

ESCRIBIR SOBRE EL ROSTRO. EL FIN DE SIGLO EN SUS IMÁGENES

Leo Cherri

Universidad Nacional de Tres de Febrero, Juncal 1319, Código postal 1062,
Ciudad Autónomas de Buenos Aires, Argentina
lcherri@untref.edu.ar

Writing on the face. Images at the *fin de siècle*

Abstract: The creation, use, and circulation of the photographic device moved and affected the knowledge of the 19th and 20th centuries, forever modifying our culture and experience; above all, radicalising the crisis of a scopic regimen that – in the terms of Martin Jay or Susan Sontag – structured Western thought from Plato’s cave to the present day. This paper aims to explore the intellectual, artistic, and political adventure involved in the creation and journey of photography – its importation – from Europe to the American continent. For that purpose, a route that recovers discursive moments that are considered key in what respects the conceptualisation of the photographic device will be drawn. It will mainly address the way in which writers such as Sarmiento, Martí, Holmberg, and Darío reflected on photography, frequently in opposition to painting, marking, therefore, the limits and the situation of photography inside and outside the artistic field. In this series, the photographic exhibition of the body and, above all, of the face (of anyone, of the Other, of the artist, and of Christ) is presented as a truly unique dimension that exposes paradigms of knowledge and allows us to follow a crisis of the experience and the artistic field in the passage from the 19th to the 20th century. The conclusion points out, in relation to the proposed route, the position *avant la lettre* of Rubén Darío and the need to deepen the recent new efforts to review his work critically within the framework of the new critical-theoretical context raised by visual studies and philosophies of the image.

Keywords: modern Latin American writers; Rubén Darío; photography; painting; face

Resumen: La creación, uso y circulación del dispositivo fotográfico conmovió y afectó los saberes del siglo XIX y XX, modificando para siempre nuestra cultura y experiencia; sobre todo, radicalizando la crisis de un régimen escópico que –en los términos de Martin Jay o Susan Sontag– estructuró el pensamiento occidental desde la caverna de Platón a nuestros días. El presente trabajo se propone explorar la aventura intelectual, artística y política que supone la creación y el viaje de la fotografía –su importación– de Europa al continente

americano. Para eso trazaremos un recorrido que recupera momentos discursivos que consideramos clave en lo que a la conceptualización del dispositivo fotográfico respecta. Se abordará, principalmente, la forma en que escritores como Sarmiento, Martí, Holmberg y Darío reflexionaron sobre la fotografía, frecuentemente en oposición a la pintura. Marcando, por lo tanto, los límites y la situación de la fotografía dentro y fuera del campo de lo artístico. En esta serie, la representación fotográfica del cuerpo y, sobre todo, del rostro (de cualquiera, del Otro, del artista y de Cristo) se presentará como una dimensión singularísima que expone paradigmas de conocimientos y permite seguir una crisis de la experiencia y del campo artístico en el pasaje del siglo XIX al XX. Concluimos señalando, en relación con el recorrido planteado, la posición *avant la letre* de Rubén Darío y la necesidad de profundizar los recientes esfuerzos de revisión crítica de su obra en el marco del nuevo contexto crítico-teórico suscitado por los estudios visuales y las nuevas filosofías de la imagen.

Palabras clave: escritores latinoamericanos modernos; Rubén Darío; fotografía; pintura; rostro

1. Introducción

El presente trabajo forma parte de un recorrido más largo que intentar pensar la aventura de la imagen fotográfica en América Latina.¹ Con esa designación pretendo interrogarme cómo la fotografía y, por extensión, los saberes y las prácticas asociados a la imagen, atravesaron la obra de ciertos escritores del cambio de siglo pasado.

En esta oportunidad, me centraré en la relación entre fotografía y cuerpo, especialmente en lo que a la experiencia y percepción del rostro respecta. Para apreciar ese desplazamiento en torno a la experiencia del rostro, recuperaré la célebre oposición entre pintura y fotografía en el siglo XIX, proponiendo un recorrido que parte de la célebre intervención de Charles Baudelaire motivada por la aparición de la máquina en París, hasta su recepción y metabolización selectiva por escritores americanos finiseculares como Domingo Faustino Sarmiento, José Martí y Rubén Darío.

2. Europa y el dispositivo fotográfico

La cámara fotográfica fue presentada en 1839 en la Academia de Ciencias de París con una óptica puramente positivista: un invento que iría a ofrecer una copia fiel del mundo y, por lo tanto, implicaría el fin de la pintura. Es decir, de la necesidad realista de la pintura.

Unos años después, en el prefacio de *La esencia del cristianismo* (1843), Feuerbach señala que «nuestra era [...] prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser» (Sontag 1977: 215). Como vemos, sea que se entienda la fotografía como 1) la captura de un fragmento del mundo y, por lo tanto, copia objetiva de él o, en un sentido totalmente distinto, 2) como una imagen, es decir, una apariencia del ser o una copia de un original, el sustrato filosófico y epistemológico no es más que la depreciación platónica de las imágenes: verdadera en cuando se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una semejanza engañosa.

¹ Agradezco profundamente a Rodrigo Caresani por compartir tan generosamente su archivo y su saber dariano.

De ahí que, como sostienen Martin Jay en *Ojos abatidos* (1993) o Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1977), la caverna de Platón –su noción maniquea de imagen– es un régimen de visualidad o régimen escópico que domina la cultura occidental y, por lo tanto, es lo que condiciona, desde el vamos, la comprensión de la fotografía.

Si de un lado la fotografía se relaciona positiva o negativamente con la ciencia, del otro lado también se posiciona negativamente en relación con el arte.

Al igual que la ciencia se espectacularizaba por el teatro del horror de las fantasmagorías, por otro lado, la pintura estaba sufriendo un uso contradictorio: buscaba masificarse. La multiplicación de los salones y las galerías de arte inicia un proceso de transformación de la experiencia visual y artística, incluso antes de la crisis que provoca la reproducción técnica de imágenes (Benjamin 1936). La crisis del aura es un fenómeno pre-fotográfico.²

El pasaje del muralismo al lienzo es, en alguna medida, el germen hacia el deseo duchampeano de volver la pieza artística algo portátil. Allí todavía un cuadro sigue siendo único como pieza artística, pero ya es desarticulado de un espacio de exhibición que le era esencial y su valor de culto es, por lo tanto, más diverso y diferente. Que la fotografía haya sido asociada al naturalismo o al realismo era algo más o menos previsible en este esquema, donde la pintura se ejercía no solo como expresión artística, sino como técnica de reproducción de la realidad (como técnica para fijar imágenes del mundo). Al mismo tiempo, esta reacción frente a la fotografía abrió el camino al impresionismo o al cubismo, es decir, permitió que la pintura encuentre aún más razones para pensarse más allá de la representación y del dibujo. Dice Martin Jay en *Ojos abatidos*: Cézanne no quiere ver el objeto, sino la experiencia óptica en cuanto tal. Es decir, la fotografía complejiza la experiencia artística por oposición: participa de la condición de posibilidad del impresionismo y su después.

