casa editorial son de carácter informativo y de orden publicitario, pero también son una señal de que la historia acumulada por estos oficios ha redundado en un reconocimiento que los dota de prestigio. En este sentido, las tres revistas literarias modernistas muestran una disposición de este tipo de información distinta en el espacio de la hoja, en la compaginación tipográfica. Esto bien podría delatar la prioridad que tiene el tema económico para cada publicación. Así, las dos primeras muestran una primera página mucho más austera en recursos gráficos y en capital humano que *Mundial*, cuyo último número deja entrever la superioridad de los Hermanos Guido, productores de la revista, frente a Merelo y Darío³³ (el nombre que garantiza la aceptación del magazine en el medio literario “alto”). Para mí, estas marcas dicen mucho más. Llama la atención que en estas

³² Recordemos que el manifiesto de *Cosmópolis* está hecho a tres manos, lo que equivale decir que tiene tres voces. Este, por su estructura dialógica, no tiene firma, pero cada acto individual de habla, cada intervención de los tres participantes que discuten el fin de la revista y su orientación estética, se introduce con sus nombres reales.

³³ Sobre esto parece pertinente citar la siguiente anécdota (con un tono antisemita) de Rufino Blanco Fombona sobre

revistas el “director”, “redactor” y “los editores” se enuncian desde posiciones distintas para informar a los lectores, ya acerca del carácter de las publicaciones, de cómo estas deben verse y leerse, ya para informar sobre los cambios que los números experimentan a nivel del diseño, de extensión o del costo. Asimismo para determinar las normas de publicación y de arbitraje, para presentar, aclarar o comentar colaboraciones de autores, entre otras cosas. La pregunta pareciera superflua, pero ¿la voz de la “dirección”, la “redacción” y “la editorial” es la misma que explica, acompaña y dirige la lectura de las revistas, es la misma que arma y organiza los distintos textos escritos y gráficos que conforman su cuerpo? Intuyo que, dependiendo del tema que aborde, esta voz se articula de diferentes maneras: puede modularse, asumir distintas formas de enunciación, tener un carácter, una perspectiva singular, o incluso desaparecer del todo. Estas inflexiones de la voz que guía la interpretación del relato de la revista son las que trataré de explicar a continuación.



(Mundial, 1911: 5)



(Mundial, 1912: 19)

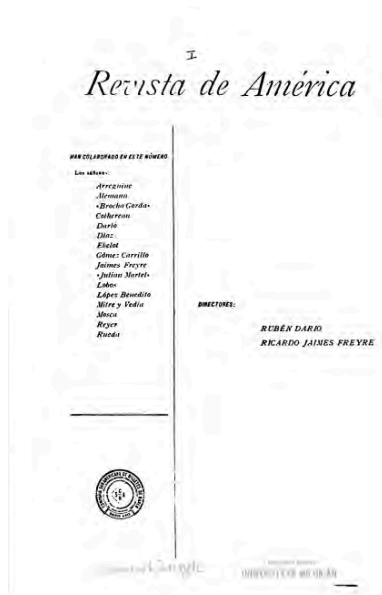
la ruptura de su amistad con el escritor nicaragüense: “Por aquel tiempo –me parece que en 1911– unos comerciantes uruguayos o ítalo-uruguayos, o ítalo-franci-uruguayos, o ítalo-israelo-franco-uruguayos, resolvieron, aconsejados por otro uruguayo de nombre Merelo, crear en París un magazine hispanoamericano con el título *Mundial*, y ofrecer la dirección al poeta de *Azul*. Rubén aceptó. Solo trataban aquellos mercaderes, que iban a su negocio de explotar el prestigio del poeta. Darío no nació para gobernar... Incapaz de mandar ni su propia conducta, no dirigió jamás sino el nombre de aquel periódico. Los Guido hacían lo que les daba la gana; por eso fue, por eso también; el más pingüe negocio” (Blanco Fombona, 2004: 160).

II.2. El director, redactor y editor como “instancias narradoras”

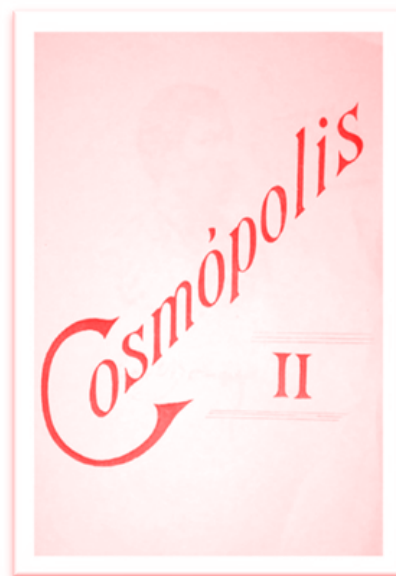
Si las revistas constituyen un género discursivo complejo es posible trasponer ciertas categorías y definiciones pensadas para los géneros tradicionales que me sean útiles para describir cómo el director, redactor y editor operan a través de este medio de expresión. Sabemos que la “narratividad” no es una cualidad exclusiva de los géneros literarios de una época determinada, ella es aplicable a géneros híbridos, no necesariamente verbales como el cine o el comic, y, por qué no, a las revistas literarias. Después de todo, “la narración es un discurso, es decir, una serie de enunciados (Jakobson), que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación” (Gaudreault y Jost, 2001: 28). Este sujeto que habla es lo que comúnmente el lector percibe como “narrador”, la “instancia narradora” (Christian Metz), “el gran imaginador” (Albert Laffay) o “el autor implícito” (Wayne Booth). Pero no todo discurso narra: “podemos hablar para argumentar, demostrar, enseñar, etc.” (Gaudreault y Jost, 2001: 28). Un estudio del acto de enunciación supone una descripción de su producción y de las condiciones en que este se da, señalaba Benveniste en 1971. Como en la oralidad, en la novela o el cine, en las revistas y periódicos se reproduce el circuito de la comunicación: hay un locutor/emisor que moviliza la lengua en cada acto de habla para un alocutario/receptor. En las revistas, a “la instancia narradora” podríamos llamarla instancia “directora” / “editora”/ “redactora”, según esta se autodenomine, y puede entenderse de dos maneras: como el sujeto de la enunciación que se hace presente a través de actos de habla en los que se dirige expresamente al lector, y como aquel que se enuncia sin hablar, que está detrás de lo que muestra, y en los modos en cómo decide mostrarlo: imágenes, tipografía, notas, diseño de la página, uso de marcos ornamentales, color, viñetas, etc.

Benveniste dice que la enunciación escrita es compleja porque se mueve en dos planos: “el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que se enuncien individuos” (1971: 91). A nivel de las revistas, esto equivale a decir, la instancia narradora que se enuncia e introduce las colaboraciones de otros escritores. Según Genette (1989), esta voz (la de quien se enuncia y está en capacidad de introducir otras enunciaciones) puede darse de distintos “modos”, dependiendo de la distancia y perspectiva que escoja tener. Es decir, esta voz asume un “punto de vista” (interior o exterior), tiene una “focalización” precisa que puede variar según su flexibilidad. En las revistas literarias, como en otros géneros, se da este caso de “polimodalidad”. Así, en un mismo artefacto periodístico, el punto de vista de la instancia narradora (sea sujeto de la enunciación o esté introduciendo otras enunciaciones) puede cambiar y posicionarse de diferentes maneras para “mirar” y “mostrar” distintos ángulos de una situación literaria o gráfica. Inmediatamente desde la elección de los títulos y sus formas la “instancia narradora” se identifica y demarca los límites geopolíticos de un tipo de “grupo”, comunidad imaginada de colaboradores y comunidad de lectores a la vez. Toda identificación conlleva una exclusión de lo que no se es. Los límites expresados por las palabras: “América”, “Cosmópolis” y “Mundial” dibujan y “narrativizan” (valga el neologismo) una “comunidad de interpretación” (Stanley Fish) específica que puede definirse por una idea y uso común de lenguas y lenguajes, de estructuras de percibir, de sentir, de creencias y expectativas. “Cada una de estas comunidades comparte, en su relación con lo escrito, el mismo conjunto de

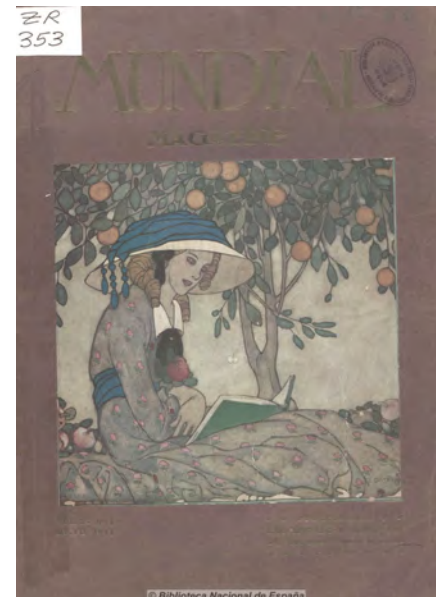
competencias, usos, códigos e intereses” (Carvalho y Chartier, 2001: 18). Lo escrito en las revistas, pensado como forma compleja que une el sentido a su apariencia, la lengua a su presentación artística en la página, en permanente relación con lo gráfico, incuba un prejuicio en los consumidores sobre lo que encontrará dentro de cada revista. Son enunciaciones que funcionan como prolepsis dentro del discurso narrativo:



(Revista de América, 1894: 1)



(Cosmópolis, 1894: 1)



(Mundial, 1911: 1)

Sobriedad, frialdad, dinamismo, lujo, economía del espacio, del color y de la imagen, mayor o mejor aprovechamiento de los recursos económicos, por tanto, tecnológicos... Estas son algunas de las impresiones que dejan las primeras páginas de los ejemplares citados con solo observar la disposición de los títulos y el tipo de timbrado: letras negras para *Revista de América*, rojas para *Cosmópolis*, doradas para *Mundial*. La voz de cada revista puede estar apelando a una comunidad distinta de lectores, a una más interesada en contenido escrito o más visual, literata o popular, dentro de un radio de acción más o menos abierto: americano, universal o mundial. Pero una anticipación del resto de los contenidos a partir de los títulos es solo eso, una anticipación. Por muy fijadas que estén las reglas de lectura de una comunidad, siempre estas estarán sujetas a “las transformaciones de las formas y los códigos que modifican, a la vez, el estatuto y el público de los diferentes géneros de textos” (Carvalho y Chartier, 2001: 18). Tal vez de allí la necesidad de cada revista por verbalizar su concepto creativo y reforzarlo mediante el manifiesto, protocolizando así unas normas de lectura, un uso de los contenidos y un procedimiento para su comprensión, logrando también una nueva convención de valoración de lo literario.

La focalización de la instancia editora o directora sobre lo que enuncia en los manifiestos es variable. No solo porque hay diferencias entre las voces narrativas que cada revista diseña, sino porque cada voz es, en sí misma, polimedial. En *Revista de América*, el manifiesto se titula “Nuestros propósitos”. El uso del pronombre personal de la primera persona del plural, que puede

incluir a la voz de la revista, a los colaboradores y al lector, contrasta con la firma del documento, “La Dirección”, mucho más lejana, externa. El título del manifiesto es comprensible puesto que todo documento programático de este tipo acude a fórmulas de enunciación que sean contundentes y generen empatía en el lector. Recordemos, la palabra “manifiesto”, proviene del latín *manifesto*, *manifestare*; que, a su vez, deriva de *manifestus* (“patente, palpable”); compuesto de *manus* (“mano”) y **fendō, *fendere* (‘cortar’, ‘hender’) (Caws, 2001: XIX). Antes del literario, esta palabra tiene un primer uso jurídico:

Originally a “manifesto” was a piece of evidence in a court of law, put on show to catch the eye, “A public declaration by a sovereign prince or state, or by an individual or body of individuals whose proceedings are of public importance, making known past actions and explaining the motives for actions announced as forthcoming”. Since the “man us” (hand) was already present in the word, the presentation was a handcrafted marker for an important event. (Caws, 2001: XIX).

El manifiesto es un discurso sumamente político, surge de la retórica y busca “manipular deliberadamente el punto de vista de un público sobre un tema” (Caws, 2001: XIX). En este caso de los manifiestos literarios de las revistas modernistas, las instancias narradoras que se pronuncian, buscan generar la creencia de la necesidad de la revista y de un nuevo protocolo de la experiencia lectora dentro del medio cultural. Decía antes, que, en *Revista de América* la cercanía del “nuestros” se disipa progresivamente: primero, con el tono imperativo de los “propósitos” de la revista, enunciados a través de formas verbales en infinitivo: “ser”, “combatir”, “levantar”, “mantener”, “trabajar”, “luchar” y “servir”, como si de un decreto de guerra se tratara. Y segundo, con el empleo de una firma que remite a un cargo formal: “La dirección” de la publicación.

Esta firma representa a una persona moral, Darío y Jaimes Freyre unidos en un solo proyecto editorial y literario. La voz de “La dirección” es la voz que nombra la revista, la que se enuncia en el manifiesto, la misma que arbitra, compone cada número y muestra las diferentes colaboraciones, la que acompaña y dirige el proceso de lectura de los consumidores; a veces cercana, cuando habla de “nosotros” o se dirige expresamente al lector; a veces con un enfoque externo, cuando desaparece por completo y solo muestra lo que ha seleccionado (texto escrito e imagen tipográfica) para su número. No hay otra persona moral o física que se identifique en la primera página de *Revista de América* como “Redactor” o “Editor gráfico”. En consecuencia, asumo, la empresa de producir “todo” está a su cargo. Aunque reconocible en Darío y Jaimes Freyre, esta voz se percibe a lo largo de cada número como una entidad independiente de las personas reales, autónoma e institucional, que habla aparte y por encima de las colaboraciones, incluidas las del mismo Darío y Jaimes Freyre³⁴. La “instancia directora” es el resultado del trabajo mancomunado entre el escritor nicara-

³⁴ A lo largo de la revista podemos ver, entre las colaboraciones, textos (poemas, cuentos, crónicas y reseñas de libros) escritos por Rubén Darío o Ricardo Jaimes Freyre. En todos estos casos, cada texto aparece firmado por los autores, con sus iniciales o nombre completo (la fórmula varía). Cada texto literario es una forma de enunciación distinta, autó-

güense y el boliviano. Veamos, ya directamente en el primer número, cómo esta se ubica:

III

Revista de América

QUINCENAL, DE LETRAS Y ARTES

AÑO I

BUENOS AIRES, 19 DE AGOSTO DE 1994

N.º 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, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del ensueño;

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

Tributar 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 a la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y próspera de la América latina, a 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, a 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 lo 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 a Bagdad en cumplimiento de una real penitencia, no ignora que es centenario. En cuanto a 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 a su lado santos invisibles, armados de flamigeras espadas. Voces extrahumanas lo llaman al combate por la cruz. Círculo prodigioso y milagroso, y el gran caballero lleva sus ejércitos al aniquilamiento de los infieles. En los desfiladeros profundísimos y sombríos, lo guía un maravilloso ciervo blanco. Va al encuentro de los paganos, adoradores del dios Mahoma. El sagrado oriflama,

noma, independiente de la "instancia directora". Bajo ningún concepto podemos identificar al Darío escritor de "Canto de la sangre" con el Darío director. Lo mismo vale decir para Jaimes Freyre.

La página de la revista está dividida en dos columnas. Cada colaboración aparece como una voz independiente, firmada por su autor (nombre real o seudónimo), separada de las otras colaboraciones por líneas horizontales, en “negrita”. A veces, el tipo de fuente, estilo y tamaño cambian de una colaboración a otra. De modo que es posible encontrar publicaciones de otros géneros en cursivas: cuentos y poemas mayormente. No solo el manifiesto se vale de este estilo de fuente. El uso de las cursivas o itálicas, entonces, no es exclusivo para marcar la voz de la “entidad directora”. Por ejemplo, luego del manifiesto, la voz de la dirección deja de enunciarse verbalmente, muestra distintas colaboraciones en cursivas, y reaparece a final del n°1 de la revista, para introducir al lector en una disciplina distinta a la literaria: la política y la opinión pública. Aquí, una serie de cartas, escritas por los directores de otros diarios de Buenos Aires, son brevemente presentadas con una nota, en estilo de fuente normal, que dice “hemos solicitado”:

Vientos de tempestad han azotado a Europa en los últimos tiempos. Enérgicamente plantada, ampliamente debatida la cuestión social no ha dado un solo paso hacia la definitiva resolución del grave problema que entraña.

La América no tardará tal vez en sentir el sacudimiento moral que estremece al viejo continente. Creyéndolo así, y dándole a este trascendental asunto, toda la importancia que merece, hemos solicitado sobre él la opinión de algunos de los Directores de los diarios de Buenos Aires, que se han dignado enviárnosla en la forma siguiente (*Revista de América*, 1894: 65).

Con esta intervención se rompe la focalización externa y abstracta que había mantenido la instancia directora hasta el momento. Su punto de vista vuelve a cambiar: de solo mostrar las colaboraciones y “montar” la página, pasa a emitir una opinión. Tras un largo comentario sobre el contexto social mundial, se acerca nuevamente al lector para incluirlo a una comunidad de la que forman parte también los editores de los más selectos periódicos porteños, entre ellos, el diario *La Nación*. La dirección, la misma que firma los propósitos, revela con este cambio de forma verbal y focalización, en primer lugar, que no solo muestra, también presenta y participa del proceso de composición (montaje) de la revista, introduce, comenta, emite juicios y resume, entre otras cosas; y, en segundo lugar, que se distingue como voz aparte y se posiciona ideológicamente frente a las distintas colaboraciones (enunciaciones individuales, distintas a la suya, equivalentes a los personajes en los géneros tradicionales). Esta dinámica que observamos en el primer número se repite en los otros dos que suman la totalidad de la revista. En el número siguiente, encontramos la presentación de dos capítulos de una obra del venezolano Miguel Eduardo Pardo. En esta, la “instancia directora” se acerca al lector para hablarle sobre la obra de Pardo, además de introducir la colaboración al cuerpo de la revista, presta información alternativa. No solo señala el gentilicio del escritor, también informa que se trata de una obra inédita, que Pardo publica “en estos momentos”, en París, en la editorial Garnier (1894: 32). Del mismo modo, en el número tres, repite la forma personal “nos” para una colaboración del segmento “Los teatros”, y, todavía en el mismo número, para dirigirse otra vez al público, cambia su forma a “vean” para instarlo directamente a fijar su atención en una traducción del prólogo de Emmanuel Signoret, del libro *Daphné*.

Se trata, pues, de una instancia olímpica, que entra y sale de la escena discursiva de la revista.

Igual de variables son los modos de focalización en *Cosmópolis*, aunque, en este caso, la lectura está dirigida por una instancia que se hace llamar redactora. Hay que recordar que Pedro Emilio Coll, Pedro César Dominici y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl se identifican como directores y redactores en la página inicial de la revista, pero se enuncian en el cuerpo de esta únicamente como redactores. “El charloteo”, repito, no tiene firma; es la representación de una discusión entre los directores y redactores, señalados en el segmento informativo de la misma: Coll, Dominici y Urbaneja. La escena, que se da “en la redacción”, dialogada en forma directa, está mediatizada por una instancia mayor que ve desde afuera –objetivamente– el hecho narrado. Veamos como aparece estructurado el manifiesto:

CHARLOTEO

(EN LA REDACCIÓN)

-COLL. (...)
-DOMINICI. (...)
-URBANEJA. (...)
-COLL. (...)
-DOMINICI. (...)
-URBANEJA. (...)

Telón rápido.
(1894, 1-5)

El manifiesto está ficcionalizado, es la construcción imaginaria de alguien más. Se trata de un diálogo simulado entre los “directores y redactores” de la revista, personajes que actúan de modo independiente. Cada intervención es distinta y los temas que se abordan se enuncian desde la perspectiva personal, subjetiva, de los actantes. El tono del diálogo es desordenado y conflictivo. Se discuten los objetivos de la revista, su recepción, su orientación estética, las normas de publicación y los tipos de contenido. La producción del artefacto se aborda como un proyecto a futuro, no como un objeto dado, concluido. Pero, más allá del acto de habla de cada personaje y su posicionamiento frente a la revista y a la opinión de sus pares, hay una instancia narrativa superior, una voz que, desde el margen, ordena el diálogo y lo enmarca: determina el espacio en el que este se da (le dice al lector que estos personajes están “en la redacción”), e indica el comienzo y el fin de la escena a través del guion largo inicial y del paratexto: “telón rápido”. Esta instancia superior es la persona moral, colectiva y autónoma³⁵ que se responsabiliza por la producción, edición y recepción de la revista, la que se autodefine, más adelante, como “la redacción”.

Aunque la instancia redactora trata de mantenerse al margen del acontecimiento narrado y lo

³⁵ Al punto que este proyecto de la revista no se trunca cuando una de las voces individuales del “Charloteo” falta (Coll). La revista puede seguir existiendo. La voz individual es sustituible.

muestra desde una perspectiva externa, conforme avanza la lectura de cada número, su focalización cambia. Esta se hace visible también porque deja huellas sutiles como pequeños paratextos –entre paréntesis o en cursivas– de tipo informativo, viñetas mucho más elaboradas que en la *Revista de América*, en *art nouveau*, comentarios al final de cada número, presentados como “notas”. Estas señales representan una modulación distinta: en los doce números de *Cosmópolis* los paréntesis pueden aparecer al principio o al final de cada colaboración. Estos tienen dos funciones, la primera, informar sobre cómo se muestra el texto literario, si está fragmentado y si el lector encontrará una continuación de este en el número siguiente. En este caso, las palabras “continuación” y “continuará” están siempre en *itálicas*. Algunos ejemplos son:

(*Concluirá.*)

PEDRO-EMILIO COLL.



Fragmento de una colaboración de Pedro E. Coll, paratexto al final de una entrega del ensayo “Los Hermanos Zemganno” (1984: 134).

PROMETEO



Para *Cosmópolis*.

Fragmento de una colaboración de Eloy González, paratexto al inicio del ensayo “Prometeo”, (1894: 146).

PAUL BOURGET.
(Frances.)



LA MUSA DE LA ORGIA



Para *Cosmópolis*.

Fragmentos de dos colaboraciones extranjeras, ejemplos de paratextos que informan sobre las nacionalidades de los autores, en (1894: 154-148).

IVÁN TURGUENEFF.
(Ruso.)



La segunda función de estos paréntesis es informar al lector el gentilicio de cada colaborador. En este último caso, el estilo de la fuente es normal, estándar. Este tipo de paréntesis, no obstante, solo aparece a juicio de la instancia rectora que conduce la narración, cuando cree pertinente informarle al lector la nacionalidad de un colaborador “poco conocido”. Aunque no hay una explicación directa que hable acerca del uso de estos paratextos, se pueden deducir, por contraste, que escritores, como los de los ejemplos anteriores, son identificados con estas etiquetas, mientras las colaboraciones de los escritores consagrados (Víctor Hugo), y las colaboraciones de los directores y redactores no. Ahora bien, ¿cómo se pueden leer estas huellas de la instancia redactora? Hay dos posibilidades de uso que parten de su única función de delimitar una observación en un texto cualquiera: 1. Podemos leerlos como inciso, algo accesorio que puede estar o no en el texto, especie de información discrecional; y 2. Podemos leerlo como una información que esta voz narrativa quiere enfatizar, optimizar, porque, con ella, refuerza el cosmopolitismo de la revista y su peso dentro del capital lingüístico-literario. Yo me inclino más por esta segunda opción. Siento que, además de agilizar la lectura, se dice mucho más marcando la nacionalidad del colaborador que presentándolo y caracterizándolo, como en *Revista de América*. Esto probablemente tenga que ver con la manera en cómo está concebida *Cosmópolis*, para un lector más especializado, competente, letrado. Acá los gentilicios son metonimia de la lengua refinada con que quiere crear nexos la publicación, una suerte de certificación de su actualidad y *literariedad*³⁶, diría Pascal Casanova (2001: 32).

Sostengo que, aún con cierta lejanía, la instancia narrativa sigue guiando, entre paréntesis, la lectura de la totalidad de los números de la revista. Su focalización externa se interrumpe, sin embargo, en las “notas”. Aquí la voz deja la tercera persona del plural y adopta el tono elegante del plural mayestático, se aproxima al lector para anunciarle nuevas colaboraciones y canjes, informarle sobre errores o supresiones, y le aclara posicionamientos de otras voces. Lo exhorta también a comprar la revista, premiándolo por su abono con suplementos, entre otras cosas. Las notas se hacen más invasivas en los últimos números, cuando *Cosmópolis* enfrenta problemas económicos que afectan su periodicidad. Como en *Revista de América*, aquí el punto de vista cambia, la instancia redactora se involucra en el proceso de montaje de la revista y se lo hace saber al receptor. A continuación, reproduzco una nota en la que se aprecia este doble punto de vista:

No todo lo que publica *esta* revista está de acuerdo con las ideas de la redacción, mas *ella* cumpliendo el programa que de imparcialidad e *impersonalidad* que *se ha impuesto*, tiene a menudo que dar cabida a artículos que contrarían las propias opiniones, como ocurre hoy con el estudio del P. Blanco García en el que este crítico demuestra una mal disi-

³⁶ “Hay, por consiguiente, un valor literario asociado con determinadas lenguas, así como efectos propiamente literarios, vinculados en especial con traducciones, que son irreductibles al capital propiamente lingüístico conferido a una lengua, al prestigio derivado del uso de una lengua en el universo escolar, político, económico...” (Casanova, 2001: 32-33).

mulada inquina contra los americanos. *Creemos* que es bueno saber lo que se piensa de *nosotros* en “el otro lado del agua”. (cursivas mías. *Cosmópolis*, 1895: 96).

Los indicios de carácter ostensivo (“esta”), los que hacen alusión a la persona (“ella”, la revista), y al uso de formas temporales complejas (antepresente), en contraste con el uso de formas personales como el plural mayestático, evidencian la variabilidad del posicionamiento de la instancia redactora con respecto a sí misma, a la revista como entidad colectiva y superior, y a los colaboradores. Pareciera, en esta ocasión, que la voz que se involucra, “se acerca”, y logra abarcar las demás voces: la de la revista como entidad superior (objetiva) y la de sus lectores nacionales afectados por el comentario.

En *Mundial magazine* la instancia narrativa, a diferencia de *Revista de América* y *Cosmópolis*, firma con la fórmula “los editores”: persona moral que incluye el trabajo colectivo del editor literario y gráfico. En el prospecto de la revista, titulado “Mundial”, esta se presenta como la voz de la revista para caracterizar el magazine y describirlo de forma minuciosa, atendiendo a detalles que resaltan su presencia ligera y su función informativa. El uso marcado y recurrente de formas ostensivas, que según Benveniste “implican un gesto que designan el objeto al mismo tiempo que es pronunciada la instancia del término” (1971: 85), combinado con el uso del pronombre posesivo “nuestro”, genera cierta ambigüedad. ¿Quién habla aquí, se trata de una entidad como en las otras dos revistas literarias modernistas? En *Mundial* se crea la ilusión de que esta voz es una especie de testigo que cuenta, desde cierta distancia, el acontecimiento de la revista: *Mundial* es presentada como un artefacto único en lengua española por el esfuerzo que supone amalgamar colaboraciones literarias a una impecable presentación tipográfica y artística. Su enunciación ha abandonado ya el tono declamatorio y bélico del manifiesto de *Revista de América* y el tono paródico, no exento de crítica furibunda hacia lo institucional, de *Cosmópolis*.

