

Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo veinte: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914)



Adela Pineda Franco

Boston University

Resumen

Este artículo parte de las reflexiones de Walter Benjamin respecto a la relación de la literatura y el arte con el avance tecnológico del siglo veinte. Se exploran estas reflexiones para el caso de Rubén Darío, en tanto editor literario y colaborador del *Mundial magazine* (1911-1914). A partir de una lectura comprensiva de los cuarenta números de este magazine, se sondea la capacidad de la industria cultural para fagocitar el arte y la literatura (incluyendo la de Darío). Por otra parte, también se toma en cuenta la ironía implícita entre el desencanto autorial y el optimismo de esa época frente al progreso tecnológico. Se reflexiona sobre las alternativas estéticas y filosóficas que Darío ensaya en este contexto a partir del comentario de texto de algunas de sus colaboraciones.

Abstract

This article takes, as a point of departure, Walter Benjamin's reflections on the role of literature and art in the face of twentieth-century technological progress. With Benjamin's ideas in mind, the article approaches the role of Rubén Darío as both literary editor and collaborator of *Mundial magazine* (1911-1914). Through a comprehensive reading of the magazine (forty issues in total), the article shows the way in which art and literature (including Darío's) becomes commodified. Notwithstanding, the article also takes into consideration the irony inherent in Darío's authorial disenchantment during an era of optimism regarding technological progress. The article explores Darío's literary and philosophical responses to this milieu through the textual commentary of some of his collaborations.

Resumo

Este artigo toma como ponto de partida as reflexões de Walter Benjamin sobre o papel da literatura e da arte em relação ao progresso tecnológico do século XX. Com as ideias de Benjamin em mente, o artigo aborda o papel de Rubén Darío como editor literário e como colaborador do *Mundial magazine* (1911-1914). Através de uma visão geral dos quarenta números da revista, o artigo mostra a maneira em que a arte e a

Palabras clave

Mundial magazine
tecnología
Walter Benjamin
Paul Virilio

Key words

Mundial magazine
technology
Walter Benjamin
Paul Virilio

Palavras-chave

Mundial magazine
tecnologia
Walter Benjamin
Paul Virilio

literatura (incluyendo a literatura de Darío) tornam-se mercantilizados. Não obstante o artigo também explora a ironia inerente ao desencanto autoral de Darío em uma época de otimismo em relação ao progresso tecnológico. O artigo explora as respostas literárias e filosóficas de Darío em este meio através do comentário textual de algumas de suas colaborações.

La crítica ha leído el *Mundial magazine* (mayo 1911 - agosto 1914) que Rubén Darío dirigiera en París con el financiamiento de los hermanos Guido, afluentes empresarios uruguayos, como una especie de epílogo a su trayectoria, puesto que permite una lectura retrospectiva de las productivas concertaciones que caracterizan su agencia como escritor y como embajador cultural entre América y Europa. Las páginas del *Mundial* reiteran el re-encuentro entre España e Hispanoamérica, dejan sentir un ideal panamericanista y celebran el liderazgo de Darío como escritor cosmopolita, hijo de Francia pero también forjador de una modernidad de cuño hispánico. A través del *Mundial* Darío promovió el encuentro de diversos escritores latinoamericanos y españoles en París, la metrópolis que los avalaba como artistas de primer orden ante el mundo. En este sentido el *Mundial* ha sido considerado, usando un término acuñado por Beatriz Colombi, una expresión de la “ciudad letrada extraterritorial” (Baldasarre y Malosetti Costa, 2013: 203). El estudio de este magazine también se ha abordado utilizando el concepto de “Literatura mundial”, puesto en boga por Pascale Casanova, dado el impacto transnacional de la revista y la relevancia de París como centro de producción y arbitraje de la literatura mundial (Hanneken, 2010).

La crítica también ha destacado la importancia de la cultura visual promovida por la revista (Torres, 2010; Baldasarre y Malosetti Costa, 2013). Debido al profuso número de publicaciones ilustradas referentes al arte de pintores latinoamericanos (y españoles) recién llegados a la capital francesa,¹ la revista se ha considerado un medio de difusión artística “en clave” latinoamericana pero de carácter transnacional (Baldasarre y Malosetti Costa, 2013: 197- 202).² Menos frecuente ha sido el abordaje de la combinatoria palabra-imagen, aunque ya se ha propuesto tal enfoque en trabajos específicos, siguiendo esa doble disciplina del mirar y leer propuesta por W. J. T. Mitchell (Torres, 2014).

Finalmente, también se ha reflexionado sobre la intención burguesa del *Mundial* a partir de un estudio de su condición de magazine (formato que entremezcla lo culto y lo popular) y de publicación de lujo altamente ilustrada (Hanneken, 2010; Torres, 2014). El *Mundial* permite explorar los límites de la relación inversa entre capital simbólico y económico (Bourdieu, 1995) que había caracterizado, no sin contradicciones, la obra y trayectoria darianas desde *Azul...* (1888). El lado lucrativo del *Mundial* también ha dado pie a una exploración de la posición política de la revista, una posición cautelosa en el entramado de las relaciones internacionales en un momento de profunda crisis. El ritual protocolario de la diplomacia y las reseñas de los viajes oficiales que acreditan a esta revista como publicación transnacional, embajadora de Hispanoamérica en París ante el mundo, así lo demuestran (Colombi, 2005).

En el presente artículo se retoman algunos de estos planteamientos pero con una intención diferente. Se propone abordar la relación de Darío con el *Mundial* tomando, como guía inicial, la pregunta que el filósofo judío alemán Walter Benjamin se planteara en 1934, también en la capital francesa. ¿Cuál es la posición de un autor dentro de las relaciones de producción?³ Propongo explorar esta pregunta para el caso de Darío considerando el papel de la tecnología en estas relaciones de producción. Cabe aclarar que el contexto en que Benjamin planteó esta pregunta no tiene relación

1. Diego Rivera, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Dr. Atl, Tito Salas, Rodolfo Franco, Alberto López, Gregorio López y Daniel Vázquez Díaz son algunos de ellos.

2. No obstante también se ha destacado la tendencia anti-vanguardista de la revista en lo que respecta al arte pictórico, ya que tiende a prevalecer una mirada retrospectiva y abarcadora de diversas tendencias (Colombi, 2005). Las crónicas firmadas por Ulrico Brendel, relativas a las exposiciones del Salón de los Independientes (1912) y del Salón de Otoño (1913), son representativas.

3. Benjamin dictó una conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo titulada “Der Autor als Produzent”. La conferencia fue compilada en *Versuche über Brecht* (1966). Consultamos la traducción al español de Bolívar Echeverría, *El autor como productor*, citada en la bibliografía.

directa con el de Darío. La década de 1930 fue el periodo de entreguerras que testimonió el ascenso del nazismo. De aquí que, para Benjamin, fuera incuestionable la necesidad de aproximar la producción cultural y artística en íntima conexión con la política. Tal vínculo implicaba una reflexión en torno a la subordinación del avance tecnológico a las expectativas de sistemas alienantes, como el capitalismo, o de sistemas totalizantes, como el fascismo.⁴ Para Benjamin el arte debía constatar los determinantes tecnológicos que definían su producción y su razón de ser en la historia; es decir, debía dar cuenta de su propia tecnologización de manera crítica. En esto consistía la politización del arte. Por ello Benjamin optó por una posición vanguardista, en la medida en que cuestionó la condición aurática del arte en la época de la reproductibilidad técnica.⁵

La labor de Darío en el *Mundial* se desarrolló en el interludio de las dos guerras que cambiaron la relación del hombre con la tecnología: la Revolución Mexicana (1910-1917)⁶ y la Primera Guerra Mundial (1914-1918). A pesar de que, ya por 1911, el avance tecnológico no podía desligarse de sus efectos bélicos, la década de 1910 se caracterizó por un gran optimismo respecto al progreso de la humanidad gracias a la tecnología. El *Mundial* constata este optimismo en numerosas páginas. Por otra parte, Darío, a pesar de su consagración como poeta a nivel internacional y de su papel de editor de esta revista que él mismo consideró burguesa, no se sintió cómodo con el optimismo de sus años postreros. Para él fueron tiempos de desencanto. Al menos así lo constata en sus textos autobiográficos, publicados entre 1912 y 1914.⁷ En la novela inconclusa *El oro de Mallorca*, bajo el nombre simbólico de Benjamín Itaspes,⁸ Darío se auto-representa “cansado de una ya copiosa labor [...] [,] asqueado de la avaricia y mala fe de los empresarios [...] [,] dolorido de las falsas amistades [...] y de la infamia disfrazada [...] de los grandes centros” (1976: 187). Por lo tanto, una exploración del papel de Darío como autor y como editor en el contexto del *Mundial* debe considerar la capacidad de la industria cultural para fagocitar el arte y la literatura (incluyendo la de Darío), pero también la ironía implícita entre su desencanto autoral y el optimismo de la época frente al progreso tecnológico.