En todo caso, lo que está sucediendo en el siglo XIX con la aparición del dispositivo fotográfico es una reorganización del campo cultural y artístico en torno a la relación escritura-imagen, que está registrada por las distintas discusiones del periodo. En este punto, la intervención de Charles Baudelaire en el salón de 1859 es ejemplar. En su breve texto titulado «El público moderno y la fotografía», el poeta expone la serie de oposiciones de la relación arte-fotografía. El arte está del lado de lo Bello, la fotografía de lo Verdadero. El arte del lado de la subjetividad y del genio que capta un sueño o imagina; la fotografía del lado de la máquina, la industria y la multitud. El genio supone, por lo tanto, saber y trabajo, la fotografía implica un sujeto técnico, un artesano, alguien que use la máquina. En síntesis, lo que Baudelaire desprecia es la posibilidad artística de la fotografía. Justamente, porque masifica algo –la creación artística– que no es del orden de lo masivo, sino de lo singular. Es elitista en un punto, pero en otro sentido es romántico. Porque el planteo asume que «lo intangible y lo imaginario» son dimensiones que, además de corresponderle al arte, son propiamente humanas y, por lo tanto, no deberían intentar alcanzarse a través de un aparato. El lugar de la fotografía, concluye el poeta, es ser sirvienta abnegada

² Realizo una revisión más profunda del concepto de aura en «Experiencia y fotografía» (Cherri 2019) y en mi tesis doctoral (Cherri 2022), capítulo 3 y conclusión 2.

de las artes y de las ciencias. Esta idea cobrará un vigor e, incluso, metamorfoseada aparecerá una y otra vez obturando la posibilidad artística de la fotografía, tanto para el propio arte fotográfico como para la apropiación del saber o el imaginario fotográfico por otras artes.

3. La fotografía en América

En 1845 los daguerrotipos llegaron a América Latina. En 1852, luego de la batalla de Caseros, Domingo Faustino Sarmiento posará para su primera fotografía, atribuida a Buvelot, el retratista de la familia real del Imperio del Brasil. Esta fotografía, como la realizada por el estudio Napoleón Sarony en 1865 y la tomada en la Exposición Internacional de París en 1867,³ se oponen a la forma en la que el propio escritor entendía el retrato fotográfico: como una pieza no compositiva, austera, anuladora de la expresividad y de la interioridad del sujeto (Brizuela y Amante 2012: 689).

La fotografía posee, en el pensamiento de Sarmiento, los derechos opuestos de la pintura. Mientras que la fotografía es un dispositivo que representa una realidad puramente superficial sin poder expresar interioridad subjetiva alguna. La pintura logrará lo que la inexpresividad fotográfica impide: la composición artística, la expresión de una interioridad del sujeto captada por el pintor.⁴

En reiteradas ocasiones, Sarmiento pone a competir la fotografía y la pintura de un mismo modelo, esgrimiendo similares argumentos, presentando a la primera incluso como una enemiga de las artes y celebrando a la segunda (y al retrato pictórico) como el legítimo ganador de tal contienda.

En un artículo titulado «Bellas Artes en las Islas» (*El Nacional*, 26 de febrero de 1885), treinta años después de la intervención de Baudelaire, Sarmiento compara el retrato fotográfico del juez de paz de Zárate, José Manuel La Torre, con el retrato pintado. Mientras que la fotografía «resalta la rudeza del rostro», el cuadro pintado por su hermana descubre «señales de suma bondad», por lo que «es de presumirse que el amor fraternal se ha pintado á sí mismo y dándole cualidades que el pintor atribuye al mod/elo» (Sarmiento 1900: 253).

En la nota titulada «Salón de pintura de San Juan» (*El Nacional*, 3 de julio de 1884), en el apartado dedicado a su nieta «Eugenia Belén Sarmiento», la competencia se repite y nuevamente vuelve a ganar la copia pictórica frente al retrato fotográfico. Pero, en esta ocasión, la fotografía se presentará como el obstáculo real para la carrera pictórica de cualquier artista novomundano, pues en las ciudades la «maquinilla» se encuentra matando el ingenio y el talento de los artistas, el germen de las bellas artes.

³ Esta fotografía es tribuida a Félix Nadar, aunque el coleccionista e historiador Carlos Vertanessian recientemente la ha atribuido al estudio Alophe Succesori. Ver la conferencia «Sarmiento, modernidad y fotografía. El visionario sigue posando», organizada por el *Museo Sarmiento* el 28 de mayo del 2021, disponible en internet: <<https://www.youtube.com/watch?v=ES5kMgymyak>> (último acceso: 3/11/2022).

⁴ En una carta a Félix Frías fechada el 15 de noviembre de 1872, Sarmiento escribe: «Va mi fotografía que le mostrará que poco pierdo con los años. Fáltame lo que la fotografía no expresa, fáltame el entusiasmo de la fe en la mejora, y en la organización de estos países que me sobraba antes» («Carta a Frías», Barrenechea 1997: 146).

Esta señorita parte para Buenos Aires luego á ejercer su arte en presencia de los buenos modelos de artistas europeos que allí abundan, y es de asegurarle un éxito brillante, si el público se persuade que la fotografía no es anotación digna de gentes cultas para recrear la vista, ó exitar los sentimientos de familia. En nuestras ciudades poco se cultivan las bellas artes, á causa de la concurrencia de la maquinilla y de la cámara oscura que mata en germen el ingenio y el talento (Sarmiento 1900: 245).

