

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La revista "Mundial Magazine" de Rubén Darío: una
interpretación desde la antropología del imaginario**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Arturo Parrondo García

Directora

María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid

© Arturo Parrondo García, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

LA REVISTA "MUNDIAL MAGAZINE" DE RUBÉN DARÍO. UNA INTERPRETACIÓN
DESDE LA ANTROPOLOGÍA DEL IMAGINARIO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

ARTURO PARRONDO GARCÍA

DIRECTOR

MARÍA DEL ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



Tesis Doctoral

**LA REVISTA "MUNDIAL MAGAZINE" DE RUBÉN DARÍO. UNA
INTERPRETACIÓN DESDE LA ANTROPOLOGÍA DEL IMAGINARIO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

ARTURO PARRONDO GARCÍA

DIRECTOR

MARÍA DEL ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA

A mi yaya

A mis padres

A Silvia, siempre.

AGRADECIMIENTOS

Son muchos los motivos por los que deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la profesora Rocío Oviedo.

En su día, pude disfrutar del magisterio que la profesora desempeña en las aulas. Ahora debo añadir la hospitalidad intelectual con la que durante este periodo de doctorado me ha acogido.

Le doy las gracias por la confianza depositada en mis ideas y la orientación que ha ejercido de manera continua durante estos años. Pero, sobre todo, debo agradecer su calidez humana, pues siempre ha sabido interpretar en cada momento aquello que necesitaba y facilitarlo con extraordinaria generosidad.