El *Mundial* celebra la aventura tecnológica que inaugura el siglo veinte durante su fase abierta, de experimentación. La aviación ocupa un lugar preponderante en las páginas de la revista, principalmente durante su primer año. En la sección “Crónica Mundial” se publican varios artículos celebratorios de la conquista del espacio, la cual es vista como una renovada oportunidad para recuperar la capacidad de asombro ante la aventura que había caracterizado la época de las grandes exploraciones. La aviación posibilita el re-encuentro del hombre con el hallazgo de lo desconocido, pese a sus grandes riesgos y catástrofes. “La carrera trágica” (2, 1911)⁹ da cuenta fehaciente de estos riesgos, puesto que detalla el accidente acaecido en mayo de 1911 durante la carrera aérea París-Madrid, en que perdiera la vida el ministro de guerra de Francia al desplomarse el aeroplano de Louis Émile Train. El autor de la crónica¹⁰ narra con minucia cronométrica el desastre pero también acorta la distancia entre lo narrado y lo acaecido para transmitir un efecto de confusión y sorpresa:

... el Ministro de Guerra vio el monstruo venir sobre él, levantó los brazos y uno le fue arrancado por la hélice, que también le dio un golpe en la nuca [...] El presidente del consejo tiene la pierna partida en tres sitios diferentes y la cara zanjada en varias partes. ¡Es horroroso! Y a pesar de la evidencia, ¡cuesta creerlo! La carrera es suspendida. Y el sol sale como para calmar el dolor de la catástrofe. (2, 1911: 182)

Además de posibilitar el re-encuentro del hombre con la aventura, la aviación evidencia el movimiento sin límite y sin fin del progreso. En “La aviación a través del tiempo”, crónica publicada en el número correspondiente a septiembre de 1911, el autor¹¹ señala:

4. Cabe resaltar que por esos años Benjamin no consideraba el comunismo como un sistema totalitario sino todo lo contrario: la trinchera desde donde debía combatirse el fascismo.

5. Tesis que desarrollará en su famoso ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

6. Los historiadores datan el término de esta revolución en diversas fechas: 1921, con el comienzo de la presidencia de Álvaro Obregón; 1940, con el término del gobierno de Lázaro Cárdenas que consolidó el proceso revolucionario; o 1968, con la masacre de Tlatelolco que dio fin al mito de la revolución auspiciado por el gobierno del Partido Revolucionario Institucional. Aquí tomo la fecha de 1917, año en que concluye la fase propiamente armada de la revolución con el establecimiento de una nueva Constitución.

7. “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, crónica publicada en 1912 en Buenos Aires, en *Caras y Caretas*; tres artículos de 1913 aparecidos en la capital argentina en el diario *La Nación* y editados póstumamente con el título *Historia de mis libros*; y seis capítulos de una novela inconclusa, *El oro de Mallorca*, escritos entre 1913 y 1914, publicados también en *La Nación*. Las referencias a estos textos vienen de la edición de Enrique Anderson Imbert compilada bajo el título *Autobiografías*.

8. Según Anderson Imbert, Benjamín es el menor de los hijos de Jacob. El legendario Itaspes (en griego: Hystaspes) es padre del rey Darío. Itaspes es músico porque para Darío, poesía y música eran “las alas del poder creador” (Anderson Imbert en Darío, 1976: 20-21).

9. En adelante, todas las referencias a la revista incluyen el número de ejemplar y, a continuación, año y páginas.

10. Firma como Pierre-Jean. El *Mundial* reproduce esta crónica originalmente publicada en francés.

11. Firma A. J. M.

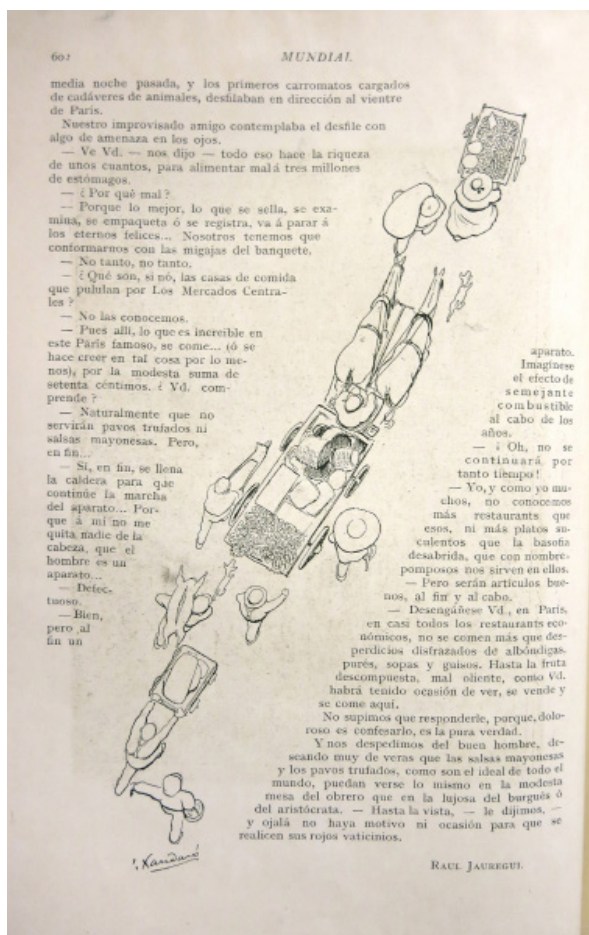
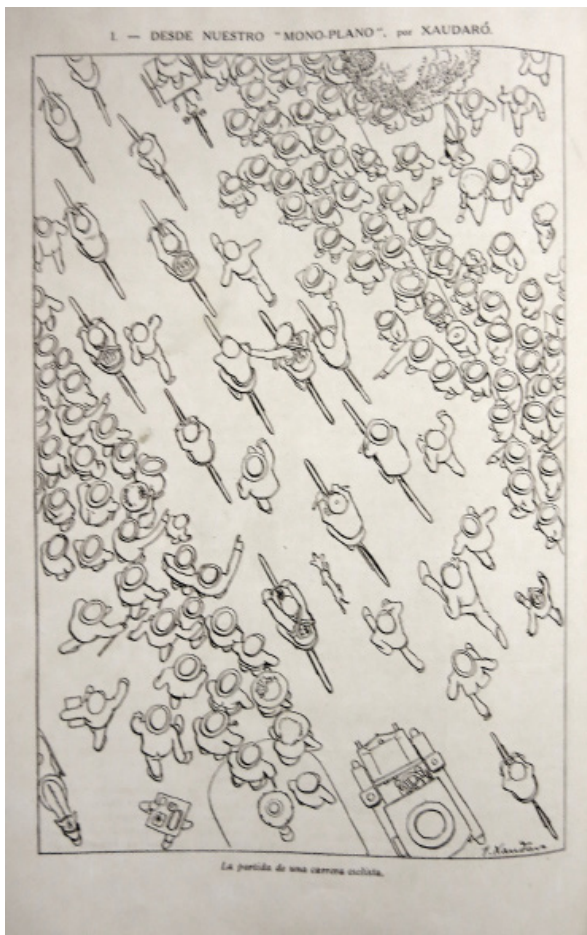