Nuevamente creo necesario distinguir aquí entre la dirección literaria, a cargo de Darío; la dirección artística, a cargo de Leo Merelo; y la voz editorial. En el prospecto de la revista, al final de una suerte de presentación, vemos que aparece la firma “Los editores”, que corresponde a la voz de la instancia narradora. Esta voz es colectiva e institucional, representa a las dos direcciones responsables de la manufactura de la revista. Sin embargo, por lo que dice y cómo lo enuncia, marca una distancia entre las competencias de ambas direcciones, deja entrever que cada una interviene en el relato global de la revista (de todos los números), trabajan en conjunto, pero son autónomas en sus decisiones. La narración, por lo tanto, no será su entera responsabilidad, es decir, a su lado operan estas otras dos instancias literaria y artística que, si bien no se verbalizan en el prospecto, tendrán a cargo “la mostración” de ciertos elementos, fundamentales para la configuración de la revista y de su mensaje. Esta medialidad hace de *Mundial* un artefacto mucho más complejo que los descritos anteriormente, a pesar de su orientación inclusiva, es decir, abierta a cualquier tipo de lector, tan interesado en el tema literario como en “la actualidad universal, industrial, comercio, ciencias, artes, vida teatral, moda, etc...” (1911: 9).



MUNDIAL



aparece lleno de buena voluntad y con elementos que hacen esperar el éxito, si el público hispano-americano acoje con simpatía y estímulo á quienes quieren llevar á cabo una obra de cultura, haciendo los sacrificios que requiere una publicación que en lengua castellana no tendrá rival por su presentación tipográfica y artística y por lo nutrido y vario de su colaboración literaria.

La característica de *magazine* — habrá que adoptar la palabra en castellano — hará que en sus páginas alternen lo ameno y lo curioso con lo bello y lo útil, y se procurará que el interés no decaiga y que toda suerte de lectores encuentre en tal repertorio complacencia, instrucción ó provecho.

No habrá preferencia por escuela ninguna, en lo exclusivamente literario, de manera que no se tendrá en cuenta sino la belleza y nobleza de la expresión.

Lo ingenioso, lo elegante, lo risueño tendrán, como es de razón, su consiguiente cabida. Y todo trabajo irá ilustrado por la fotografía ó por el talento y la habilidad de especiales dibujantes. Para ello la dirección artística procurará el mayor esmero.

Las Repúblicas hispano-americanas serán objeto de nuestro particular cuidado, así como España; y será principalmente con elementos propios como llevaremos á cabo nuestras tareas.

La actualidad universal, en industria, comercio, ciencias, artes, vida teatral, modas, etc... será atendida con singular dedicación é interés por aptos colaboradores. Demás decir que siendo un « magazine » que aparece en París, la nota parisiense será de las preferidas.

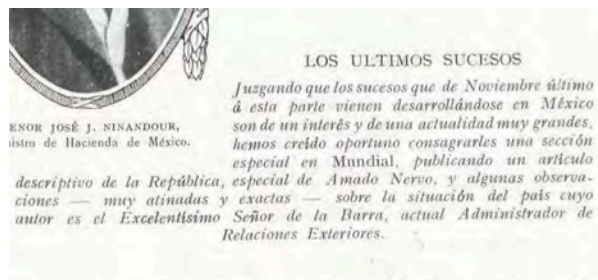
Mundial cumple con enviar sus saludos á sus colegas de ambos hemisferios y en particular á los de nuestra América y de la madre Patria.



LOS EDITORES.



La estructura del magazine se contrapone a la de revista literaria (*Revista de América*) y a la de la revista literaria especializada (*Cosmópolis*) no solo porque alude a un tipo de lector menos dotado al tratar temas diferentes del literario, sino porque plantea otra estructura organizativa, más prolija a nivel tipográfico, en la que se combina el texto escrito con la imagen (fotografías, litografías, postales publicitarias, ilustraciones, tipografía variada en *art nouveau*) para ser percibidas, como veremos en el siguiente capítulo, en conjunto y relación simbiótica. La lectura de *Mundial magazine* está guiada por la instancia editora que firma el prospecto y que se dirige hacia un lector que, más que extensivo, ahora es elástico, fluido en cuanto a sus nociones de arte y divisiones entre lo bello y lo utilitario. La plasticidad de dicha instancia a lo largo de sus publicaciones mensuales se puede encontrar enmarcada, al pie de la página de presentación, anticipando contenidos; al margen de ciertas colaboraciones de la revista, como paratextos; en itálicas o cursivas, presentando noticias de la comunidad hispanoamericana elegante de plenipotenciarios. En páginas aparte, aparece formulando un protocolo para leer el segmento publicitario de la revista o agradeciendo la buena acogida por parte de la comunidad de lectores. Como en las otras publicaciones periódicas que he citado, ella tiene funciones olímpicas, se acerca y se aleja del lector, dependiendo del enfoque que elija tener sobre cada texto (escrito o gráfico) previamente seleccionado y presentado (compuesto) por las otras dos instancias: la dirección literaria y la artística. En el siguiente ejemplo, tomado del n°1 de la revista, aparece su voz en la nota titulada “Los últimos sucesos”:



Juzgando que los sucesos que de Noviembre último a esta parte vienen desarrollándose en México son de un interés y de una actualidad muy grandes, hemos creído oportuno consagrarles una sección especial en *Mundial*, publicando un artículo descriptivo de la República, especial de Amado Nervo, y algunas observaciones -muy atinadas y exactas- sobre la situación del país cuyo autor es el Excelentísimo Señor de la Barra, actual Administrador de Relaciones Exteriores. (1911: 11)

Ahora veamos cómo la instancia editora se enuncia y se hace presente como instancia narrativa de la revista en dos ejemplos más, en una nota informativa enmarcada en el borde inferior del “Sumario” y en los agradecimientos al público que son presentados en el n.º 2 de la revista, justo antes del bloque de colaboraciones:

Sumario
del Num. II.
Junio 1911.

LA ESPAÑA MODERNA: BARCELONA (con ilustraciones fotográficas) por A. M. . .	116
LA JUSTICIA DEL INCA HUAINA-CAPAC, (con ilustraciones de GOSÉ) por ALCIDES ARGUEDAS	123
DOMENICO THEOTOCOPULOS, el grieco, por J. PÉREZ-JORBA	131
Un costurero moderno, por MARIA ARMINDA.	140
Los Humoristas, por P. de ARRIARAN	146
LA CORONACION DEL REY DE INGLA- TERRA, (con ilustraciones fotográficas)	157
A Buena Cuenta, (con ilustraciones de ORAZI), por FRANCISCO GAMBOA.	173
Cronica Mundial.	178
ELEGIA "A LAS RUINAS DE MEDINA ELVIRA", con dibujos de NICOD, por F. VILLAESPESA	188
LA DOBLE EXPOSICION INTERNACIONAL DE ITALIA: ROMA Y TURIN, por D. FÉLIX FERNANDEZ.	190
Mme Lantelme, por D. F. BESCHTEDT	196
LA VERDADERA MODA, por MARIE BER- TIN.	201
Día de Lluvia, con ilustraciones de HEMMINGS, por MANUEL UGARTE	206
Por los escenarios parisienses.	208
Bibliografía.	220

Nos ha sido imposible publicar en el presente número, como lo anunciamos en el anterior, el poema trágico en tres jornadas, inédito, de don Ramón del Valle-Inclán titulado
VOCES DE GESTA
al causa de haber llegado con gran retraso el manuscrito original; por lo cual rogamos a nuestros lectores que nos excusen.



MUNDIAL



Agradece al público hispano-americano en general, y á la colonia de París en particular, la entusiasta acogida que desde su aparición le ha sido dispensada.

No podemos dejar de exteriorizar este sentimiento de gratitud hacia quienes han sabido valorar la importancia de una publicación que es una de las manifestaciones más elocuentes de la vitalidad de una raza, y al mismo tiempo noble bandera de un noble Ideal.

Antes de aparecer, ya nuestro programa era amplio; pero ahora, después de conocer la acogida simpática dispensada al primer número, hemos dado aún mayor vuelo á nuestros proyectos editoriales, que tienden á dotar á todos los pueblos que hablan la brillante lengua española de una publicación que por el lujo de su presentación, su colaboración artística y literaria y su amenidad, no tenga rival ni en la Península ni en el Continente.

Sirvan, pues, esta líneas como testimonio de nuestra profunda gratitud.

LOS EDITORES.



En resumen, la instancia narrativa de *Mundial* se posiciona de dos maneras distintas: la primera, cuando se acerca al lector, habla de su función en la revista, se hace parte del todo y se identifica con el material literario y gráfico, con el proceso constructivo de la misma y con el público a quien va dirigida; la segunda, cuando se posiciona frente a las otras voces (las de la dirección artística), que tendrán otras competencias en el proceso constructivo de la revista y que, por lo tanto, también “mostrarán” y contarán al mostrar. Sus modos de enunciación varían entre estas dos posiciones. Al inicio de cada número, en el espacio de una página entera, dividido en varios segmentos, enmarcados y dispuestos en doble columna, se muestra, por separado, información relacionada con el aspecto promocional de la revista, con las normas de publicación de los distintos materiales (escritos y visuales) y con los servicios que presenta la empresa a sus lectores. Hay, por ejemplo, un recuadro titulado “La dirección”, otros: “la redacción”, “salón de lectura”, “administración”, “publicidad”, y “a los lectores”, compuesto a su vez por: “dibujos”, “fotografías”, “curiosidades” y “artículos” (1911: 8). La voz que enmarca y dispone toda esta información corresponde a la instancia editora. Ella hace ver al lector y a los colaboradores el sistema operativo de la revista, comunica con certeza las direcciones exactas en las que funcionan las oficinas de la dirección literaria y artística; persuade al lector a colaborar en la revista, a invertir en publicidad o a integrarse a la sala de lectura; parte nuevamente del plural mayestático que ha empleado en los ejemplos antes citados para crear la ilusión en el lector de “convertirse” en participante activo de la producción de la revista.

Pero hay cambios que se introducen en la revista, relacionados con el ordenamiento y disposición de los distintos materiales, que no son dirigidos ni verbalizados por la instancia narradora. Todo editor, como bien se vio en las definiciones del término, puede hacer cambios en el objeto editado. En *Mundial* la disposición de la publicidad cambia la propuesta de lectura convencional de lo literario. El procedimiento que se plantea en el primer número es intervenido, y el tiempo de lectura del bloque de colaboraciones se va retrasando progresivamente, conforme van apareciendo los números siguientes. Es decir, si en el n°1 (1911) y n°2 (1911) de la revista se proponía el siguiente orden: portada, dos páginas de publicidad, portada interna, sumario, dos páginas informativas sobre la revista (normas para los colaboradores, direcciones de oficina, etc.), prospecto, colaboraciones, protocolo para la publicidad, publicidad; en el n°8 (1911) de la revista encontramos ocho páginas de publicidad entre la portada y la portada interna; y en n°10 (1912) encontramos veinte. Esta característica de *Mundial* nos hace pensar que, al tiempo que la instancia editora se enuncia y conduce la lectura de manera convencional, se va construyendo una instancia alterna, última, también independiente de la literaria y artística, que podríamos calificar de “virtual” porque no tiene voz audible, es solo visible. Esta voz que se muestra puede ofrecer otra perspectiva, a veces contraria o de espaldas a la “instancia editora convencional”. Por eso he decidido identificarla como narrador “virtual” o “gran imaginador”. Este tipo de entidad que se enuncia, pero no verbaliza su acción, se manifiesta únicamente a través de lo que “imagina” y termina materializando. Esto sería: la disposición orgánica de todos los textos dentro del artefacto construido. Es la entidad que tiene la decisión final sobre el factor constructivo. En el “gran imaginador” se reúnen las voces de la ins-

tancia editora, de la instancia literaria y la artística, como una suerte de discurso polifónico en fuga que solo se percibe, se ve, se mira, no se oye.

II.3. Montaje y Modalizaciones no Verbales de la instancia narrativa o “Gran Imaginador”

El término “gran imaginador”, acuñado por Laffay para el cine, dicen Gaudreault y Jost, es “una instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias de primer nivel que son los actores, equivalente al narrador literario” (2001: 34). Este también se hace presente mediante las señales que emite, y, para Gaudreault y Jost, se puede identificar en el relato cinematográfico porque 1. crea una ilusión de simultaneidad cuando cuenta, es decir, “presenta *ahora* lo que sucedió antes” (cursivas de los autores, Gaudreault y Jost, 2001: 34); 2. tiene la capacidad de intervenir la percepción del espectador; y 3. “Puede, incluso, forzar la mirada del espectador y dirigirla” (34). Esta instancia narrativa incorpora orgánicamente las figuras del director, editor o redactor pero se mueve de un modo distinto. A lo largo de esta exposición hemos podido observar cómo esta voz puede hacer parecer que se enuncia en el *ahora* de la revista, asumir las competencias de un narrador ficcional, cuando, en realidad, la publicación es un acontecimiento terminado. Dicho de un modo más explícito, la revista, al momento del inicio del tiempo de la narración, desde que se presenta ante los lectores a través del título, su portada y su manifiesto o prospecto, es un hecho construido y concluido, sin embargo, la manera en que sus directores, editores o redactores hablan en estos textos, en las notas o presentaciones que introducen a una colaboración determinada, crean en el lector la ilusión de que lo que acontece está en un tiempo presente, ocurriendo de manera simultánea, como si lector y texto se integraran al presente de la lectura, al hoy de la página. Esta particularidad de la instancia narrativa, que llamaremos “ilusión de actualidad literaria”, incide en la mirada del lector y en su valoración del hecho literario. Es decir, la revista pone en perspectiva las distintas colaboraciones y propone un enfoque para que el lector las perciba. Desde esa totalidad focal, el lector puede no percatarse de cómo la instancia narradora está controlando variables como fecha de la publicación, corriente literaria, género (estilo, tema, estructura); puede que perciba como “modernistas”, textos identificados con otras estéticas: romanticismo literario, naturalismo o realismo. Incluso, un lector literario incompetente podría creer que un ensayo de Víctor Hugo forma parte de la “actualidad literaria”. La mirada, por otro lado, como bien señalan Gaudreault y Jost, dependerá del ángulo y del enfoque, de la perspectiva que asuma la voz conductora y de su grado de focalización sobre las colaboraciones. Pero también dependerá de qué tan consciente pueda estar el lector, intensivo o extensivo, de este grado de “manipulación”, qué tanto acuerde entrar en el juego de relaciones literarias y gráficas propuesto por la revista.

El posicionamiento de la instancia narrativa frente al texto, según lo descrito anteriormente, puede verbalizarse o no: se puede percibir por medio del uso de tiempos verbales y de pronombres en los comentarios y resúmenes escritos, o puede estar implícito en cómo se muestra lo que se muestra, es decir, en la división del espacio de la página, en los marcos, los contrastes a blanco y

negro o a color, y en la puesta de los elementos tipográficos que intervengan lo escrito y la ilustración. De este modo, lo ornamental comienza a inducir al espectador a fijar su mirada y atención sobre tal o cual punto desde el momento en que se adapta lo escrito o la ilustración al folio y a su orientación estética, esto, como recuerdan Bourdieu y Chartier, supone una modificación de sus modos de recepción. Pensemos en cómo la imagen se achica, se alarga, se presenta a color, con letras capitulares o simples, se enmarca y se resalta en las distintas publicaciones modernistas que hemos revisado en el transcurso de este trabajo.

La vanguardia nos hizo conscientes del papel importante que cumple el montaje en la “exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama y acción” (Eisenstein, 1974: 15). Esta técnica, estudiada por Eisenstein en el cine, trasladada aquí a las revistas, sirve para comprender cómo estas se articulan (como exponen y vinculan sus contenidos interiormente) y crean un nuevo sentido, un “nuevo concepto”, una nueva “cualidad”, que surge a partir de la “yuxtaposición” de materiales heterogéneos (16). El montaje, dice Eisenstein, no se trata solamente de unir un trozo de la tira de celuloide con otro por necesidad, sino de buscar con ello un efecto: el máximo de emoción y de poder estimulante (15). Es tan importante, que, de lo contrario, un director no se molestaría en hacer un *final cut* de su producción. En el caso de las revistas literarias, equivaldría a decir que no resulta de la unión de una colaboración con otra, sino de lograr una composición que comunique algo más complejo, un nuevo sentido, una imagen estética compuesta que sea, al mismo tiempo, proyección del concepto de la publicación y de la comunidad interpretativa que apela. El montaje abre múltiples posibilidades de combinaciones, no es una práctica exclusiva del cinematógrafo o de la literatura, está en las formas más elementales de pensamiento, de asociación entre formas, imágenes e ideas, y se pone en marcha constantemente en los ejercicios de rememoración. El efecto del montaje surge de “la percepción simultánea de un nuevo resultado y de sus partes independientes” (19). Para el teórico ruso, “la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una con otra se asemeja no a una simple suma de partes, sino a una creación, porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente” (18). El empleo de la técnica conlleva crear “otra cosa” a partir de otras preexistentes, a potenciar el sentido de sus particularidades y crear algo nuevo. Es en la capacidad de visualizar esta “otra cosa” que está la creatividad de la instancia narrativa, del “gran imaginador”. La percepción común del todo se crea en el encuentro de los materiales. Evaluar el montaje, implica, entonces, analizar, a la vez, los materiales y las posibilidades de yuxtaposición, sus métodos. Así se llega a develar el “principio unificador” del todo, el “principio constructivo” del hecho literario (Tinianov), el *look* de la revista. Solo así puede apreciarse cada material usado e interrelacionado para ahora percibirlos desde la panorámica que ofrece el estar frente a la hoja: acercarse a comprender cómo opera el director en su deseo de seleccionar, empalmar, construir y mostrar.

“Lo nuevo” se engendra “de acuerdo al deseo de un director” (19). La visión del “gran imaginador”, al materializarse en el artefacto, en el “principio constructivo”, produce un sentido. La experiencia de lectura pensada por el director es recibida, entonces, por el lector como una proposición, un deseo que potencialmente puede llevarse a cabo. Al igual que en el cine, la instancia

narrativa, ya sea verbal o virtual, de las revistas “anticipa el efecto” que “imagina” cuando proyecta la totalidad del artefacto literario en los momentos de su composición, durante el proceso de la conformación de una unidad a partir de la conexión de los materiales constitutivos (las colaboraciones escritas, gráficas y las publicitarias). Es por lo que me he permitido trasponer lo señalado por Eisenstein respecto al montaje para explicar este fenómeno.

En el montaje las piezas dejan de existir como individualidades interrelacionadas y, en esencia, se convierten en una “representación particular del tema, que igual medida penetra las imágenes” (Eisenstein, 1974: 20). ¿Quién es el responsable de esta representación? “La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción del montaje pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos, en aquella imagen generalizada” (20) y, si por artífice de la construcción del montaje debemos señalar al director, editor o redactor de las revistas, entenderemos que es mediante la virtualidad del “gran imaginador”, que “el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema” (20).

En *Revista de América* y *Cosmópolis* los narradores virtuales construyen una imagen absolutamente letrada, especializada, del modernismo hispanoamericano. Ellos dan prioridad a la yuxtaposición de textos escritos en detrimento de elementos tipográficos y de ilustraciones. Los contenidos, en ambos casos, puede que individualmente no se identifiquen absolutamente con el movimiento estético modernista. Con frecuencia, es posible observar en los cuerpos de las revistas relatos o poemas ligados al romanticismo literario, al criollismo, al realismo o naturalismo. Pero estos, al entrar en diálogo directo con aquellos que sí son modernistas, enfocados en su totalidad compleja, empalmados y yuxtapuestos, se contaminan y pueden asimilarse como parte de una unidad mayor, absoluta. La imagen que emerge de esto es la de una quintaescencia, un modernismo que es heterogéneo, multiforme, compuesto y fundamentalmente letrado, escrito. Estos se perciben, entonces, sobre la base de su relación con los demás elementos constitutivos y la orientación vanguardista de la publicación, hecha explícita en los dos manifiestos.

Por otro lado, en *Mundial magazine* el narrador virtual representa ante el lector una imagen mucho más abierta del modernismo que incluye el empalme “esmerado”, “artístico”, de la letra y de la imagen, combinados con elementos tipográficos muy variados. En cuanto a los contenidos, se propone una visión caleidoscópica del movimiento que incluye no solo lo literario sino lo científico, tecnológico, industrial y comercial-publicitario de cualquier área (indumentaria, higiene y limpieza, alimentación, salud, turismo, mobiliario, literatura, artes plásticas, fotografía, automovilismo, entre otras cosas). El enfoque sobre este último tema se verbaliza en el instructivo de lectura que la instancia narrativa agrega para el lector hacia el final del primer número del magazine; y persiste durante los números siguientes, mostrándose de forma reiterada al inicio y final de cada ejemplar, ya sin protocolo alguno.

La versión del modernismo que esta voz imagina es mucho más intrincada, está enriquecida por múltiples temas y materias, se compone de todas esas figuras individuales que, como veremos en el siguiente capítulo, aparecen fuertemente entrelazadas por la estética del *art nouveau* y el principio de la trasposición de las artes. Lo gráfico en *Mundial* comienza a ganar espacio en la hoja por sobre

lo escrito, los límites entre el “arte puro” y el “arte aplicado” o industrial se tensan. Esto, sin duda, pone en crisis los límites de lo literario. Las distintas opiniones (“conservacionistas” y “liberales”) acerca de los modos de producción y fines de la revista dan cuenta de ello. Alejandra Torres, en “leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de las revistas ilustradas” (2014), ha documentado muy bien las diferencias que se presentan entre Darío y los banqueros Guido durante la publicación de *Mundial magazine* y de *Elegancias* (revista que Darío también dirige y que comienza a editarse en París, poco tiempo después del primer número de *Mundial*). La incomodidad que Darío confiesa en sus cartas a Alberto Ghirardo, citadas por Torres, se reafirma en la percepción que tienen y denuncian algunos receptores y colaboradores de los magazines como Rufino Blanco Fombona. Las luchas de autoridad dentro de *Mundial* y la cuestión económica están latentes en cada uno de sus números. La producción de la revista se percibe como un “negocio” desde el principio, tanto para sus directores como para los colaboradores –que serán remunerados–, y para los empresarios Guido que la patrocinan. Su finalidad es literalmente propagandística. No solo da cuenta de una cohesión “espiritual”, “lingüística” e “histórica” hispanoamericana y latinoamericana (se incluyen zonas luso-americanas) a través de la promoción de sus escritores, como señala Montaldo (2016), da cuenta, además, de una cohesión comercial, mercantil. La tirantez que podemos leer en los textos externos (cartas, semblanzas y comentarios reseñados) se hace menos visible a lo interno (en las páginas de la revista y en la división de sus espacios).

Fuera de las variadas posiciones de los nombres de los directores (literario y artístico) en las páginas de presentación de cada número, y de la distancia que entre ellos se percibe en el prospecto del magazine, no podríamos argumentar disonancias en la instancia narrativa (la voz editorial) respecto a la lucha entre lo literario y lo gráfico. Así como en *Revista de América* y *Cosmópolis* esta voz se construye y se enuncia de manera autónoma, en *Mundial magazine* esta voz es la que resulta del empalme de los lenguajes escritos y gráficos. El “gran imaginador”, en cualquiera de los casos, es una instancia virtual que opera de manera continua a lo largo de las páginas de estas publicaciones, que se enuncia ocasionalmente y, sobre todo, “muestra” con un tono conciliador, sin jerarquías, la imagen alterna y despersonalizada del modernismo hispanoamericano que construye a partir del montaje.

t
e
r
c
e
r
a



El *jugendstil* en las revistas literarias modernistas

p
a
r
t
e

El *jugendstil* en las revistas literarias modernistas

Pareciera que el valor de la obra de arte se modifica, entre otras cosas, por los modos en que esta se reproduce, es decir, en función de las posibilidades tecnológicas que una cultura pueda desarrollar. Benjamin señala que “La reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, en impulsos distantes unos de otros, pero con intensidad creciente” (Benjamin, 2015: 27). “Hacia 1900, añade, la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal que [...] conquistó para sí un lugar propio entre las maneras de proceder artísticas” (2015: 29). Este periodo es justamente el que Rancière distingue como el del “régimen estético de las artes”³⁷, en el que se rompe la barrera mimética y de distinción entre artes puras y aplicadas (2002). Para el crítico francés, toda práctica estética interviene la división de lo sensible y fija un reparto de lo común y de sus partes exclusivas, propone formas de “visibilidad” y “pensabilidad” del arte. Así, lo que Benjamin expone en su ensayo sobre la reproducibilidad técnica y la emancipación de la obra de arte de su función social puede leerse como parte de los modos de “pensabilidad” que el régimen estético plantea. Las profundas modificaciones de las que son objeto las obras de arte heredadas y sus efectos, a principios del siglo XX, no vienen únicamente dadas por los avances y la estandarización de la reproducción técnica sino por las prácticas estéticas que se valen de estas nuevas formas de visibilidad y fuerzan la mirada del espectador hacia otro ángulo: reconocer la reproducción como forma de arte. Según Rancière:

Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más al individuo anónimo, antes deben ser reconocidas como artes. Es decir, antes deben ser practicadas y reconocidas como algo distinto de las técnicas de reproducción o difusión. Es por tanto el mismo principio que da visibilidad a cualquier otra cosa y que hace que la fotografía y el cine puedan ser artes. Se puede incluso invertir la fórmula. Debido precisamente a que lo

³⁷ El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma. (Rancière, 2002).

anónimo se ha convertido en sujeto de arte, su registro puede ser un arte. Que lo anónimo sea no sólo susceptible de arte sino portador de una belleza específica, es algo que caracteriza en sentido propio el régimen estético de las artes. Éste no sólo comenzó mucho antes que las artes de la reproducción mecánica, sino que es precisamente lo que las ha hecho posibles por su manera nueva de pensar el arte y sus temas (2002: 15).