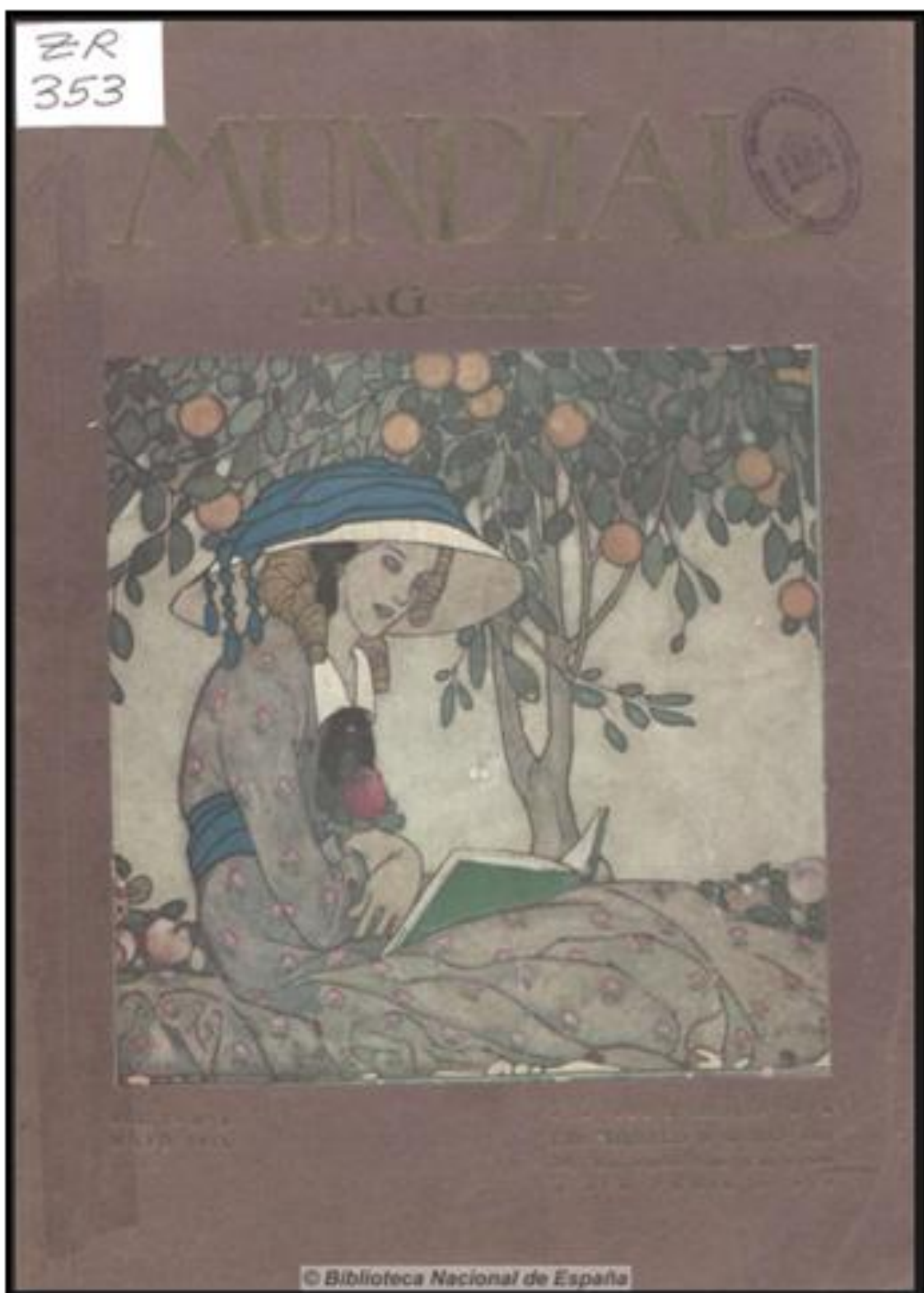


Fig. 1. Cubierta de *Mundial Magazine* nº 1, mayo de 1911. Ilus. Xavier Gosé

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
PARTE I.....	11
I. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS	11
Capítulo 1. El imaginario.....	12
1.1. De la imagen a la imaginación	12
1.2. Las hermenéuticas simbólicas.....	24
1.2.1. La fantasía en el psicoanálisis de Sigmund Freud.....	25
1.2.2. Crítica literaria psicoanalítica.....	28
1.2.3. Inconsciente colectivo y arquetipo de Carl Gustav Jung.....	30
1.2.4. Fenomenología de la imaginación poética de Gaston Bachelard.....	32
1.2.5. Crítica temática	34
1.2.6. Estudios antropológicos y crítica mítica	36
1.2.7. Fenomenología de la religión de Mircea Eliade.....	38
1.3. Estructuras antropológicas del imaginario	41
Capítulo 2. <i>Mundial Magazine</i> como objeto de estudio.....	49
2.1. Breve introducción al contexto filosófico, político, social y artístico.....	49
2.2. La prensa fin de siglo: el <i>magazine</i> y los medios icónicos de comunicación	54
2.3. Descripción de <i>Mundial Magazine</i>	60
2.3.1. Historia y antecedente	60
2.3.2. Descripción.....	62
2.3.3. Organigrama.....	64
2.3.4. El género <i>magazine</i> y el propósito de <i>Mundial</i>	66
2.3.5. Secciones y colaboraciones no literarias	68
2.3.6. Colaboraciones literarias y artísticas.....	75
Capítulo 3. Imaginario y <i>magazine</i>	80
3.1. El <i>magazine</i> como obra cultural.....	80
3.2. El trayecto antropológico	95

PARTE II.....	98

II. EL RÉGIMEN DIURNO DEL IMAGINARIO	98

Capítulo 4. Representaciones del progreso	101

4.1. Declive y apogeo de antiguos poderes: la monarquía y el ejército	104
4.2. La imagen carismática.....	113
4.3. Los frutos del progreso.....	119
4.4. La ensoñación del vuelo.....	131

Capítulo 5. Imaginario del lujo	139

5.1. Representaciones del lujo a través de la publicidad	142
5.2. Los dos momentos de la moda	155
5.2.1. La moda en <i>Mundial</i> : entre la ostentación y la elegancia	163

Capítulo 6. El afrontamiento heroico	178

6.1. Mujeres fatales en la literatura y la ilustración.....	183
6.2. Celebridades fatales.....	202

Capítulo 7. El espejo de Narciso	213

7.1. La ilustración decorativa	222
7.2. La caricatura.....	225
7.3. Aspectos decorativos de la revista	233

III. EL RÉGIMEN MÍSTICO DEL IMAGINARIO	237

Capítulo 8. El héroe desbordante.....	240

8.1. Imágenes de la inversión heroica	242
8.1.1. El artista	244
8.2. Imágenes de la intimidad heroica.....	248
8.2.1. El <i>dandy</i>	253
8.3. El cuento fantástico	258
8.3.1. Poetización de la realidad y científicismo	261
8.3.2. Escapismos: exotismos e indigenismo	267

Capítulo 9. La bella muerte	275
9.1. La amada muerta	281
Capítulo 10. El espejo de Pigmalión	297
10.1. Poética de lo pequeño en Pere Torné Esquiús.....	307
10.2. Dramático Manuel Orazi	314
10.3. Secretas correspondencias del paisaje urbano.....	320
IV. EL RÉGIMEN SINTÉTICO DEL IMAGINARIO	334
Capítulo 11. La iniciación heroica	337
11.1. Imágenes de regeneración	342
11.2. Imágenes de sacrificio	348
Capítulo 12. El espejo de Zeuxis	357
12.1. El paisaje	364
12.2. Vida cotidiana	368
12.3. Costumbrismo	371
PARTE III.....	378
V. DIÁLOGO DE IMAGINARIOS.....	378
Capítulo 13. Entre el ensayo de Rubén Darío y los dibujos de Daniel Vázquez Díaz	382
13.1. Imagen del escritor en <i>Los raros</i>	382
13.2. Imagen heroica del intelectual.....	386
13.3. Los retratos de Daniel Vázquez Díaz	389
Capítulo 14. «Cuento de Pascuas» de Rubén Darío y el decorativismo <i>dandy</i>	397
14.1. Tres notas biográficas implicadas en los cuentos de Rubén Darío	397
14.2. La pesadilla como expresión de la fragmentación y el deseo de unidad.....	403
14.3. El decorativismo <i>dandy</i> de Xavier Gosé	411
Capítulo 15. La fotografía artística y la crónica de Enrique Gómez Carrillo	417
15.1. La fotografía artística en <i>Mundial</i>	417
15.2. El exotismo oriental en la crónica de viajes de E. Gómez Carrillo	422
15.3. La fotografía en «El Japón heroico y galante»	430

Diálogos: complementación, independencia y contradicción	438
CONCLUSIONES.....	441
BIBLIOGRAFÍA.....	453
 APÉNDICE I: Tabla de imágenes.....	475
APÉNDICE II: Índice de colaboraciones firmadas en <i>Mundial Magazine</i>	482
APÉNDICE III: Índice de colaboraciones anónimas en <i>Mundial Magazine</i>	518
APÉNDICE IV: Índice de ilustradores en <i>Mundial Magazine</i>	527
 RESUMEN.....	547
 ABSTRACT	549