... el hombre ha triunfado del aire como triunfó de las distancias y sus obstáculos terrestres, como triunfó del mar y sus misterios del Polo y su incógnita helada, como antes triunfara de las tinieblas, de las fieras, y de las enfermedades [...]. Mañana [...] *el expreso, el trasatlántico, el automóvil, los dreagnouts*, etc., etc., serán risibles aparatos al lado de los que la industria habrá construido, como nuestros aeroplanos de hoy, que tanto orgullo nos infunden, serán infantiles juguetes, despreciables ensayos, comparados con las poderosas máquinas voladoras, que la sed de progreso habrá hecho nacer del inagotable genio del hombre. (5, 1911: 489-490)

12. Cabe aclarar que esta intención poética es específica. La fotografía en la revista cumple funciones diferentes de acuerdo a su disposición y a su conexión con los textos escritos. Sobre el uso de la fotografía en relación a los textos conmemorativos del centenario argentino y a las semblanzas de escritores y artistas publicadas por Darío ("Cabezas"), consultar los trabajos de Torres (2010 y 2014).

A esta esta larga crónica la acompaña una serie de fotografías de intención poética (5, 1911: 491-498).¹² Vistas fotográficas, tomadas desde la perspectiva fija del hombre sobre la tierra que mira pasar el pájaro mecánico cruzando los inmensos cielos en atardeceres tramados de luz, trasladan el misterio, antes patrimonio de la naturaleza en la visión contemplativa de pintores y poetas románticos, al campo de la tecnología (figuras 1 y 2).

No obstante, más que poesía, la aviación trajo consigo una nueva manera de mirar basada en la lógica y el impacto de la velocidad, que Paul Virilio (2005) ha llamado dromoscópica. Según Virilio la visión dromoscópica es una percepción en movimiento que capta cuerpos destinados a desaparecer en segundos. Para Virilio, esta mirada "al vuelo" conlleva una pérdida de conciencia pero, sobre todo, de sensibilidad respecto a la materialidad del mundo que nos rodea. Si en el *Mundial* la fotografía captura el hallazgo aéreo desde la perspectiva fija del observador asentado en la tierra, la caricatura incorpora ya esa perspectiva dromoscópica con fines humorísticos. El movimiento de la visión aérea y fugaz aparece en el trazo del

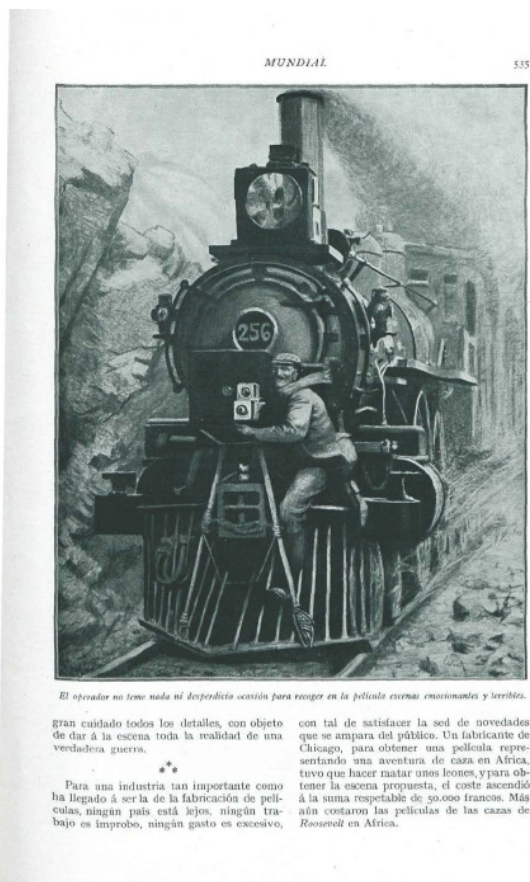


caricaturista español Joaquín Xaudaró (figura 3). Estos dibujos interrumpen el fluir de la propia lectura. Uno de ellos corta en diagonal el texto escrito.¹³ Con esta interrupción, el lector se desconcentra. Es como si su mirada tuviera que detenerse antes de poder terminar la lectura de una frase, con la imagen que emula el paso de los “primeros carromatos cargados de cadáveres de animales en dirección al vientre de París” (6, 1911: 598) (figura 4).

13. Jáuregui, R. “Lo que come París” (6, 1911: 590-602). La crónica aborda de manera irónica la desigualdad capitalista en materia alimenticia.

La publicidad en el *Mundial* también aprovecha el impacto sensorial de tales diseños kinésicos. El recurrente anuncio publicitario de “Faros Ducellier” produce un efecto óptico a través de un uso estratégico de la profundidad de campo (figura 5). El punto focal del dibujo es un círculo del cual irradian patrones lineales en una composición que alterna el blanco y el negro. El lector percibe, mediante este efecto óptico, un faro en movimiento que se dirige veloz hacia él; se trata de una sensación de kinesis parecida a la producida por el cine en sus primeros años, que tiene una representación emblemática en la famosa imagen del tren en pantalla que se dirige veloz hacia los aterrorizados espectadores en *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Francia, 1895) de los hermanos Lumière. En un número posterior, el propio *Mundial* reproduce una ilustración referida a esta anécdota en la historia temprana del cine, con una leyenda alusiva al shock producido por el movimiento de la imagen: “El operador no teme nada ni desperdicia ocasión para recoger en la película escenas emocionantes y terribles” (12, 1912: 535) (figura 6). El faro en el anuncio publicitario de “Faros Ducellier” también recuerda la imagen de un reloj despertador. De esta manera, el dibujo produce un signo cronotópico asociado a la compresión del espacio-tiempo que el desarrollo tecnológico y capitalista venía alentando.¹⁴

14. Harvey (1989) analizó la compresión tiempo-espacio en relación a la aceleración económica del capitalismo.



15. Se consultó la versión en español traducida como *Dirección única* (1987).

Es claro que estos diseños visuales evidencian los cambios que la tecnología había acarreado en la percepción humana, alteraciones que afectaron la manera de escribir pero también de leer. En *Einbahnstrasse* (1924),¹⁵ Walter Benjamin daba cuenta de dicho impacto en lo que respecta a las prácticas lectoras de la siguiente manera:

La escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Tal fue el severo aprendizaje de su nueva forma. Si hace siglos empezó a reclinarse gradualmente, pasando de la inscripción vertical al manuscrito que reposaba [...] en los atriles para terminar recostándose en la letra impresa, ahora comienza [...] a levantarse otra vez del suelo. Ya el periódico es leído más vertical que horizontalmente, el cine y la publicidad someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial. Y antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas. (37-38)

Un modo distraído de percepción era lo que Benjamin asociaba al impacto de los estímulos tecnológicos. La imagen que nos brinda en el fragmento citado, ese “torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas”, bien puede relacionarse con el arribo de la visualidad espectacular creada por mecanismos publicitarios. Y el *Mundial* participa de este tipo de visualidad.

La revista también dio cuenta del impacto de la tecnología en la percepción humana, en lo que respecta a la consecuente desmaterialización de la realidad. Si los aviones podían desplazarse, transportando cuerpos y objetos a través de grandes distancias

en poco tiempo, la información también comenzaba a viajar a ritmos acelerados en un tiempo cada vez más corto. La celebración del instante de la transmisión por sobre la extensión espacial o material aparece en un artículo dedicado al cinematógrafo, donde se señala que “Millones de personas han asistido por medio del cinematógrafo a los funerales de Eduardo VII” (“El cinematógrafo”, 12, 1912: 537). Otra nota publicada en marzo de 1913 se refiere al “telestereógrafo”, un aparato inventado por Edouard Belín, que haría posible la transmisión simultánea e instantánea de texto e imagen entre Europa y América. Entrevistado por el *Mundial magazine*, Belín subraya su deseo de usar la radiotelegrafía para enviar la primera prueba transmitida desde América al *Mundial* (“Los magos de la ciencia: La telefotografía: primer paso hacia la televisión”, 23, 1913: 1031). Con esta entrevista, el *Mundial* se auto-promocionaba en relación a su modernidad tecnológica y contribuía a una visualidad globalizada mediante un creciente suministro de imágenes que desmaterializaban la experiencia de lo real.