Antes de que una revista se apreciara artísticamente y se le añadiera el adjetivo “literaria”, fue necesario que se llevara a cabo todo un proceso de reconocimiento en el que los receptores comenzaron a “verla” y “leerla” de una manera distinta a la de los demás órganos periodísticos, es decir, a destacar su “valor exhibitivo” sobre su valor informativo, didáctico, propagandístico, de difusión literaria. Dicho proceso se da al mismo tiempo en que la industria periodística alcanza su mayor desarrollo en el siglo XIX, y se introducen técnicas de reproducción (grabados, huecograbado, xilografía, litografía, fotograbado, entre otras) que suponen un cambio en la práctica convencional de su lectura. El estudio de la prensa modernista de entresiglos, en tanto “maneras de hacer” (Rancière), permite identificar ciertos mecanismos y articulaciones del régimen estético de las artes. Pensemos, por ejemplo, en las diferencias entre la revista literaria y el magazine literario como parte de un sistema de evidencias sensibles que fijan “un común repartido”. Este común es la definición de ambos géneros, la manera en que se hace la revista y lo que la distingue del magazine: la naturaleza de sus contenidos, el uso de las imágenes, sus estructuras y formas, es decir, lo que en ese momento la comunidad literaria entiende e identifica por cada una, las funciones que se les atribuye dentro del espacio de la cultura. Al fijarse este “común repartido” se determina, a la vez, quién toma parte en “lo común” de acuerdo con sus competencias o incompetencias: división del trabajo dentro del espacio de la comunidad literaria de acuerdo al ejercicio de una técnica y selección de los materiales (Rancière, 2002). Ahora pensemos en las revistas literarias modernistas y en la introducción del artículo literario reflexivo y de la crónica como prácticas discursivas de carácter heterogéneo, que “de-forman el gusto literario”; en un magazine específico como *Mundial* (1911-1914) y en el tratamiento que este hace de la tipografía y de la imagen ornamental, ilustrativa y publicitaria; en cómo esta publicación, incluso, propone a su lector ver la publicidad como forma de arte. Se puede observar, entonces, que dentro de los géneros de la revista literaria y el magazine se introducen desviaciones que inducen a un reacomodo en la política de la literatura. Es decir, aquí la nueva mirada sobre el objeto de arte y su función no se modifica únicamente por la implementación de la técnica de la reproducción, como pensaría Benjamin, sino porque ya los medios (la forma con que se hace visible: la revista literaria y el magazine) y los cambios que proponen estos sobre la forma tradicional de ser percibidos hacen énfasis en la necesidad de que se miren de “cierto modo”. Un modo distinto que solo puede entenderse en oposición al “régimen de representación” (Rancière, 2002) anterior, que fija reglas y jerarquías del arte y sus géneros. En los casos particulares de las publicaciones modernistas que estudio: *Revista de América* (Buenos Aires), *Cosmópolis* (Caracas) y *Mundial* (París), esta mirada sobre el objeto está atravesada por el *jugendstil*. La lectura que propongo de estos artefactos, como se verá en lo sucesivo, tendrá en cuenta la relación que estos artefactos guardan con este estilo de entresiglos y con otras revistas literarias y

magazines, no necesariamente modernistas. Pienso que retrotraerse a la última década del siglo XIX puede mostrar la complejidad de este tránsito de lo escrito a la ilustración, en el que, a la par de la introducción de nuevas tecnologías, se modifican las formas de ver y pensar el arte cuando se trastocan las jerarquías entre los géneros literarios y los gráficos, y se relacionan las artes puras con las aplicadas.

III.1. Visiones del *jugendstil*

El *jugendstil* problematiza las concepciones tradicionales del arte en Occidente, propone una mirada sensible sobre objetos de carácter heterogéneo que, según el “régimen de representación del arte”³⁸, son dispares, inimaginables en conjunto. Esta estética de “lo nuevo” enriquece el arte heredado con la aplicación de avances tecnológicos en el momento de producir objetos que serán considerados, con el tiempo, artísticos. La relación históricamente conflictiva entre lo figurativo y lo representativo se actualiza en el *jugendstil* cuando este propone una política que repiensa las formas de percibir el arte, sus medios y funciones, cónsona con las transformaciones que van a operar en diferentes áreas del arte a finales del siglo XIX. La identificación del arte, durante este período, “no se establece aquí ya por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte” (Rancière, 2002: 15). La idea de “renovación” que lleva consigo este movimiento alcanza su auge al tiempo en que la clase burguesa francesa crece económicamente y el diseño industrial se ve forzado a sofisticarse para competir en el mercado europeo (Battersby, 1969). En la exposición de 1851 en Londres, Léon Laborde, guardián del Louvre y líder de la comisión enviada por Luis Napoleón, expresa el deplorable estado en el que se encuentra la manufactura francesa, el bajo estándar del diseño, su empobrecimiento y la lamentable fractura entre los artistas y la industria, entre “artes finas” y “artes decorativas” (Cit. por Battersby, 1969: 11). En este sentido, en los años venideros, arte, industria y consumo van a estar estrechamente relacionados con las convenciones estilísticas del *jugendstil* que van a intervenir tanto las nociones fundamentales de las artes plásticas y de literaturas como las artes decorativas y el cartel publicitario, así como sus divisiones de lo “común”.

El origen del *jugendstil* está en las exposiciones. El resultado de las reformas implementadas durante el gobierno de Napoleón III en las escuelas de bellas artes y de arte industrial, bajo el incentivo de Laborde y de Violle-le-Duc, sienta las bases del *Art Nouveau* (1969: 12). La reseña del arte francés expuesto en una feria de 1893, realizada por un colaborador de la revista *Furniture and Decoration reviewing*, expone los resultados de esta medida:

³⁸ “Denomino este régimen como poético en cuanto que identifica las artes -eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”- en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Lo denomino representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar” (Rancière, 2002: 9).

It may be said that the industrial arts of Great Britain are at the present time under the spell of medievalism. But another and brighter mode has for several years constantly infatuated the fancy of the dainty Gaul and the influence of this inspiration pervades almost every exhibit at the Grafton Gallery. The eccentric and abiding loveliness of Japanese Art has entered into the spirit of French Decorative Art (Battersby, 1969: 12).

La exposición de 1900, en París, llevó a cabo, del modo más radical, la idea presente en el *jugendstil* (Benjamin, 2005: 193). Hay que tomar en cuenta, que siendo la clase burguesa el mercado inmediato de estas exposiciones, esta corriente artística tiene en los artículos decorativos (incluidos los objetos de uso personal y doméstico) sus objetos más elaborados. Las exposiciones modelaron el gusto de toda una clase social durante el período de entresiglos: “las exposiciones fueron la alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio. Verlo todo, no comprar nada” (219). Esta práctica de pasear la vista por objetos de “todas partes del mundo” (incluidos los objetos chinos y japoneses) va modificando las convenciones sobre su valor. Al tiempo que el público aprende el valor de cambio de los objetos, también se va modificando su valor estético. Lo que en su origen tiene una función práctica comienza a “verse” de “otro modo”, podría decirse “artísticamente”. Como sostiene Benjamin en *La obra de arte...*, el valor primitivo (cultural, cargado de un aura saturada de contenido histórico) es desplazado por uno exhibitivo. Entonces, “la obra de arte se convierte en un producto con funciones completamente nuevas, entre las cuales la que es consciente, la artística, se destaca como aquella que más tarde podría reconocerse como incidental” (2015: 50). ¿Qué ocurre cuando un broche o un cofre se convierten en joya, en pieza que, se piensa, comunica el gusto de quien la porta; cuando una vasija, un espejo, una silla o una escalera comienzan a ser contemplados desde una perspectiva distinta que resalta su complejidad formal y técnica sobre su función práctica? Este fenómeno, registrado por el *jugendstil*, nos plantea una tercera relación: la del consumo, ligada estrechamente con la cuestión publicitaria y las nuevas posibilidades que plantea la litografía para la elaboración de carteles. “La industria del ocio refina y multiplica los tipos de comportamiento reactivo de las masas. Con ello las prepara a la transformación que opera la publicidad” (2005: 219). Benjamin dice que “La conexión de esta industria con las exposiciones universales está bien fundada” (2005: 219), en consecuencia, la publicidad sería solamente otra forma de visibilidad de la nueva política antirrepresentativa que implementa esta corriente en el reparto de lo sensible. Las fronteras entre la función pragmática y estética de la publicidad se cruzan en el *jugendstil*. El carácter reproducible del diseño deja de ser un problema para sus productores que, antes que publicistas, son pintores. No hay que olvidar cómo las artes plásticas (impresionismo y postimpresionismo) van a incorporar en su seno las técnicas de los carteles publicitarios. Las reglas de consumo y de apreciación de este tipo de publicidad no están definidas del todo a finales de siglo, pero el cartel comienza a ser percibido como un objeto artístico, más allá de ser solo el anuncio de un evento social, de una exposición, de una marca, una obra de teatro, de un espectáculo de cabaré.

Rancièrè hace notar, con respecto al *Arts and Crafts* (corriente americana anterior al *jugendstil* o *art nouveau*, en Francia) ese “entrelazamiento” que se da entre la cultura tipográfica e iconográfica,

entre letra e imagen, recuperada del renacimiento por las viñetas, los grabados de adorno entre capítulos y las innovaciones diversas de la tipografía romántica (Rancière, 2002: 5). Este modelo – dice– perturba las reglas de correspondencia de distancia entre lo decible y lo visible, características de la lógica representativa (2002: 5). La regla común básica –primaria– de la viñeta sería significar una pausa en la lectura, una separación entre textos escritos. Pero cuando esa viñeta configura “otra cosa”, una imagen que debe ser desentrañada, su función se trastoca y pasa a estar inextricablemente relacionada con el mensaje escrito. Como en el *jugendstil*, este juego entre imagen y palabra escrita “ha jugado un papel tan importante –y generalmente subestimado– en el trastocamiento del paradigma representativo y en sus implicaciones políticas” (2002: 5). Es en el *Art and Crafts* y todos sus derivados, incluido el *jugendstil* y el constructivismo, en donde “se definió una idea del mobiliario –en sentido amplio– de la nueva comunidad, que ha inspirado también una idea nueva de la superficie pictórica como superficie de escritura común” (2002: 5). Y, en un sentido más estricto, así como el *jugendstil* hace del mobiliario la expresión del interior del sujeto³⁹, “moviliza todas las reservas de la interioridad, expresada en el lenguaje de líneas, como el de un médium” (Benjamin, 2012: 50). La promoción y propaganda de sus productos (la publicidad) son una exhibición de la naturaleza espiritual de una colectividad, es decir, la exposición sensible de un periodo histórico.



³⁹ En “Louis-Philippe o el interior” Benjamin desarrolla ampliamente esta idea: “Excurso sobre el *Jugendstil*. Hacia fines del siglo se produce la conmoción del interior del *Jugendstil*. Y sin embargo, según su ideología, este estilo parece propiciar el perfeccionamiento del interior. La glorificación del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su teoría. En Van de Velde, la casa aparece como una expresión de la personalidad. El ornamento es, para esta casa,

Esta maravillosa fotografía la encontramos abriendo un artículo titulado “Lanteme”, en la sección de teatro, en el n°2 de *Mundial*. La revista propone mostrar al público, en cada número, una actriz distinta en su intimidad, en su casa, rodeada de sus pertenencias, cumpliendo con sus rutinas: desde su *toilette* hasta su hora del té. La escena que nos presenta la fotografía es característica del *jugendstil*, poblada de elementos decorativos singulares, eclécticos. La imagen femenina se posiciona para integrarse a estos objetos, en conjunto dan una muestra sensible del sujeto, en su interioridad. (*Mundial*, 1911: 196).

En el *Libro de los pasajes*, Benjamin cita varios autores que sustentan esta percepción sobre el *jugendstil*, el sujeto y el interior. Entre ellos, Sternberger dice:

“La obra más propia del Jugendstil es el hogar” (...)
“Cada casa parece ser un organismo que expresa su interior en su exterior” (...)
“Si la ciudad es un jardín lleno de casas como organismos que han brotado libremente, falta del todo en semejante modelo el lugar que ha de ocupar el hombre, a no ser que permanezca atrapado en el interior de esas plantas, enraizado y atado al suelo –sea campo sea agua–, incapaz como hechizo (metamorfosis) sino de moverse al modo de planta que como marco le rodea (...)” (Cit. por Benjamin, 2005: 285).

¿No es esta visión compleja del *art nouveau* en la arquitectura urbana acaso una descripción de un cartel publicitario en *jugendstil*? Sternberger se pregunta por el lugar que ocupa el hombre en este reparto de los espacios de la ciudad. La incertidumbre en la descripción caótica de un todo confuso, sin embargo, no transmite angustia. La concepción orgánica del hombre lo acerca a la planta, al agua, a la tierra. La flor va a ser el “símbolo de la naturaleza vegetativa que se enfrenta al entorno pertrechado con la técnica” (2012: 50). Incluso podría decirse que la representación erguida del hombre (*homo erectus*) evoluciona a una completamente flexible, capaz de curvarse y adaptarse como la planta que trepa. Este es el cuerpo humano que el *jugendstil* va a introducir en la publicidad para ponerlo a jugar con motivos medievales, renacentistas, orientales, “japonesas”, con los que va a entrelazarse. Este movimiento, en su uso de la línea sinuosa, en sus juegos tipográficos y el lenguaje cromático que le es característico va a desarticular el carácter representativo unívoco del arte desde mecanismos sugerentes y sugestivos como la ironía, lo onírico, lo simbólico y obscuro.

La figura del cuerpo, especialmente femenino, “brota”, como dice Sternberger, y “por medio de una silueta exuberante e imponente [...] la figura del alma deviene ornamento” (Cit. por Benjamin, 2005: 285). Los carteles en *jugendstil* presentan formas que se hacen y deshacen conforme se vean. Esta característica puede venir, según sea el caso, a través de los aportes del estilo nazareno y su vuelta a lo espiritual, del simbolismo y su lado “esotérico”, del decadentismo y lo perverso. Al respecto, Benjamin comenta lúcidamente que el *jugendstil* emancipa la publicidad (2005: 196). Pero esta emancipación, creo, habría que entenderla en dos planos: 1. en el de la composición del cartel, uso de las convenciones del estilo y transgresión de principios clásicos como el de “unidad”, “mesu-

lo que para el cuadro la firma. El verdadero significado del *jugendstil* no queda expresado en esta ideología, sino que representa el último intento de fuga del arte, sitiado en su torre de marfil por la técnica. (Benjamin, 2012: 55).

ra”, “equilibrio”, “perspectiva”, “simetría”, “mimesis”; y 2. en relación con las correspondencias entre significante y significado. A esto, Benjamin añade una descripción de *Frankfurter Zeitung* que nos permite reforzar mi tesis: los carteles “son grandes, siempre figurativos, de colores refinados, pero sin estridencias; muestran bailes, locales nocturnos, sesiones de cine; están creados para una vida donde todo rebosa, y que las sensuales curvas del *jugendstil* expresaron incomparablemente” (cit. por Benjamin, 2005: 196). A simple vista, podríamos pensar que “lo refinado” es contrario – naturalmente– a “lo estridente”, y que los colores del primer tipo no serían los más exactos para describir ese mundo que evocan, un mundo “rebosante”. Pero esto hace el *jugendstil*, crea una impresión que surge de la visión conjunta del cartel en la que, al final, destaca “lo que rebosa” (lo ornamental) sobre cualquier otro elemento, sea el color, la letra o lo temático. Dicho de otro modo, el lenguaje de los carteles se hace connotativo y plurisignificativo. El cartel publicitario construye un mundo imaginario en el que la imagen y el texto escrito se hacen indivisibles. En su unión, estos construyen un tercer elemento que se revela como una silueta autónoma: es la forma “realmente vívida del ornamento”, dice Sternberger (cit. por Benjamin, 2005: 285). Esa forma es, en definitiva, la nueva perspectiva que plantea el régimen de lo sensible.

La “revolución antirrepresentativa de la pintura”, en buena parte, se da en los arabescos de la tipografía, en el cartel y en las artes decorativas, dice Rancière (2002: 5). Este cambio de “percepción sensorial” –como ya había dicho Benjamin en la cita que introduce este trabajo– es relativo a las modificaciones de las experiencias del sujeto en determinadas épocas. En este sentido, las visiones del *jugendstil* son las que ofrece el conjunto del nuevo hombre “instalado en nuevos edificios y rodeado de objetos diferentes” (5). En la relación sujeto-entorno se reorganizan los espacios y se rehacen los límites sensibles de “lo común” para la comunidad (6). Pero los espacios no necesariamente deben entenderse como “los reales” (edificios, museos, bibliotecas, mercados), existieron otros espacios –no menos reales– que sirvieron de vitrina al *jugendstil*. Estos fueron las páginas de las revistas ilustradas y de los magazines literarios.

III.2. Las revistas ilustradas en *jugendstil*

Los innumerables estudios que leen la prensa “textual, contextual y visualmente” (De la Motte y Przyblyski cit. por Szir, 2009: 3) coinciden al decir que esta participó de ese régimen visual que define una idea decimonónica de “modernidad” que se extiende en Occidente y se exporta a todas las colonias. La definición de publicación periódica ilustrada es compleja. Como recuerda Szir, esta puede entenderse de dos formas, en el sentido amplio que le da Michel Pastoureau al libro ilustrado, y en uno mucho más restringido que

reserva la cualidad de periódicos ilustrados a aquellos que conciernen a un tipo particular de edición que, junto al texto introducen el lenguaje visual a través de imágenes o diagramas de mayor desarrollo con figuras, ilustradas o fotografiadas. Esta imagen ocupa un lugar importante en el impreso, fuera del texto tipográfico o emplazada junto a él y

para su producción interviene un ilustrador o fotógrafo y luego un grabador o un proceso mecánico de reproducción. Suele exceder la función decorativa, y, sin suprimirla, cumple muchas otras funciones de comunicación como la ilustración, documentación, persuasión, enseñanza (Szir, 2009: 5).

En el primer sentido, se incluyen todas las publicaciones que hacen uso de motivos ornamentales como bandas, letras o viñetas estandarizadas (Szir, 2009: 5). Cuenta Szir que durante el siglo XIX era frecuente que las imprentas se proveyeran de estos materiales tipográficos ornamentales y de viñetas. La variedad de estos clisés incidía en la recepción positiva del periódico y, por tanto, en su sostenibilidad. En el *Mensajero Argentino* de 1826 encontramos anuncios que buscan llamar la atención del público para que este invierta en publicidad: “En la nueva imprenta argentina, que está perfectamente surtida de fundiciones hermosas y abundantes, a propósito para obras, con todos los adornos y utensilios de un establecimiento en grande [...]”. (Cit. por Szir, 2009: 7). A finales de siglo, por módica que fuera la publicación, los clisés son comunes al universo periodístico y se encuentran incorporados a la página. Esta modalidad de ilustraciones es la que Szir denomina ilustración “industrial”, de carácter prefabricado, cuya reproducción se repetía dentro de un mismo periódico y en otros (Szir, 2009: 6).

En el caso del modernismo hispanoamericano, se pueden encontrar muestras tímidas del *jugendstil* en *Revista de América*, la publicación dirigida en 1894 por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre en Buenos Aires. Esta revista ha destacado más por sus contenidos que por su riqueza tipográfica. La crítica la ha considerado uno de los primeros órganos del modernismo literario en el continente (Carter, 1979), un instrumento para las negociaciones trasatlánticas que hiciera Rubén Darío a la hora de construir su imagen de “fundador del modernismo” (Pineda, 2006). Desde el punto de vista de su funcionamiento interno, la revista ofrece una información escueta: en su página de presentación solo se señalan los nombres de los directores, no se incluyen quienes ocupaban los roles de impresores y diseñadores. Desde el punto de vista visual, no tiene ningún atractivo gráfico particular: es de formato pequeño (de 18 a 20 centímetros), no tiene más de veinte páginas, su presentación es bastante pobre en cuanto al diseño, apenas el primero de sus tres números tiene anuncios publicitarios, no tiene color, las páginas están divididas en dos columnas de texto y las separaciones entre colaboraciones están señaladas con viñetas diminutas, más que conservadoras. La revista no ofrece reproducciones litográficas o fotográficas. Podría decirse que sólo los cambios de fuentes, de sus tamaños y estilos (de normal a cursiva) resaltan en cada colaboración y dinamizan su lectura. Pese a esto, es notable el uso de varias mayúsculas ornamentales en los poemas. Esto me da a entender que, pese a las limitaciones económicas de este proyecto editorial, la tipografía contaba con ciertos moldes de letras en estilo gótico, adheridas a volutas asimétricas, con terminaciones curvadas, en ocasiones fusionadas con elementos florales que las saturan al punto de dificultar su identificación. A continuación algunos ejemplos tomados de los tres números publicados y conocidos:



Sabemos que durante 1830 en Francia se reavivó el gusto por elementos medievales a través del estilo catedral. Así como el gótico se reintroduce y reelabora en el siglo XIX, ocurre con los elementos decorativos de estilo Luis XV y Luis XVI (Battersby, 1969: 8). Lo mismo podría decirse de la aplicación de motivos y colores japoneses, del uso de mitologías (clásicas, nórdicas, germanas, amerindias...) y temas naturales (vegetales y animales, terrestres y marinos) del renacimiento. Battersby señala que los estudios de los hermanos Goncourt tuvieron mucho que ver en la formación del gusto de finales siglo en Francia (1969: 8). Para Battersby: *“The aim of the designers in search of a new style was not so much to plagiarise either the French Rococo or Japanese art as to combine the best qualities of both and to present them in a completely new form suitable to life in the closing years of the nineteenth century”* (1969: 9). De manera que el *art nouveau* puede entenderse, usando la expresión de Rancière para la literatura, como el movimiento que logra “petrificar” el arte, es decir, desmantelar toda regla y jerarquía, toda diferencia entre estilos y temas, para congregarlos y amalgamarlos –democráticamente– en uno solo. El modernismo en la literatura se entendió como una “quintaesencia” de lo tradicional, de lo clásico y moderno. En el arte también lo fue. *“Art Nouveau looke backwards as well as forwards”* (Warren, 2018: 1). Por tanto, el mundo onírico de finales de siglo consigue un refugio para la fantasía al evocar mundos “exóticos” (por esta palabra entiéndase tanto al mundo clásico como oriental, pasando por el bizantino y gótico que recupera el decadentismo). Desde este enfoque, ¿se puede fijar la atención en el aspecto tipográfico de *Revista de América* como muestras del *jugendstil*? Aunque sin seguir un orden y continuidad aparente, aquí el uso de letras ornamentadas cobra sentido cuando se toma en cuenta la orientación modernista de la publicación, “quintaesencista”, tanto en lo literario como en un sentido general (al querer mostrar las novedades urbanísticas, artísticas y de entretenimiento de la Buenos Aires de la época). Entonces la tipografía no solo está para decorar la página, obedece a una lógica absoluta:

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

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

(Revista de América, 1894: 1)

Obedeciendo a esta lógica del manifiesto, la mayoría de las mayúsculas ornamentadas, por un lado, rompen con la simetría y linealidad del texto escrito en la hoja; y, por el otro, aparecen dispuestas en textos particulares: poemas decadentistas o simbolistas, y en dos artículos (“El casino” y “Los teatros”) que pueden leerse como reseñas de novedades, de ocio y entretenimiento, como reseñas culturales o descripciones de la compleja arquitectura porteña de finales de siglo, es decir, de su modernidad. Pero, para identificar estas secciones de la revista con el *jugendstil*, evidentemente, hay que pasar del análisis de lo tipográfico (visual) al de contenido (escrito-leído). Tomo como ejemplo “El casino”, tal vez sirva para demostrar cómo los elementos tipográficos se retroalimentan de los textuales-escritos y dan una impresión solo percibida cuando se “ve/lee” el todo de la página:



muchos los Estados de América y el resto del mundo. En el primer capítulo se trata de la historia de la América Latina, desde sus orígenes hasta el presente. El autor, un escritor de la época, describe la evolución de la América Latina desde su descubrimiento hasta el momento de escribir el libro. El texto es una introducción a la historia de la América Latina, que trata de la evolución de la América Latina desde su descubrimiento hasta el momento de escribir el libro.

Francisco Ascarza
(Director del Departamento Editorial)

Agosto 1894

LOS TEATROS

A un artículo de teatro sobre los teatros de Buenos Aires que se publicó en el número anterior de esta revista.

EL CASINO

El Casino de la Avenida de Mayo es el más hermoso de la América Latina. Su arquitectura es una obra de arte que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna. El edificio es una maravilla de la arquitectura, que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna. El edificio es una maravilla de la arquitectura, que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna.

El Casino de la Avenida de Mayo es el más hermoso de la América Latina. Su arquitectura es una obra de arte que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna. El edificio es una maravilla de la arquitectura, que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna. El edificio es una maravilla de la arquitectura, que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna.

El Casino de la Avenida de Mayo es el más hermoso de la América Latina. Su arquitectura es una obra de arte que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna. El edificio es una maravilla de la arquitectura, que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna. El edificio es una maravilla de la arquitectura, que combina lo mejor de la arquitectura clásica y moderna.

LIBROS Y PERIODICOS

Una reseña de libros y periódicos que se publicó en el número anterior de esta revista. El artículo trata de los libros y periódicos que se publicaron en el mes de agosto de 1894.

Una reseña de libros y periódicos que se publicó en el número anterior de esta revista. El artículo trata de los libros y periódicos que se publicaron en el mes de agosto de 1894.

Hablando a la francesa, diría yo a los lectores de LA REVISTA DE AMÉRICA: ¿Buscáis impresiones delicadas y plácidas? Sentimientos expresados entre melodías y ritmos, buen gusto en aristocrático ambiente y, a las veces, pretensión y humo y estiramiento incómodo? Id á la Ópera.

¿Queréis el arte al servicio del ingenio, el arte varonil, la alta concepción del espíritu, la interpretación magistral, el sacudimiento, en fin, de la consciencia? Id al Politeama.

¿No queréis nada que obligue á sentir ó a meditar. Nada de artes ni de intérpretes, ni de fábulas, ni de gusto, todo a escape, destartado, como saliere, burgués, anticuado y opaco? Id á los teatros por secciones.

Pero no anheláis más que divertirlos, borrar una idea fija, una mala impresión del día, sentir la sugestión del vivir juvenil, pensar en las delicias de París, recibir algo como perfumes de tocador, ambiente de cenas, timbre de risas y... ¡vamos! Id al Casino.

Fachada y vestíbulo moriscos, curvas en ángulo y columnas esbeltas en las entradas, arabescos en lienzos y techumbres, patio con bóveda de cristal, escalinata amplia y doble que se junta y forma terraza para abrir paso a galerías que rematan en foyer fantástico, con arañas cargadas de luces, café y cantina. Salón redondo que remeda construcciones de la Alhambra en dos pisos y plafond, separado de vestíbulo, patio y galerías por rompimientos colgados de telas indianas.

Orquesta con mucho gusto y pocas pretensiones, entre lo muy elevado y lo muy vulgar, sin Tannhäuser ni Verbena de la Paloma, blanda, entusiasta, gemebunda á veces, pero con gemidos de placer y latidos de voluptuosidad (*Revista de América*, 1894: 19).