INTRODUCCIÓN

Las siguientes páginas intentarán dar respuesta a dos sencillos interrogantes en torno a la idoneidad de estudiar *Mundial Magazine* y hacerlo desde el punto de vista de su imaginario.¹

La elección de *Mundial Magazine* como objeto de estudio se debe a las atractivas particularidades de la revista, que hacen de ella un caso único dentro del conjunto hemerográfico vinculado al modernismo hispanoamericano. Entre otras, destaca la dirección literaria de Rubén Darío y su capacidad para aglutinar en torno a él a las más importantes firmas literarias pertenecientes al modernismo de ambos continentes. Un cosmopolitismo que se encuentra acentuado por la situación estratégica de la revista, abierta a Francia, España y a las naciones hispanoamericanas desde su ubicación parisina, epicentro cultural y arcadia soñada para todo artista del momento. Asimismo, la publicación resulta ejemplar dentro del género *magazine*, revista de contenido variado pero con una orientación cultural que incorpora una profusión de imágenes fotográficas y cuidadas ilustraciones, y que compartía espacio con otros grandes *magazines* de la época como *Blanco y Negro* (1891), *El Cojo Ilustrado* (1892) o *Caras y Caretas* (1898).

La iniciativa resultó ser un éxito comercial puesto que se mantuvo en venta durante tres años sin interrupciones hasta la llegada de la Primera Guerra Mundial. Durante este tiempo, Darío no dejó de ejercer como director literario y de publicar sus textos a pesar de las desavenencias con los empresarios de la revista y de su declive físico. Así lo demuestran las cartas depositadas en el Seminario Archivo Rubén Darío

¹ Al margen de propuestas teóricas sobre el imaginario de los medios de comunicación de masas, no conocemos hasta la fecha ningún trabajo, especialmente en el ámbito hispánico y francófono, que aborde el estudio íntegro de un *magazine* desde el punto de vista de la antropología del imaginario.

de la Universidad Complutense, que testimonian el arduo quehacer del poeta, sobre todo en lo que respecta a la selección de escritos para la revista.

Al valor artístico-literario de la revista y a la participación del poeta más laureado del modernismo, se añade la importancia que han adquirido los medios de comunicación de masas y la visualidad en el siglo XXI.

Mundial es una revista ilustrada que forma parte de aquellos medios que hacen de la imagen visual su modo principal de expresión. Su propagación ha sido tal, que los especialistas han acuñado marbetes como *iconosfera* o *grafoesfera* para designar un periodo de la historia del hombre caracterizado por la inflación de la imagen en la que nos vemos sumidos y que parece vertebrar nuestras vidas a través del cine, la televisión, la fotografía, la publicidad o internet. En este contexto, el *magazine* modernista es un antecedente y eslabón más de una cadena de objetos que han ido contribuyendo a la omnipresencia de la cultura visual actual.

Así, la publicación resulta inestimable como un depósito de representaciones de lo que podemos llamar *modernidad*, entendida como una época conflictiva de continuas transformaciones. Dentro de dicho periodo, es sabido que el arte modernista nace precisamente en oposición a los valores racionales, científicos y mercantiles que ostenta la burguesía, pero al mismo tiempo se encuentra comprometido por la ideología progresista que todo lo impregna. En esta encrucijada, la revista es un objeto de consumo cultural que responde a una intención mercantil, pero que al mismo tiempo compromete a los intelectuales que son los productores de cultura.

En este paso del siglo XIX al XX se hallarán las huellas de una sociedad centrada en los avances científicos-tecnológicos, orientada al consumo o inclinada al ocio y a la moda, por ejemplo; pero también se encontrará la divulgación de un arte y pensamiento modernista al final de dicho periodo. A este respecto, hay que destacar el

carácter panhispanista de la publicación y los esfuerzos de Darío porque el *magazine* fuera un punto de encuentro entre la intelectualidad hispánica, mostrando al mundo a los artistas y obras de ambos continentes.

Por tanto, es especialmente relevante el estudio de la revista como un depósito de representaciones de dicho periodo o, siguiendo a Malraux, *un museo de imágenes* de una cultura en la que se halla contenida, en germen, la nuestra.

En cuanto a la pertinencia de escoger la antropología del imaginario como ámbito de estudio, la elección obedece, en primer lugar, a un problema metodológico que se expondrá a continuación y que se puede deslindar en dos aspectos: la dificultad de estudiar una revista en toda su complejidad y, en consecuencia, la utilidad de emplear la metodología del imaginario para tal propósito.

A diferencia de una gran parte de investigaciones que en el ámbito filológico tienen medianamente bien acotado su objeto de estudio, como pueda ser el trabajo sobre autores, obras o movimientos artísticos, la investigación de revistas se enfrenta a varias dificultades consustanciales al género hemerográfico. Porque, a pesar de que una revista es incuestionable en su materialidad, no resulta nada evidente en su contenido. La dificultad de este análisis, dejando a un lado la penosa accesibilidad a la serie completa de una publicación y, en ocasiones, la precaria conservación de los números, se deriva de su propia condición de publicaciones ilustradas caracterizadas por su variedad temática.