La aceleración del tiempo y la compresión del espacio también incidían en la producción periodística con el invento de la rotativa Mertens que, como señala otro artículo de Agustín de la Rocha, había mejorado la calidad del fotograbado y los tiempos de su impresión (“La industria artística”, 12, 1912: 456-461). Este artículo, ampliamente ilustrado con fotografías alusivas al invento, detalla el funcionamiento de la rotativa y celebra sus ventajas, particularmente la economía de tiempo en el proceso, la eficacia para combinar texto e imagen y la capacidad de producción simultánea y de mayor tiraje a menor costo: “En un mismo cilindro se pueden hacer al mismo tiempo, con poco gasto de cobre y con un solo y sencillísimo trabajo, los grabados necesarios para cuatro o más páginas del periódico” (460). La intención de Rocha en este artículo sigue las pautas impuestas por los ritmos acelerados de la transmisión de información que democratizan el conocimiento a la vez que lo simplifican y homogeneizan. El artículo no sólo aparece ilustrado con numerosas fotografías para facilitar la comprensión del texto escrito mediante el apoyo visual, sino que el cronista declara escribir “lo más sencillamente posible, para ponerlo al alcance de la comprensión de las inteligencias menos cultivadas” (457). Con este tipo de artículos, el *Mundial* hacía alarde de su distinción no sólo en materia de contenidos, sino también en lo que respecta al proceso de producción. Dicho proceso implicaba, además del rápido tránsito entre Europa y América, una capacidad creciente en la impresión y reproducción de imágenes a color.

Sumada a la imagen de la rotativa, alusiva a la aceleración de los procesos de producción y de trabajo, aparece en el *Mundial* la figura del fichero ordenador. Si bien esta herramienta no es una máquina propiamente dicha (no es un aparato motorizado que utilice medios mecánicos o eléctricos), ya remite a formas computarizadas de procesar información. Según Erdmut Wizisla (en Benjamin, 2015), la adopción del catálogo de fichas en la biblioteca de Viena en el siglo XVIII se debió precisamente a la insuficiencia del catálogo en libro para dar cabida al flujo creciente de datos y entradas. Es decir, la implementación del fichero estuvo vinculada a la necesidad cuantitativa y acumulativa del conocimiento moderno. En el *Mundial*, la referencia al fichero aparece en una de las reseñas del viaje que Darío y Alfredo Guido realizaron por España para promocionar tanto esa publicación como *Elegancias*, revista gemela, pensada por los editores para un público femenino. En la biblioteca del rey, Javier Bueno, el cronista, realiza la siguiente observación:

Al cruzar una de las salas observamos que un empleado trabajaba sobre *Elegancias*. El Conde de las Navas nos dio la explicación. Tenemos [...] un gran archivo fotográfico. Todas las fotografías que llegan aquí, bien en revistas, en libros o sueltas se guardan y se catalogan. Así por ejemplo, si su majestad, en un momento cualquiera, quiere conocer o recordar a Rubén Darío, envía un recado y al instante podemos darle su retrato. De seguro que encontramos a Darío. En un cofre de madera, en donde por orden alfabético están ordenados unos cartones, encontramos uno que en efecto

dice: Rubén Darío, *Mundial, Elegancias*. (Javier Bueno, “El viaje de *Mundial*”, 15, 1912: 252-253)

En el contexto del impacto tecnológico sobre la escritura, Benjamin asociaba la función cuantitativa del fichero con el arribo de la tridimensionalidad:

Con el archivo se conquista la escritura tridimensional [...]. Y ya hoy es el libro, como enseña el modo actual de producción científica, una mediación anticuada entre dos sistemas diferentes de ficheros. Pues todo lo esencial se encuentra en el fichero del investigador que lo escribió, y el erudito, que estudia en él, lo asimila a su propio fichero. (Benjamin, 1987: 38-39)

En su optimismo vanguardista, el planteo de Benjamin liga el sistema de clasificación de fichero con nuevas posibilidades para la escritura literaria, la cual se liberaría de la bidimensionalidad del libro, así como del afán utilitario en los ámbitos de la ciencia y la economía. La escritura literaria tendría que desligarse del afán cuantitativo propio del avance tecnológico y de la eficiencia capitalista para adquirir la necesaria plasticidad; de este modo podría dialogar de manera excéntrica con distintos medios, incluyendo la gráfica. Benjamin pensaba que la verdadera vanguardia radicaba precisamente en estas futuras simbiosis:

En esta escritura pictográfica, los poetas, que como en los tiempos más remotos serán en primer término, y sobre todo, expertos en escritura, sólo podrán colaborar si hacen suyos los ámbitos en los que (sin darse demasiada importancia) se lleva a cabo la construcción de esa escritura: los del diagrama estadístico y técnico. (1987: 39)

Pero la referencia a la clasificación de fichero en la cita anterior del *Mundial* no responde a este sentido vanguardista del que hablaba Benjamin (ese afán por romper los regímenes de competencias de los diversos medios y sistemas de representación). Todo lo contrario, la cita del *Mundial* da cuenta de la función de Darío no como escritor, sino como marca de calidad para el explícito propósito promocional de estas revistas. El contrato firmado por él y los hermanos Guido señalaba que el trabajo del para entonces afamado escritor nicaragüense consistía en “conseguir [...] la colaboración de las personalidades literarias, artísticas, científicas más destacadas en los países hispanoamericanos y en España” y “en investigar y conseguir por todos los medios temas apropiados”. También se le pedía “utilizar todos sus conocimientos, facultades, relaciones, y medios para asegurar, en las mejores condiciones posibles, el éxito de la revista” (en Hernández, 1988: 17-18).¹⁶ Darío cumplió con el contrato en lo que respecta a la función editorial de congregar la literatura de España e Hispanoamérica gracias a su capacidad mediadora en la prestigiosa ciudad de París. También cumplió con su papel de embajador cultural auspiciando un espacio relevante para el arte visual. Ahora bien, la especificación del contrato sobre su responsabilidad de asegurar el éxito de la revista remitía a la productividad económica del magazine. Los Guido supieron aprovechar la canonización de Darío no desde un punto de vista literario, sino comercial. Para ello utilizaron el prestigio dariano y los avances tecnológicos con una perspectiva que pudiera conjugar arte y comercio.

Cierto es que el tema del arte elevado frente a la avidez burguesa para trastocarlo en cultura de ocasión no era nuevo, y ya Darío lo había encarado en su literatura desde *Azul...* Pero en el *Mundial* tal relación se agudiza gracias al avance tecnológico que permite la permutación de lo literario, “lo ingenioso, lo elegante, y lo risueño” (1, 1911: 5), en un objeto de lujo (el propio magazine), que materializa el genio industrial no de Darío sino de los dueños de la revista. Terror de conversión en mercancía gracias al prestigio acumulado es la imagen del sueño premonitorio que Alejandro Sux le adjudica a Darío por esos años, terror de ser cosificado y fetichizado, terror de

16. Darío recibiría a cambio 6000 francos anuales y el 20% de la ganancia neta (Hernández, 1988: 17).

convertirse en la imagen del poeta-personaje de su propio cuento “El rey burgués”. Sux relata este sueño premonitorio de Darío de la siguiente manera: “De pronto [...] dos multitudes se arrojaron enfurecidas sobre la carroza y se disputaron mi cabeza a puñetazos y mordiscos [...]. La arrancaron del tronco, la partieron [...] y buscaron mi cerebro... ¡que era de oro!” (Sux, 1946: 320).