En esta reseña, Brocha Gorda, seudónimo de Julio Lucas Jaimes, contrasta tres ambientes distintos de la ciudad de Buenos Aires, establece una conexión entre la arquitectura de los edificios, el tipo de espectáculo que estos ofrecen y el público que a ellos asiste. Desde su mirada, caracteriza el gusto que corresponde a cada ambiente: uno alto-aristocrático (la Ópera), uno virtuoso-racionalista (el Politeama fue un teatro proyectado para rivalizar con la ópera), uno bajo-burgués (teatros por secciones), y uno “juvenil” (el Casino). En este último el autor se detiene para describir con detalle la atmósfera sensual que invita al juego de los sueños, y que se construye con la combinación de estilos y materiales (hierro, vidrio), de dislocaciones de la línea recta, de ornamentos complicados, con la división laberíntica de los espacios y su decoración exótica. ¿No es esto acaso el *jugendstil*? “Los nuevos elementos de la construcción en hierro –las formas de las vigas– interesan al *Jugendstil*, que se esfuerza por recobrar para el arte estas formas a través del ornamento” (Benjamin, 2012: 50). Benjamin también habla de la posibilidad de pensar en una literatura en este estilo, cita ejemplos de Mallarmé, de Nietzsche y Baudelaire con sus habitaciones de fantasía, “espirituales”, en las que los muebles parecen soñar (286). La propuesta de Brocha Gorda sobre “saber” elegir un sitio para la recreación del espíritu y del cuerpo, en un espacio dedicado a la difusión literaria como *Revista de América*, tiene que ver con el proceso de “estetización” de lo mundano que se emprende durante el modernismo, y con la preocupación por develar si existe una sensibilidad distinta, “nueva”, una belleza particular que se corresponda con el espíritu de finales de siglo. “La elección de la vida urbana en calidad de mito significa inmediatamente para los más lúcidos una aguda toma de partido de modernidad” (288). La ausencia de recursos técnicos para mostrar a través del fotograbado este edificio al público lector es suplida por la escritura. No tenemos una reproducción fiel del casino, pero sí la impresión de alguien que

estuvo allí, que entró y se dejó “sugestionar” por el “vivir juvenil”, “el vivir nuevo”. El *jugendstil* es el estilo estetizante, según Benjamin (288). Bajo esta mirada se pinta con palabras un lugar que propone también una nueva política del disfrute. Esta idea se refuerza con las especies de carteles individuales femeninos que siguen a la descripción del casino y que hacen imaginar cada cuerpo enmarcado y decorado por su entorno:

Lise Fleuron, robada a Jorge Onhet, y cuyos hombros y senos surgen entre bullones de raso naranja ó azul, orlado de rosas el escote y extendida la falda como batón infantil en simétricos pliegues hasta el suelo, cabeza artística con ensortijadas marañas de rubio ceniciento sembrada de brillantes como gotas de rocío. Gracioso rostro con expresión picaresca y decir candoroso: boca que parece enviar besos y cantos sin música, sin timbre, pero con latidos que repercuten en el cerebro y los nervios de los oyentes: peri... pa... peri...pili...pili...pa!

Molly Ray, francesa pura sangre, rostro acentuado, seno de margaritas suaves y lechosas, garganta redonda que sostiene la cabeza de un Cabrión femenino, movimientos de cadencioso abandono, centros y bajos, hojarasca de lino con profusión de encajes: monóculo en el ojo derecho, y parasol-bastón indispensable auxiliar para los cantos bailábiles: uauh! Tan a tan, ta tan tatan... (*Revista de América*, 1894: 19).

Brocha Gorda no está muy lejos de los grandes lienzos de Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec y Alfons Mucha que exhiben *la grande joie parissienne*. Los cuerpos femeninos están incorporados al casino como objetos ornamentales. Para Benjamin, el ideal de belleza del *jugendstil* lo constituye la mujer frígida, no Helena sino Olimpia (289). Estas mujeres del casino son “artificiales”, “artefactos”, productos para un placer tecnificado. El cronista las muestra una por una, recorriendo una línea sinuosa que va de lo figurativo al montaje de la fantasía a través de imágenes sinestésicas, de descripciones voluptuosas, zoomórficas, de metáforas: cabellos leonados, mezclas de texturas entre telas y piel, elementos florales que apenas cubren y se confunden con los cuerpos y objetos decorativos. La cosificación del cuerpo mediante su exposición, visto desde afuera, desde la contemplación y admiración artística, llega al extremo cuando se marca su inhumanidad, es decir, cuando las voces de estas mujeres se vuelven onomatopeya en la imitación del cronista.

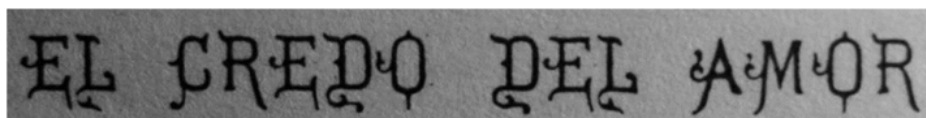
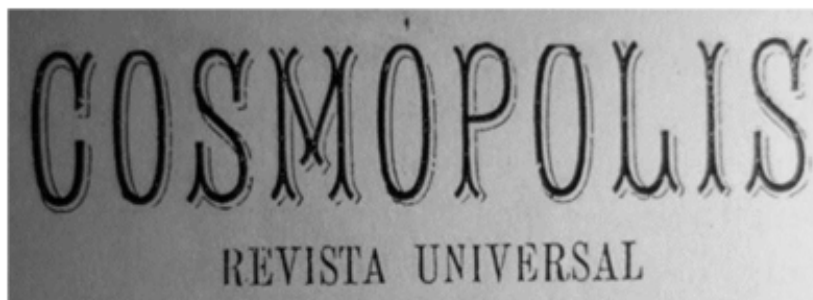
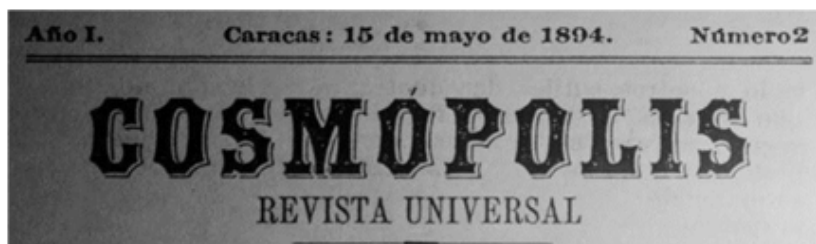
La apuesta de *Cosmópolis* por el *jugendstil* no es más ambiciosa que la de *Revista de América*. Al igual que su antecesora argentina, desde el punto de vista de su funcionamiento interno, esta revista es bastante sencilla y cuenta con pocos recursos económicos y humanos. Su riqueza visual está en el título a color rojo (que “atrae como un pecado”, dicen sus redactores en el “Charloteo”), en sus variadas y elaboradas viñetas, en su tipografía (con tamaños, estilos y ornamentos distintos), y en los grabados de ciertos escritores modernos. Como dijimos, las viñetas y los moldes tipográficos eran de uso común en la prensa de la época. Su variedad en la revista se explica en la relación que guardan los directores con la Imprenta Bolívar, lugar en el que *Cosmópolis* se imprime y de la que fue dueño el padre de Pedro Emilio Coll. Entre el n°1 y el n°7 he podido contabilizar alrededor de catorce viñetas distintas de líneas curvas, atravesadas por rectas y círculos, con volutas o formas alargadas que semejan extensiones florales, características del *jugendstil*. Entre el n°7 y n°10 estas desaparecen y son sustituidas por líneas horizontales simples. Finalmente, entre las últimas pági-

nas del n°10 y el n°12, los separadores en *jugendstil* son restituidos y, a los ya conocidos, se añaden otros de líneas más limpias:



(Modelos de viñetas tomados de *Cosmópolis*)

En comparación con *Revista de América*, *Cosmópolis* cuenta con una tipografía variada y *à la mode*, entre la que destacan minúsculas y mayúsculas simples, itálicas o en negrita de diferentes tamaños y grosores. Hay al menos diez fuentes distintas, usadas exclusivamente para los títulos de cada colaboración. Estas se combinan con la fuente románica de los contenidos y son, en su mayoría, sombreadas, angulosas, con un delineado de distintos grosores y texturas, asimétricas, más o menos espaciadas, de líneas orgánicas, con juegos de curvas que semejan el cuerpo femenino, con terminaciones alargadas, entre otras cosas. Aquí algunos modelos:



En el *jugendstil*, la letra es tratada como imagen para hacer de la lectura una práctica más que intelectual, visual, dinámica y seductora. En los carteles, por ejemplo, es evidente cómo la letra impresa se concibe como dibujo y se distorsiona para integrarse a la imagen. Los directores y redactores de *Cosmópolis* estaban conscientes de sus limitaciones, sabían que tenían que competir con *El Cojo Ilustrado*, un magazine apoyado por la empresa industrial de J. M. Herrera Irigoyen y Cía., que no escatimó en gastos para perseguir su ideal de “progreso”. Aun así, *Cosmópolis* se mantiene durante dos años y publica 12 números orientados hacia la estética modernista, tanto desde lo tipográfico como desde sus contenidos. En el n°6 se prepara una reforma, la revista se contrae, pasa de quincenal a mensual y se hace más voluminosa. Asimismo, se anuncia que se incorporarán ilustraciones: retratos de escritores. No obstante los anuncios del gran imaginador o voz de la redacción, no se modifica la información preliminar de cada número. La división de las actividades de dirección, impresión y administración se mantienen, los grabados aparecen firmados por el autor (de nombre Morales), pero, más allá de esto, los aportes del ilustrador no van a ser reconocidos en la portada interna de la publicación. Esto nos da a entender la poca importancia que se le da, dentro del universo de la revista, a esta actividad. Como he venido diciendo, el carácter ilustrado de *Cosmópolis* está en los clisés, en los títulos modernistas y en los retratos que acompañan las semblanzas de escritores. Estos últimos, si bien la revista rompe con el “régimen poético o de representación”, todavía están anclados a un valor cultural de la imagen.



(Grabados tomados de *Cosmópolis*)

Para el momento, la fotografía ya había desplazado al grabado de las páginas de las revistas más desarrolladas. Esta fue una época, según Paulette Silva, “en la que la imagen visual –a través de los dioramas, panoramas, daguerrotipos o fotografías (...) –cobró especial relevancia”, más allá de lo que diga la crítica “iconofóbica” del siglo XX y su tendencia a “leer” la “ciudad letrada” y no a “ver” el resto de los artefactos culturales híbridos decimonónicos (Silva, 2007: 135-136). Independientemente de la técnica, en principio, las imágenes reproducidas por la prensa hispanoamericana sirvieron para “crear un nuevo archivo de la modernidad, del progreso y del imaginario nacional en el que [...] la letra y la imagen adquirieron nuevas funciones” (161). En el caso de la fotografía esta difunde una manera de comunicar predominantemente demostrativa, en la medida en que supuestamente puede “sustituir” al objeto, o lo representa de un modo a tal punto considerado verídico que puede sustituirlo (161). En *Cosmópolis*, los grabados se acomodan a modo de “galería ilustrada” para construir un archivo del modernismo que lo legitime como corriente estética literaria y sienta sus bases en una tradición.

El género “galería ilustrada” había sido utilizado, durante el siglo XIX, como parte del proyecto pedagógico para alfabetizar y formar ciudadanos (149-150). *Venezuela pintoresca e ilustrada* (1875), de Felipe Tejera, podría servir de referencia para entender cómo funcionaban estos libros y el triple sentido que con ellos cobraba la palabra “ilustración”: ilustración/de personas ilustradas/ para ilustrar lectores. La finalidad era, dice Silva, “hacer conocer a Venezuela en los países extranjeros” y cambiar la imagen distorsionada que se tenía del país (152). Partiendo de este ejemplo, tendría que pensar en la galería que ofrece *Cosmópolis* como una operación “al revés”: hacer conocer la modernidad literaria en Venezuela y cambiar la imagen distorsionada que se tiene en el país de esta literatura transnacional. Los retratos dobles⁴⁰: escritos (semblanzas/reseñas de autores) y visuales (grabados) de Paul Bourget, Julián del Casal y José Gil Fortoul aparecen al inicio de cada número y son presentados como anexos individuales, tal vez coleccionables. Esto pudiera deberse al tipo de prensa usada y a la imposibilidad de poder combinar en una misma impresión grabado y texto, aunque el último retrato, publicado en el n°10, nos muestra la imagen de José Martí al lado de su reseña biográfica y literaria. Faltaría saber si entre 1894 y 1895 hay un adelanto en el tipo de prensa usada por la Imprenta Bolívar. En todo caso, las prácticas de lectura de estos *portrait* se combinan y parecen comprobar lo señalado por Silva: están en la página para “demostrar” o “sustituir”. Esto me plantea la posibilidad de entender estas reseñas de autores como un género discursivo transmedial, en el que se pierde de vista el medio de partida y llegada. Veamos el ejemplo del texto escrito sobre Paul Bourget:

¡Cuánto me alegra que no sea sino una sucinta reseña la que tenga que hacer ahora con

⁴⁰ El nombre del género discursivo en francés *portrait* es ilustrativo para entender de qué se trata este tipo de semblanzas o reseñas de autores a finales de siglo XIX. *Portrait* es “*représentation d'une personne par le dessin, la peinture, la photographie; la représentation de son visage*”. Pero también es la “*description d'une personne*” (www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais).

motivo de Paul Bourget, cuyo retrato inaugura la serie con que COSMÓPOLIS se propone honrar sus columnas! *Con el pretexto de que el marco que ha de encuadrar su figura es demasiado pequeño, podré hablar á la ligera, fingiendo prisa*, pasando de largo por sobre ciertos rasgos y genialidades del egregio psicólogo, para así disimular la honda turbación, la profunda inquietud que me causa su personalidad, porque cada vez que he procurado verla de frente para explicármela y comprenderla, he experimentado un disgusto interior, una cólera de imponente, el desconsolador convencimiento de mi necedad y hasta un desagradable malestar físico (Cursivas mías, Coll, 1894: 16).

Omito la descripción física y psicológica del intelectual francés porque me interesa más cómo presenta Pedro Emilio Coll su escrito, a quince páginas de distancia del grabado. Aunque espacialmente los dos registros están separados en el cuerpo de la revista, Coll piensa en su descripción como “el marco” del grabado. Hay una clara desviación que trastoca la jerarquía entre lo escrito y la imagen, posible gracias a la perspectiva dialógica que ofrece el régimen del *jugendstil*. La ilustración y la reseña están puestas para funcionar de manera independiente o relacionada, poco importa por dónde se comience la lectura de Paul Bourget: el grabado no tiene pie de página o explicación marginal, abre el número y nos muestra este personaje de una manera enigmática (sabemos de quién se trata solo si logramos desentrañar la caligrafía del escritor, su firma). Igualmente, la reseña describe la personalidad y el aspecto físico del francés desde una mirada pasmada. El lugar de confluencia de ambos registros, lo medial, es el “aura” que estos conservan. Para Benjamin, en la fotografía, el rostro humano es la última fortificación del valor cultural (2015: 51), permite la continuación de una recepción contemplativa, flotante, libre, imprecisa (52). El retrato parece captar una imagen tejida en un espacio y un tiempo, percibida como algo “excepcional”, “singular” (51), cargada de una historia. En el caso de *Cosmópolis*, esta historia se acumula a través del recorrido por las hojas del número: comienza con el retrato de Bourget, sigue con la reseña de Coll y termina con la traducción del prólogo “A un joven” de la novela *El Discípulo* del mismo Bourget.

Pero, cuando el rostro humano es desplazado en la fotografía el valor exhibitivo se enfrenta claramente al cultural (51). Esto es lo que ocurre en otras revistas ilustradas y magazines al introducirse registros fotográficos de la ciudad que se conciben como evidencias de un proceso histórico (51). La recepción, en estos casos, es distinta. Se hace necesaria la introducción de leyendas que expliquen la foto. “En este lugar ha de intervenir el pie [*Beschriftung*], que integra la fotografía a la literarización de todas las relaciones de la vida y sin la cual toda construcción fotográfica debe permanecer en lo impreciso” (52). Entre 1890 y 1914 es común ver en la prensa la manera en que conviven reproducciones visuales distintas. Las galerías ilustradas persisten y dialogan con este tipo de registros heteróclitos que se introducen gracias a la aplicación del fotograbado, del grabado y de la litografía.

El género magazine, por su naturaleza abarcadora, permite observar de cerca este fenómeno y evaluar cómo se va desarrollando, al tiempo en que proponen nuevos protocolos de lectura de lo visual y de lo escrito. Este tipo de impresos pertenece a la categoría restringida de periódicos ilustrados que bien describe Szir en la cita inicial de este segmento, y es mucho más complejo que

el tipo de revistas ilustradas que he venido revisando porque, para su realización, supone la combinación de diferentes técnicas y saberes, por tanto, cuenta con un capital humano y económico superior. Dicho explícitamente, en los magazines encontramos trabajadores con diferentes competencias (de impresores, directores, editores, editores gráficos, fotógrafos e ilustradores); administradores y patrocinadores de peso (el estado, banqueros, empresa privada). En Hispanoamérica, los magazines se entendieron como un importante logro técnico, una prueba fehaciente del grado de civilización alcanzado. Fueron órganos que asumieron la tarea de construir un imaginario nacional (Silva, 2007: 133). Como advierte Paulette Silva, la crítica literaria del siglo XX tendió a pensar el magazine desde estas perspectivas. Ella, por el contrario, orienta su estudio sobre *El Cojo Ilustrado* en otro sentido: propone que esta se revise como una de las manifestaciones de ese “*exhibitionary complex*” que analiza Bennet (1995) a partir de los museos, de las exhibiciones universales y las tiendas por departamento (2007: 134). El magazine “parece responder a esa nueva estrategia cultural que privilegia la colección, clasificación y exhibición de personas, objetos, paisajes, obras de arte, productos industriales, obras de ingeniería o adelantos técnicos” (134). Es esta perspectiva la que me interesa retomar para estudiar las construcciones visuales en *jugendstil* que aparecen en *Mundial*, el magazine literario que dirigirá Rubén Darío al final de su vida.

III.3. *Mundial*, el magazine como espacio para la exposición y exhibición

Por la manera de ordenar sus contenidos sobre “arte”, “ciencias”, “historia” “teatros”, “actualidades” y “modas” (*Mundial*, 1911: 5), este magazine constituye un espacio tangible en la materialidad de la hoja impresa similar a las tiendas por departamento, a los museos y a las exposiciones, en el que se potencia el valor exhibitivo de sus materiales constitutivos y se difuminan los límites entre lo familiar y extraño, entre artes finas y artes aplicadas, entre mercancía y obra de arte. Contrario a la función que cumplen los ejemplos hispanoamericanos más representativos en su género (*El Cojo Ilustrado*, *Caras y Caretas*), este no construye un imaginario de lo nacional. *Mundial* se piensa como una vitrina en *jugendstil* que introduce lo hispanoamericano en el centro de la civilización (París) y traslada un capital simbólico eurocéntrico a países como Argentina, Barcelona, España, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Paraguay, Panamá, Perú, Filipinas, Puerto Rico, Salvador, Uruguay y Venezuela. Al hacerlo, la revista no solo exporta artefactos culturales complejos y prácticos, exporta también maneras de ver y pensar, reacomoda las categorías de lo literario, industrial, gráfico y comercial, poniendo un evidente énfasis en la hermandad lingüística de las antiguas colonias. Recordemos que esta es una publicación en español, hecha para una comunidad hispanoamericana asentada en París, con miras a ser distribuida por una especie de “red hispanoamericana” que ellos quieren entablar. Como ocurre con las exposiciones⁴¹, en el

⁴¹ Sobre el tema de las exposiciones como lugares de “encuentros”, “enfrentamientos” o “puntos privilegiados de observación” vale la pena mencionar el trabajo de Tania Franco Carvalhal, “*Encontros na travessia*” (2005).

trayecto visual de ciento treinta páginas que el editor propone recorrer al lector/espectador, a partir del encuentro con cada puesta en página, se transforma el valor de lo exhibido. Si en su individualidad lo exhibido (texto escrito o visual) cumple una función literaria, decorativa, ilustrativa o propagandística, una vez “montados” en la página, “encontrados” o “confrontados” con otros, o percibidos como un todo relacionado, sus funciones se contaminan. Dentro de la lógica y orden de prioridades que el “régimen de representación” establecía al dar preferencia a lo artístico sobre lo industrial, el cuento o poema ya no pueden entenderse por sí solos, sino en relación con la ilustración o marco decorativo, y en relación con el artículo sobre decoración y moda, el “cuadro de naciones” o reseña de espectáculos que los anteceden y preceden. Desde los criterios de visualización de este régimen, la disposición de los materiales pareciera azarosa y caótica. Los letrados de la época, educados por las revistas literarias y magazines comunes del siglo XIX, así lo entendieron cuando denunciaron la manipulación que Leo Merelo y los banqueros Guido (patrocinadores de la revista) hacían del nombre de Darío (editor literario). Rufino Blanco Fombona, por ejemplo, es uno de los que señala que el interés económico está por encima del literario en esta publicación. En efecto, desde el momento en que los editores aclaran que en ella se alterna “lo bello y lo útil”, la revista invita a conciliar las “artes puras” con las “industriales”. Entender esto dentro de la lógica del *jugendstil* resulta, entonces, esclarecedor: el llamado a una lectura artística de lo comercial e industrial no representaría una contradicción desde la nueva política de esta corriente estética, síntoma de las transformaciones que operan desde el “régimen estético de las artes”. Para Richard Warren: “*Art Nouveau was one of the first truly global art forms, and we must therefore treat it in this light*” (2018: 8). Su sugerencia, debemos entenderla en tres sentidos: uno geográfico (el *jugendstil* asume distintos nombres, dependiendo del país en el que se dé); en relación a sus fuentes (recreación y actualización de las corrientes heredadas, desde el clasicismo antiguo hasta el simbolismo y decadentismo); y tres, en relación a su ruptura con la visión jerárquica del arte:

This was linked to a basic challenge that Art Nouveau artists issued to the traditional understanding of the ‘Fine Arts’. Throwing down the gauntlet to the canonical understanding of art, it claimed that the applied arts of jewellery, book illustration and binding, furnishing, architectural ornament and other crafts that had formerly been relegated to a status below that of the high arts of painting, sculpture and architecture, should be considered as on a par with these (Richard Warren, 2018: 3).

Desde esta óptica, no sorprende la variedad de temas que trata *Mundial* y la manera en que las visiones del *jugendstil* intervienen las formas “más tradicionales” de los textos escritos o ilustrativos. Generalmente, “la conjunción imagen-texto en la revista ilustrada sigue una fórmula tradicional que implica una subordinación y sutura de un medio en el otro” (Torres, 2013). Pero, como bien señala Torres, en el proyecto dariano de revista ilustrada, “hay distintos ejemplos sobre estas relaciones que nos permiten pensar en un sistema más amplio de escritura (pictográfica, fotográfica)” (2013). Para mí, este magazine da un paso más adelante del señalado por Torres cuando decide intervenir, con dibujos o ilustraciones industriales, la colaboración presentada origi-

nalmente, ya escritas, ya visuales. Veamos, por ejemplo, esta fotografía de “tipos nacionales” que cierra aquello que la revista llama: “un artículo descriptivo” de la República de México, escrito por Amado Nervo en estilo “verista”. No está de más señalar la estampa “amistosa” del paisano cuando Nervo destaca la insignificancia de la Revolución Mexicana, asegurando el restablecimiento de “orden” político. De esta colaboración fotográfica quiero destacar la intervención que realiza uno de los ilustradores de revista al “montarla” en un marco en el que un elemento floral, sujeto al tema nacionalista de la colaboración, se tuerce en *art nouveau*:

todos los que han creado intereses en nuestro país.

Yo espero que el reducido movimiento revoltoso en Chihuahua será reprimido y que todos volveremos á trabajar de nuevo, unidos en el mismo elevado y generoso ideal: fortaleciendo nuestra nacionalidad; y por medio del esfuerzo en nuestra labor, como obreros, ó como personas dedicadas á ocupaciones intelectuales, como hombres de acción ó funcionarios oficiales, haremos que el mundo civilizado — que tantas consideraciones tuvo para con nosotros durante la celebración del centenario de nuestra Independencia — olvide esta transitoria excitación en nuestra vida de paz y progreso, y aplauda el constante y firme impulso con que todos nos dedicamos al trabajo, para que nuestro adelanto sea más cierto y nuestra demo-

cracia más electiva dentro del orden, y para llegar á ser dignos siempre de respeto debido á los países, como el nuestro, celosos de su soberanía y que conocen las obligaciones que les imponen las leyes internacionales.

Antes de terminar, una última palabra: una palabra de concordia, una palabra de esperanza y de buena voluntad para todos mis compatriotas, que bien saben que antes que todas las divisiones de partido, que todas las diferencias entre hombres que abrigan diversas opiniones en política, se encuentran los más importantes y sagrados intereses de nuestra patria, de su prosperidad y de su futuro. Podamos vernos unidos en el mismo ideal, y olvidando todas las diferencias, trabajar juntos por el progreso de la verdadera democracia y el mejor desarrollo de la tierra madre.

A. N.



Tipos mexicanos. — Un vendedor ambulante.

Pareciera que estamos ante una maravillosa adecuación de la línea sinuosa del *jugendstil* al contexto mexicano, cargada del lugar común de lo “nacional” y de un imaginario de lo pintoresco tradicional. Aunque *Mundial* es muy específica en su política de recepción, evaluación y publicación de las colaboraciones, no deja en claro si se reserva el derecho de hacer ajustes o modificaciones formales a los materiales aceptados para efectos de calidad en la publicación. Pues bien, si su finalidad es ante todo “artística” (*Mundial*, 1911: 8), podría pensarse que cada material es recreado al ser “montado” en la página: a través de los marcos –como hemos visto–, del uso de fuentes y de letras capitales ornamentales, de la disposición de los textos, del espaciado, entre otros. Las páginas de la revista parecieran “brotar”, para continuar la metáfora de Stenberger, del entramado de sus distintos materiales. Como en *Revista de América* y *Cosmópolis*, los elementos en *jugendstil* no aparecen únicamente para acompañar, enmarcar o decorar los objetos que rodean. Estos completan, integran y transforman esos objetos en “otras cosas”, les atribuyen funciones más complejas al resaltar su valor exhibitivo. Pero antes de entrar en la descripción minuciosa de estos elementos, antes de determinar cómo afectan a cada uno de los géneros convencionales que intervienen, quisiera mostrar con las próximas imágenes cómo, desde las primeras páginas de *Mundial*, n°1 (1911) la voz del narrador virtual⁴² propone un diálogo entre lo escrito y lo visual que enuncia la política editorial y en el protocolo de lectura.

Cuando se esclarecen las normas de publicación y la voz de este narrador señala que las colaboraciones literarias, fotográficas e ilustradas serán remuneradas por igual, se evidencia el reconocimiento absoluto hacia estas prácticas. Las colaboraciones visuales adquieren el mismo valor de cambio que las literarias. Esto es algo que no existía en las dos publicaciones modernistas anteriormente evaluadas. En las páginas que cito, la voz de la revista ordena y hace explícita su política de publicación, la antigua discusión entre el valor de la fotografía y de la pintura no tiene lugar aquí. Las colaboraciones literarias, fotográficas e ilustrativas deben ser dirigidas a la dirección de la redacción: “24, Boulevard des Capucins, París” (*Mundial*, 1911: 8), mientras que los encargos para la publicidad deben ser enviados a la dirección de la oficina de administración: “6, Cité Paradis, París” (*Mundial*, 1911: 8). La única separación aparente sería entre las colaboraciones artísticas y los contratos publicitarios. No obstante, el remitente debe dirigir sus colaboraciones o encargos a un mismo destinatario, “Leo Merelo & Guido Fils”. Una misma persona jurídica se hace cargo de la recepción, evaluación y pago. El papel de Darío en todas estas transacciones ya ha sido bastante estudiado en el trabajo riguroso de Torres, que indaga sobre el rol que cumple el escritor modernista en *Mundial* y *Elegancias*.

⁴² En el capítulo anterior hemos tomado esta idea de “narrador virtual” y la hemos asociado con las categorías de “autor implícito” (en narrativa) y “gran imaginador” (en cine) para describir las funciones de esta especie de voz que recorre la revista, orienta la mirada del lector/espectador y “arma” la revista, es decir, se ocupa de su composición a través del montaje de los diferentes materiales que dispone.