Como vemos, mientras que al fotógrafo le corresponde un realismo mimético, al pintor, un naturalismo moralizador o pedagógico, pues reproduce la realidad pero también la transforma (Cortés Rocca 2000). Así, mientras el rostro gana expresividad en la pintura, en la fotografía adquiere una suerte de mudez, una suerte de incomunicabilidad, aunque transmite, según dice Sarmiento en «Mis Pajaritos» (11 de Mayo de 1885), «imágenes reales, sin retoque de pincel» (1900: 261). Al igual que Baudelaire, Sarmiento cree que la fotografía no puede ser una obra de arte, en la medida que carece de juicio de artista. Sin embargo, desdeña el gran repudio epocal que sufrió la fotografía desde una mirada mágica-mística, religiosa, incluso romántica, y la presenta como una obra e invención, sí, pero científica. No es que la fotografía sea producida por el sol o los rayos de luz, el verdadero genio fotográfico es el científico. Y, por lo tanto, el dispositivo fotográfico es un emblema del progreso, del saber, en suma, de la modernidad (Cortés Rocca 2000).

José Martí transita un camino similar, entiende la fotografía como tecnología científica que documenta lo real, no participa de la discusión de su lugar dentro del campo artístico como Baudelaire o Sarmiento. Lo interesante de sus crónicas escritas desde Nueva York y publicadas en *La opinión nacional* de Caracas, es que, aunque utilice la palabra «magia» o «milagro» como ademán poético para caracterizar la fotografía, sus crónicas articulan una clara voluntad pedagógica por explicar las innovaciones científicas que se van produciendo dentro de la técnica fotográfica, al calor de su integración al mercado como objeto de consumo.

El 15 de abril de 1882 se pregunta, en *La opinión nacional*, «¿Por qué no prueban nuestros fotógrafos a copiar paisajes de nuestro valle arcadiano, en esas noches caraqueñas no igualadas, en que la naturaleza hace gala de su hermosura, y se alza la luna serenamente, con su luz penetrante, límpida y majestuosa?» (Martí 2011: 194). Es decir, ¿Por qué América Latina –y su paisaje exuberante– no participa de esta modernidad científica y visual?

El deseo de Martí es el deseo de la representación: dejar fijada la belleza del continente como testimonio de su existencia. Pero en ese deseo, el dispositivo técnico –epítome del saber-poder de la modernidad tecnológica– actúa como *medio* reproductivo de la materia natural latinoamericana. Lo que lleva a Martí a asumir una lógica simbólicamente propia del extractivismo y del subdesarrollo, según la cual percibe el paisaje americano como recurso natural, igual o superior al europeo, para ser capturado por la modernidad tecnológica, como modelo ideal para ser fijado y convertido en imagen de consumo.

Lo que no puede ver el escritor modernista es que ese proceso de modernización se viene cumpliendo a rajatabla desde hace una década, por lo menos, en Buenos Aires. Sarmiento fundará el Observatorio Astronómico de Córdoba en 1871. Cuatro

años después, John Heard llegará al país para dirigir el gabinete fotográfico del Observatorio, y obtendrá la primera toma fotográfica argentina de la Luna (Fulchieri 2009). Pero la fotografía en América Latina no solo captará las imágenes románticas de este mundo que deseaba Martí (astros distantes, paisajes bañados por la luz de la luna), también estará a cargo de retratar la guerra. Antonio Pozzo, un fotógrafo vinculado a la generación del ochenta, retratista de Sarmiento, Alsina y Roca, acompaña a las tropas de este último y se encarga del registro visual de la Conquista del desierto.⁵ Es notorio el esteticismo o la neutralidad que la intervención fotográfica le imprime a la guerra: no hay fotos de enfrentamientos, muertos o mutilados. Las fotos retratan el paisaje y, otras veces, muestran a los grupos militares y a los indios que aparecen, en varias fotografías, forzados a posar sin ropa. Lo que ha llevado a la antropología visual a leer en clave semiótica esta neutralidad fotográfica como sublimación simbólica de «una violencia física» (Butto 2017: 72-73). Aquí también deberíamos leer una «política de la pose» (Molloy 1994) que choca o pone en jaque la episteme fotográfica de la «imagen real», «documento neutro» (es decir, no ideológico o subjetivo) y que expone a la fotografía como un saber/poder que participa de la invención visual/conceptual del Otro (los salvajes, la barbarie) y, por lo tanto, de su cosificación.⁶

Con el surgimiento y el auge del esteticismo y del modernismo, los escritores latinoamericanos mantendrán sus suspicacias frente a este aparato fotográfico realista, documental y científico. Sus posiciones irán variando, sobre todo desde la última década del siglo XIX a la segunda del siglo XX. Me gustaría detenerme en una hipótesis: esa variación de las posiciones de los escritores latinoamericanos está fuertemente relacionada con una experiencia visual singular: la reproducción mecánica del rostro y, en particular, del rostro de artista.

4. El rostro entre la pintura y la fotografía

«El medallón» de Eduardo Holmberg, por ejemplo, funciona como índice de este malestar de la cultura. El breve relato fue publicado en *El tiempo* el 29 de agosto de 1898. Allí, el Sr. Don Gofralin de Bimbom pierde un medallón que cuenta en su interior con una miniatura pictórica de una mujer, la joven condesa de Timirang des-Oá. Ante la pérdida, una serie de personajes masculinos intervienen en esa búsqueda no tanto para ayudar al desdichado dueño, sino por intereses propios. Dos elementos resaltan. Por un lado, vemos que la experiencia narrativa y visual está intervenida por todo tipo de tecnologías: la pintura, el proceso de miniaturización del retra-

⁵ Las imágenes de la Conquista del desierto pueden consultarse en *Patrimonios visuales patagónicos*: <https://issuu.com/minculturaar/docs/pvp_completo> (último acceso: 3/11/2022).

⁶ Relata Cortés-Rocca: «Pozzo retrata a Sarmiento con su uniforme, pero cuando toma al vencido cacique Pincén, le pide que pose para la foto como si estuviera con sus indios en el desierto. Pincén se saca las botas y el poncho y la foto retiene la barbarie contra la que se luchaba: la foto incluye al cacique, lanza en mano y con el torso desnudo, sólo cubierto con un chiripá» (Cortés Rocca 2000: 56). Estas escenas construidas por los fotógrafos decimonónicos exponen la necesidad de crear una visualidad y una corporalidad para aquello que denominan «lo indómito e incivilizado» y que la literatura romántica previa ya había atribuido a un paisaje muy concreto: el desierto (Cortés-Rocca 2011:143-145).

to que permite incorporarlo en un medallón, las cartas postales, los desplazamientos marinos y la fotografía –que, leemos en el cuento, podría brindar una copia del retrato, pero que no puede reproducir su autenticidad–. Todas estas experiencias de mediatización producida por la técnica, en los términos de Alejandra Uslengui, «dramatiza[n] las nuevas experiencias perceptivas que estaban remodelando la subjetividad moderna: fragmentación, confusión, disyunción y una disposición de posiciones no fijas desde donde ver y ser visto; lo que también es, en resumidas cuentas, una descripción de la dispersión social de la modernidad» (2016: 140. Traducción propia). Pero, además de esta experiencia visual de la modernidad, frente a la imagen pictórica el cuento presenta una experiencia pasional y erótica, en la medida que la imagen es –lo sabremos al final– belleza idealizada.