Además de esta explícita relación entre prestigio literario y lucro, la foto de Darío en el fichero del rey también remite a su conversión en imagen; es decir, a la desmaterialización del escritor, un proceso proporcional a la aceleración de la transmisión del mensaje que lo implica. Cabe reiterar parte de la cita: “si su majestad, en un momento cualquiera, quiere conocer o recordar a Rubén Darío, envía un recado y al instante podemos darle su retrato” (15, 1912: 253). Darío en fotografía puede procesarse rápidamente, gracias a su asociación con *Mundial* y *Elegancias*. Esta ubicuidad instantánea de letras, signos e imágenes dicta la lógica lectora que promueve la revista con fines económicos y que pone en crisis el concepto de literatura misma.

Cuenta Alejandro Sux lo maravillado que estaba Darío con las instalaciones en su despacho de director del *Mundial*: “Multiplicaba el número de teléfonos de que disponía; atribuía poderes casi mágicos al juego de timbres eléctricos que tenía al alcance de la mano y se complacía sibaríticamente en la descripción de muebles, alfombras, clasificadores, máquinas de escribir, etc., etc.” (1946: 303). No obstante, esta fascinación duró poco. Según el mismo Sux, Darío prefirió trabajar desde su casa particular. “El ambiente oficinesco le molestaba y le impedía coordinar ideas con rapidez y facilidad” (304). Rapidez y facilidad eran dos requisitos del régimen de eficiencia productiva al que debía someterse Darío gracias a las nuevas tecnologías. La velocidad de impresión en la rotativa también determinaba el trabajo del autor como productor. En una carta fechada en mayo de 1911, dirigida a Darío y firmada por los hermanos Guido y Leo Merelo (director artístico del *Mundial*), se le pide:

Que tenga a bien tomar nota de los datos que es necesario respetar absolutamente para la buena marcha del negocio. El director artístico debe tener todo el material literario de cada número del 15 al 20 de cada mes para el número que debe aparecer dos meses más tarde. Entonces [...] el material que usted mande del 15 al 20 de junio, será para el número que corresponde al 5 de agosto. (En Hernández, 1988: 133)

Que Darío haya aborrecido tal régimen de eficiencia lo constatan sus escritos autobiográficos y su correspondencia, su enfermedad y su alcoholismo. Lo cierto es que los retos tecnológicos y las relaciones de producción en el horizonte bélico que inauguraba el nuevo siglo demandaban una transformación del autor como productor.

En diversos escritos, Benjamin consideró que una de las implicaciones del avance tecnológico y de la democratización de la cultura para la literatura y el arte era la paulatina abolición de la distancia entre el autor y el público, puesto que la accesibilidad tecnológica rompería con la categoría elitista de autor; también era inminente la desacralización del valor de culto del arte, es decir, de su condición aurática. Sin embargo, en el orden de la concepción burguesa, las fuerzas productivas y los diferentes regímenes de producción se mantenían en oposición y en competencia: la escritura frente a la imagen, el público frente al autor. De esta forma la producción estética quedaba encadenada tanto al circuito del consumo de moda, carente de un carácter operativo, como a la mistificación que el fascismo hacía del arte, emulando su carácter aurático. Para desvincular las transformaciones tecnológicas tanto del orden capitalista como del fascismo, Benjamin proponía entonces una coartada estratégica, que transformara la conexión funcional entre las diversas fuerzas productivas con la abolición del límite de competencias: “Lo que debemos exigir del fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda

17. De ahí que el teatro de Brecht le resultara tan emblemático. Brecht, según Benjamin, había transformado el montaje cinematográfico en un mecanismo de interrupción teatral que incitaba al público a distanciarse de sus condiciones presentes.

18. Francisco Contreras, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, José Enrique Rodó, Jacinto Benavente, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y Benito Pérez Galdós, son algunos de los colaboradores.

19. Seudónimo alusivo a un personaje de Henrik Ibsen (Baldasarre y Malosetti Costa, 2013: 203-204). Ana María Hernández identifica a Pérez Jorba como el autor bajo este pseudónimo (1988:195).

20. Beatriz Colombi ha señalado que el carácter ecléctico de la revista excluye el diálogo con las nacientes vanguardias y da centralidad al modernismo (2005: 236).

21. León de la Barra era Ministro de Relaciones Exteriores de México bajo Porfirio Díaz, antes de convertirse en Presidente interino a la caída del dictador.

y de conferirle un valor de uso revolucionario". Es una exigencia, continúa Benjamin, "que nosotros los escritores plantearemos incluso con mayor insistencia cuando nosotros mismos nos pongamos a fotografiar" (2004: 42).¹⁷

En el *Mundial*, sin embargo, se mantiene el régimen de competencias entre los distintos medios y se tiende a adjudicar al arte un carácter aurático que lo mantiene separado de la tecnología. Si en el campo de la ciencia el magazine celebra avances como la aviación, la radiotelegrafía o el cinematógrafo, en el campo de la literatura y el arte esgrime un gesto de añoranza por la cultura finisecular que desaparece en el horizonte en que despunta el siglo veinte. Por un lado, el *Mundial* celebra la vanguardia en ciencia y tecnología; por otro, promueve mesura estética. La primacía de colaboraciones asociadas con el modernismo, con el arielismo y con la generación del noventa y ocho,¹⁸ así como un énfasis en la pintura simbolista y decadentista por sobre el despunte vanguardista, patente en el cubismo tan poco apreciado por Pérez Jorba y Ulrico Brendel¹⁹ en crónicas y reseñas sobre pintura, son prueba de ello.²⁰ La revista acoge la visión dromoscópica y un sentido de simultaneidad en ámbitos considerados ajenos a la alta cultura como la caricatura y la publicidad; no así en el ámbito de la crítica de arte, donde se desacredita el cubismo como "horrendo esperpento", producto de la mecánica y las matemáticas, pero no del arte pictórico (Ulrico Brendel, "Salón de los Independientes", 13, 1912: 30). Asimismo, la revista asocia el capital simbólico de la literatura con el prestigio de Darío, un prestigio también vinculado al periodo finisecular.

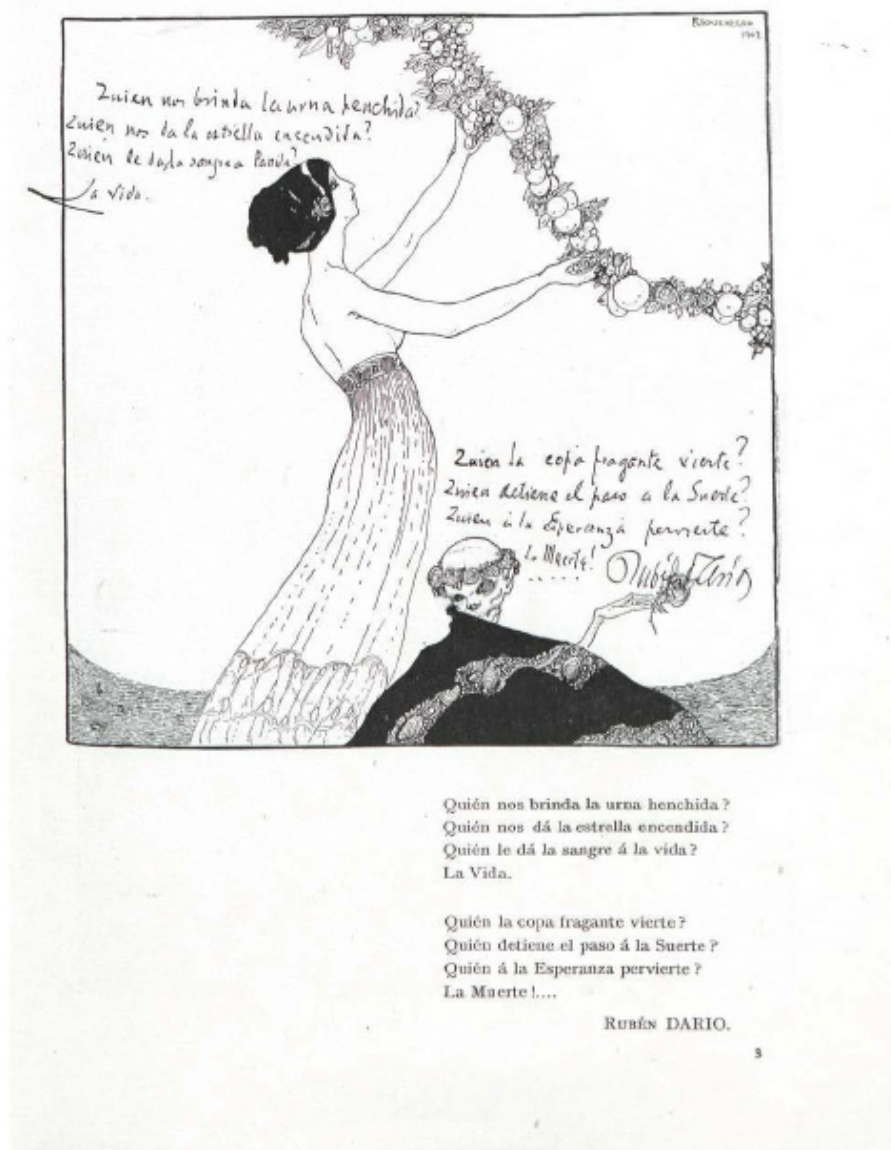
En el primer número del *Mundial* aparece un poema firmado por Leopoldo Lugones alusivo a esta nostalgia finisecular. Se titula "Mensaje" y va dedicado a Darío. Está escrito sobre un fondo blanco, el cual aparece sobrepuesto a un dibujo, también de aire finisecular, que muestra un jardín de aire versallesco al estilo Aubrey Beardsley. El poema es literalmente un mensaje dirigido a Darío. Escrito en dodecasílabos, tiene un aire juguetón, reminiscente de "Era un aire suave" y de "Sonatina":