A excepción de investigaciones pioneras, que tratan de describir su contenido y elaborar unos índices que sirvan de guía a futuros trabajos, la heterogeneidad de materiales que contiene un *magazine* ha condicionado necesariamente su abordaje desde una única disciplina que suele seleccionar de la totalidad un tema concreto de estudio. El asedio a este tipo de publicaciones por parte de las diferentes ramas del

conocimiento, como la filología, la historia del arte o el periodismo, ha consistido tradicionalmente en escoger parcialmente aquello que fuera legítimamente de su interés y, frecuentemente, utilizando la revista como fuente documental, de lo que se deriva que el *magazine* nunca haya resultado ser un objeto cultural autónomo.

El estudio de un *magazine* debe atender a aquello que lo diferencia del resto de publicaciones. La natural combinación de diferentes códigos, verbal e icónico, ofrece, en este caso, un heterogéneo resultado en el que se amalgama literatura, textos periodísticos no literarios, publicidad, ilustraciones, fotografías, viñetas cómicas o aspectos decorativos. Todos ellos son objetos culturales que a su vez ostentan una variedad de funciones, como la de entretener, informar o influir. Por lo tanto, el *magazine* ofrece una gran dificultad derivada de su código, variedad temática y finalidad.

Ante la suma de objetos diversos, las corrientes de crítica literaria, formalistas y lingüísticas, son limitadoras cuando se aplican a una revista cuyos materiales no se sustentan necesariamente por el código verbal. La semiótica, como ciencia general de los signos, si bien es ineludible para la correcta comprensión de estos, se muestra como un paso previo, necesario pero insuficiente, cuando se entiende la comunicación inserta en un proceso de simbolización. Desde este punto de vista, se hace necesaria una metodología que pueda acercar aquellos documentos materiales disímiles en su aspecto formal, pero que no por ello dejan de pertenecer a la mente del hombre, *homo symbolicus*, como precisaría G. Durand desde la antropología del imaginario.

En efecto, dentro del miasma epistemológico que se presenta a cualquier investigador, una serie de teorías pueden abordar materiales tan heterogéneos desde el punto de vista de la imaginación simbólica. La antropología del imaginario propuesta por G. Durand es una hermenéutica interdisciplinar, cuyo aparato teórico conjuga una

diversidad de conocimientos derivados de la etología, la antropología o la psicología, y cuya flexibilidad ha conducido a los investigadores a extender el estudio del imaginario desde el ámbito artístico a otras parcelas de conocimiento, como el sociológico.

El estudio del imaginario de la revista, no solo permite salvar los problemas metodológicos aludidos, sino que su análisis tiene una justificación en sí misma, pues *Mundial* pertenece a una época de profundas remitologizaciones o de «alta presión imaginaria» —empleando la terminología de G. Durand— que llega hasta nuestros días. En síntesis, según el antropólogo, dos grandes espacios imaginarios parecen cubrir el siglo XIX: uno derivado del dominio positivista, asentado en la razón como modo de conocimiento; y otro, contestatario, alimentado por teorías que socavan dicho paradigma —Schopenhauer, Nietzsche, Henri Bergson o Freud—, abriendo paso a la comprensión de una realidad compleja, y que será encarnado por numerosos movimientos artísticos a final de siglo.

En concreto, *Mundial Magazine* se publica en los preludios de la Primera Guerra Mundial, entre 1911-1914, época liderada por una burguesía orientada hacia el materialismo, la ciencia y la técnica, incrédula ante todo conocimiento que no fuera verificado experimentalmente pero que, paradójicamente, creará sus propias representaciones simbólicas, entre las que el mito del progreso, como se verá, resulta más evidente. Por otro lado, y frente a este positivismo burgués, los artistas de este periodo —fin de siglo, modernismo o simbolismo— elevan la imagen —icónica, poética, musical— «a la videncia, a la conquista de sentido»; es decir, otorgan a la imagen artística «el título de “símbolo”» haciendo explícito que las representaciones, lejos de su banalidad, nos comunican un contenido inefable.²

² Gilbert Durand, *Lo imaginario* (Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000), 43-44.

Por lo tanto, parece especialmente pertinente el estudio de la revista desde el punto de vista del imaginario, pues contiene un arte que hace explícito aquello que todo arte contiene pero que no necesariamente manifiesta, en una época denominada de manera nada inocente *simbolista* y que es fruto de las relaciones conflictivas que el hombre mantiene con la modernidad. De esta manera, cabría hablar más bien del conjunto de imaginarios o representaciones simbólicas que deberían comunicar un interesante mensaje conflictivo o compensatorio entre el imaginario artístico y el sustentado por una sociedad burguesa centrada en el progreso. Recuértese la conocida definición de Federico de Onís respecto al modernismo como «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX, y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y en los demás aspectos de la vida entera».³

A pesar de lo dicho, de la relevancia que *a priori* pueda tener el estudio de una publicación ilustrada en nuestra cultura actual y de que esta revista tenga como uno de sus grandes protagonistas a Rubén Darío, solo recientemente han aumentado los trabajos académicos dedicados a *Mundial*.

Algunos de los más antiguos son los dedicados por Boyd G. Carter a reseñar las revistas literarias hispanoamericanas,⁴ o los de Emilio Carilla, que subrayaban la importancia de la literatura publicada en la revista.⁵

El más relevante, elaborado por Ana María Hernández de López, es una contribución a la comprensión general de la publicación, pues se centra en su origen e

³ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Nueva York: Las Américas, 1961), XV.