–¿Y la cara?

–¿La cara? Si usted encuentra una miniatura de esa descripción y al verle la cara siente que está a punto de volverse loco, ésa es la condesa de Timirang des-Oá (Holmberg 1898: 107).

Los hombres atraídos por la belleza de la condesa –cual canto sirenaico– quieren poseer el original: no el medallón, sino el modelo, es decir, la condesa. Pero, frente al original, frente al cuerpo de la condesa hay una horrorosa, pero chistosa decepción: ella envejeció. Es decir, todas estas tecnologías que marcan las nuevas experiencias sensoriales de la modernidad pueden dinamizar una experiencia narrativa y visual sin la necesidad de inscribir una temporalidad concreta. Sería un error pensar que solamente las imágenes engañan. ¡Las cartas también! Es decir, es imposible inscribir en la estructura de las palabras o de las imágenes una temporalidad. Esta experiencia es, en realidad, antiquísima. El barroco gongorino, pero sobre todo el americano, se había detenido en la fatalidad de la imagen pictórica. Recordarán a Sor Juana. El «engaño colorido» que ostenta los primores del arte, no solo es un «cauteloso engaño del sentido» sino, sobre todo, «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada» (De la Cruz 1994: 7).⁷

Se aprecia por lo tanto que, en este punto, no hay una oposición entre fotografía, pintura e, incluso, palabra. Sino, entre los dispositivos y el cuerpo. Porque es el cuerpo un medio en sí mismo que no necesita decir nada, pues está atravesado irremediablemente por una temporalidad propia de la vida natural. Aunque Holmberg no lo diga, su relato deja ver una paradoja radical: mientras la vida natural se extingue, las formas simbólicas que la sobrevivirán y que incluso la perpetuarán se multiplican.

En el rostro esta paradoja es todavía más radical. No es casual que Benjamin haya definido el rostro como el último refugio del aura. Si el rostro es el último avatar de una crisis del aura que es producto de una crisis general de la experiencia, esto se debe a que el rostro no es algo dado o individual, sino una superficie o agujero producido, como dicen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, por una «máquina abstracta».

⁷ El horror frente a la reproducción mecánica o manual es un tópico caro al barroco americano, como puede constatarse en algunos poemas de Sor Juana como pueden ser «Miró Célia una rosa...» y «Este que ves, engaño colorido...». Se trata de poemas que condensan el desprecio platónico por las imágenes y el mundo sensible, junto con la operación sobre el tropo de la vanidad ya formulado en la literatura erótica latina y reactualizado en el barroco español.

En otras palabras, es lógico que la significación y la afectividad que produce el rostro cambien con la fotografía y el cine.

Si a este diagrama le sumamos la variable «rostro de artista», esta inestabilidad se amplifica. El 11 de febrero de 1882 en el diario *La opinión nacional*, Martí se deslumbra por la imagen de Wilde que «No viste como todos vestimos, sino de singular manera» (2016: 145). Para Sylvia Molloy, la forma en que Wilde se exhibe supone una «política de la pose» que expone cómo el siglo XIX lee los gestos y los cuerpos en relación con los patrones de masculinidad, aceptando culturalmente cierta rareza simulada y reprimiendo, a su vez, la carga homoerótica de esa imagen.⁸ Si Wilde había creado una imagen de rareza a partir de sus poses, la judicialización de las mismas inaugura una clasificación represiva de la imagen de lo que luego será el «homosexual».

En este escenario, es sumamente curioso que el mito visual de Wilde, que estaba sostenido por los relatos y las ilustraciones, careció de retrato fotográfico hasta 1882 (Guerrero 2016). De hecho, la ya mencionada nota de Martí está acompañada por una ilustración de Wilde. Por eso, cuando ese año llega a América del Norte, el primer compromiso que tiene el escritor es una sesión fotográfica con Napoleon Sarony, quien ya para el momento había fotografiado a figuras destacadísimas de la época como el escritor Walt Whitman (1878), el político Henry Ward Beecher (1875) –congresista abolicionista de la esclavitud–, la famosísima actriz francesa Sarah Bernhardt (1880) y, como ya dijimos, el escritor y presidente argentino Sarmiento.

Ese día, el estudio de Sarony toma veintisiete fotos de Wilde en diferentes poses, atuendos y escenografías. Pocos detalles se conocen acerca de lo que debe haber sido una extensa sesión, ya que faltaban todavía seis años para que aparecieran las Kodak y se impusiera el modelo de negativo y revelado. En otras palabras, la circulación visual de Wilde es tan o más importante que su propia presencia. Se puede apreciar que con esta escena estamos frente a la emergencia de la preocupación del escritor por su imagen, una preocupación que trasciende la imagen performática, mítica o fetichista que un escritor y la crítica construyen de una obra, y que apunta pura y exclusivamente a la imagen técnica.

Wilde, en este punto, supone un ejemplo claramente iconoclasta. En 1890 con *El retrato de Dorian Gray*, expondrá una iconofobia en absoluto contradictoria, puesto que el horror no se posa sobre la imagen técnica –como hará, por ejemplo, Bioy Casares en *La invención de Morel* (1940)– sino sobre la imagen manual, el cuadro pintando. La paradoja entre imagen y rostro es exactamente la misma que señala Holmberg, antes Sor Juana, solo que Wilde prefiere el horror neogótico hacia el pasado (a diferencia de *Frankenstein*, que se horroriza de la modernidad y de su presente). El hecho de que Wilde transmita una suerte de alma a la pintura, convirtiéndola en

⁸ Dice Molloy: «En Hispanoamérica, la pose finisecular plantea nuevos patrones de deseo que perturban y tientan a la vez. Por eso –para conjurar su posible carga transgresiva, por lo menos homoerótica– se la suele reducir a la caricatura o neutralizar su potencial ideológico viéndola como mera imitación. Se la acepta como detalle cultural, no como práctica social y política. Se la reduce al afeminamiento jocosos; para citar a un crítico, a «una fastidiosa cháchara de *snoobs* que van a nuestras selvas vírgenes con polainas en los zapatos, monóculo impertinente en el ojo, y crisantemo en el ojal» (1994: 13).

el auténtico organismo vivo y, luego, en cadáver, produce cierta crítica hacia el velo aurático de lo pictórico y, por oposición, desacraliza la fotografía.