Dirección. Las cartas, dibujos, volúmenes, fotografías, etc., deben ser dirigidos á los Señores Leo Merelo & Guido fils, 24, Boulevard des Capucines, Paris.
Teléfono 292-29.

Redacción. Abierta de 9 á 12 y de 2 á 7. Los artículos, dibujos, fotografías, etc., son propiedad de nuestra casa de edición y no pueden ser reproducidos en ningún país sin autorización escrita y especialmente dada por nosotros.

Salón de lectura. En nuestro local, 24, Boulevard des Capucines, hemos instalado un Salón de lectura para todos nuestros abonados y lectores, á quienes invitamos á visitarnos con frecuencia. El éxito de una publicación depende del interés que en ella toman sus lectores. En el Salón de lectura encontrarán una gran cantidad de publicaciones, americanas, españolas y francesas. Todos nuestros lectores pueden hacerse dirigir la correspondencia á nuestro local, donde les será entregada.

Administración. Toda la correspondencia administrativa debe ser dirigida á la *Cité Paradis*, 6, Paris, á nombre de los Editores; Leo Merelo & Guido fils.
Teléfono 300-36.

Publicidad. A toda persona que nos haga el pedido enviaremos nuestra tarifa de avisos en vigor. Para todos los detalles relativos á la publicidad, dirigirse al *Servicio de la Publicidad*, 6, *Cité Paradis*, Paris.

A LOS COLABORADORES. — **Dibujos.** Recibiremos con gusto y contra remuneración, dibujos, caricaturas, croquis, ilustra-

ciones, etc. de cualquier punto de la América que nos sean remitidos y sobre asuntos que presenten interés general para los americanos.

Fotografías. Aceptaremos igualmente fotografías sobre sucesos de actualidad, informaciones, paisajes, aglomeraciones, edificios.

Curiosidades, costumbres de los respectivos países americanos, retratos de hombres célebres, políticos, artistas, etc., sucesos importantes, etc.

Todas las fotografías que aceptemos para su publicación en la revista serán generosamente pagadas.

Es de la más alta importancia que vengan acompañadas de una descripción completa y que lleven el nombre y señas del correspondiente al dorso de cada fotografía.

Nuestra revista, siendo ante todo artística, recibiremos con interés todo envío de fotografías que se nos haga.

Artículos. Examinaremos con atención foto envío de artículos como cuentos cortos, artículos humorísticos, crónicas, asuntos de actualidad, de interés general.

Los cuentos y artículos literarios, crónicas, etc. serán pagados, según el valor los artículos. Los de información, actualidades etc., según la tarifa que tenemos establecida.

Los artículos enviados deben ser escritos á máquina.

La Dirección cuidará mucho los envíos de los colaboradores y devolveremos los no aceptados, si el autor lo desea, pero no garantimos los accidentes, como pérdidas, destrucción, etc.

EN ESTE NÚMERO

ARTEMIS, por Enrique LARRETA (Ilustrado) ... PARIS
NOCTURNO, por Ruben DARÍO (Magníficas ilustraciones en
colores) ... LOS ARTISTAS HISPANO-AMERICANOS
EN EL SALON. (Reproducción de los cuadros).



MUNDIAL



aparece lleno de buena voluntad y con elementos que hacen esperar el éxito, si el público hispano-americano acoge con simpatía y estímulo á quienes quieren llevar á cabo una obra de cultura, haciendo los sacrificios que requiere una publicación que en lengua castellana no tendrá rival por su presentación tipográfica y artística y por lo nutrido y vario de su colaboración literaria.

La característica de *magazine* — habrá que adoptar la palabra en castellano — hará que en sus páginas alternen lo ameno y lo curioso con lo bello y lo útil, y se procurará que el interés no decaiga y que toda suerte de lectores encuentre en tal repertorio complacencia, instrucción ó provecho.

No habrá preferencia por escuela ninguna, en lo exclusivamente literario, de manera que no se tendrá en cuenta sino la belleza y nobleza de la expresión.

Lo ingenioso, lo elegante, lo risueño tendrán, como es de razón, su consiguiente cabida. Y todo trabajo irá ilustrado por la fotografía ó por el talento y la habilidad de especiales dibujantes. Para ello la dirección artística procurará el mayor esmero.

Las Repúblicas hispano-americanas serán objeto de nuestro particular cuidado, así como España; y será principalmente con elementos propios como llevaremos á cabo nuestras tareas.

La actualidad universal, en industria, comercio, ciencias, artes, vida teatral, modas, etc... será atendida con singular dedicación é interés por aptos colaboradores. Demás decir que siendo un « magazine » que aparece en Paris, la nota parisiense será de las preferidas.

Mundial cumple con enviar su saludo á sus colegas de ambos hemisferios y en particular á los de nuestra América y de la madre Patria.



LOS EDITORES.



Más allá de determinar quién tiene la autoridad real para decidir en la revista, si Leo Merelo, los Hermanos Guido o Darío, y bajo qué criterios se infunde esta autoridad, me preocupa ver lo que “hace” la revista con las formas tradicionales de percibir el arte cuando decide este reparto de lo sensible que “pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era “invisible” (Torres, 2002: 16). Entiéndase con exactitud, *Mundial* pone en diálogo los objetos de arte –identificables con una herencia y una función estética– con los industriales, para nivelar los segundos y desviar las categorías de “lo puro”, “lo elevado”, lo “único”, lo “original”. Para Benjamin, la transformación de la función del arte que resultó de la reproducibilidad técnica quedó fuera del campo visual del siglo XIX, incluso del XX (2015: 53). Al “atrofiarse” el aura, se desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. “Al multiplicar la reproducción, coloca en el lugar de su existencia única su existencia masiva. Y al permitir a la reproducción salir al encuentro receptor en su situación particular, actualiza lo reproducido” (33) ¿Cómo entender esto desde el plano de las revistas ilustradas?, podría decir que en el momento en que un texto se implanta en la hoja, este se descontextualiza y re-contextualiza con otro valor que, no necesariamente, es continuación del heredado. La discusión conservacionista de las artes puras sobre la autonomía del arte y la originalidad, que tal vez sigue operando a principios del siglo XX en los discursos de prácticas estéticas consagradas (la literatura desde el soporte del libro, las artes plásticas desde el cuadro), no tiene cabida en las revistas ilustradas como *Mundial*, no solo porque estas reproducen ilimitadamente objetos que antes estaban “lejos” de la masa sino porque en ese “acercamiento” propician una interacción efímera entre distintas formas y técnicas, porque trasladan los objetos a otro medio (que tiene otro valor de cambio) en el que se cruzan diferentes materias o disciplinas (no necesariamente artísticas). Al “pelarse el objeto” de su aura el valor cultural se destruye (39), pero, también se “recubre” de otros sentidos que va adquiriendo a través de su exposición constante.

III.3.1. Modos de exhibir en *jugendstil*

La interrelación entre letra e imagen presente en *Mundial* hace que la lectura de la una no sea posible sin la comprensión de la otra. “Hay escritos de Darío donde se produce una identificación absolutamente sintética de códigos visuales y verbales (que marcan el colapso de la distinción entre la escritura y el dibujo)” (Torres, 2013). Para Torres esto cobra mayor sentido si se considera, por ejemplo, el aprecio de Darío por el trabajo del mexicano Roberto Montenegro⁴³: “(Montenegro) pinta lo que yo escribo [...] puesto que yo escribo lo que él pinta” (cit. en Malosetti y Baldassarre, 2013: 215). La conexión entre ambos formatos, expresada por Darío, es lógica si se toma en cuenta que la trasposición de las artes es una de las propuestas estéticas del modernismo, una manera más de

⁴³ Montenegro “integraba en París el entorno del catalán Anglada Camarasa y quién ilustrara en *Mundial Magazine* varios de los escritos de ficción de Darío con una impronta simbolista” (Torres, 2013: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo-como-director-de-revistas>).

ampliar y modificar el horizonte de la experiencia del productor y del lector. A lo largo de *Mundial*, podemos ver varios ejemplos que dan muestra del grado variable de esta interrelación, especie de diálogo atravesado por elementos del *jugendstil*. Veamos con detalle estos elementos visuales y lo que hacen de los géneros convencionales al “decorarlos”. Estos pueden aparecer, básicamente, de tres maneras: (1) siguiendo un orden común a la *Revista de América* y *Cosmópolis*, es decir, como elementos “decorativos” de tipo industrial. (2) Como ilustraciones de naturaleza diferente, hechas exclusivamente para el texto escrito que las acompaña. Ejemplo: fotografías, litografías, dibujos o caricaturas. (3) A través de los carteles publicitarios de empresas y compañías europeas que quieren poner sus productos en el mercado hispanoamericano, y viceversa.

III.3.2. Las ilustraciones industriales

A esta categoría pertenecen los clisés utilizados a lo largo de la revista. Incluye: moldes de columnas, marcos, elementos tipográficos como viñetas, estilos, tamaños y fuentes distintas de letras, tanto para los títulos como para los contenidos, letras capitales ornamentadas al inicio de cada artículo, entre otras cosas. *Mundial*, entendida como expresión del arte aplicado, muestra una variedad singular de estas ilustraciones, a color o a blanco y negro. Este tipo de creaciones, completamente utilitarias, logran “magníficas obras de arte donde la expresión abstracta puede adquirir más importancia que la legibilidad de las letras” (Mediavilla, 2005). La línea característica del *jugendstil* lo hace posible gracias a su trabajo con las formas curvas, a su gusto por la asimetría, al contraste u oposiciones de líneas (véase especialmente la letra “L”), en fin a su poder sugestivo:



El carácter exhibitivo de estas ilustraciones sobrepasa su sentido primario de letra y la relación que guardan con la función tradicional de contener el texto escrito que abren. Es sabido que durante la Edad Media las letras capitales se ilustraban con imágenes alegóricas que servían de prolepsis y, en algunos casos, podían llegar a sustituir al texto escrito. En *Mundial* se observa el fenómeno contrario: la imagen no se corresponde con el contenido. Szir asegura esta especie de desviación en las publicaciones periódicas del siglo XIX dirigidas a la infancia. En estos casos, se advierte “que muchas imágenes se separaban del sentido de los textos y ofrecían un nuevo espacio de significación” (Szir, 2009: 21). Esto ocurría porque se trataban de *clisés* elaborados por ilustradores europeos, reproducidos y vendidos en un mercado mundial. El uso “despreocupado” de estas imágenes se justifica, tal vez, en lo atractivos que resultaban para el receptor. Pero, más allá de esto, como bien señala Szir, no podemos olvidar que ellas apelan a la sensibilidad del lector, se dirigen hacia otras zonas de la imaginación (21). Las letras que cito forman parte de artículos que en nada anticipan su contenido. Aunque sería muy extenso y tedioso describir cada una, la “C” muestra un motivo griego: una mujer en toga que carga en sus manos las máscaras de la tragedia. Esta letra capital, grave, inicia un relato de tema bélico, titulado “El teniente noche buena”, escrito por Manuel Machado. La letra “H”, por otro lado, es mucho más elaborada y tiene terminaciones alargadas y enroscadas que simulan brotes, esta aparece sobre un fondo floral y a color que acentúa su sentido de “incrustación”. La segunda “H”, en este caso, abre “París Nocturno”, una crónica de Rubén Darío que se precia por mostrar fotografías nocturnas de la ciudad (con sus debidos pie de página). Finalmente, la “S” se entremezcla con las líneas curvas de tres cuerpos distintos: uno femenino, dos animales (una serpiente y un dragón chino). Esta letra propone un juego de redundancias que solo se corresponden un poco con el texto del que la tomamos, “Los amores de Bolívar”. Pero, así como esta “S” abre un artículo sobre el Libertador, puede estar presente a comienzo de cualquier otro que no trate necesariamente sobre pasiones y mujeres. Esto ocurre con la mayoría de las letras capitales y nos da a entender la función estética, aislada del texto, que cumplen. Junto a estos diseños excéntricos, se puede observar el uso de letras capitales simples, sobre todo entre los n°1 y 10 del año 1913. También habría que decir que a lo largo de los 36 números de *Mundial* podemos determinar letras producidas por ilustradores únicamente para el artículo que abren: en el n°18, año II, 1912, encontramos una apología sobre la libertad en la moda, escrito por Juan Pérez Zúñiga. Aquí, tanto la letra “P” como el título enmarcado y las ilustraciones internas son del famoso caricaturista Xaudaró.





(Xaudaró, *Mundial*, 1912: 84)

En otros números encontramos una relación entre el tema, título, marcos y letra capital, aunque el ilustrador no firma su trabajo:



En los números finales de *Mundial* se observa una disminución del uso de clisés industriales y una preferencia por las ilustraciones exclusivas en títulos. En cada colaboración encontramos los créditos de ilustradores reconocidos en el medio, como Montenegro, Hemmings, Orazi, Micod, Vázquez Díaz, Xaudaró o Penagos, Rivas, Mirko, Basté, Yves Marévéry, por solo nombrar algunos. Ahora, la correspondencia entre temas, motivos y diseños en los textos escritos y visuales se estabiliza.



EL TEATRO EN PARIS, por E. GOMEZ-CARRILLO

Ilustraciones de Yves MARÉVÉRY

La Marchande d'allumettes, de Mme. ROSTAND y MAURICE ROSTAND.

— **Le Mannequin**, de PAUL GAVAULT. — **Le Bourgeois aux Champs**,

de BRIEUX. — **Un Fils d'Amérique**, de PIERRE VEBER.

(*Mundial*, 1914: 82. Nótese el índice de ilustraciones)

Este grupo de ilustraciones estarían a caballo entre lo industrial y las ilustraciones “a mano”, dibujadas. Recordemos que aun cuando estas son colaboraciones para *Mundial* que, según la política de la revista, no pueden ser plagiadas por otras empresas periodísticas, su exposición (y visualización) a través de la página les imprime también ese carácter de fugacidad y repetición que está en toda imagen reproducida masivamente. Veamos estos últimos ejemplos que encontramos en el n°35, de 1914. Estos títulos de Darío y Herrera y Reissig, ilustrados por Basté y Ribas, respectivamente, abarcan más del setenta por ciento de la página. La disposición de los textos escritos e ilustrados en las siguientes páginas no varía, la ilustración sobrepasa a la letra. El cuestionamiento de las leyes de simetría y equilibrio que introduce el jugendstil permite que la recepción del texto escrito se anticipe, sin conflicto, por la ilustración. Para 1914, puedo suponer, la (des)jerarquización de lo escrito en el ámbito de las revistas literarias ilustradas ya se ha naturalizado.



POEMAS
DE ARTE

Boecklin

Por RUBEN DARIO

Ilustraciones de BASTÉ

I

La Isla de la Muerte

¿En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría? Es en un lejano lugar en donde reina el silencio. El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: los negros cipreses mortuorios que semejan, agrupados y silenciosos, monjes-fantasma.

Cavadas en las volcánicas rocas morlidas y rajadas por el tiempo se ven, á modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso, tucturno cielo,

duermen los muertos. Lámina especular de abajo refleja los muros de ese solitario palacio de lo Desconocido. Se acerca en su barca de duelo un mundo enterrador, como en el poema de Tennyson. ¿Qué pálida princesa difunta es conducida á la isla de la Muerte?... ¿Qué Elena, qué adorable Yotanda? ¿Canto suave, en tono menor, canto de vaga melodia y de desolación profunda! Acaso el silencio fuese interrumpido por un errante sollozo, por un suspiro; acaso una visión envuelta en un velo como de nieve...

Allí es donde comienza la posesión de Psiquis; en esa negrura es donde verás quizás brotar, pobre soñador, de la oscura larva, las alas prestigiosas de Hipsípila. A tu isla solemne ¡oh, Boecklin! va la reina Betsabé, pálida. Va también, con un manto de duelo, la esposa de Mauseolo, que pone cenizas en el vino. Va Hécula, y ¡horrible

© Biblioteca Nacional de España

404

MUNDIAL

france! va silenciosa, mordiéndose su aullido, clavando sus dedos en los dolorosos, maternales pechos. Va Venus, sobre su concha tirada por las blancas palomas, por ver si vaga guiñando la sombra de Adonis. Va la tropa imperial de las soberbias porfirógenitas, que amaron el Amor al mismo tiempo que la Muerte. Va en un esquife divino, con un arcángel portamoné, la virgen María, herido el pecho por los siete puñales.



II

Idilio marino

Mas allá de las solitarias islas en donde descansan los pájaros viajeros, en el reino en que Leviatán domina, sobre una roca, está entronizada la Vencedora, en la irresistible omnipotencia de su desnudez.



En su blanca piel está la sal, el perfume marino

de Anadiómena, y la serpiente de las olas hace ver una vez más, amorosa y humillada, el soberano triunfo del encanto femenino: Europa sobre el lomo del toro, la Bella y la Fiera, la Mundana del pintor moderno que, desnuda, corta las uñas al león.

Un tritón veludo y escamoso hace cantar su ronco caracol, en tanto que el monstruo recibe una caricia de la tentadora, de la Mujer, que bajo el inmenso cielo ofrece su fatal hermosura en el abandono de su supremo impulso.

© Biblioteca Nacional de España

410

MUNDIAL



Berceuse Blanca

por

Julio HERRERA y REISSIG

Ilustraciones de RIBAS

© Biblioteca Nacional de España

BERCEUSE BLANCA

411

A toi, Juliette, à toi...

I

Adorad á la Virgen en su amable santuario,
junto al lecho en que velan devociones azules:
Una forma imprecisa bate el sordo incensario
y es el humo de encajes, la cortina y los tules.

¿Cómo va y viene el rítmico plenamar de su seno!
Es la luna que ondea en un lago que expira.
Loreley tañe el alma y la Muerte conspira
en el círculo de ópalo de ese abismo sereno.

II

¡Silencio, oh Luz, silencio! ¡Pliega tu faz, mi Lirio!
No has menester de Venus filtros para vencerme.
Mi pensamiento vela como un dragón asirio.
¡Duerme, no temas nada! ¡Duerme, mi vida, duerme!...

¡Duerme que cuando duermas sin fin, bajo la fosa,
mi alma irá en los beatos crepúsculos á verte
y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa
desflorará tus ojos sonámbulos de muerte!

III

Su mano blasonada de esmalte y de jacinto,
su ilusa mano de agua sedante que apacigua
como un Leteo, mano muerta que sueña un plinto,
mano de santa y mano de una deidad ambigua...

Sus manos en un gesto gótico de cansancio,
duermen no sé qué sueño de candores ilesos,
y como en las suntuosas vitrinas de Bizancio,
desgranran distraídas un rosario de besos.

© Biblioteca Nacional de España

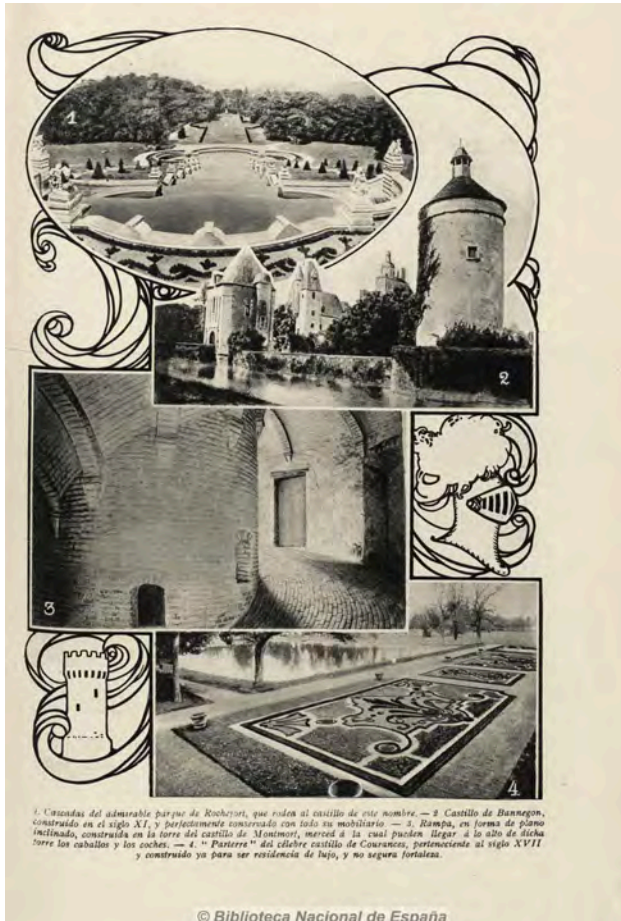
III.3.3. Ilustraciones editadas

En este grupo he decidido ubicar tanto a las colaboraciones fotográficas (fotgrabados) como a las reproducciones litográficas, acuarelas, dibujos y caricaturas. Las he llamado “ilustraciones editadas” debido a la manera en que la voz editorial interviene en ellas, decidiendo su disposición dentro de la página: sus recortes, marcos, sombreados, en función de los espacios escritos.

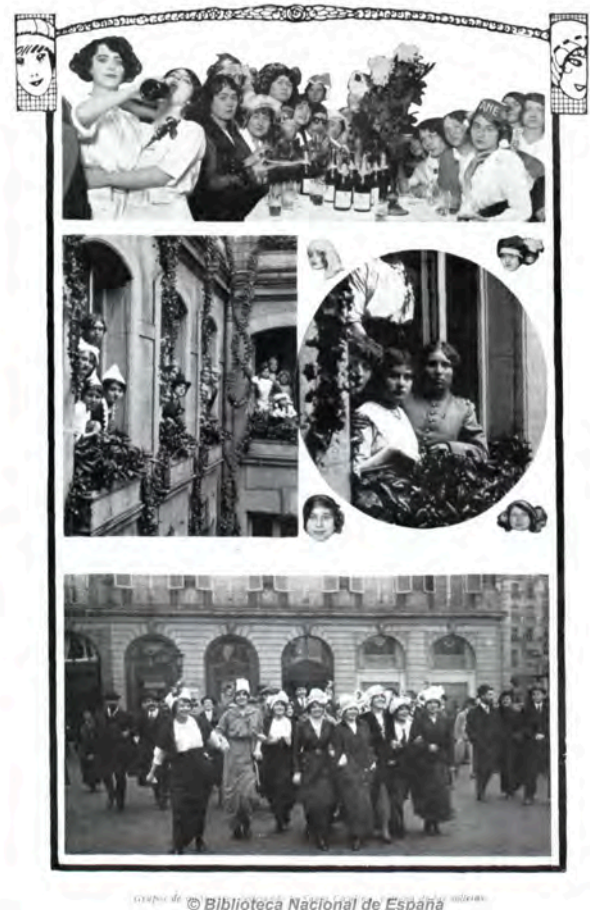
La fotografía y el fotgrabado de medio tono se comienza a usar en Europa y Estados Unidos después de 1880 (Szir, 2009). En Hispanoamérica estos fueron un recurso para el proyecto de construcción y consolidación de la conciencia nacional ideado por las élites que poseían voz y distribuían el poder. José Antonio Navarrete señala, en *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, que en la fotografía de este período hay paisajes de evocación romántica, muestras naturales (vegetación, fauna); recreaciones de costumbres rurales, reproducciones de tipos (criollos, indígenas, negros), de campos productivos, de trabajadores en sus faenas; vistas de ciudades, de edificaciones importantes y de obras públicas (ferrocarriles, acueductos, puertos), en fin, “los últimos signos de un ideal de progreso económico y social, orden e institucionalización que satisfacen la necesidad de las élites de legitimar sus proyectos de integración del espacio y los ciudadanos (...)” (Navarrete, 2009: 30). Por otro lado, advierte, la reproducción masiva de estas fotografías estuvo sujeta a las reglas de “decoro” (Navarrete, 2009: 32-33). En *Mundial*, como en otras revistas del género magazine, conviven fotografías del tipo descrito por Navarrete –inscritas en esta tradición de artículos de costumbres o retratos de la nación–, con fotografías que atravesarían los límites del recato al mostrar las actrices del momento en sus espacios íntimos, asumiendo poses de “majas semivestidas”, decoradas por utilería modernista. Así, por un lado, tenemos las reproducciones de tipos, de ciudades, edificios y marchas militares (“México”, de Amado Nervo) dialogando –en un mismo número– con fotgrabados nocturnos (“París Nocturno”⁴⁴, Darío), con fotografías de pingüinos, de almacenes famosos de París, reproducciones de eventos sociales de la comunidad hispanoamericana, galerías ilustradas de artistas (escritores, pintores, dramaturgos, etc.) y políticos (presidentes, embajadores, cónsules), con fotografías de acontecimientos históricos como huelgas y revueltas populares en Francia, de guerras en Europa o expediciones hacia Oriente, etc. Más allá de los temas de estas fotos, me importa destacar el modo en que se exhiben a través del *jugendstil*, es decir, cómo estas aparecen intervenidas, la mayor parte de las veces, por la mano del ilustrador, enmarcadas en líneas que podemos identificar con esta corriente estética. Por ejemplo, en el n°32, de 1913, podemos observar cómo las fotografías se exhiben al tiempo que componen un *collage*. El artículo que ilustran lleva por nombre “Guaridas de bandoleros y cunas de hidalgos”, es de Antonio Linares y trata sobre la intrahistoria de distintos castillos, palacios y fortalezas europeos. La idea del *collage* me remite a la manipulación y transfor-

⁴⁴ La serie de fotografías de Nuestra Señora de París, El Molino Rojo, el Puente Nuevo, el Campo de Marte, el Sena y la Ópera hacen visibles las limitaciones de la práctica fotográfica a principios del siglo XX y ponen en relieve sus experimentos con las luces eléctricas y las sombras.

mación del valor de las fotografías “originales” mediante el empleo de distintos materiales, el cruzamiento de distintos medios en un solo soporte: el papel, y la interacción de distintas miradas: la de quien toma la fotografía, la de quien escribe el artículo, y la de quien arma la página, recorta, pega y añade elementos ornamentales con motivos caballerescos.



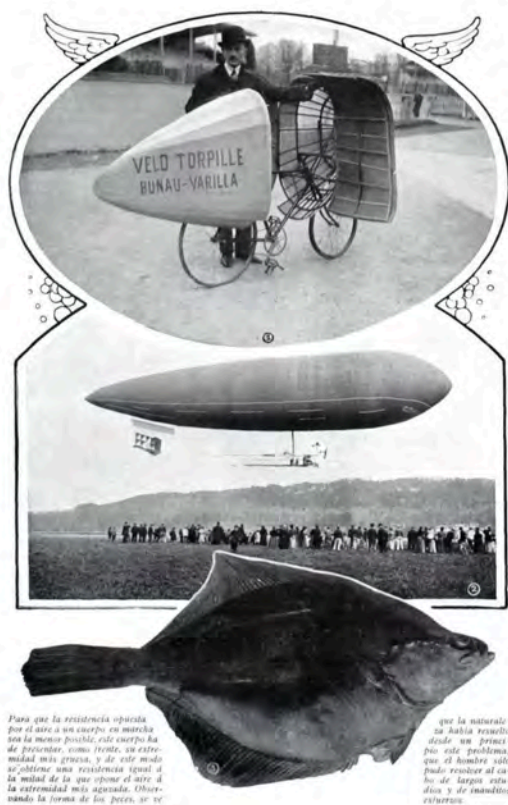
(Mundial, 1913: 49)



(Mundial, 1914: 38)

Estos collages los vemos repetirse en distintos números. En el n°33, una de las “Crónicas de París” de Ventura García Calderón, audazmente hace un paralelismo entre los políticos y los bailarines, atendiendo a la referencia de *Los viajes de Gulliver*. El texto, que inicia con una crítica hacia el esnobismo en la prensa parisiense, culmina con descripciones agrídulces de un sector creciente de la población: “las obreritas”. La imagen que cito de esta colaboración es un empalme de dibujos y fotografías que captan su espíritu festivo y despreocupado, en celebraciones y a la hora de la salida del trabajo. Más adelante, en el n°35, de 1914, encontramos una colaboración de H. Vingeron, “La ciencia al alcance de todos”, que trata sobre la invención del zeppelin, y la inspiración en la naturaleza por parte de las ciencias. En este ejemplo vemos, además, la incorporación de la fotografía del pez que hace explícita el enfoque del articulista. En el mismo número, por otra parte, podemos leer un artículo sobre el invierno de ese año en París. En este caso, las escenas de la vida

de la ciudad aparecen de la misma manera, enmarcadas por figuras geométricas que contienen fragmentos de las fotos, sostenidas en lo que parece ser un “portarretrato” por dos figuras femeninas que patinan sobre el hielo.