⁴ Boyd G. Carter, *Revistas literarias de Hispanoamérica* (México: De Andrea, 1959).

⁵ Emilio Carilla, «Las revistas de Rubén Darío», *Atenea*, n° 415 (1967): 279-292 y «Rubén Darío y la revista *Mundial Magazine*», *Ibero-Romania*, n° 1 (1969): 81-88.

historia, describiendo pormenorizadamente su contenido y elaborando los índices de colaboraciones.⁶

Otros dos trabajos son tesis inéditas defendidas en Francia, entre las que destaca la de Viviana Inés Perea Ferreyra, centrada en el estudio de las crónicas y ensayos del nicaragüense comparados con los trabajos publicados simultáneamente en *La Nación* de Buenos Aires y que no habían podido ser recogidos hasta la fecha.⁷

Al margen de estos trabajos mayores, es a partir de este siglo XXI cuando la crítica ha empezado a mostrar interés por esta publicación al dedicar un número nada despreciable de artículos a la imagen del *magazine*, sobre todo en su vertiente tecnológica y fotográfica.

El trabajo de M. I. Baldasarre y L.M. Costa se ocupa de la importante contribución realizada por la revista a la difusión de los pintores hispanoamericanos,⁸ mientras que los numerosos estudios de A. Torres,⁹ se orientan a subrayar el poder de la imagen fotográfica como un elemento comunicativo más dentro del proyecto intermedial que supone el *magazine*.¹⁰

⁶ Ana María Hernández, *El Mundial Magazine de Rubén Darío* (Madrid: Ediciones Beramar, 1989).

⁷ V. I. Perea Ferreyra Soaje, «Rubén Darío et sa création journalistique en France: *Mundial Magazine et Elegancias*» (tesis doctoral, París 4, 1987); Michel Bajon, «La revue *Mundial Magazine*» (tesis doctoral, París 3, 1975).

⁸ María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa, «Enclave hispanoamericano: el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío», en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* (Buenos Aires: Edhasa, 2013), 197-225.

⁹ Alejandra Torres, «La Argentina del Centenario en *Mundial magazine* de Rubén Darío», *Olivar* 11, n° 14 (2010): 93-102; «El uso de la fotografía en la revista ilustrada *Mundial Magazine*: El caso de la República del Paraguay», en *Rubén Darío en su Laberinto* (Madrid: Editorial Verbum, 2012), 183-196; «Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas», en *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica* (Berlín: Shaker Verlag, 2014); «La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío», en *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna* (Köln: Universität Köln, 2008), 73-83; «"París nocturno" de Rubén Darío: fotografía, arte, técnica y magia», *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín* 3, n° 6 (2010); «Las colaboraciones de Rubén Darío en la revista ilustrada *Elegancias*: moda y monstruosidades (sobre la "cabeza" de Delfina Bunge de Gálvez y la crónica Mimi Aguglia)», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 46 (2017): 77-89; «Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)», *CELEHIS* 26, (2017): 97-110.

¹⁰ Otros artículos centrados en la fotografía o en los retos tecnológicos del *magazine* son los de Beatriz Colombi, «*Mundial magazine* o el álbum familia», en *Sesgos, cesuras, métodos: literatura latinoamericana*, (Buenos Aires: Eudeba, 2005), 233-239; Alejandro Mejías López, «Un revelado

Resultan especialmente interesantes para el objetivo de esta tesis, aquellos trabajos de orientación temática que vienen a coincidir con algunas de las representaciones del imaginario de *Mundial*. Entre ellos, el artículo de Margarita Merbilhaá, dedicado al aspecto mercantil de la revista, en el que se alude al lujo;¹¹ el trabajo de R. Oviedo Pérez de Tudela, centrado en la moda;¹² o los de E. Neyra y A. F. Pasquaré, en los que se explora la imagen de la modernidad en las naciones hispanoamericanas o bien los usos y costumbres de la sociedad moderna, respectivamente.¹³

Una vez repasado el estado de la cuestión, queda por detallar el siguiente plan de la obra.

La primera parte será dedicada a exponer la metodología y a contextualizar la publicación. Como ya se ha mencionado, uno de los objetivos es el de validar las teorías del imaginario como método de análisis y comprensión de la revista. Se hace especialmente necesario sentar las bases de una hermenéutica que debido a su naturaleza interdisciplinar adolece de cierta sistematización y que solo recientemente ha sido difundida en el ámbito hispánico.

Es por ello que se comienza por dilucidar el entramado de representaciones que entran en juego en función de su nivel de elaboración, desde las imágenes ligadas a la percepción hasta las propiamente simbólicas. A continuación, se realiza un breve

fotográfico: Rubén Darío, la cultura visual y los campos culturales en el fin de siglo», en *Actas del Congreso Internacional Rubén Darío. La sutura de los mundos* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016); Adela Pineda Franco, «Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo veinte: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914)», *Zama*, n° Extraordinario: Rubén Darío (2016): 107-123.

¹¹ Margarita Merbilhaá, «Letras y Artes, comercio y diplomacia en el proyecto editorial de *Mundial Magazine* (1911-1914)», *Badebec* 8, n° 15 (septiembre 2018): 101-127.

¹² Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Vestir la desnudez. Moda y modernismos migrantes, la “femme fatale” y el dandi en *Mundial*, *Elegancias e Historia de un sobretodo*», *Oltreoceano*, n° 8 (2014): 147-163.