En «Polilogía Yankee» (*La Habana Elegante* 31, 1893) y luego en «Edgar Allan Poe» (*Revista Nacional* XIX, 1894), Rubén Darío compone una escena similar a la de Martí, es decir, es perturbado o atraído por la «imagen de un escritor». Me refiero a lo que conocemos como la semblanza de Edgar Allan Poe que luego integrará a *Los raros* (1896). Es muy llamativa la preocupación del poeta nicaragüense por las imágenes que no hacen justicia a la belleza real de Poe, a su «envidiable don de la belleza corporal» (Darío 1896: 20). Para sostener semejante tesis, Darío desplegará un recorrido archivístico en el que recurrirá a una serie de testimonios orales: el biógrafo de Poe, un empleador, una serie de mujeres que rubrican la verdad de la belleza de Poe, entre ellas, su esposa.⁹ Ahora bien, si en los relatos orales vemos una constancia respecto de la «especial hermosura», en los retratos pictóricos sucede lo contrario: «ninguno da idea de aquella especial hermosura» (Darío 1896: 20). El que mejor lo representa, dice Darío, es el de Mr. Clarke (antiguo empleador de Poe). Pero esto no es una impresión dariana, sino toda una polémica mundial en torno al rostro de Poe pues, como nos cuenta Darío, «el mismo Clarke protestó contra los falsos retratos de Poe que después de su muerte se publicaron [, al punto que] los que desfiguran la belleza de su rostro

⁹ Leemos en *Los raros*: «Sus compañeros de colegio hablan de su agilidad y robustez. Su imaginación y su temperamento nervioso estaban contrapesados por la fuerza de sus músculos. El amable y delicado ángel de poesía, sabía dar excelentes puñetazos. Más tarde dirá de él una buena señora: 'Era un muchacho bonito'. Cuando entra a West Point hace notar en él un colega, Mr. Gibson, su 'mirada cansada, tediosa y hastiada'. Ya en su edad viril, recuérdale el bibliófilo Gowans: 'Poe tenía un exterior notablemente agradable y que predisponía en su favor: lo que las damas llamarían claramente bello'. Una persona que le oye recitar en Boston, dice: 'Era la mejor realización de un poeta, en su fisonomía, aire y manera'. Un precioso retrato es hecho de mano femenina: 'una talla algo menos que de altura mediana quizá, pero tan perfectamente proporcionada y coronada por una cabeza tan noble, llevada tan regiamente, que, a mi juicio de muchacha, causaba la impresión de una estatura dominante. Esos claros y melancólicos ojos parecían mirar desde una eminencia...'. Otra dama recuerda la extraña impresión de sus ojos: 'Los ojos de Poe, en verdad, eran el rasgo que más impresionaba y era a ellos a los que su cara debía su atractivo peculiar. Jamás he visto otros ojos que en nada se les parecieran. Eran grandes, con pestañas largas y un negro de azabache: el iris acero-gris, poseía una cristalina claridad y transparencia, a través de la cual la pupila negra-azabache se veía expandirse y contraerse, con toda sombra de pensamiento o de emoción. Observé que los párpados jamás se contraían, como es tan usual en la mayor parte de las personas, principalmente cuando hablan; pero su mirada siempre era llena, abierta y sin encogimiento. Su expresión habitual era soñadora y triste: algunas veces tenía un modo de dirigir una mirada ligera, de soslayo, sobre alguna persona que no le observaba a él y, con una mirada tranquila y fija, parecía que mentalmente estaba midiendo el calibre de la persona que estaba ajena de ello. -¡Qué ojos tremendos tiene el Sr. Poe! -me dijo una señora. Me hace helar la sangre al verle darse vuelta lentamente y fijarlos sobre mí cuando estoy hablando'. La misma agrega: 'Usaba un bigote negro, esmeradamente cuidado, pero que no cubría completamente una expresión ligeramente contraída de la boca y una tensión ocasional del labio superior, que se asemejaba a una expresión de mofa. Esta mofa, en verdad, era fácilmente excitada; un movimiento del labio, apenas perceptible y sin embargo intensamente expresivo. No había en ella nada de malevolencia; pero sí mucho sarcasmo'. Sábese, pues, que aquella alma potente y extraña estaba encerrada en hermoso vaso. Parece que la distinción y dotes físicas deberían ser nativas en todos los portadores de lira. ¿Apolo, el crinado numen lírico, no es el prototipo de la belleza viril? Más no todos sus hijos nacen con dote tan espléndida. Los privilegiados se llaman Goethe, Byron, Lamartine, Poe» (Darío 1896: 21-22).

son dignos de la más justa censura» (Darío 1896: 20).¹⁰ Incluso, como recuperan las notas filológicas del tomo de *Los raros* del proyecto de *Obras Completas* de Rubén Darío dirigido por Daniel Link y Rodrigo Caresani, el mismo Poe, y su familia, no podían reconocer en tales retratos similitud alguna con Poe.

Luego de estos comentarios, leemos en *Los raros* una pequeña teoría del retrato pictórico, similar a la de Sarmiento, pero un tanto más sofisticada: a diferencia de la fotografía, el retrato pictórico exterioriza un aspecto, quizás de la ficción del escritor, quizás de su sufrida vida o, incluso, de la imposibilidad del artista de dar cuenta de aspecto alguno, pues el rostro de un escritor es, al fin y al cabo, una máscara que se resuelve entre la construcción artística y las inclemencias de la vida.¹¹ En todo caso, el retrato manual es un registro infiel y, en el mejor de los casos, expresa un aspecto –recortado– de la persona. Por tanto, para completar la mudez y heterogeneidad cuasi apócrifa de la imagen no se necesita de la imagen pictórica o la técnica –de la que Darío se abstiene de comentar–, sino de las fuentes orales, de las impresiones que ese rostro dejó en el mundo. Es decir, Darío reformula los dilemas del siglo XIX, de Baudelaire a Sarmiento.