Maestro Darío, yo tengo un encargo / De la Primavera que llegó anteayer / Y como es de amores y no sale largo / Sucede que en versos lo voy a poner / Dice que no es justo lo que haces con ella / Si habiéndote dado tesoro sin par / Su beso en las flores y su alma en la estrella / La olvidas y ahora no quieres cantar... / "Maestro, recobra tu claro desvelo, / Y el labio en la flauta, consuela el amor, / ¿Qué fuera del alma sin ese consuelo / Y qué de la rosa sin el ruiseñor? (1, 1911: 34)

El texto de Lugones es ambiguo respecto a su intención; no queda claro si tiene un explícito propósito humorístico al evocar, en la figura de Darío, la imagen de la princesa triste de "Sonatina" a ritmo de "aire suave", o si participa de la mediatización que el *Mundial* hace de Darío-fin-de-siglo en tanto medio divulgador de la estética modernista (y del arte como "lo bello") de manera nostálgica y anacrónica. Esta mirada nostálgica del papel del arte y la literatura como espacio de lo bello contribuye a la posición política de cautela que la revista sostiene en el ámbito internacional. Los propios artículos de Darío sobre las repúblicas hispanoamericanas así como los textos conmemorativos de aniversarios y centenarios convocan tal lectura. Patrimonio y progreso, cultura y trabajo, arte y civilización, naturaleza e industria son los escenarios más recorridos en este tipo de publicaciones que Darío consideraba meros encargos.

Con el lenguaje de la diplomacia, ese "modo de hablar equívoco [...] para eludir una pregunta u observación de la que uno quiere desentenderse" (Martínez de Sousa, 1993: 277), el *Mundial* trató de enfrentar la crisis que desbordó la *belle époque* a la que se aferraba. Ya lo dice un texto de Amado Nervo en el primer número, publicado en contigua proximidad a la apología que León de la Barra hace del régimen de Porfirio Díaz.²¹ Para hablar de México, sostiene Nervo, se necesita del lenguaje teatral del

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



Quien nos brinda la urna henchida?
Quien nos da la estrella encendida?
Quien le da la sangre a la vida?
La Vida.

Quien la copa fragante vierte?
Quien detiene el paso a la Suerte?
Quien a la Esperanza pervierte?
La Muerte!....

RUBÉN DARÍO.

3

“verismo”, que “consiste esencialmente en no llevar a la escena el conflicto interior sino es dejándose presentir o entrever” (“La América moderna: México”, 1, 1911: 7). El lector bien podría asociar la sutil ironía de Nervo a la retórica oficialista de León de la Barra, quien asegura, a poco tiempo del total derrumbamiento de régimen de Díaz, que “el gobierno tiene medios para derrotar a los sublevados y sus guerrillas” y que los insurrectos están acabados gracias a su desaliento “porque no tienen apoyo nacional” (“La situación actual de México”, 1, 1911: 12).

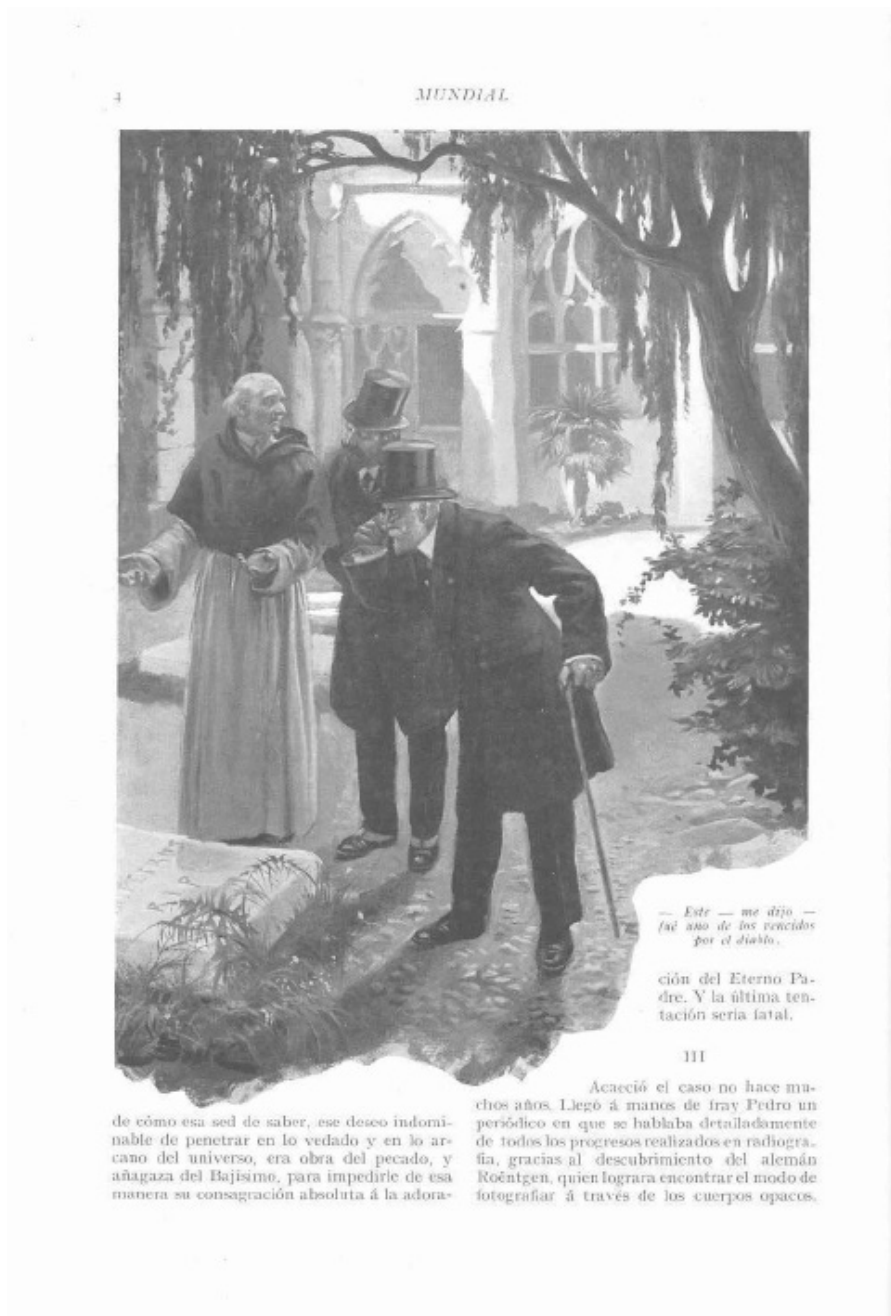
De la correspondencia de Darío se sabe que el trabajo editorial del *Mundial* le causó más de una frustración al enfrentarlo con el sentido y la función de la literatura bajo las condiciones aquí descritas. En algunas misivas toma su papel de representante de la empresa y comunica los criterios editoriales sin cuestionarlos. En una carta de