¹³ Ezio Neyra, «Representación y construcción de la modernidad en *Mundial Magazine*», *INTI*, n° 77/78 (2013): 371-382; Andrea Fabiana Pasquaré, «*Mundial Magazine* (Paris, 1911-1914): empresa editorial, modernidad cultural y viaje intelectual de americanos por el continente europeo», *Antíteses* 12, n° 23 (2019): 140-165.

panorama de aquellas corrientes o sistemas interpretativos que han colaborado en el S. XX a enriquecer y precisar la idea de imaginario desde el psicoanálisis, la filosofía, la antropología o la historia de las religiones. Posteriormente, se detallan diferentes aspectos de la teoría del imaginario elaborada por G. Durand; la elección de esta vertiente obedece a que se trata de las más sistematizadas e integradoras, pues incorpora y depura la mayoría de las teorías expuestas en el capítulo precedente. En el segundo capítulo, se contextualiza la revista desde el punto de vista histórico, social y cultural, atendiendo especialmente a la prensa fin de siglo y al carácter visual del *magazine*, para pasar después a la descripción del contenido de la publicación. Finalmente, y a tenor de todo lo expuesto en los capítulos anteriores, se articula una propuesta interpretativa del imaginario de *Mundial* en base a la idea durandiana de *trayecto antropológico*.

La segunda parte del trabajo se dedica íntegramente al análisis de las representaciones simbólicas, dividida en tres apartados correspondientes a los tres regímenes del imaginario establecidos por G. Durand: diurno, místico y sintético. Todos los capítulos de cada uno de los apartados acogen las representaciones que pertenecen a la misma estructura imaginativa independientemente del lenguaje, icónico o verbal, que las sustenten. Así, la convergencia de los esquemas arquetipos que sustentan las imágenes hace que se puedan agrupar en torno a temas como el progreso, el lujo, la moda, la mujer fatal, la ilustración decorativa, el relato fantástico, la amada muerta, la ilustración simbolista, la ciudad, el relato iniciático o la ilustración realista, entre otros.

Finalmente, la tercera y última parte de la tesis está dedicada al diálogo que mantienen los imaginarios icónico y verbal. Para ello se han seleccionado tres conjuntos de trabajos representativos que combinan ambos códigos y que son relevantes desde el punto de vista del contenido de la revista. La muestra incluye el relato fantástico, la crónica de viajes y la semblanza, ilustrados por dibujos y fotografías. Se espera que

estos tres ejemplos sean una muestra relevante de la riqueza y complejidad imaginativa que surgen del entramado palabra-imagen.

PARTE I

I. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

Capítulo 1. El imaginario

1.1. De la imagen a la imaginación

Si un lector de *Mundial Magazine* se dispusiera a hojear el número inaugural de la revista, hallaría en sus manos un cuadernillo de formato manejable, impreso en un papel satinado de buena calidad y cuya cubierta anuncia en grandes letras doradas el nombre de la publicación. Debajo, vería a una joven de rostro inexpresivo que lee sosegadamente un libro a la sombra de un naranjo, y cuyo vestido, de motivos florales, inunda la representación confundiéndose con la hierba.

A vuelta de página, observaría cómo la imagen de placentera armonía evocada por la muchacha es sustituida por un anuncio publicitario —«automóviles de lujo», reza la marca Clément-Bayard—, ilustrado por un coche de competición que recorre el globo terráqueo a una velocidad vertiginosa.

Tras la cubierta y el sumario, orlado con motivos vegetales, vería aparecer la imponente figura de Porfirio Díaz, presidente de México. El artículo descriptivo que sigue a la fotografía subraya la modernidad del país, espigando datos geográficos, climáticos, económicos e históricos, evitando referirse abiertamente al conflicto armado en el que se encuentra sumida la República desde noviembre de 1910. Otras fotografías muestran al presidente mexicano acompañado de su homólogo estadounidense W.H. Taft, al ejército de caballería recorriendo las calles, el Palacio de Alvarado o la Plaza de la Constitución.

Unas páginas más adelante, aquellas imágenes de *lo real* son sustituidas por ilustraciones artísticas, y el artículo que informaba de la que sería conocida como la Revolución Mexicana es ocupado por un relato que transporta la imaginación del lector hasta la Antigüedad clásica. Así, la cuidada descripción del mundo griego, en la

elegante prosa modernista de Enrique Larreta, lo sumerge en el valle donde se celebran los primeros Juegos Olímpicos. Al dar la vuelta a la página, el exótico semidesnudo de la cortesana Mircia contrasta con el ensimismamiento adoptado por la joven de la cubierta.

Si siguiera leyendo encontraría una composición de Rubén Darío en torno a la vida y la muerte, en la que se funde la letra manuscrita del poeta con las ilustraciones decadentes de Roberto Montenegro. A continuación, su mirada tropezaría con un artículo dedicado a Francisco de Goya en el que destacan numerosas reproducciones fotográficas de cuadros, como *El 3 de mayo en Madrid*.