Para que la resistencia opuesta por el aire a un cuerpo en marcha sea la menor posible, este cuerpo ha de presentar, como frente, su extremidad más gruesa, y de este modo se obtiene una resistencia igual a la mitad de la que opone el aire a la extremidad más aguda. Observando la forma de los peces, se ve

que la naturaleza ha sabido resolver desde un principio este problema, que el hombre sólo pudo resolver al cabo de largos estudios y de muchas experiencias.

© Biblioteca Nacional de España

(Mundial, 1914: 41)



Diferentes tipos de París, helados por el frío, se convierten en verdaderas escuelas de patinaje.

prepara las futuras inundaciones del deshielo, y cuando otros desmanes por el estilo, el frío produce una racha negra de ruinas y de catástrofes, que nos afligen y nos obligan a maldecir de él.

Si se piensa, también, en que durante el invierno son muchos los miles y los millones de desgraciados que carecen de abrigo y de hogar, se temblan irremisiblemente el frío, y se desea que en cada año sea lo más breve y lo más leve posible.

Pero para los individuos normales, cuando el sol brilla, cuando el cielo está azul y el aire seco, por mucho que descienda el termómetro, este tiempo es del todo favorable y nada tiene de peligroso.

Para la salud, no son los días de frío los que son temibles, sino los primeros días templados que suceden a esos días de helada. Con los deshielos comienza la humi-

dad fría, el hurto, y aparecen las bronquitis, las pulmonías, las pleuresías y otras enfermedades análogas, que son el cortejo de los meses de Febrero y de Marzo.

El origen de la mayoría de las enfermedades que se atribuyen al frío, no es el frío mismo, sino el contraste entre este frío y la temperatura lograda en el interior de las habitaciones, con la calefacción artificial.

Por el momento, la defensa ideal contra el frío es la vida activa al aire libre. Los modelos humanos de resistencia son los discípulos del teniente Hebert y de otros profesores de cultura física, discípulos que pueden patinar desnudos sobre el hielo, sin que el frío les haga nada, y sin tener a las pulmonías ni a los catarros.

En el mismo caso están los abuelos nipones, que trabajan con el husto completamente desnudo, en pleno campo, durante los

© Biblioteca Nacional de España

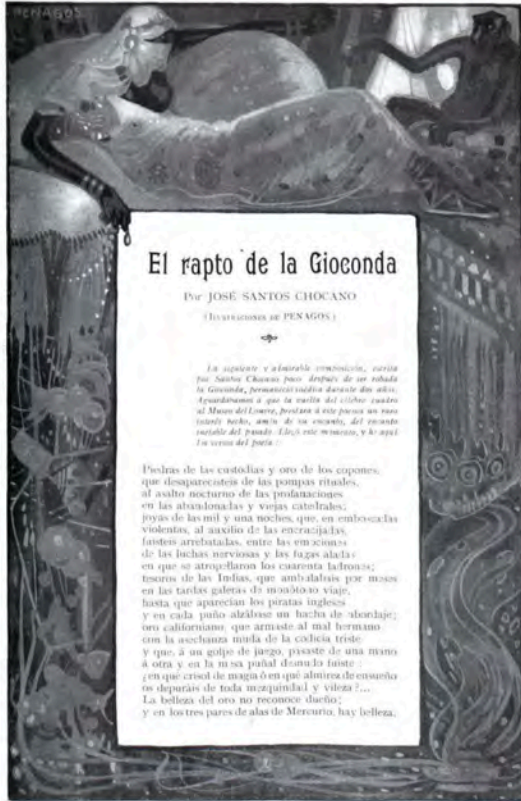
(Mundial, 1914: 22)

Por otra parte, el uso de la litografía, según Benjamin, dio por primera vez al arte gráfico no solo la posibilidad de poner en masa sus productos en el mercado, sino de hacerlo con diseños renovados diariamente (2015: 28). “La litografía permitió al arte gráfico acompañar ilustrativamente la vida diaria” (Benjamin, 2015: 28). Por otra parte, desde el magazine, esta técnica también permitió reproducir obras de arte que estaban vetadas para el común de los espectadores, es decir, cuyo valor era resguardado por las instancias de conservación y consagración del arte (museos). Sin embargo, la litografía representaba una limitante a finales del siglo XIX, no dejaba combinar imagen y texto escrito. En *Mundial* hay páginas que muestran una relación común a los límites de reproducción de imágenes en los magazines, en las que la ilustración de cuadros, acuarelas, caricaturas y tiras cómicas está para acompañar al texto escrito y ser su correlato. Las imágenes, incluidas las fotográficas que he descrito, ofrecen una interpretación visual, describen con dinamismo (y hasta picardía) un aspecto de lo escrito. La disposición de los textos visuales y

escritos en la página depende, según Szir, de la división que organiza las diferencias entre las técnicas (2009: 4). Así encontramos aquellos procedimientos técnicos que “permiten la inclusión de la imagen en el texto sin dificultad, como el grabado en madera [Boj], cuyos tacos en relieve pueden ser colocados en la prensa junto a la forma de los caracteres tipográficos –también en relieve– en una puesta en página integrada” (Szir, 2009: 4); y los que, como el grabado en acero o la litografía, obligan a la imagen a imprimirse en una página separada a la de la composición tipográfica, en una prensa especial, con una tecnología y tratamiento diferentes (Szir, 2009: 4). A continuación, veamos algunos ejemplos de cada técnica. El primero, es una reproducción litográfica de un cuadro de Jobbé Duval, publicado a manera de suplemento en el n°32, de 1913. Y está indizada bajo el segmento “Hors-texte”, para ser extraído del cuerpo de la revista. El segundo ejemplo consta de tres ilustraciones de Penagos para un texto de José Santos Chocano, y una ilustración de Moya de Pino para un ensayo de José Ingenieros, todos publicados en el n°34, 1914, reproducidos a través de la técnica grabado en boj, que combina texto escrito y visual en una sola página.



© LA MAISON FRAICHE PEINTE"
Cuadro de JOBBÉ-DUVAL.



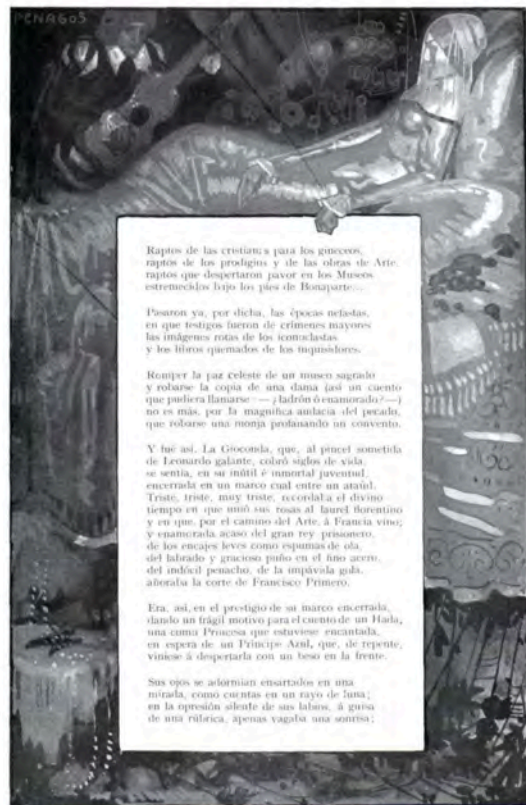
El rapto de la Gioconda

Por JOSÉ SANTOS CHOCANO
(Ilustraciones de PENAGOS)

*La suprema y aterrorizadora emoción, curiosa
por Sancho Chocano para: después de su robado
la Gioconda, permaneció vagando durante dos años.
Acercándose a que la vuelta del siglo cuando
al Museo del Louvre, pasadas a sus poses un momento
largo, ante de su encanto, del mundo
incógnita del pasado. Esto es misterio, y lo apaga
la voz del poeta.*

Piedras de las costillas y oro de los copones,
que desaparecieron de las pompas rituales,
al asalto nocturno de las profanaciones
en las abstracciones y visiones católicas,
joyas de las mil y una noches, que, en emboscadas
violentas, al auxilio de las encrucijadas,
fueron arrebatadas, entre las emociones
de las luchas nerviosas y las fugas aladas;
en que se atropellaron los cuarenta ladrones;
tesoros de las Indias, que ambulaban por mares
en las tardes galantes de moabito viaje,
hasta que aparecieron los piratas ingleses,
y en cada puño alzóse un hecho de aborrecido;
oro californiano, que armaste al mal hermano
con la ascheza munda de la codicia triste
y que, a un golpe de juego, pasaste de una mano
a otra y en la mesa pañal destuza la faiste;
¿en que crisis de magia ó en qué alimira de ensueño
os desparás de toda incertidumbre y vobos?...
La belleza del oro no reconoce dueño,
y en los tres pares de alas de Mercurio, hay belleza.

© Biblioteca Nacional de España



Raptos de las cristianas para los gineceos,
raptos de los prodigios y de las obras de Arte,
raptos que despertaron pavor en los Museos
estremecidos bajo los pies de Bonaparte...

Pasaron ya, por dicha, las épocas nefastas,
en que testigos fueron de crímenes mayores
las imágenes rotas de los iconoclastas
y los libros quemados de los inquisidores.

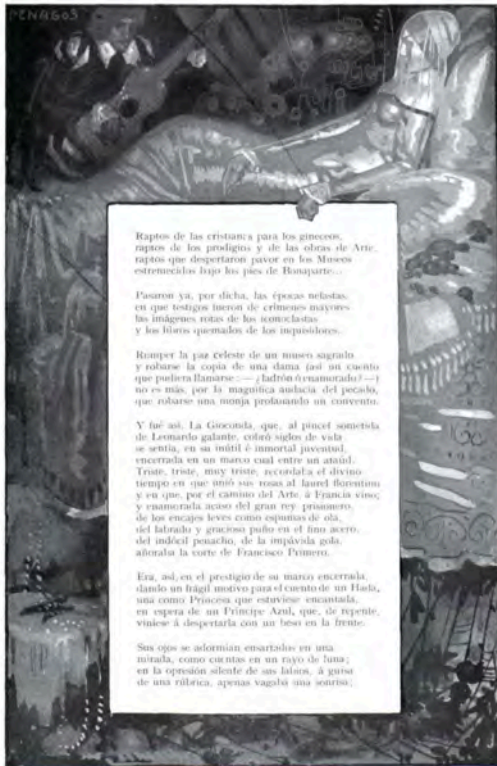
Romper la paz celeste de un museo sagrado
y robarse la copia de una dama (así un cuento
que pudiera llamarse: — ¿ladrón ó enamorado?) —
no es más, por la magnífica audacia del pecado,
que robarse una momia profanando un convento.

Y fue así, La Gioconda, que, al pincel sometida
de Leonardo galante, coloró siglos de vida
se senta, en su mítil e inmortal juventud,
encerrada en un marco cual entre un ataúd.
Triste, triste, muy triste, recordala el divino
tiempo en que miró sus rosas al laurel florentino
y en que, por el camino del Arte, a Francia vino;
y enamorada acaso del gran rey prisionero,
de los encages leves como espumas de ola,
del balizado y gracioso puño en el fino acero,
del índice penacho, de la impávida gola,
adornaba la corte de Francisco Primero.

Era, así, en el prestigio de su marco encerrada,
dando un frágil motivo para el cuento de un Hada,
una como Princesa que estuviere encantada,
en espera de un Príncipe Azul, que, de repente,
viniese a despertarla con un beso en la frente.

Sus ojos se adormían ensartados en una
mirada, como cuentas en un rayo de luna;
en la opresión silente de sus labios, á guisa
de una rítmica, apenas vagaba una sonrisa.

© Biblioteca Nacional de España



Raptos de las cristianas para los gineceos,
raptos de los prodigios y de las obras de Arte,
raptos que despertaron pavor en los Museos
estremecidos bajo los pies de Bonaparte...

Pasaron ya, por dicha, las épocas nefastas,
en que testigos fueron de crímenes mayores
las imágenes rotas de los iconoclastas
y los libros quemados de los inquisidores.

Romper la paz celeste de un museo sagrado
y robarse la copia de una dama (así un cuento
que pudiera llamarse: — ¿ladrón ó enamorado?) —
no es más, por la magnífica audacia del pecado,
que robarse una momia profanando un convento.

Y fue así, La Gioconda, que, al pincel sometida
de Leonardo galante, coloró siglos de vida
se senta, en su mítil e inmortal juventud,
encerrada en un marco cual entre un ataúd.
Triste, triste, muy triste, recordala el divino
tiempo en que miró sus rosas al laurel florentino
y en que, por el camino del Arte, a Francia vino;
y enamorada acaso del gran rey prisionero,
de los encages leves como espumas de ola,
del balizado y gracioso puño en el fino acero,
del índice penacho, de la impávida gola,
adornaba la corte de Francisco Primero.

Era, así, en el prestigio de su marco encerrada,
dando un frágil motivo para el cuento de un Hada,
una como Princesa que estuviere encantada,
en espera de un Príncipe Azul, que, de repente,
viniese a despertarla con un beso en la frente.

Sus ojos se adormían ensartados en una
mirada, como cuentas en un rayo de luna;
en la opresión silente de sus labios, á guisa
de una rítmica, apenas vagaba una sonrisa.

© Biblioteca Nacional de España



PAGINAS FILOSOFICAS

LA ENVIDIA y el ODIO

por

JOSÉ INGEGNIEROS

Ilustraciones de MOYA DEL PINO

La envidia es una pasión traidora y propicia á la hipocresía. Es al odio como la gansa á la espada; la emplean los que no tienen brazo robusto y corazón valiente. En los ímpetus del odio puede palpar el gesto de la garra, que en un altivo estremecimiento destroza y aniquila; en la subrepticia reptación de la envidia, sólo se percibe el arrastramiento tímido del que respeta el mérito y teme á la fuerza, y sólo trata de hincar en los talones sus incisivos.

El odio puede ser justo, motivado; la envidia es siempre injusta, pues la prosperidad no daña á nadie. Estas dos pasiones,

como plantas de una misma especie, se nutren y fortifican por causas equivalentes: se odia más á los más perversos, y se envidia más á los más meritorios. Por eso, Temístocles decía, en su juventud, que aún no había realizado ningún acto brillante, porque todavía nadie le envidiaba. Así como las cantáridas prosperan sobre los trigales más rubios y sobre los rosales más florecientes, la envidia alcanza á los hombres más famosos por su carácter y por su virtud. El odio no es desarmado por la buena ó la mala fortuna; la envidia sí. Conó un sol que, iluminando perpendicularmente desde el más alto puntal del cielo, reduce á nada ó muy poco la

© Biblioteca Nacional de España

Pero, en *Mundial*, hay un tercer tipo de ilustraciones que sí sobrepasan los límites de lo común en el uso de la imagen por parte de los magazines. Este tercer tipo se vale de la técnica del grabado en boj para romper toda separación aparente entre letra e ilustración. El texto escrito se integra a la visibilidad total del dibujo. Estas ilustraciones ocupan casi la superficie total de la impresión, el dibujo en *jugendstil* ya no enmarca, acompaña o describe. La palabra escrita se asume también como ilustración porque aparece mediante la forma de caligrafía personal. Y sabemos la importancia que en el periodo se le da al estudio de la personalidad y temperamento del artista a través de la grafología: se creía que el trazo y sus posibles accidentes caracterizaban el subconsciente del escribiente, sus miedos, fantasías ocultas, sus patologías neurológicas, etc.

En esta muestra de *Mundial*, se le da prioridad a la visualidad del texto literario, mientras que el sentido (su significación) ocupa un espacio marginal, al pie de la página. En otras palabras, caligrafía y dibujo forman un todo ilustrado en el que el poema se hace legible a través de la leyenda que ofrece al lector los mismos versos tipografiados. En el n°1, 1911, podemos ver este magnífico ejemplo de afinidad entre los procesos creativos de distintas artes. Darío ya había reconocido este encuentro entre literatura y pintura cuando, en sus “acuarelas”, “naturalezas muertas” y “aguafuertes”, aboga abiertamente por la exploración de la ekfrasis. En la cita esta conexión se lee desde el título, en el uso del conector, especie de límite en el que se encuentran y trasponen las “dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro” (cursivas mías. *Mundial*, 1911: 29). La interrelación A y B se confirma en la elección de esta conjunción copulativa que sirve para unir palabras en un concepto afirmativo. La caligrafía entendida como “el arte de diseño manual de letras y palabras” (Antunes, 2002), resulta, además, un “territorio híbrido entre los códigos verbales y visuales”. Lo que se ve inculca eso que se lee, si es que se lee. El concepto de “poesía visual”, desarrollado recientemente por Antunes y aplicado a la obra de Darío y Montenegro, plantea integrar los recursos caligráficos de la lengua (español, en este caso), que asocia características constructivas (organización gráfica de las palabras en la página) con una intuición orgánica, orientada por los impulsos del cuerpo que la produce (2002). En este sentido es posible hablar de un paralelismo entre la práctica del poeta y del dibujante, no solo a nivel de destrezas manuales sino de posturas estéticas. Ambos modernistas conciben la línea como la expresión de una sensibilidad, de una interioridad⁴⁵. Esto nos permite pensar que esta se trata de una obra a dos manos, que involucra la colaboración de dos artistas, en completa sincronía. Sabemos que el *jugendstil* asocia la palabra escrita a la ilustración. En los carteles, se incluye el título, se deforma y adecúa la letra. En el poema de Darío y en el dibujo de Montenegro, por el contrario, el título está fuera de la obra que se exhibe. Podemos ver, entonces, cómo se marca una frontera que encuadra la colaboración y crea un borde externo, en el que se ubican el título, la leyenda (poema tipografiado) y el número de la página.

⁴⁵ La caligrafía tiene tanta importancia para la revista que incluso podemos encontrar colaboraciones compuestas de muestras caligráficas, documentos personales, manuscritos de obras musicales, por ejemplo, de personajes famosos, de músicos y artistas. Entre estos, en el n°35 de 1914, los autógrafos de Puccini, Massenet, Verdi, Eleonora Duse, Zola; Edmundo de Amicis.

**Dos estrofas de Rubén Darío
y un dibujo de Montenegro.**



Quién nos brinda la urna henchida?
Quién nos dá la estrella encendida?
Quién le dá la sangre á la vida?
La Vida.

Quién la copa fragante vierte?
Quién detiene el paso á la Suerte?
Quién á la Esperanza pervierte?
La Muerte!....

RUBÉN DARÍO.

3

III.3.4. Las imágenes de la publicidad

“La publicidad es el ardid con que los sueños se imponen a la industria”
(Benjamin, *Libro de los pasajes*, 2005: 192)



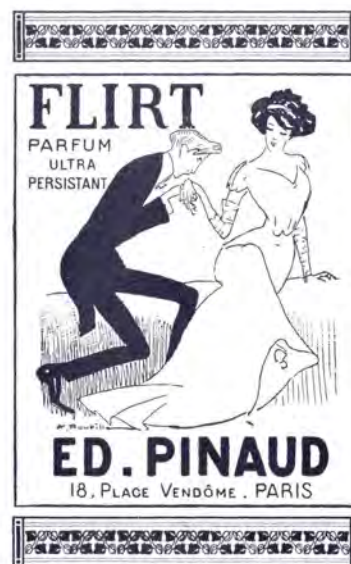
Las relaciones gráficas más transgresoras se dan, no obstante, en las páginas publicitarias de *Mundial*. Las convenciones sobre el uso de la letra y sus funciones en la alta cultura decimonónica se ponen en jaque cuando la revista le da preponderancia a este tipo de imagen. El carácter visual de esta publicación se exagera con la exhibición de artefactos industriales y servicios masivos a través de la publicidad. Desde una perspectiva espacial, en un número cualquiera, los anuncios de espejos, cerámicas y lámparas, muebles de diseñador, objetos decorativos en hierro forjado, automóviles, vestimenta femenina y masculina, perfumes, medicamentos, licores, neumáticos, faros de luz, cornetas, cámaras fotográficas, cinematógrafos, libros de literatura y otras disciplinas, plumas fuente; de hoteles, servicios de viajes en trenes y trasatlánticos; de bancos y empresas privadas de encomiendas, pueden ocupar 46 hojas en un total de 142, sin contar aquellos artículos que, a modo de colaboraciones internas, prestan información detallada sobre industrias específicas (su origen, su historia y actualidad), cumpliendo así la doble función de hacer una tradición del objeto dentro de la cultura y aumentar las ventas de la firma que lo produce. El interés mercantil que subyace en la puesta de la publicidad al principio y al final de las colaboraciones se recubre de un valor agregado, estético. *Mundial* persuade a sus lectores para que miren y lean su desbordante publicidad con un ojo crítico, capaz de percibir la manera artística en que esta los presenta: enmarcada, ilustrada, decorada, en diálogo perfecto con la estética en *art nouveau* de sus páginas. De este acto de enunciación entiendo que, para la revista, negocios (industria y comercio), literatura, ciencias y artes son materias que se ubican a un mismo nivel, todas fomentan la creatividad y se valen de una técnica que renuevan constantemente el mundo: al tiempo que estas introducen modificaciones de fondo y contenido en sus objetos, modifican la manera en que estos son exhibidos y, por tanto, percibidos; transforman las relaciones del sujeto con la cultura.

La operación que pretende realizar la voz de la revista es contraria a la descrita por Benjamin cuando nos describe cómo la obra de arte se despoja del valor cultural en la época de su reproducibilidad. En *Mundial*, a la mercancía (artefactos reproducidos en serie que tienen un valor de cambio en metal, tasado y determinado por el comercio de bienes) se le incorpora un valor que no tendría por antonomasia. Este valor es el que nos invita a mirarla como miraríamos a cualquier obra de arte reconocida. No es casual que este desvío de la definición “pura” del arte se dé entre 1911 y 1914, periodo relativo al apogeo del *jugendstil* y a la abolición del “régimen de representación de las artes”. Lo más interesante de estas relaciones entre arte y mercancía es poder observar cómo, desde este plano de la revista, se va articulando una noción más actual del arte, cercana a la que hoy manejamos y entendemos: el arte es una convención que es reforzada y actualizada constantemente por aquellos que poseen una voz dentro de la comunidad, dentro del campo cultural. Hablar de articulaciones permite, además, describir la manera en que distintos elementos visuales se unen dentro del cartel, permitiendo que uno de ellos siempre quede en libertad de movimiento, de relacionarse con otros elementos, de abrir nuevas posibilidades de sentido. Dicho de otro modo, 1911-1914 es también el período de las vanguardias futurista y expresionista, de la apoteosis de la acción y la máquina, del desarrollo del cinematógrafo y los experimentos con la cámara. Por tanto, en el trayecto publicitario que nos traza *Mundial* se pueden identificar los

traspasos de una sensibilidad modelada por el montaje que formula el *jugendstil* a partir de cartel y de la visión sinuosa de elementos como marcos, tipografías, fotografías y dibujos, a otra sensibilidad, sin barroquismos, mediada ya por las imágenes del teatro y el cine. Veamos algunas muestras tomadas de diferentes números: las primeras son propagandas pensadas bajo los criterios del *jugendstil*, más bidimensionales, con marcos ornamentados y de líneas curvadas, con juegos de tipografías distintas, en diferentes estilos y tamaños, con motivos florales en sus ilustraciones, que evocan diferentes mundos, propios de la ensoñación de la época: griego, parisino-burgués, neogótico, rococó. Las segundas, de carácter más informativo que estético, están claramente dirigidas a un lector hispanoamericano ilustrado. Estas recomiendan lugares de interés al viajero que, en caso de ser literato (con posibilidades económicas), puede aspirar también a editar su obra en París y ser vendido por el reconocido librero polaco Paul Olendorff, Caballero de la legión de honor (1889), impulsor del decadentismo francés más nutrido, cuyo único error frente a la Historia debió ser rechazar *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.



© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

CORDIALEMENT A MESSIEURS ALFRED ET ARMAND GUIDO

MUNDIAL DANCE

MARCHE ONE-STEP
POUR PIANO
PAR ANTONIO PARERA



EDITIONS EDOUARD SALABERT
(FRANCIS SALABERT)
22, Rue Chauchat, 22
PARIS

PRIX NET 2 FR^s

F. DUMAT

GRAN EXITO PARA PIANO

Dirigir los pedidos á : Editions Edouard Salabert
22, Rue Chauchat, PARIS.

Envío por correo contra remesa de 2.50 fcos.

MUNDIAL

LIBRERIA
PAUL OLLENDORFF
50, Chaussée-d'Antin
PARIS

ESCRITORES ESPAÑOLES Y SUD-AMERICANOS

LUIS BONAFoux (Español).
Bibis.
Bombos y palos.
Por el mundo arriba...
Gotas de sangre.
Clericanallas.
Casi críticas.
Melancolía.
Príncipes y majestades.
PEDRO C. DOMINICI (Venezolano).
De Lutecia.
Libro apolíneo.
RAMIRO BLANCO (Español).
Cuentos plácidos.
TARRIDA DEL MARMOL (Español).
Problemas trascendentales.
EMILIO BOBADILLA (Cubano).
Muecas.
Con la capucha vuelta.
Bulevar arriba, bulevar abajo.
MIGUEL DE TORO GOMEZ (Español).
Por la cultura y por la raza.
P. MOLINA y E. FINOT (Bolivianos).
Poetas bolivianos.
R. BLANCO POMBOA (Venezolano).
Letras y letrados de Hispano-América.
Cantos de la prisión y del destierro.
F. CONTRERAS (Chileno).
Los modernos.
MUÑOZ ESCAMEZ (Español).
La ciudad de los suicidas.
MANUEL UGARTE (Argentino).
Burbujas de la vida.
JOSÉ S. CHOCANO (Peruano).
Fiat lux.
M. ARAMBURO y MACHADO (Cubano).
Literatura crítica.
AMADO NEBYÓ (Mexicano).
En voz baja.
Ellos.
Mis filosofías.
ROSENDO VILLALOBOS (Boliviano).
Ocios crueles.
A. BORRQUEZ SOLAR (Chileno).
Directos decirs.
BLANCA Z. DE BARALT (Cubana).
Estudios de arte y de vida.
FERNANDO ORTIZ (Cubano).
Entre cubanos.
PEREZ y CURIS (Uruguayo).
La epopeya de la vida.
CARLOS REYLES (Uruguayo).
La muerte del Cise.
La raza de Cain.