febrero de 1912 le informa a Alberto Insúa no poder publicar su contribución porque “ésta es una revista burguesa al menos desde el punto de vista de cierta libertad de expresión” (en Hernández, 1988: 116). En otras cartas, sin embargo, donde prima una intención más personal, Darío expresa abiertamente su frustración con el medio. Durante el viaje promocional de *Mundial* a Río de Janeiro (enero de 1912), Darío le confiesa a Alberto Ghirardo: “Voy, desde luego explotado. Explotado con mucho dinero, pero explotado [...]. *Mundial* y *Elegancias* es donde, no hay duda, ganaré algo para la vida, pero en la cual mi buen gusto suda y mi dignidad corcovea” (ibídem, 136).

Es claro que, en el *Mundial*, se constatan procesos de reproductibilidad técnica que fagocitan el arte y la literatura y que afectan la del propio Darío, a pesar de su renuencia y malestar frente a esas condiciones. Valga un ejemplo proveniente del primer número de la revista, un poema-imagen alegórico de la dualidad vida-muerte: el texto, de Darío, y el dibujo, de Montenegro, a quien Darío consideraba un alma gemela porque “pinta lo que yo escribo [...] puesto que yo escribo lo que él pinta” (en Baldasarre y Malosetti Costa, 2013: 215). El poema se articula en dos cuartetos y la disposición de los mismos responde al diseño de Montenegro (figura 7). Si bien esta colaboración es ilustrativa de la simbiosis imagen-texto que Alejandra Torres (2014) identifica en varias contribuciones de Darío para *Mundial*, también despliega el proceso de reproducción y mediatización de prácticas literarias y pictóricas. La página reproduce dos veces el poema: sobre el dibujo de Montenegro a puño y letra de Darío y a pie de página, fuera del marco del dibujo, de forma mecanografiada. Es muy probable que la repetición tenga el acostumbrado propósito de elucidar cualquier ilegibilidad de la versión a mano. Lo curioso o, más bien, lo irónico, es que existan diferencias en la repetición del primer cuarteto. En la versión a mano se lee: “Quién nos brinda la urna henchida? / Quién nos da la estrella encendida? Quién le daba la sangre a Panida? / La Vida” (1, 1911: 25). En la versión mecanografiada aparecen dos cambios en el tercer verso: en vez de “Panida” se lee “la vida” y “da” reemplaza a “daba”.²² Para Ana María Hernández (1988: 140) estas diferencias son simples errores de edición ya que, como ella misma arguye, el *Mundial* se caracterizó por descuidos editoriales respecto a detalles tales como el paginado y la numeración (22-24).

22. En ambas versiones falta el primer signo de interrogación.

Aunque estas diferencias bien pudieran considerarse mera negligencia, habría que reflexionar en cómo alteran el sentido del poema. El término “Panida”, referente al dios griego Pan según Ricardo Gullón (1979: 81), remite a diversas genealogías y tiene una historia en la poesía misma de Darío, quien usó esta palabra en referencia a Paul Verlaine en su “Responso a Verlaine”, poema en homenaje al escritor francés después de su muerte. En este poema de *Prosas profanas* “Panida” remite al ámbito de eros, a la inevitabilidad del placer y al vitalismo nietzscheano. Darío entremezcla este paganismo voluptuoso (típico del universo poético de *Prosas profanas*) con elementos de la mística cristiana. Al sustituir la palabra “Panida”, rica en alusiones literarias, por la referencia literal de “la vida” en el poema del *Mundial*, se reducen las posibilidades interpretativas, además de que el sentido sonoro queda banalizado con la repetición de “la vida” en dos versos consecutivos. Asimismo, el uso del imperfecto en la tercera estrofa de la versión a mano permite el arribo del flujo de la temporalidad en el poema. Con el “daba” se insinúa un gesto autobiográfico en la línea de otros poemas auto-reflexivos de Darío como “Yo soy aquel” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) o “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” (*El canto errante*, 1907). La versión mecanografiada hace imposible una lectura semejante. Si, como señala Hernández, estos cambios fueron errores no premeditados, habría que asociar esa falta de intencionalidad con el contexto de la eficacia y rapidez impuestas por las nuevas tecnologías. La estrofa mecanografiada aclara el sentido del poema a puño y letra de Darío, simplificándolo. La traducción de “Panida” como “la vida” bien pudo haber respondido a los criterios editoriales del magazine respecto a la necesidad de poner los contenidos al alcance de un público medio y de no herir susceptibilidades.



Finalmente, se trataba de hacer la literatura más digerible. Así se constata en una carta de Alfredo Guido y Leo Merelo a Darío de octubre de 1911, donde, a raíz de “ciertos pasajes en algunos artículos de nuestro magazine”, se le recriminaba el haber “dejado pasar ciertas frases que, a justo título, no son de naturaleza de ser admitidas en las familias” (en Hernández, 1988: 117).

Esta perspectiva justifica la lectura que Alejandro Mejías López (2016) ha realizado de “La extraña muerte de fray Pedro” –cuento de Darío publicado en el *Mundial* (25, 1913: 3-7)- en tanto re-escritura de “Verónica” –cuento publicado en *La Nación*, en marzo de 1896. Según Mejías López, la segunda versión responde a las condiciones establecidas por las políticas lucrativas del *Mundial*. “Verónica” invita a reflexionar sobre la capacidad artística de la fotografía en tanto revelación de lo oculto a partir de la dialéctica entre lo secular y lo sagrado y pone de relieve la relación entre imagen

23. Esta es la lectura que Alejandra Torres (2007) hace del cuento, aunque cabe resaltar que ella se basa fundamentalmente en la versión ampliada del *Mundial*. En este sentido, las interpretaciones de Torres y Mejías difieren.

24. El término, no incluido en RAE (derivado del inglés *commodification*), remite a la transformación de una entidad en "materia prima" o "insumo básico".

25. El cálculo es de Ana María Hernández de López quien identifica 7 poesías, 9 poemas en prosa, 50 cuentos y crónicas diversas (1988: 139).

y referente.²³ No así "La extraña muerte de fray Pedro" ya que, al enmarcar el relato a modo de "leyenda" narrada a unos turistas burgueses, el cuento pierde su capacidad de evocación y participa del proceso de fagocitación de la industria cultural. La revelación de Tomás en "Verónica" cambia de sentido en "La extraña muerte de fray Pedro", al dirigirse a un mercado, el del turismo, y la intimidante mirada de Cristo en la primera versión se transforma en la imagen dulcificada de Jesús, la de las estampitas que el párroco regala a los niños, como observa Enrique Anderson Imbert (1967: 231). El análisis de Mejías López no pretende discutir la agencia de Darío en ese medio, sino la capacidad fagocitadora del mercado sobre la fotografía, el arte, la ciencia y la religión en general; de ello no se escapa el cuento mismo de Darío que, al repetirse, participa de esta misma dinámica de "comodificación".²⁴

Estas condiciones de producción exigían un nuevo papel a la literatura y al arte. De aquí que, unos años más tarde, Benjamin convocara la necesidad de revolucionar el arte para enfrentar la subordinación del avance tecnológico a las expectativas de sistemas alienantes y totalizantes. Darío se sustrajo a las opciones planteadas por las vanguardias artísticas ante este escenario pero su respuesta no dejó de ser crítica. Una lectura alternativa a la de Mejías López reconsideraría la función del marco del cuento, la leyenda narrada a los turistas burgueses que explicita el narrador en las primeras líneas del relato y que Basté ilustra casi a página entera (figura 8). Este marco bien pudiera interpretarse como el gesto crítico de Darío frente a la comodificación: la autoconciencia de la mediatización de su propio relato.