Durante este breve paseo por la revista, el hipotético lector ha asistido a un proceso que lo ha llevado insensiblemente desde la percepción de imágenes materiales al terreno de la imaginación, compartiendo las representaciones simbólicas de la revista que fueron creadas por hombres que a su vez se nutrieron de otras imágenes. Tal vez haya disminuido su atención y haya alcanzado un estado onírico similar al descrito por Gaston Bachelard, para quien la imaginación depara una suerte de ensoñación similar al que se experimenta en la infancia.¹⁴

Aparentemente no hay nada familiar entre las numerosas representaciones suministradas por la revista: las hay icónicas y verbales, y aun entre las primeras, la ilustración y la fotografía no son lo mismo; en cuanto a las verbales, no se encuentra parecido entre las que proporciona un texto literario y las que provienen de un artículo periodístico. Y, a pesar de que en un juicio preliminar todas ellas parecen diferentes, lo cierto es que tienen un común denominador:

On peut convenir d'appeler image une représentation concrète, sensible (au titre de reproduction ou de copie) d'un objet (modèle référent), matériel (une chaise) ou idéal (un nombre abstrait), présent ou absent du point de vue perceptif, et qui entretient un lien tel avec son référent qu'elle

¹⁴ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación* (México: FCE, 1997), 168-170.

peut être tenue pour son représentant et permet donc de reconnaître, de connaître ou de penser le premier. En ce sens, l'image se distingue aussi bien des choses réelles en elles-mêmes, considérées en dehors de leur représentation sensible, que de leur représentation sous forme de concept, qui n'entretient, à première vue, pas de relation de ressemblance ou de participation avec la chose, puisque séparée de toute intuition sensible de son contenu.¹⁵

En esta definición de *imagen* se encuentran ligados diferentes fenómenos —desde los perceptivos a los mentales—, objetos disímiles representados —materiales o abstractos— y diversos grados de iconicidad. No obstante, independientemente del soporte, de su grado de parecido con la cosa representada o del tipo de pertenencia, J.J. Wunenburger ofrece una definición lo suficientemente flexible que aglutina las imágenes en virtud de lo que las une, esto es, que todas tienen en común su relación con otro objeto —en sentido amplio—, estar en lugar de lo otro. Son todas ellas *representaciones*: la imagen fotográfica de Porfirio Díaz no puede confundirse con su modelo, la persona física conocida por tal nombre, sino que se encuentra en lugar de este en un contexto determinado; de igual manera, la descripción verbal del valle de Olimpia no deja de ser una recreación aproximada, parcial e intencionada del accidente geográfico griego.

La imagen queda definida entonces por una relación de filiación con otra cosa, de dependencia respecto a un referente con el que mantiene un parecido —morfológico u ontológico— pero que, al mismo tiempo, conserva unas diferencias que hacen que no pueda ser confundido con su modelo, por lo que dejaría de ser imagen.¹⁶

No es posible ensayar una definición unívoca de *imagen*, pues esta ha adquirido diversos significados a través del tiempo, y abordar su complejo significado requeriría del estudio de diferentes disciplinas en una tarea que sería, para el propósito de este trabajo, tan ardua como inútil. Así pues, se realizará un breve recorrido seleccionando

¹⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images* (Paris: PUF, 1997), 1.

¹⁶ *Ibíd.*, 101 y 114-115.

unos grupos determinados con la finalidad de llegar de la manera más directa posible al terreno de la imaginación y su campo de estudio.

Se debe destacar un primer conjunto de representaciones, denominadas *sensibles* o *perceptos*, ligadas a nuestros sentidos cuando nos encontramos en presencia de un estímulo y es fruto de dos procesos que conciernen a la actividad fisiológica y psicológica del hombre. A través de estas imágenes se elabora la información que llega del exterior y es interpretada posteriormente por el cerebro. El término *imagen* no debe entenderse en este contexto vinculada exclusivamente a la visualidad, pues las representaciones que llegan del exterior pueden ser ópticas, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas. Ahora bien, si se aplican estos procesos a la imagen óptica en particular, es importante subrayar que lo que se entiende por visión es la suma de dos momentos casi inextricables: el fisiológico de la sensación que crea la imagen retínica y el mental de la percepción que interpreta esos datos suministrados por la sensación.¹⁷

En relación con las imágenes perceptivas adquiridas por el individuo se encuentra la facultad de la *memoria visual* que nos permite realizar automáticamente operaciones de afinidad, discriminación, asociación y disociación, así como elaborar entidades más complejas a partir de ellas.¹⁸ La psicología que estudia la imagen perceptiva en relación al arte ha sido desarrollada y difundida por la teoría de la Gestalt.¹⁹

Frente a la opinión tradicional que entiende estas imágenes como un calco objetivo de la realidad, se debe señalar la subjetividad de estas, pues existe una

¹⁷ Concretamente la *visión* es un complejo proceso por el que un estímulo exterior acaba siendo interpretado por nuestra mente. La sensación visual es un proceso de tipo fisiológico en el que el canal del ojo (córnea, cristalino, retina) recibe como estímulo la luz reflejada por los objetos y se transmite como energía eléctrica de baja intensidad a través del nervio óptico. La percepción final es de tipo mental, el cerebro interpreta la diferente clase de información (brillo, contraste, color, tridimensionalidad, movimiento, distancia) en diferentes áreas de la corteza cerebral. Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen* (Madrid: Cátedra, 2010), 31.

¹⁸ Juan Martínez Moro, *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento* (Gijón: TREA, 2004), 15.