M. DE TORO GISBERT (Español).
Emienditas al Diccionario de la Academia.
Apuntes lexicográficos.
Americanismos.
ARMANDO CIRRECHES (Boliviano).
La candidatura de Rojas.
E. GOMEZ DE BAQUERO (Español).
Aspectos.
LAURA MENDEZ DE CUENCA (Mestizana).
Simplezas.
F. GARCIA CALDERON (Peruano).
Profesores de Idealismo.
M. DIAZ RODRIGUEZ (Venezolano).
Camino de perfección.
AMÉRICO LUGO (Dominicano).
A punto largo.
P. HENRIQUEZ UREÑA (Dominicano).
Horas de estudio.
V. CALDERON (Peruano).
Del Romanticismo al Modernismo en el Perú.
E. DIEZ-CANEDO (Español).
Imágenes.
A. FERNANDEZ GARCIA (Venezolano).
Búcares en flor.
RODRIGUEZ EMBIL (Cubano).
La Insurrección.
E. RODRIGUEZ MENDOZA (Chileno).
Cuesta arriba.
ZORENO MARROQUIN (Colombiano).
Pax.
ALFONSO REYES (Mexicano).
Cuestiones estéticas.
GUSTAVO E. CAMPA (Mexicano).
Críticas musicales.
TULO M. CESTERO (Dominicano).
Ciudad romántica.
FRANCISCO VILLAESPEÑA (Español).
Torre de mármol.
RAIMUNDO CABRERA (Cubano).
Mis buenos tiempos.
MAX GRILLO.
Los ignorafios.
ADRIAN DEL VALLE (Cubano).
Los diablitos amarillos.
ÁNGEL GUERRA (Español).
Rincón isleño.
ALCIDES ARGUEDAS (Boliviano).
Raza criolla.
BAUTISTA SAAVEDRA (Boliviano).
El Ayllu (Estudios sociológicos sobre América).

© Biblioteca Nacional de España

MUNDIAL

A Nuestros Lectores

Sección especial de viajes, que "MUNDIAL" dedica a informar a los viajeros hispano-americanos, sobre cuales son los mejores hoteles, su confortabilidad, su situación, sus precios, etc.
los vapores, más rápidos y más modernos,
los trenes, más directos, y en fin, todo lo que puede ser útil conocer al viajero, para pasar de la manera más agradable su estancia en las diferentes capitales que visita.
... A continuación publicamos una lista de las casas que recomendamos a nuestros lectores, como siendo las mejores de su especialidad, y las que mayores garantías presentan.

HOTELES DE PARÍS

HOTEL SCRIBE, 1, Rue Scribe.
HOTEL DE L'ATHÈNEE, 15, Rue Scribe.
HOTEL REGINA, 2, Place Rivoli.
HOTEL LUTETIA, 43, Boulevard Raspail.
HOTEL ASTORIA, 31, Avenue des Champs-Élysées.
HOTEL MAJESTIC, 19, Avenue Kléber.
HOTEL CHATHAM, 17, Rue Daumesnil.
HOTEL CONTINENTAL, 3, Rue Castiglione.
HOTEL CRILLON, 10, Place de la Concorde.
HOTEL GALLIA, 63, Rue Pierre Charron.
HOTEL GROSVENOR, 59, Rue Pierre Charron.
HOTEL MEURICE, 128, Rue de Rivoli.
HOTEL RITZ, 15, Place Vendôme.
HOTEL NORMANDY, 7, Rue de l'Échelle.
HOTEL ADELPHI, 42, Rue Talhouat.
HOTEL DE BAVIÈRE, 17, Rue du Conservatoire.
HOTEL BRÉSIL et PORTUGAL, 30, Rue Montholon.
HOTEL DU HELDER, 9, Rue du Helder.

HOTEL MALESHERBES, 16, Bd. Malesherbes.
HOTEL MALBORO, 24, Rue des Capucines.
HOTEL MERCEDES, 9, Rue de Presbourg.
HOTEL MIRABEAU, 8, Rue de la Paix.
HOTEL PALAIS D'ORSAY, 7, Quai d'Orsay.
HOTEL RICHEMOND, 11, Rue du Helder.
HOTEL ROYAL PALACE, 8, Rue Richelieu.
HOTEL SAINT-JAMES & D'ALBANY, 111, Rue Saint-Honoré.
HOTEL SPLENDID, 1 bis, Avenue Carnot.
HOTEL TERMINUS, 108, Rue Saint-Lazare.
HOTEL FLORIDA, 19, Boulevard Malesherbes.
GRAND HOTEL DE LA HAVANE, 44, Rue de Trévise.
GRAND HOTEL DU PAVILLON, 36, Rue de l'Échiquier.
CECIL HOTEL, 7, Rue du Conservatoire.
HOTEL FRANKLIN, 19, Rue Buffault.
HOTEL MONTANA, 17, Rue de l'Échelle.

RESTAURANTS Y CAFÉS

ELEGANCIAS-BAR AMERICANO, 15, rue Trochu.
RESTAURANT ZUCCO, 9, Boulevard des Italiens.
RESTAURANT ITALIEN POCARDI, 17, Rue Favart (Place de l'Opéra-Comique).
GOLF HOTEL BEAU RIVAGE, Saint-Jean-de-Luz (Basses-Pyrénées).
GRAND HOTEL et CASINO, Les Fumades (Gard).

HOTELES DE GÉNOVA

HOTEL BRITANNIA, Génova.
GRAN HOTEL MODERNO, Génova.
HOTEL EXCELSIOR, Via Carlo Felice, 4, Génova.
HOTEL VICTORIA, Génova.

HOTELES DE SUIZA

ZURICH:
HOTEL BAUF AU LAC, confort moderno, magnifico jardín.
SAVOY HOTEL, confort moderno.
GRAND HOTEL VICTORIA, confort moderno, en frente de la estación principal.
St-Gallen:
HOTEL WALHALLA y TERMINUS A. C., confort moderno, en frente de la estación.
LUGANO:
LE GRAND HOTEL et LUGANO PALACE, confort moderno, al borde del lago.

PELUQUERIAS

LESPEDES, 21, Boulevard Montmartre.
ANTOINE (Paris-Salón), 4, Rue La Péletier.
P. VIGUIER, 15, Rue Bergère.
GARCIA & LAVERGNE, Maison Blanc, 1, Rue du Helder.
FRANCE, 1 bis, Cité Bergère.
JULES & ETIENNE, 1, Rue Scribe.
GABRIEL, 46, Rue Lafayette.
ROMSO, 9, Rue Buffault.
SIMON et GASTON, Coiffeurs artistiques, 7, rue des Pyramides.

© Biblioteca Nacional de España

Las últimas muestras ponen en evidencia un cambio drástico en la manera de presentar la mercancia. Es cierto que desde el primer número de *Mundial* encontramos la utilización de la fotografía por parte de la publicidad. En carteles de perfumes, de vestimenta masculina y femenina, de automóviles y autopartes es frecuente observar el encuadre del objeto al lado de la presentación escrita, de la información del almacén proveedor, rodeados de un marco decorativo. Sin embargo, en los siguientes ejemplos, la fotografía está montada sobre el cartel publicitario, concebida de manera orgánica, articulada con el texto escrito. La imagen brota del cartel, como antes brotaba la ilustración modernista, pero, esta vez, sin otro margen más que el impuesto por el borde de la página. La tipografía también ha ido cambiando, ahora las fuentes de letras son más angulares y rígidas, sin las terminaciones curvadas características del *jugendstil*. Otro rasgo a tener en cuenta, es que la imagen adquiere profundidad y una dimensión más compleja cuando se combinan ilustración y fotografía, es decir, se pone en evidencia una composición en la que sus elementos constitutivos están situados en diferentes términos: primer plano, segundo término, retirados hacia el fondo de imagen, jugando con distintas perspectivas: frontal, en gran angular o cenital, transmitiendo velocidad o sensualidad, según sea el caso del producto que se publicite. La transición de esta imagen modernista a una más cinematográfica se puede ver en la evolución de esta publicidad que va de 1911 a 1913, sobre todo si tomamos como referencia las de la firma de automóviles Clément Bayard. Por otra parte, en los números de 1914, conservados por la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, no se incluye publicidad.

MUNDIAL

31/40783



CLEMENT BAYARD
SANS PEUR SANS REPROCHE



**AUTOMOVILES LIVIANOS
Y DE GRAN FUERZA
EN 4 Y 6 CILINDROS**
MODELOS ESPECIALES PARA LA EXPORTACION
CATALOGO DE LUJO ENVIADO FRANCO




USINES A LEVALLOIS-PARIS.

© Biblioteca Nacional de España

MUNDIAL

01/40782



Clement Bayard

SANS PEUR ET SANS REPROCHE

EL AUTOMOVIL QUE RECORRE EL MUNDO!
AUTOMOVILES LEVIANOS Y AUTOMOVILES DE GRAN FUERZA EN 4 Y 6 CILINDROS
TIPOS DE ORDENES PARA LA CIUDAD Y EL TURISMO
MODELOS ESPECIALES PARA LA EXPORTACION
CATALOGO DE LUJO ENVIADO FRANCO - LEVALLOIS-PARIS (FRANCIA)

AGENTES EXCLUSIVOS Y DEPOSITARIOS:
Para la Argentina: Para el Uruguay
Andrés TRAVERSO y Cia. José AVALO y Hna.
Lomb. 123 2700 102 2 SECCION 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 1045 1046 1047 1048 1049 1050 1051 1052 1053 1054 1055 1056 1057 1058 1059 1060 1061 1062 1063 1064 1065 1066 1067 1068 1069 1070 1071 1072 1073 1074 1075 1076 1077 1078 1079 1080 1081 1082 1083 1084 1085 1086 1087 1088 1089 1090 1091 1092 1093 1094 1095 1096 1097 1098 1099 1100 1101 1102 1103 1104 1105 1106 1107 1108 1109 1110 1111 1112 1113 1114 1115 1116 1117 1118 1119 1120 1121 1122 1123 1124 1125 1126 1127 1128 1129 1130 1131 1132 1133 1134 1135 1136 1137 1138 1139 1140 1141 1142 1143 1144 1145 1146 1147 1148 1149 1150 1151 1152 1153 1154 1155 1156 1157 1158 1159 1160 1161 1162 1163 1164 1165 1166 1167 1168 1169 1170 1171 1172 1173 1174 1175 1176 1177 1178 1179 1180 1181 1182 1183 1184 1185 1186 1187 1188 1189 1190 1191 1192 1193 1194 1195 1196 1197 1198 1199 1200 1201 1202 1203 1204 1205 1206 1207 1208 1209 1210 1211 1212 1213 1214 1215 1216 1217 1218 1219 1220 1221 1222 1223 1224 1225 1226 1227 1228 1229 1230 1231 1232 1233 1234 1235 1236 1237 1238 1239 1240 1241 1242 1243 1244 1245 1246 1247 1248 1249 1250 1251 1252 1253 1254 1255 1256 1257 1258 1259 1260 1261 1262 1263 1264 1265 1266 1267 1268 1269 1270 1271 1272 1273 1274 1275 1276 1277 1278 1279 1280 1281 1282 1283 1284 1285 1286 1287 1288 1289 1290 1291 1292 1293 1294 1295 1296 1297 1298 1299 1300 1301 1302 1303 1304 1305 1306 1307 1308 1309 1310 1311 1312 1313 1314 1315 1316 1317 1318 1319 1320 1321 1322 1323 1324 1325 1326 1327 1328 1329 1330 1331 1332 1333 1334 1335 1336 1337 1338 1339 1340 1341 1342 1343 1344 1345 1346 1347 1348 1349 1350 1351 1352 1353 1354 1355 1356 1357 1358 1359 1360 1361 1362 1363 1364 1365 1366 1367 1368 1369 1370 1371 1372 1373 1374 1375 1376 1377 1378 1379 1380 1381 1382 1383 1384 1385 1386 1387 1388 1389 1390 1391 1392 1393 1394 1395 1396 1397 1398 1399 1400 1401 1402 1403 1404 1405 1406 1407 1408 1409 1410 1411 1412 1413 1414 1415 1416 1417 1418 1419 1420 1421 1422 1423 1424 1425 1426 1427 1428 1429 1430 1431 1432 1433 1434 1435 1436 1437 1438 1439 1440 1441 1442 1443 1444 1445 1446 1447 1448 1449 1450 1451 1452 1453 1454 1455 1456 1457 1458 1459 1460 1461 1462 1463 1464 1465 1466 1467 1468 1469 1470 1471 1472 1473 1474 1475 1476 1477 1478 1479 1480 1481 1482 1483 1484 1485 1486 1487 1488 1489 1490 1491 1492 1493 1494 1495 1496 1497 1498 1499 1500 1501 1502 1503 1504 1505 1506 1507 1508 1509 1510 1511 1512 1513 1514 1515 1516 1517 1518 1519 1520 1521 1522 1523 1524 1525 1526 1527 1528 1529 1530 1531 1532 1533 1534 1535 1536 1537 1538 1539 1540 1541 1542 1543 1544 1545 1546 1547 1548 1549 1550 1551 1552 1553 1554 1555 1556 1557 1558 1559 1560 1561 1562 1563 1564 1565 1566 1567 1568 1569 1570 1571 1572 1573 1574 1575 1576 1577 1578 1579 1580 1581 1582 1583 1584 1585 1586 1587 1588 1589 1590 1591 1592 1593 1594 1595 1596 1597 1598 1599 1600 1601 1602 1603 1604 1605 1606 1607 1608 1609 1610 1611 1612 1613 1614 1615 1616 1617 1618 1619 1620 1621 1622 1623 1624 1625 1626 1627 1628 1629 1630 1631 1632 1633 1634 1635 1636 1637 1638 1639 1640 1641 1642 1643 1644 1645 1646 1647 1648 1649 1650 1651 1652 1653 1654 1655 1656 1657 1658 1659 1660 1661 1662 1663 1664 1665 1666 1667 1668 1669 1670 1671 1672 1673 1674 1675 1676 1677 1678 1679 1680 1681 1682 1683 1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691 1692 1693 1694 1695 1696 1697 1698 1699 1700 1701 1702 1703 1704 1705 1706 1707 1708 1709 1710 1711 1712 1713 1714 1715 1716 1717 1718 1719 1720 1721 1722 1723 1724 1725 1726 1727 1728 1729 1730 1731 1732 1733 1734 1735 1736 1737 1738 1739 1740 1741 1742 1743 1744 1745 1746 1747 1748 1749 1750 1751 1752 1753 1754 1755 1756 1757 1758 1759 1760 1761 1762 1763 1764 1765 1766 1767 1768 1769 1770 1771 1772 1773 1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788 1789 1790 1791 1792 1793 1794 1795 1796 1797 1798 1799 1800 1801 1802 1803 1804 1805 1806 1807 1808 1809 1810 1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817 1818 1819 1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834 1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847 1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861 1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 2647 2648 2649 2650 2651 2652 2653 2654 2655 2656 2657 2658 2659 2660 2661 2662 2663 2664 2665 2666 2667 2668 2669 2670 2671 2672 2673 2674 2675 2676 2677 2678 2679 2680 2681 2682 2683 2684 2685 2686 2687 2688 2689 2690 2691 2692 2693 2694 2695 2696 2697 2698 2699 2700 2701 2702 2703 2704 2705 2706 2707 2708 2709 2710 2711 2712 2713 2714 2715 2716 2717 2718 2719 2720 2721 2722 2723 2724 2725 2726 2727 2728 2729 2730 2731 2732 2733 2734 2735 2736 2737 2738 2739 2740 2741 2742 2743 2744 2745 2746 2747 2748 2749 2750 2751 2752 2753 2754 2755 2756 2757 2758 2759 2760 2761 2762 2763 2764 2765 2766 2767 2768 2769 2770 2771 2772 2773 2774 2775 2776 2777 2778 2779 2780 2781 2782 2783 2784 2785 2786 2787 2788 2789 2790 2791 2792 2793 2794 2795 2796 2797 2798 2799 2800 2801 2802 2803 2804 2805 2806 2807 2808 2809 2810 2811 2812 2813 2814 2815 2816 2817 2818 2819 2820 2821 2822 2823 2824 2825 2826 2827 2828 2829 2830 2831 2832 2833 2834 2835 2836 2837 2838 2839 2840 2841 2842 2843 2844 2845 2846 2847 2848 2849 2850 2851 2852 2853 2854 2855 2856 2857 2858 2859 2860 2861 2862 2863 2864 2865 2866 2867 2868 2869 2870 2871 2872 2873 2874 2875 2876 2877 2878 2879 2880 2881 2882 2883 2884 2885 2886 2887 2888 2889 2890 2891 2892 2893 2894 2895 2896 2897 2898 2899 2900 2901 2902 2903 2904 2905 2906 2907 2908 2909 2910 2911 2912 2913 2914 2915 2916 2917 2918 2919 2920 2921 2922 2923 2924 2925 2926 2927 2928 2929 2930 2931 2932 2933 2934 2935 2936 2937 2938 2939 2940 2941 2942 2943 2944 2945 2946 2947 2948 2949 2950 2951 2952 2953 2954 2955 2956 2957 2958 2959 2960 2961 2962 2963 2964 2965 2966 2967 2968 2969 2970 2971 2972 2973 2974 2975 2976 2977 2978 2979 2980 2981 2982 2983 2984 2985 2986 2987 2988 2989 2990 2991 2992 2993 2994 2995 2996 2997 2998 2999 3000 3001 3002 3003 3004 3005 3006 3007 3008 3009 3010 3011 3012 3013 3014 3015 3016 3017 3018 3019 3020 3021 3022 3023 3024 3025 3026 3027 3028 3029 3030 3031 3032 3033 3034 3035 3036 3037 3038 3039 3040 3041 3042 3043 3044 3045 3046 3047 3048 3049 3050 3051 3052 3053 3054 3055 3056 3057 3058 3059 3060 3061 3062 3063 3064 3065 3066 3067 3068 3069 3070 3071 3072 3073 3074 3075 3076 3077 3078 3079 3080 3081 3082 3083 3084 3085 3086 3087 3088 3089 3090 3091 3092 3093 3094 3095 3096 3097 3098 3099 3100 3101 3102 3103 3104 3105 3106 3107 3108 3109 3110 3111 3112 3113 3114 3115 3116 3117 3118 3119 3120 3121 3122 3123 3124 3125 3126 3127 3128 3129 3130 3131 3132 3133 3134 3135 3136 3137 3138 3139 3140 3141 3142 3143 3144 3145 3146 3147 3148 3149 3150 3151 3152 3153 3154 3155 3156 3157 3158 3159 3160 3161 3162 3163 3164 3165 3166 3167 3168 3169 3170 3171 3172 3173 3174 3175 3176 3177 3178 3179 3180 3181 3182 3183 3184 3185 3186 3187 3188 3189 3190 3191 3192 3193 3194 3195 3196 3197 3198 3199 3200 3201 3202 3203 3204 3205 3206 3207 3208 3209 3210 3211 3212 3213 3214 3215 3216 3217 3218 3219 3220 3221 3222 3223 3224 3225 3226 3227 3228 3229 3230 3231 3232 3233 3234 3235 3236 3237 3238 3239 3240 3241 3242 3243 3244 3245 3246 3247 3248 3249 3250 3251 3252 3253 3254 3255 3256 3257 3258 3259 3260 3261 3262 3263 3264 3265 3266 3267 3268 3269 3270 3271 3272 3273 3274 3275 3276 3277 3278 3279 3280 3281 3282 3283 3284 3285 3286 3287 3288 3289 3290 3291 3292 3293 3294 3295 3296 3297 3298 3299 3300 3301 3302 3303 3304 3305 3306 3307 3308 3309 3310 3311 3312 3313 3314 3315 3316 3317 3318 3319 3320 3321 3322 3323 3324 3325 3326 3327 3328 3329 3330 3331 3332 3333 3334 3335 3336 3337 3338 3339 3340 3341 3342 3343 3344 3345 3346 3347 3348 3349 3350 3351 3352 3353 3354 33



Pedidos al por mayor á E. GAL, fábrica de perfumería
MADRID

© Biblioteca Nacional de España

EXIGIDLOS PARA VUESTRO COCHE

© Biblioteca Nacional de España

Entre los ejemplos publicitarios extraídos del n°17 de *Mundial* al n°32 hay diferencias en los modos de representar el cuerpo. Mientras que en los primeros todavía vemos figuras de cuerpo entero, esbeltas, hieráticas o sensuales, siendo ellas mismas el núcleo de la publicidad o acompañando los productos que promocionan; en los últimos carteles el énfasis recae sobre la expresividad del rostro humano, sobre las emociones que este pueda transmitir, muy similar a la orientación estética que perseguirá pocos años después el cine expresionista. La primera publicidad tiende a explorar más el lado subjetivo del consumidor, transmitiéndole ensoñaciones. Las muestras últimas son radicalmente diferentes, apelan al lado objetivo de ese consumidor. La idea de una asimilación de la imagen cinematográfica por la publicidad en *Mundial* se redimensiona si tomamos en cuenta también los traspasos que se dan entre cine y literatura. No es de extrañar que el encuentro Darío y Montenegro tenga su equivalente en Darío y el cine. Günter Schmigalle ha rastreado estas relaciones en las crónicas de Darío que van de 1906 a 1914, muchas de ellas publicadas inicialmente en el diario argentino *La Nación* y en *Mundial magazine*. En los cuarenta y cuatro textos identificados hasta ahora hay, además de la narración sobre la primera experiencia de Darío, en Londres, frente a una proyección por “bioscope” (1906), “retratos vivos de personajes y precisas descripciones urbanas, parisinas, en una prosa condensada, influida por las imágenes sucesivas de lenguaje cinematográfico” (2014).

En *Mundial*, el protocolo de lectura exige que la publicidad y los artículos sobre industria sean leídos como se leerían los literarios o científicos, que se extrapole la mirada entrenada para el arte a este nuevo campo del saber occidental. Ya *Revista de América* y *Cosmópolis* habían orientado la mirada en esta dirección al proponer la necesidad de deformar para transformar, de dar el salto del “régimen de representación” al “régimen estético” y reacomodar los espacios de lo decible y audible, diría Rancière (2002). Los títulos de los distintos impresos que he venido estudiando definen sus alcances: *Mundial* en verdad plantea la utopía de la globalización al expandir sus contenidos a secciones artísticas, científicas, tecnológicas, de interés cultural y social, industrial y publicitario: todos los saberes humanos posibles en todas las prácticas imaginables. Esta apertura repercute en las redes de intercambios comerciales de la revista y en el concepto de la revista. El montaje de imagen y texto escrito en un espacio común, desvía las formas prescriptivas del género discursivo del magazine, crea nuevas alternativas en las que ambas pueden combinarse, acompañarse, intercalarse, incrustarse, superponerse, fusionarse, sustituirse y crear nuevas formas breves complejas. Por su parte, *Cosmópolis* y *Revista de América* proponen un ideal de universalidad en un contexto más reducido y especializado. Las redes de intercambio se proyectan en un espacio continental (América) y la valoración del texto literario está por encima de otras materias o disciplinas. No obstante, la dialéctica de la letra y la imagen pone en evidencia los reacomodos que se están dando a finales de siglo XIX en la política del campo literario. La inversión en ilustraciones industriales en *jugendstil* y su aplicación en la página nos hablan de una preocupación por las maneras de exhibir el texto literario. En ambas revistas se está dando un cambio en la valoración del objeto de arte reproducido masivamente. “El *jugendstil* fuerza lo aurático” (Benjamin, 2005: 571) en las páginas. Ya no solo se consumen los contenidos, también se

perciben y consumen formas, ornamentos, diseños adheridos que inciden en la producción de sentidos y los carga de una historia.

La perspectiva diacrónica que he planteado a lo largo de este capítulo me ha permitido apreciar las revistas literarias modernistas desde la óptica del *jugendstil*, en tanto elemento constitutivo de cada revista, configurador de una imagen extra-canónica del modernismo, y en tanto síntoma de las transformaciones que se producen dentro del régimen estético, en los modos de pensar, sentir, ver y hacer ver el arte. Así como el *jugendstil* plantea una recreación y transformación del arte heredado desde una perspectiva democrática, en la que toda la historia del arte occidental es susceptible de ser abiertamente intervenida por motivos seleccionados de otras tradiciones culturales y por la tecnología; las revistas combinan sus formas heredadas, con técnicas y géneros discursivos distintos, todo en un mismo soporte. Ellas construyen una especie de “hiper-género”, en el que el “hecho literario” o las “formas breves” interactúan, se retroalimentan y son agentes modificadores en potencia de las formas convencionales. De *Revista de América* a *Mundial*, pasando por *Cosmópolis*, es posible rastrear los diferentes usos del *jugendstil* en Hispanoamérica y cómo los elementos gráficos concebidos dentro de esta corriente contribuyen a la transformación del valor del objeto de arte. Que el mayor, mejor o más variado empleo de recursos del *jugendstil* por parte de estos impresos dependa del capital humano y económico que cada una conlleva, es relevante. Pero, para mi exposición, interesa más evaluar estos géneros desde sus relaciones formales, temáticas y de reproducción para comprender cómo en sus “modos de hacer”, en su puesta en obra, se introducen “otros modos” de “mostrar” y de “hacer ver el arte”.