Frente a esta formulación seductora, hay que reparar en algunos elementos propios del montaje dariano. Lo que denominé «intervención archivística» es, como señala Caresani (2017), un relato construido a partir de una sola fuente: la biografía de John Henry Ingram, traducida por Edelmiro Mayer. Y, en ese sentido, esta intervención de Darío está relacionada con una práctica filológica más amplia que entiende que acercarse a un cuerpo implica cierta mediatización textual. Sin ir más lejos, en *Los raros*, algo similar sucede con el cuerpo de Verlaine, «Darío construye sobre la ausencia de Verlaine un fantasma hecho de retazos de textos, de modo que el raro nunca deja de ser, literalmente, un signo, escritura sin resto de “experiencia”» (Caresani 2017: 137).

¹⁰ En 1989, Micheal J. Deas publicó por la editorial de la University of Virginia un libro enteramente dedicado al tema: *The Portraits and Daguerrotypes of Edgar Allan Poe*. Se encuentra digitalizado: <<https://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas00ca.htm>> (último acceso: 3/11/2022).

¹¹ Dice Darío: «De todos los retratos que han llegado a mis manos, los que más me han llamado la atención son el de Chiffart, publicado en la edición ilustrada de Quantin de los *Cuentos extraordinarios*, y el grabado por R. Loncup para la traducción del libro de Ingram por Mayer. En ambos Poe ha llegado ya a la edad madura. No es por cierto aquel gallardo jovencito sensitivo que, al conocer a Elena Stannard, quedó trémulo y sin voz, como el Dante de la *Vita Nuova*... Es el hombre que ha sufrido ya, que conoce por sus propias desgarradas carnes cómo hieren las asperezas de la vida. En el primero, el artista parece haber querido hacer una cabeza simbólica. En los ojos, casi ornitomorfos, en el aire, en la expresión trágica del rostro, Chiffart ha intentado pintar al autor del Cuervo, al visionario, al “unhappy Master” más que al hombre. En el segundo hay más realidad: esa mirada triste, de tristeza contagiosa, esa boca apretada, ese vago gesto de dolor y esa frente ancha y magnífica en donde se entronizó la palidez fatal del sufrimiento, pintan al desgraciado en sus días de mayor infortunio, quizá en los que precedieron a su muerte. Los otros retratos, como el de Halpin para la edición de Armstrong, nos dan ya tipos de lechuguinos de la época, ya caras que nada tienen que ver con la cabeza bella e inteligente de que habla Clarke. Nada más cierto que la observación de Gautier: “Es raro que un poeta, dice, que un artista, sea conocido bajo su primer encantador aspecto. La reputación no le viene sino muy tarde, cuando ya las fatigas del estudio, la lucha por la vida y las torturas de las pasiones han alterado su fisonomía primitiva: apenas deja sino una máscara usada, marchita, donde cada dolor ha puesto por estigma una magulladura o una arruga”» (Darío 1896: 21-22).

¿Por qué Darío hace pasar esta ausencia recubierta de simulacros como una interacción que supone desplazarse entre archivos multimediales en los que la oralidad –una oralidad artificial, mediatizada por la escritura– se presentará como, dicho en términos de Benjamin, efecto de «experiencia de lo auténtico»?

Los grabados de Poe a los que Darío hace referencia son el de Chiffart,¹² el de Loncup¹³ y el de Halpin.¹⁴ Habría que señalar, además, que la primera edición de *Los raros* (1896) tiene un grabado de Schiaffino; algunas crónicas salieron con retratos cuando se publicaron en prensa periódica; y luego en 1905 se publica la «edición ilustrada» de *Los raros*.

Es curioso que habiendo al menos tres daguerrotipos bastantes conocidos de Poe, Darío no diga nada de los retratos fotográficos. En toda esta interrogación por el rostro de Poe, la fotografía es sometida a una suerte de vacío o inexistencia. Si pensamos que Poe es, como dice Darío, el reverso del Prometeo moderno, aquel hombre forjado en un entorno pragmático y positivista, pero que, sin embargo, ha recuperado la fuerza de los sueños y de la imaginación: ¿no es sintomático que las palabras de Darío sean un eco de la oposición que Baudelaire utiliza para diferenciar la fotografía del arte? Podríamos hipotetizar, entonces, que la fotografía (deduciblemente pragmática y positivista) en el Darío de fin de siglo queda del lado de Calibán: la banalidad capitalista, la gula del norte.

El mismo año en que Darío publica *Los raros*, aparece en el diario *La nación* un cuento titulado «Verónica», en el que la cámara fotográfica cobra un protagonismo especial en el relato. Diecisiete años después, Darío volverá al texto para reescribirlo bajo el título de «La misteriosa muerte de Fray Pedro» y lo publicará en su revista ilustrada *Mundial Magazine* (1913). Me gustaría que nos detuviéramos en este cuento y en su reescritura, porque la comparación delimita un campo de operaciones en el que podremos apreciar cierto pensamiento de Darío sobre la fotografía y, lo que es todavía más interesante, cierta movilidad en el juego de oposiciones que venimos leyendo.

5. Darío y la fotografía

En la primera versión del relato y en su reescritura, la máquina fotográfica, en su intento de capturar algo de lo sagrado, conduce a una muerte irremediable. Ahora bien, lo interesante de «Verónica» y su reescritura es que, en línea con la semblanza de Poe y a diferencia de sus contemporáneos ensayistas y escritores, Darío no contrapone la imagen técnica a la manual, sino a la imagen verdadera, al ícono

¹² Grabado de Nicolas-François Chiffart publicado en la edición de 1884 de *Histoires extraordinaires* traducidas por Baudelaire e ilustradas por Quantin.

¹³ Grabado de R. Loncup publicado como frontispicio de la edición castellana del libro de John Henry Ingram (*Edgar Allan Poe. His Life, Letters and Opinions*, publicada en dos volúmenes en Londres en 1880), traducido por Edelmiro Mayer (*Edgar Allan Poe. Su vida, cartas y opiniones*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1887).

¹⁴ Grabado de Frederick Halpin, publicado originalmente como frontispicio de la edición de J. S. Redfield (*The Poetical Works of Edgar Allan Poe*, New York, 1859), luego reproducido en la edición de las obras completas por Richard H. Soddard (*The Works of Edgar Allan Poe*, New York, A. C. Armstrong and Sons, 1884).

non manufactum, no hecho por la mano del hombre, sino por contacto con el rostro divino: Verónica remite a la mujer piadosa que acerca el paño a Cristo para secar la sangre de su rostro y, como recompensa, este le regala su imagen: pero, a su vez, es un anagrama de *vera icon*, nombre que supone todo un concepto de imagen en la iconografía religiosa y que, recientemente, Hans Belting ha recuperado como noción para reflexionar sobre el arte en general.¹⁵ En ese sentido, el cambio del título que se produce de «Verónica» a «La misteriosa muerte del Fray Pedro» señala cierto cambio de foco de la tradición cristiana a una apropiación de sus símbolos desde una óptica secular, lo que se lee en la incertidumbre que instaura, desde el título, la idea fantástica de «misteriosa muerte».