En agosto de 1914, cuando las huestes revolucionarias de Zapata y Villa entraban a la capital mexicana para sentarse en la silla presidencial estableciendo el año cero de la Revolución Mexicana, Darío publicaba su última contribución para el *Mundial*. La "Ode a France", poema escrito en francés, es su homenaje a Francia frente al angustioso horizonte de la guerra, incluida la Revolución Mexicana. En este poema Francia escucha el despertar de Huitzilopochtli, dios de la guerra. Leída en el aniversario del Comité France-Amérique en junio de ese año, la oda de Darío no deja de tener el aire cívico que caracteriza a otras publicaciones diplomáticas del *Mundial*. En ella Darío reitera su fe en Francia como cuna del espíritu latino y de la civilización ilustrada. No obstante, su escepticismo frente a la idea de progreso tecnológico ya estaba presente en este poema así como en varias de sus colaboraciones para el *Mundial* (setenta y dos en total).²⁵ En la crónica "Bajo las luces del sol naciente" el corresponsal se vale de la ironía para llevar a cabo una crítica a la idea de civilización que Occidente aportaba al mundo y que tenía su expresión más elocuente en el imperialismo y en la coalición entre tecnología y guerra. En esta crónica el narrador asocia el creciente expansionismo de Japón con su añorada occidentalización:

A cañonazos se despertó a la vida y a la civilización de Occidente el Japón viejo, y se convirtió en el Japón nuevo. Hoy, dice sonriendo afiladamente el japonés Hayashi a un periodista parisiense: hoy tenemos acorazados, tenemos torpedos, tenemos cañones. ¡Los mares de la China se enrojecieron con la sangre de nuestros muertos, y con la sangre de los que nosotros matamos! Nuestros torpedos revientan [...] [.] morimos y hacemos morir, y vosotros, los europeos, decís que hemos conquistado nuestro rango ¡que nos hemos civilizado! (2, 1914: 346)

Darío no comulgó con el optimismo de ciertas vanguardias que se aliaron a la tecnología para competir con ella. De manera perspicaz intuyó la fatal interdependencia de la tecnología y la guerra, tal como se lo hizo saber a Marinetti en 1909: "En cuanto a que la Guerra sea la única higiene del mundo, la Peste reclama" (en Osorio, 1988: 5). También es cierto que Darío no participó del movimiento dialéctico de algunas vanguardias, aquellas que se aliaron a la tecnología para desestabilizar sus usos biopolíticos y capitalistas. Su papel como editor y productor en el *Mundial* así lo constata.

Pareciera que su insistencia en concebir el arte en términos aún auráticos le hubiera impedido enfrentar el advenimiento de la velocidad, de la visión dromoscópica y de la reproductibilidad mecánica. Sin embargo, fue precisamente en el contexto de un magazine como el *Mundial* donde Darío buscó una alternativa diferente, tanto al vanguardismo como al repliegue místico que los críticos identifican en la producción de sus años postreros.

Sin pretender un análisis de “Los motivos del lobo” (*Mundial* 32, 1913: 106-113), permítaseme únicamente sugerir una posible línea de lectura en lo que respecta a la respuesta de Darío a la era biopolítica y tecnológica que le anunciaba el horizonte bélico del siglo veinte. En este poema Darío opone el principio biológico e inescrutable de la vida, representado por el lobo, a la civilización, entendida de manera doble: primero, en un sentido rousseauniano, como la culpable de la corrupción del hombre, y, segundo, desde la perspectiva franciscana, como espacio de reflexión ética que auguraba la llegada de una civilización alternativa, basada en principios tales como la pobreza y el respeto mutuo por encima de cualquier forma institucional. En el poema se resalta la vía franciscana como alternativa al contexto mediatizado de su producción. No obstante, la conclusión narrativa del poema complica tal lectura. El poema termina con la insalvable fractura entre esa experiencia primaria del mundo que encarna el lobo y la acción redentora de Francisco de Asís. Y esta fractura no responde únicamente a la experiencia del lobo con los horrores de la civilización sino también al problema del sentido que Francisco (y Darío) quisieran darle a esa experiencia primaria de vida representada por el lobo. Las batallas biopolíticas y tecnológicas que se libraron a partir de la Primera Guerra Mundial tuvieron como blanco esa experiencia primaria de vida. En la reticencia del lobo a su domesticación franciscana el poema augura la posibilidad de un espacio más allá de la civilización y del progreso tecnológico. La vida indómita que descubre el poema en la rebeldía del lobo es el origen poético del sentido de la vida. Ahora bien, dada su inescrutabilidad, la vida misma no es suprimida por el poema puesto que este concluye con el silencio del lobo y con los senderos bifurcados de Francisco y la fiera: “Déjame en el monte, déjame en el risco, / Déjame existir en mi libertad / Vete a tu convento hermano Francisco / Sigue tu camino y tu santidad” (113). En las tensiones rítmicas de este poema Darío propuso un gesto negativo frente al progreso y afirmó la resistencia de la vida inagotable ante las operaciones de poder.

Bibliografía

- » Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- » Baldasarre, M. I., Malosetti Costa, L. (2013). “Enclave hispanoamericano: el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío”. En Malosetti Costa, L., Gené, M. (eds.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, pp. 197-225. Buenos Aires, Edhasa.
- » Benjamin, W. (2015). *Walter Benjamin's Archive*. Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., y Wizisla, E. (comps.), Londres, Verso.
- » ——— (2004). *El autor como productor*. México, Itaca.
- » ——— (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca.
- » ——— (1987). *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.
- » Bourdieu, P. (1995). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, Stanford University Press.
- » Colombi, B. (2005). “Mundial magazine o el álbum familiar”. En Jitrik, N. (comp.), *Sesgos, cesuras, métodos: literatura latinoamericana*, pp. 233-239. Buenos Aires, Eudeba.
- » Darío, R. (1976). *Autobiografías*. Anderson Imbert, E. (ed.), Buenos Aires, Marymar.
- » Gullón, R. (1979). *Rubén Darío. Páginas escogidas*. Madrid, Cátedra.
- » Hanneken, J. (2010). “Going Mundial: What It Really Means to Desire Paris”. En *MLQ*, vol. 71, n° 6, 129-152.
- » Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Blackwell.
- » Hernández de López, A. (1988). *El Mundial magazine de Rubén Darío*. Madrid, Beramar.
- » Martínez de Sousa, J. (1993). *Diccionario de redacción y estilo*. Madrid, Pirámide.
- » Mejías López, A. (2016). “Un revelado fotográfico: Rubén Darío, la cultura visual y los campos culturales en el fin de siglo”. En AA. VV., *Actas del Congreso Internacional Rubén Darío. La sutura de los mundos*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, en prensa.
- » *Mundial magazine*. (1911-1914). Darío, R. (Dir. literario), Merelo, L. (Dir. artístico), París, 40 números.
- » Osorio, T. N. (1988). *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » Sux, A. (1946). “Rubén Darío visto por Alejandro Sux”. En *Revista Hispánica Moderna*, vol. 12, n° 3-4, 302-320.
- » Torres, A. (2010). “La Argentina del Centenario en *Mundial magazine* de Rubén Darío”. En *Olivar*, vol. 11, n° 14, 93-102.
- » ——— (2014). “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revis-

tas ilustradas”. En Ehrlicher, H., Rißler-Pipka, N. (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, pp. 200-210. Aachen, Shaker.

- » ——— (2007). “La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío”. En Nitsch, W., Chiaia, M., Torres, A. (comps.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*, pp. 73-83. Köln, Universität Köln.
- » Virilio, P. (2005). *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy*. London, Continuum.