Entre 1890-1914 se dan grandes transformaciones que, por un lado, modifican las formas en que se relacionan los sujetos con los objetos, y, por el otro, replantean los modos en cómo estas relaciones se perciben. En *Revista de América* y *Cosmópolis* las aplicaciones del *jugendstil* se identifican con la literariedad de los materiales. En *Mundial* el valor de la ilustración y de la letra cambian, cualquier colaboración puede ser decorada artísticamente. Los distintos grados del cruce ilustración-letra proponen distanciamientos más o menos agresivos con las jerarquías tradicionales del arte. Cada objeto que se exhibe en las páginas de estas tres publicaciones modernistas, independientemente de la función que la tradición le haya asignado, es portador de una belleza específica que ahora “se ve” en interrelación con otros medios. Cuando estos se convierten en objeto de arte, cuando la mirada se dirige a ellos así enfocada, entonces su registro se vuelve arte. Esta es la operación que, a mi juicio, elaboran las voces de las revistas, sus “narradores virtuales”. Benjamin establece “las exposiciones como oculto esquema constructivo de los museos” (2005: 197). El arte –dice– son productos industriales proyectados en el pasado (197). Cada narrador virtual, con su revista, arma un recorrido visual de objetos heteróclitos entre sí, en función de una idea globalizadora⁴⁶ del arte. A este recorrido dirigido asiste el lector y espectador de entresiglos, a este sigue asistiendo el lector crítico actual. En la reflexión sobre la posición de estos artefactos

⁴⁶ Que recibe diferentes nombres: modernismo (en Hispanoamérica y España), *jugendstil* (Alemania), *art nouveau* (Francia y Bélgica), *liberty* o *floreale* (Italia), *Modern Style* (países anglosajones).

complejos dentro de los espacios de la cultura occidental, se hace un nuevo balance de sus estudios y se redescubren sus capacidades para producir sentidos. Las revistas literarias modernistas de difusión como *Revista de América*, las revistas literarias especializadas en la reflexión literaria modernista como *Cosmópolis* y las revistas de contenidos masivos como *Mundial* son, como las exposiciones universales, las tiendas por departamento y los museos, los grandes contenedores de la cultura occidental.

p
a
r
t
e



Colofón o autodefensa

f
i
n
a
l

Colofón o autodefensa

En el capítulo “La Imprenta”, de la *Historia de la comunicación*, Henri-Jean Martin habla sobre las prácticas de los primeros impresores en Francia para el año de 1650 y señala que “a pesar de lo primitiva que pueda parecernos esta tecnología, esta trajo consigo una racionalización del trabajo que en sí mismo dio paso a otras formas de producción estandarizadas que iban a ocasionar una completa revolución en el panorama occidental” (1992: 23). Las relaciones que las comunidades entablan con las tecnologías que desarrollan redefinen su orden social, cambian las estructuras de su cultura: surgen otras prácticas, otros oficios que, progresivamente, se van sofisticando, al tiempo que los artefactos que esas comunidades construyen van presentando (y cambiando) modos de sentir y entender lo que se quiere dar a conocer: un saber, una técnica. En otras palabras, la tecnología del libro, durante los años que señala Henri-Jean Martin, contribuye, no solo en Francia, a la normalización o estandarización de criterios para las impresiones que luego se irán extendiendo a medida que el mercado editorial se fortalece. Alemania, Francia, Italia, se disputarán su centro. La presencia de un título, de un logotipo que represente a una casa editorial, del prólogo, los estilos tipográficos (romano o gótico), la puntuación, la ortografía, la división de los párrafos, las relaciones entre letra e ilustración, son aspectos que encontramos en el libro moderno cuando este alcanza su estatus social, pero que se articulan en un pasado histórico, dentro de un proceso variable, irregular, que comienza siendo empírico por parte de los editores, luego se estabiliza y se hace técnica transmisible. Lo que ocurre con la formación y consolidación del libro como objeto, como artefacto se da al mismo tiempo en que estos objetos se piensan desde una mirada apreciativa, con base en valores heredados de la antigüedad clásica sobre los géneros literarios y sus formas compositivas.

La tecnología, no obstante, también modifica “el modo y la manera” de percepción sensorial de una comunidad interpretativa (Benjamin, 2015: 37), o comunidad imaginada (Anderson). Desde las tensiones entre oralidad y escritura en la Grecia clásica, registradas en Platón, la introducción del papel en Europa occidental a manos de los árabes, la invención de la imprenta, su desarrollo y potenciación durante la era industrial; pasando por la popularización de la lectura con el libro de bolsillo, la enciclopedia y los periódicos, la aparición de las masas y del lector anónimo, hasta la era espacial, digital, el internet y la aparente simultaneidad que virtualizan las redes sociales...las formas de hacer y ver la cultura se han reescrito y reinventado. Digo “reescrito” y “reinventado”

porque los cambios en la reproducción y recepción de los objetos o artefactos culturales están cargados, casi siempre, de cierta nostalgia. Es decir, el sujeto se aproxima a ellos desde una mirada sensible, desde la experiencia y vivencia acumulada. “Cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida” (Didi-Huberman, 1997: 17). Henri-Jean Martin cuenta cómo estos primeros impresores franceses trataban de simular en sus libros la apariencia de los manuscritos de los copistas medievales, esto suponía, muchas veces, terminar el trabajo de las letras capitales o de los marcos a mano, o tallar nuevos moldes. De manera que las desviaciones de un género o tipo de artefacto, respecto a los modelos naturalizados existentes, no se dan drásticamente. El gusto social se modifica lentamente, muchas veces sin que estemos conscientes de ello. Aún las acciones más vanguardistas en la historia de la cultura occidental guardan un nexo con los protocolos de producción y lectura acumulados y heredados, cargan un remanente.

Esta breve reflexión me lleva, entonces, a explicar el porqué de mi procedimiento en este estudio sobre *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial Magazine*, y el modernismo que las tres imaginan sinuosamente en sus páginas. He querido repensar la noción de modernismo desde el balance y análisis de un periodo histórico de entresiglos (1894-1914), con una “carga simbólica” muy fuerte, citando a Ludmer (1994), en el que se da “un cruce plural de fronteras temporales y espaciales” (Ludmer 1994: 8), a partir de la descripción y comprensión, en tres partes, de un artefacto cultural complejo y específico: las revistas literarias. En cada parte he puesto en relación una perspectiva literaria de las revistas con otros campos que intervienen en la cultura: arte, historia, sociología, economía, política, tecnología. No me he inclinado por una relación en detrimento de otra porque mi propósito ha sido entender qué hacen estos objetos con la idea heredada de literatura, y desde allí, cómo ese hacer se irradia hacia la cultura y la transforma.

En la primera parte, por ejemplo, he hecho un repaso por la historia de la crítica del modernismo en América Latina, y por los estudios sobre periódicos y revistas, para fijar tres momentos claves de esa tradición: uno, entre 1900 y 1960, otro entre 1960 y 1980, y el último desde 1980 hasta nuestros días. Partiendo de este último momento, desde un enfoque comparatista actual, problematicé la definición de modernismo y propuse una noción que hiciera explícito el carácter rizomático del movimiento a través del uso de las metáforas del cosmopolitismo y la quintaesencia. Posteriormente, pasé a explicar las líneas caóticas que despliegan las revistas literarias, a caracterizarlas y a diseñar una especie de metodología para su estudio que permita evaluarlas en tanto género discursivo complejo que configuran cronotopos. Para mí, *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial Magazine* constituyen hechos literarios que intervienen los protocolos de lectura y comprensión de lo literario naturalizados, las tres desvían las normas estabilizadas del género “revista” y lo reconfiguran. Al hacer esto, estas revistas crean canales alternativos, no autorizados, para la difusión y valoración crítica de contenidos escritos y gráficos, y rompen con la jerarquía del régimen de representación, es decir, interfieren la política del arte.

En la parte dos, quise demostrar que las revistas no resultan de la reunión arbitraria o aleatoria de un conjunto de textos escritos y gráficos, son artefactos construidos conscientemente a través

del montaje de materiales heteróclitos que crean un espacio distinto, total, diseñado y ordenado por un director, editor o redactor. Este sujeto es el encargado de imaginar, proyectar y materializar el principio constructivo de la revista, de poner en marcha una serie de herramientas que le permitan crear una imagen compuesta, en este caso, la del modernismo. El proceso de “mostración” de dicha imagen estará a su cargo y mi objetivo ha sido hacer ver cómo esta se articula discursivamente. Para ello he tomado en cuenta las relaciones entre la transformación de la percepción del texto (escrito y gráfico), luego de su adecuación al formato periodístico y su reproducción masiva, y el diseño y diagramación de cada revista literaria modernista, los tipos de lectores a los que pudieran aludir cada una, y los mecanismos de selección de los materiales constitutivos. He querido partir aquí de tres nociones fundamentales: 1. la de director/redactor/editor (etimologías y usos a lo largo de la historia occidental, evolución del oficio en Venezuela y resto de Hispanoamérica, profesionalización de estas prácticas y grados de distinción, prestigio adquirido). 2. La noción de Instancia narradora (con sus modos de enunciación, verbales y no verbales). Y 3. La noción de montaje (yuxtaposición de materiales distintos que crean un sentido distinto al que poseen estos materiales –escritos, tipográficos e ilustraciones– vistos individualmente). El manejo de estas tres nociones y su aplicación a este estudio me ayudó a entender cómo el director, editor o redactor operan como gran imaginador. Es decir, cómo la exposición coordinada y orgánica de los contenidos de las revistas está a su cargo, y cómo crean un concepto o sentido del modernismo que transmiten, por medio de sus enunciaciones, al lector ideal. Pareciera evidente esta conclusión a la que he llegado, pero ha sido necesario, primero, hacer ver las revistas como género discursivo secundario para luego aplicar en ellas procedimientos tomados de la narratología, inherentes a los estudios de los géneros literarios. Ciertamente la literatura comparada ha traspasado límites y ha trasladado tecnicismos de esta área a la fotografía, el cine, la danza, entre otras prácticas, para describirlos. A mí me pareció que en el campo de estudios sobre revistas la balanza estaba más inclinada de un lado que del otro. Es decir, si las revistas literarias antes se pensaban como objetos anclares del campo literario, pasaron después, a finales del siglo XIX, a ser más valoradas en su carácter social, ideológico, económico. Yo quise suscribirme a una línea de estudios que tiene en consideración todos estos aportes que enriquecieron su comprensión, que integra todos estos enfoques desde la transdisciplinarietà, pero no pierde de vista el aspecto estético de por medio.

En consecuencia, en la última parte del libro, la lectura que hice de *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial* partió de la relación entre estos artefactos y la estética del *jugendstil*. Retrotraerse a la última década del siglo XIX, desde esta perspectiva, muestra la complejidad del tránsito de lo escrito a la ilustración, a la par que me hace pensar en cómo el empleo de nuevas tecnologías en el plano periodístico-literario modificaron las formas de percibir el arte, una vez que se trastocan las jerarquías de los géneros literarios y gráficos, de las artes puras y las artes aplicadas. En el apartado “Visiones del *jugendstil*” caractericé la naturaleza de este movimiento, su mirada sobre la combinación de objetos heterogéneos, los cruces entre letra e imagen que propone, y su extensión gracias a la proliferación de exposiciones mundiales en Europa occidental (cruciales en los pasos para modelar el gusto social). En el segundo apartado, revisé las definiciones de

revistas ilustradas y las valoré como suerte de exposiciones, muestrarios de una cultura escrita y visual en la que el cartel publicitario, lo industrial, se incorporan a la noción de arte. Las revistas literarias modernistas son sensibles a los desplazamientos y traspasos que se dan, lentamente, durante este periodo entre el arte puro y arte aplicado; y los síntomas de este cambio que va del régimen de representación al régimen estético se hacen visibles y tangibles en la composición de sus páginas.

Mi pregunta inicial, hace unos años, cuando comencé esta investigación, fue ¿Cómo leer las revistas literarias?, cómo interpretar, de manera integral, estos documentos de la cultura. Inmediatamente otra pregunta derivó de la primera; ¿Qué entendemos por leer? Yo no traté de hacer una arqueología del lector de entresiglos, receptor inmediato del modernismo y de las revistas ilustradas literarias, quise construir y ofrecer un método de lectura especializada que no se quede en la decodificación y comprensión de la letra, sino que abarque lo visual: tipográfico, ornamental, ilustrativo; y logre identificar y ahondar en la complejidad de los posibles eslabones que estos aspectos trazan hacia otros campos de la cultura. Las revistas son objetos para leer y ver. Las modernistas, en este caso, ponen en obra un principio constructivo que parte de una imagen del modernismo. Esta imagen se describió metafóricamente con el “cosmopolitismo” y la “quintaesencia”. El objetivo ha sido, durante este proceso de lograr una hipótesis, luego de muchas reformulaciones, que *Revista de América*, *Cosmópolis* y *Mundial* se lean y miren, se perciban como quintaesencias de sus épocas.

Referencias

Bibliohemerografía directa:

Cosmópolis Colección N°1 (1984) a N°12 (1895). Caracas: Imprenta Bolívar

Revista de América. Edición facsimilar N°1 (1894) a N°3 (1894), En: Carter, Boyd (comp.) *La “Revista de América”*. Managua: Publicaciones del Centenario de Rubén Darío.

Mundial Magazine Colección N°1 (1911) a N°34 (1914), En:

ˆ <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004275041&s=0&lang=es> (09/09/2919)

Bibliohemerografía indirecta:

Alcibíades, Mirla (1993): *El Cojo Ilustrado en el proceso de la modernidad en Venezuela*. Caracas: trabajo presentado en la Universidad Simón Bolívar para obtener el título de Magíster en Literatura Latinoamericana.

Acosta, Cecilio (1952): *Antología del pensamiento de Cecilio Acosta*. Caracas: Ávila Gráfica.

Alonso, Paula (2004): *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benedict, Anderson (2006): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Antunes, Arnaldo (2002): Sobre a caligrafía. En:

ˆ http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=73 (28/ 10/ 2016).

Bajtín, Mijaíl (1998): “El Problema de los Géneros Discursivos”. En: Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Barisone, José (2012): “La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío”. Ruiz, Facundo y Martínez, Pablo (eds.): *Figuras y figuraciones críticas de América Latina*. Buenos Aires: NJ Editor.

Battersby, Martin (1969): *Art Nouveau*. London, New York, Sydney y Toronto: The Hamlyn Publishing Group Limited.

Barthes, Ronald (1971): *De la obra al texto*. En: <https://teorialiteraria2009.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/06/barthes-de-la-obra-al-texto.pdf> > (24/2/2025).

Bedoya, Gustavo (2014): “Destino París. El sistema literario francés en la prensa literaria colombiana. El caso de *Revista Gris* (1892- 1896), *Revista Contemporánea* (1904- 1905), y *Trofeos* (1906-1908)”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* [43], pp. 63- 84.

Belrose, Maurice (1999): *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

Benjamín, Walter (2012): *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

----. (2015): *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Caracas: El Estilete.

----. (2005): “S”. En: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal/ Vía Lactea 3.

----. (1981): “Krisis des Romans: zu Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’”, en id., *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schwäppenhauser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, t. III (Kritiken und Rezensionen) pp. 230-236. Traducción: Luis Ignacio García.

Benveniste, É. (1971): *Problemas de lingüística general*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Blanco Fombona, Rufino (2004): “Darío”. En: *Hombres y libros*. Caracas: Ayacucho.

Borges, Jorge (2000): “El jardín de senderos que se bifurcan”. En: Borges, Jorge. *Ficciones*. Caracas: Biblioteca El Nacional.

Bourdieu, Pierre (2002): *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

----. (2011): *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores

----. (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre y Chartier, Roger (2011): “La lectura: una práctica cultural”. En: Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Buck-Morss, S. (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.

Carilla, Emilio (1967): *Una etapa decisiva de Rubén Darío en la Argentina*. Madrid: Gredos.

Carter, Boyd, (1967): “Darío y el modernismo en *El Iris* de Clemente Palma”. En: *Revista Iberoamericana* https://www.google.co.ve/?gfe_rd=cr&ei=lywVVuvHMe6n8gSnkbigCg&gws_rd=ssl

#q=la+revista+iris+boyd+carter > (03/10/2015).

----. (1967) *Revista de América. Edición facsimilar*. En: Carter, Boyd (comp.) La “Revista de América”. Managua: Publicaciones del Centenario de Rubén Darío.

----. (1979): “El modernismo en las Revistas Literarias: 1894.”. En: *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 8 [2], pp. 5-18.

Carvalho, Guglielmo y Chartier, Roger (2001): *Historia de la lectura occidental*. Santafé de Bogotá: Taurus minor.

Casanova, Pascale (2001): *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

Caws, Mary Ann (2001) *Manifesto*. Nebraska: University of Nebraska press. Lincoln and London.

Celma Valero, María Pilar (1989): *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin de siglo, 1888-1907)*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tabla redonda.

Chartier, Roger (2011): “La lectura: una práctica cultural”. En: Bourdieu, Pierre. El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Coll, Pedro (1901) *El Castillo de Elsinor*. Madrid: Editorial América.

----. (1895): “Notas”. En: *Cosmópolis* [12], pp.141- 144.

----. (1894): “Impresiones Tarasconesas”. En: *Cosmópolis* [1], pp. 27-31.

----. (1895): “A propósito de Cosmópolis”. En: *Cosmópolis* [10], pp. 1- 4.

Contardi, Sonia (2011): “Los raros y otras crónicas literarias de Rubén Darío en los periódicos de Buenos Aires. Linaje y pensamiento literarios hispanoamericanos”. En: Rubén Darío, *Los Raros*. Buenos Aires: Losada.

Contreras, Álvaro (2012): *La experiencia decadente. Pedro César Dominici*. Ensayos y polémicas. Mérida: Ediciones Actual.

Consalvi, Simón. (1995): “Cosmópolis”. En *Revista Nacional de Cultura* [298], pp. 13.

De la Motte, D. y Przyblyski, J. (1999): *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Amherst: The University of Massachussets Press.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2004): “Rizoma”. En: *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Didi-Huberman, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Dominici, Pedro (1977) “Glosa”. En: *Tronos vacantes. Arte y crítica*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de La República.

----. (1894): “El Simbolismo decadente”. En: *Cosmópolis* [3], pp. 65- 70.

----. (1894): “Neurotismo”. En: *Cosmópolis* [1], pp. 5-8.

Eagleman, David (2013): *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*. Barcelona: Anagrama.

Eisenstein, Sergio (1974): *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI editores S. A.

El Nuevo diario (2015) “Rubén Darío y el cine”. En: <https://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/340621-ruben-dario-cine/> (20/05/ 2018).

Fabbri, Paolo. (1999) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

Fernández, César (1963): “Las revistas literarias en la Argentina”. En: *Revista Hispánica Moderna*, 2 [1], pp. 46-54.

Franco, Tania (2005): “Encontros na travessia”. En: *Revista brasileira de Literatura Comparada* [7], pp. 169- 182.

Gadamer, Hans (1998): “Estética y Hermenéutica”. En: *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.

Gaudreault, André y Jost, François (2001): *El relato cinematográfico*. Barcelona- Buenos Aires- México: Paidós.

Genette, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gnisci, Armando (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

Gomes, Miguel (2002): “prólogo”. En: *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

----. (2005): “Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo hispanoamericano”. En: *Hispanic Review*, 73 [1], pp. 41- 63.

Gómez Carrillo, Enrique (1894): “Los siete maestros”. En: *Cosmópolis* [1], pp. 9- 13.

González, Aníbal (1983): *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ensayos Ediciones. José Porrúa Turanzas, S. A.

Greimas, A. J. y Fontanille (1994) *Semiótica de las pasiones (De los estados de las cosas a los estados de ánimo)* México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Siglo XXI Editores.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1981): “Sobre el modernismo”. En: *Escritura* [2], pp. 107-122.

Gutiérrez, José (1996): “La crítica literaria en la ‘Revista de América’ de Rubén Darío y Ricardo Jaymes Freyre o el eclecticismo modernista en las publicaciones literarias de fin de siglo”. En: *Revista Iberoamericana*, LXII [175], pp. 367- 383.

Gullón, Ricardo (1980): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Editorial Labor.

Henríquez Ureña, Max (1962): *Breve historia del Modernismo*. México- Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Henríquez Ureña, Pedro (1949): *Las corrientes literarias en América Latina*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Isava, Luis (2009): “Breve introducción a los artefactos culturales”. En: *Estudios* [17], pp. 440- 454.

----. (2017): “De las prolongaciones de lo humano: reflexiones en torno a la experiencia y sus inherentes protocolos” (versión del texto inédito, proporcionada por el autor).

Jiménez, José O. y Morales Carlos (1998): *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid: Alianza Editorial.

Ledesma, Ricardo (1964): *Genio y figura de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Lobato, Mirta (2000.): *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lozano, Carlos (1968): *Rubén Darío y el Modernismo en España 1888-1920: Ensayo de Bibliografía Comentada*. New York: Las Américas Publishing Co.

Ludmer, Josefina (1994): “El coloquio de Yale: máquinas de leer fin de siglo”. En: Viterbo, Beatriz (eds.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Viterbo.

Lugones, Leopoldo (1980): “Rubén Darío”. En: Gullón, Ricardo (eds.): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama/ Punto Omega.

Malosetti, Laura (2001): *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Malosetti Costa, Laura y Baldasarre, María (2013): “Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en Mundial Magazine de Rubén Darío”. En: Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.): *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

Mapes, Erwin (1936): “Escritos inéditos de Rubén Darío: Recogidos de periódicos de Buenos Aires: Mensaje de la tarde (Conclusión)”. En: *Revista Hispánica Moderna*, 2 [3], pp. 233-242.

Martí, José (2002): “Prólogo al Poema del Niágara”. En: Gomes, Miguel. *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Martin, Henri-Jean (1992): “La Imprenta”. En: Williams, Raymond. *Historia de la comunicación*. Barcelona: Bosch.

Mediavilla, C. (2005): *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia: Campgràfic.

Meyer-Minnemann, Klaus (1979): *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mignolo, Walter (1986): *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Minellono, María (1992): “José Asunción Silva. Estudio preliminar”. En: Silva, José. *De sobremesa*. Buenos Aires: Losada.

Molloy, Sylvia (2012): *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Montaldo, Graciela (2016): *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Moré, Belford (2002): *Saberes y autoridades. Instituciones de la literatura venezolana (1890- 1910)*. Caracas: La Nave va.

Roger Stoddard (1990): “Morphology and the Book from an American Perspective”. En *Printing History*, 17 pp. 2-14.

Ohmann, Richard (1996): *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the turn of the Century*. London-New York: Verso.

Oviedo, José (2012): *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Patiño, Roxana (2008): “Revistas Literarias”. En: Amícola, José (eds.): *Conceptos críticos de la Teoría Literaria del siglo XX*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Pérez, Alberto (2011): *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Buenos Aires: Corregidor.

Philips, Allen (1997): “A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío.”. En: *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 [3], pp. 229-254.

Pineda, Adela (2006): *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Rama, Ángel (1983): “La modernización literaria en Latinoamérica (1870-1910)”. En: *Hispanamérica*, 12 [33], pp. 3-19.

----. (1985a): *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil ediciones.

----. (1985b): *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.

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

Rancière, Jacques (2002): “La división de lo sensible. Estética y política”. En: <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n59-etc1120593/9703ac.pdf> (23/ 01/ 2017).

----. (2011): *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Real de Azua (1996): “Modernismo e ideologías”. En: Sosnowski, Saul (eds.): *Lectura crítica de la Literatura Americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Reyes, Alfonso (1944): “La función ancilar”. *El deslinde*. México: El Colegio de México.

Ríos, Alicia (2006): “Gestar la Nación: prensa y cultura en el siglo XIX”. En: Pacheco, Barrera y González (eds.): *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio.

Rivera-Rodas, Oscar (2000): “La crisis referencial y la modernidad hispanoamericana”. En: *Hispania*, 83 [4], pp. 779-790.

Rodó, José (2002): “El que vendrá”. En: Gomes, Miguel (eds.). *Estética del modernismo Hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Romero, D. (2012): “Estética y percepción del diseño. Caligrafía”. En: <http://lineadeorigen.com/research/estetica/2012/04/19/caligrafia/> (20/ 05/ 2018).

Sánchez-Mesa, Domingo y Baetens, Jan (2017): “La literatura en expansión. Intermedialidad y Transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies. En: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* [27], pp. 6- 27.

Santiago, S. (1994): “Os bestializados”. En: Ludmer, J. (coord.) *Las culturas de fin de siglo en América Latina : coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Schmigalle, Günther (2014): “Problemas textuales en la edición de los cuentos de Rubén Darío: El caso de la señorita Amelia”, en *Revista Contemporánea (1904- 1905)*, y *Trofeos (1906- 1908)*. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* [43], pp. 63- 84.

Schulman, Iván (1996): “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”. En: Sosnowski, Saúl (eds.): *Lectura crítica de la Literatura Americana. La formación de las culturas nacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Schwartz, Jorge (2006): *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Silva, Paulette (2007): *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.

Sinopoli, Franca (2002): “Los Géneros Literarios”. En: Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

Sosnowski, Saúl (1999): “El lugar de Hispanoamérica: letras, ciudad y migración”. En: Sosnowski, Saúl (eds.): *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Sucre, Guillermo (2016): *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: El Estilete.

Szir, Sandra (2009): “De la cultura impresa a la cultura de lo visible”. En: *Prensa argentina. Siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, Teseo.

Tinianov, Iuri. (2005) “El hecho literario”. En: *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal.

Torres, Alejandra (2014): “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas”. En: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo-como-director-de-revistas> (20/ 05/2018).

Urbaneja, Luis (1895): “Sobre Literatura Nacional”. En: *Cosmópolis* [10], pp. 21- 24.

----. (1895): “Más sobre Literatura Nacional”. En: *Cosmópolis* [11], pp.50- 57.

Uzcátegui, Laura (2012): “La *décadence* y el *décadisme* en Francia: origen y evolución de una concepción estética”. En: *Núcleo* [29], pp. 155- 178.

----. (2013): “Estética del decadentismo o simbolismo en Francia y Venezuela”. En: *Revista de Literatura Hispanoamericana* [66], pp.24- 48.

----. (2016): “Del Modernismo Hispanoamericano: El crítico del arte como traductor de la experiencia del arte”. En: *Revista digital Contexto*, Portal de Revistas ULA [22], pp.46- 65. En: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/10543/10495> (10/09/2019).

Valera, Juan (1999): “Carta- Prólogo”. En: *Rubén Darío. Los Raros*. Barcelona: Edicomunicación, S. A.

Warren, Richard (2018): *Art Nouveau and the classical tradition*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.

White, Hayden (2011): “El 'siglo XIX' como cronotopo”. En: *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Williams, Raymond (2002): *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

----. (2000) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

----. (1994) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Diccionarios:

Baralt, Rafael María (1885): *Diccionario de galicismos*. En: <https://biblioteca.org.ar/libros/132480.pdf>

Corominas y Pascual (1954): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

Diccionario de la Real Academia Española (2018) En: www.rae.es

Diccionario de americanismos de la Real Academia Española (2010): En:

<http://www.asale.org/ayuda/diccionarios/diccionario-de-americanismos> (22/ 12/ 2017).

Duden (2017) En: *Duden*. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag. (24/08/2017).

Larousse. (2019) En: www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais

EL
NÚMERO
YO Ediciones

Laura Uzcátegui M.



(Mérida, 1986), Doctora en Letras por la Universidad de Los Andes (Venezuela), se licenció en la Mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana. Es profesora agregada de la Facultad de Humanidades y Educación en el área de Literatura Hispanoamericana, y miembro de planta del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” (ULA), del que fue directora. Es autora de *Lacras de entresiglo: Antología de las parafilias del decadentismo hispanoamericano (1890-1928)* (Eduvim, 2025). También cuenta con artículos publicados en revistas indizadas nacionales e internacionales.

s
e
r
i
e

cuadernos de

5

crítica y ensayo

el.otro.bando

Se trata de un trabajo que plantea preguntas puntuales sobre cómo leer las revistas literarias del modernismo, y a partir de tales preguntas desarrolla una amplia y minuciosa investigación sobre la cultura visual moderna.

Constituye un aporte esencial para entender las revistas como artefactos culturales, esto es, como objetos para leer y ver, resaltando en esta perspectiva el análisis formal no tanto de las ilustraciones como del diseño tipográfico, ornamental y de las instancias narrativas de las revistas.

En él se examinan los efectos que las transformaciones tecnológicas tienen en los sistemas de producción, en las formas de *mirar* las obras de arte, en los esquemas de valoración y, en general, en las formas de *negociar* las relaciones entre el arte y otros ámbitos como el de la publicidad.

Miembros del jurado

Nathalie Bouzaglo, Belford Moré y Álvaro Contreras



Instituto de Investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres"

EL
NÚMERO
YO Ediciones