Algo similar sucede con el cambio del nombre del personaje de Fray Tomás a Fray Pedro. Tomás fue el apóstol que le pidió a Cristo tocar su herida para creer en su aparición o resurrección. No duda de la imagen –incluso estando frente de él–, duda de la materialidad (saber si lo que ve es algún tipo de espectro o un cuerpo) y, por eso, necesita del contacto. Como vemos, el pasaje bíblico reafirma esta epistemología sensorial según la cual el tacto está mucho más cerca de la presencia que la mirada (medio por el cual el pintor capta la realidad). Ahora, Pedro no es el incrédulo, sino aquel fiel que niega a Dios tres veces para salvar su vida. Pero Pedro –que se arrepiente– es la piedra sobre la cual Dios edificará su iglesia. Entonces, en la reescritura Darío escoge como personaje principal no al incrédulo, sino al mentiroso estratégico (en *Prosas Profanas* habla de Berceo como «un buen monje artífice»). Y, aunque su personaje ahora se llame «Pedro», recupera lateralmente el motivo de Tomás para decir que la prueba que ofrece la fotografía superaría la experiencia del santo apóstol. En la medida que, gracias a la nueva tecnología de los rayos X, capturaría no ya los estigmas visibles, sino lo invisible espiritual: el alma, los éxtasis oníricos y, naturalmente, el espíritu divino. Es decir, aquellos derechos que Baudelaire y Sarmiento conferían a la pintura.

El final radicaliza este último punto. Fray Pedro no muere captando alguna aparición santa o espiritual, sino que lo que produce con su cámara es la imagen de una imagen que es, ya, una imagen cadavérica: la imagen de Jesucristo. La operación

¹⁵ Del *vera icon* latino al griego *acheiropoietos* (hecho sin manos) se expresa un concepto muy claro: la verdadera imagen es aquella en que la mano no interviene. Es un concepto del que, en realidad, el cristianismo se apropió. La *imago*, como recuerda Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, es aquella máscara que se hacía formando un molde de yeso del rostro del difunto para ser ubicada, luego, en su tumba: la imago fundaba, por lo tanto, la semejanza con el muerto, pero también con su linaje (el estatuto de la imagen no era estético, ni religioso, sino antropológico y jurídico). Pero ya los griegos hablaban de estas imágenes verdaderas que llamaban *Diipetes* («arrojado por Zeus»). Eran, básicamente, las imágenes y esculturas que se ubicaban en alguno de los oráculos y que protegían las ciudades. Esta noción es, justamente, lo que hace que los troyanos crean que el caballo gigante que aparece de la noche a la mañana sea, en efecto, una imagen arrojada por Zeus. En síntesis, es toda esta filología de la imagen la que funda ese primer entendimiento de la fotografía como copia verdadera del mundo. Pero volviendo a la tradición cristiana, la noción de *vera icon* supone grandes conflictos en la historia de occidente. Y funda, a partir de los sucesos acaecidos en el imperio bizantino, la adoración por las imágenes y la prohibición de las mismas. En todo caso, constata positiva o negativamente el poder de las imágenes. La más representativa es el *Mandylion* de Edesa y *La Verónica* de San Pedro en Roma. Ver *Imagen y culto* de Hans Belting (2010) para más precisiones.

fotográfica de Fray Pedro, mirada así, parece presentarse como un ejercicio posvanguardista más propio de nuestro presente que del de Rubén Darío. Lo curioso es que, independientemente de la muerte, el resultado de la operación fotográfica es una suerte de figuración vitalista y diferencial de Jesucristo que, a través de un ejercicio de mediatización de lo mediatizado, es capturado: «desclavado de la cruz y con una mirada dulce en sus ojos» (Darío 1913: 7).

Como puede observarse, la reescritura del cuento signa un claro movimiento que impulsa la secularización del dispositivo fotográfico y su incorporación al campo artístico. Ese movimiento nos impone una serie de interrogantes: ¿Acaso Darío es, en cierta medida, un precursor de la intermedialidad? ¿Acaso la reescritura de su cuento permite observar cierto cambio de perspectiva en relación con el carácter artístico de la fotografía?

Un año después, en 1914, las nuevas posturas de Darío parecen rubricar la idea. La fotografía será parte de un fenómeno modernizador de la cultura: por eso las revistas *Mundial* y *Elegancias* serán ilustradas. Para Darío, la revolución visual que se experimenta a comienzos del siglo supone una suerte de intermedialidad constitutiva en las formas escritas o visuales que es preciso recuperar desde la producción cultural y artística. Dice Darío en «Notas de arte», escrito publicado en *La Nación* el domingo 12 de julio de 1914:

[...] el arte gráfico y el arte literario se completan rústicamente. Luego irá el dato cierto y concreto, la información precisa y la noticia necesaria. En todo caso hay mucho de poesía difusa que entra en el alma del pueblo por la contemplación de lo que el arte y la industria gráfica presentan [...] Leyendo uno de esos encantadores libros de mi amigo Gómez Carrillo [...] veía yo cómo la sugestión del decir nos hace buscar en seguida el documento visual, la instantánea y de tal guisa el texto delicioso tiene su complemento con lo que la máquina fotográfica nos presenta a los ojos [...] Bendecido es siempre el instante en que un verso, un párrafo, un grabado, un cuadro, brota una vibración de relación que va a nuestra ánima propicia, y nos hace soñar, o meditar (Darío 1914: 8).

No solo eso, en ese mismo año, la posición editorial del número 42 de *Elegancias* formulará una clara postura intermedial, muy a tono incluso con futuras ideas vanguardistas, que la fotografía también puede ser una forma artística. El ejemplo: Talbot. Que, al igual que un pintor «traza una figura y la anima, idealiza una fisonomía y hace palpar el alma» (Darío 1914: 201). En otras palabras, el fotógrafo no es un mero documentador, sino que también está habitado por una suerte de «genio», también produce un «trabajo» –aunque no como el pintor–. Por eso «cada persona colocada frente a su objetivo tiene su fisonomía propia, viviente, su actitud natural, idealizada por la ciencia del hábil fotógrafo, que conoce todos los secretos de los movimientos armoniosos» (*idem*).

6. Conclusión

Desde las intervenciones de Sylvia Molloy en la década del noventa, pasando por los trabajos que reúnen Beatriz Gonzáles Stephan y Jens Andermann en su *Galerías del progreso* del 2006, y llegando a *America at fin-de-siècle Universal Exhibitions. Modern*

Cultures of Visuality (2016) de Alejandra Uslengui, se observa el crecimiento de un contexto crítico propiciado por los estudios visuales, que nos ha permitido volver a interrogar los modos de circulación de la imagen, las tecnologías y espacios de la mirada con un repertorio de herramientas teóricas y críticas renovadas.¹⁶

Es este giro visual –por llamarlo de una manera– lo que nos permitió observar cómo, desde Baudelaire y Sarmiento a los últimos escritos de Rubén Darío, la fotografía –lo saberes asociados a ella– fueron alterados drásticamente. En este recorrido pudimos analizar cómo la oposición entre fotografía y pintura, por un lado, y la relación entre las imágenes y los cuerpos (especialmente cuando del rostro –de cualquiera, de un artista, o de Cristo– se trata), por el otro, parecen ser oposiciones o relaciones singulares que configuran un intrincado campo de operaciones que va modificando sutilmente con el cambio de siglo la concepción (no)artística de la fotografía y las experiencias de los sujetos con las imágenes técnicas.

En la serie planteada, la intervención de Rubén Darío se revela con una clara singularidad a la hora de germinar cierta apertura estética para los ejercicios o conceptualizaciones que luego asociaremos a las búsquedas intermediales. Sobre todo, porque desde *Los raros* a las revistas ilustradas hemos leído un pliegue en la misma obra dariana en donde asistimos a la reformulación y movilidad de un pensamiento sobre la imagen –desde el rostro de Poe al rostro de Cristo–.

Lo que nos lleva a concluir con una interrogación que, no obstante, delata cierta certeza: ¿Acaso releer a Rubén Darío podría llevarnos a reflexionar sobre un pensamiento más profundo sobre la imagen que nuestra contemporaneidad teórico-crítica nos permite visibilizar?

Agradecimientos

This article has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the MSCA-RISE Scheme, Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (Grant agreement 872299).

Referencias bibliográficas

- BARRENECHEA, Ana María y colaboradores (1997), *Epistolario inédito Sarmiento-Frías*, Buenos Aires: UBA.
- BELTING, Hans (2010), *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Ediciones Akal.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Obras*. Libro I, Vol. 2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schewepenhäuser. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.
- BRIZUELA, Natalia – AMANTE, Adriana (2012), «Iconografía sarmientina», en JITRIK, N. (dr.) – AMANTE, A. (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 4: *Sarmiento*, Buenos Aires: Emecé, 683-718.

¹⁶ En los últimos años se ha producido una serie de trabajos críticos que permiten apreciar cómo los estudios visuales han permitido generar un nuevo contexto interpretativo. Además de los ya citados, Alejandra Torres (2017) y Adela Pineda Franco (2016) ofrecen un análisis de la fotografía en Rubén Darío. Por su parte, Lucas Malosetti Costa (2016) ha escrito un trabajo sobre Darío y su relación con las artes visuales.

- BUCK-MORSS, Susan (2009), *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BUTTO, Ana (2017), «Rastros de violencia en las fotografías de la Conquista del Desierto (Argentina, 1879-1883)», *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen* 9, 59-75.
- CARESANI, Rodrigo (2017), «Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío», en AÑÓN, V. - SANCHOLUZ, C. - HENAO-JARAMILLO, S. (comps.), *Tropos, tópicos y cartografías: Figuras del espacio en la literatura latinoamericana*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 117-149.
- CHERRI, Leo (2022), *Imágenes finiseculares de la literatura latinoamericana: Mario Bellatin*, Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- CHERRI, Leo (2019), «Experiencia y fotografía: Shiki Nagaoka de Mario Bellatin», *Orbis Tertius* XXIV-29, 1-13.
- CORTÉS ROCCA, Paola (2000), «La fotografía en el siglo XIX Un enfoque comparatista en la escritura de Sarmiento», *Orbis Tertius* IV-7, 1-7.
- CORTÉS ROCCA, Paola (2011), *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires: Colihue.
- DARÍO, Rubén (1914), «El arte y la fotografía», *Mundial Magazine* 42 (abril), 50.
- DARÍO, Rubén (1913), «La extraña muerte de Fray Pedro», *Mundial Magazine* 25, 3-7.
- DARÍO, Rubén (1896), *Los raros*, Buenos Aires: Maucci Hermanos.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (1994), *Obra selecta*, Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- FULCHIERI, Bibiana (2009), «Un hallazgo estelar: las fotografías de la luna de 1876», *FotoMundo*, octubre, 14-16.
- GUERRERO, Javier (2016), «Casa de citas. José Martí, Oscar Wilde y el renacimiento de la fotografía de autor», *Outra travessia* 21, 105-125.
- HOLMBERG, Eduardo Ladislao (2000) [1898], «El medallón», en *Filigranas de cera y otros textos*, Buenos Aires: Simurg, 103-118.
- JAY, Martin (1993), *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.
- MALOSETTI COSTA, Lucas (2016), «Rubén Darío y las artes visuales», *Zama* (número extraordinario: Rubén Darío), 211-215.
- MARTÍ, José (2016), *Obras completas* (T. 9. Vol. 1), La Habana - Buenos Aires: CLACSO.
- MARTÍ, José (2011), *Obras completas* (T. 23), La Habana - Buenos Aires: CLACSO.
- MOLLOY, Sylvia (2017) [1994], «Política de la pose», *Cuadernos LIRICO* 16, 1-22 [disponible en <<https://journals.openedition.org/lirico/3576>>, 28/06/2022].
- PINEDA FRANCO, Adela (2016), «Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo veinte: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914)», *Zama* (número extraordinario: Rubén Darío), 107-123.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1900), *Obras*, Tomo XLVI: *Páginas literarias*. Buenos Aires: Mariano Moreno.
- SONTANG, Susan (1977), *Sobre la fotografía*, Trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara, 2006.
- TORRES, Alejandra (2017), «Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)», *CELEHIS* 26 (33), 97-110.