¹⁹ Véase el clásico estudio de Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza, 2002).

intencionalidad activa por parte del sujeto cuando reconstruye e interpreta la imagen que capta del exterior. Por lo tanto, cuando vemos, nuestro mirar nunca es inocente y la *imagen percepto* nunca es una copia fiel de la realidad, sino que está condicionada por todo nuestro conocimiento almacenado en la memoria.²⁰

No hace falta subrayar la importancia de estas imágenes primarias para el ser humano, pues son las que le permiten tener conciencia de su entorno y relacionarse con el mundo exterior. Ahora bien, cuando el hombre no se encuentra en presencia de los objetos del mundo, surge un segundo tipo de imagen llamada *imagen mental*, una representación interna de objetos que no son percibidos en el momento de su elaboración, aunque conserva muchas de las propiedades del original.

De acuerdo con M. Denis, dentro del amplio espectro de imágenes mentales, un grupo se caracteriza por evocarse en la actividad mental consciente y han recibido tradicionalmente los nombres de *memoria* e *imaginación*.²¹

A las tradicionales imágenes de *memoria* estudiadas por Piaget, M. Denis les atribuye una *función referencial* por cuanto el hombre evoca o restituye un objeto particular o genérico de su entorno actual o pasado; a las de *imaginación*, les atribuye la *función de elaboración*, pues es eminentemente creadora al originar nuevas relaciones entre objetos que pertenecían a la experiencia del individuo, o bien nuevos contenidos que no remiten a una experiencia perceptiva anterior.²² Las dos funciones se encuentran íntimamente relacionadas y actúan en el proceso imaginativo, representando o simbolizando la realidad para su conocimiento.

²⁰ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* (México: UNAM, 2008), 235-265.

²¹ Michel Denis, *Las imágenes mentales* (Madrid: Siglo XXI, 1984), 32-47.

²² *Ibíd.*, 39-43.

De la inicial imagen sensible dependiente de nuestros sentidos, se llega a la imagen mental alejada de la inmediatez de las sensaciones, y con ello el hombre se sitúa en el terreno de la imaginación.²³

Como se puede apreciar, la facultad imaginativa se asienta en la percepción, pero lejos de ser una mera prolongación de esta, se encuentra en un nivel funcional superior que permite transformar el contenido almacenado por la memoria, creando nuevas imágenes y abriendo el campo de la conciencia en diferentes direcciones. Así, el hombre puede sustraerse a la mera percepción del aquí y ahora, proyectándose hacia el pasado o futuro, con sus sueños, ilusiones o temores, o bien abrir la puerta de lo irreal.²⁴

Es importante subrayar el proceso transformativo que sucede entre la imagen sensible y la mental. La *imagen sensible* o *percepto* ya era una representación interpretada por el cerebro que no era necesariamente igual al estímulo u objeto de la realidad empírica. Porque, como bien explican filósofos como F. Zamora o J.J. Wunenburger, en la visión se produce una interpretación intencionada del sujeto sobre el registro físico de la imagen sensible, de manera que el acto perceptivo, lejos de ser una copia que levanta acta de la realidad, se encuentra inmediatamente contaminado por las imágenes de memoria y anticipación con las que el hombre proyecta recuerdos o

²³ Juan Martínez Moro destaca las tres funciones más difundidas que se otorga a la imaginación: una función cognitiva con la que la mente *reproduce* los perceptos visuales aislados o en interacción con otras figuras de la memoria; como sinónimo de invención o *producción creativa* de imágenes a partir de elementos almacenados en la memoria, entre los que se producen asociaciones y transformaciones; finalmente, una tercera acepción entiende *la imaginación como creencia fantástica o ilusión*, relacionada con una disfunción del individuo en el modo de percibir, que interfiere con la realidad y se encuentra vinculada a fenómenos patológicos. Martínez, *La ilustración*, 17-18.

²⁴ Respecto a la relación entre imaginación y fantasía María Rubio Martín ofrece diferentes intentos de diferenciación entre los dos términos dentro del ámbito literario en *Estructuras imaginarias en la poesía*, (Madrid: Júcar, 1991), 115-121. Por otro lado, Antonio García Berrio entiende el imaginario como un conjunto de actividades psicológicas, integrado por la fantasía y la imaginación. Atribuye a la fantasía la capacidad de crear imágenes y representaciones, mientras que a la imaginación, la producción de símbolos. La imaginación propiamente dicha rescata mitos e impulsos simbólicos de la sentimentalidad pre-consciente que se materializan en representaciones sensibles. Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura* (Madrid: Cátedra, 2008), 157-160.

deseos y por lo tanto jamás queda reducido al presente.²⁵ A esta interpretación de la imagen sensible, se añade la vaguedad e indefinición características de las imágenes mentales que abstraen los rasgos principales de esta información previa.²⁶ Se puede decir que ya en el acto perceptivo existe una reconstrucción de lo real, produciéndose una distancia entre el objeto del mundo y su representación, un hiato interpretativo que se acrecienta entre esta imagen percibida y la imagen mental.

Las imágenes inmateriales o mentales de la imaginación, que son almacenadas en la memoria, pueden exteriorizarse materialmente a través de las creaciones del hombre, artísticas o no. Surgen entonces otras imágenes, dependientes de las mentales, creadas por el hombre y sustentadas por diferentes lenguajes: pictórico, escultórico, literario, etc. La imaginación toma forma y se manifiesta en el uso del lenguaje verbal y visual, o cualquier otro sistema de signos, al tiempo que son generadores o fuentes de la imaginación. De esta manera el hombre puede compartir imágenes mentales, representaciones de la imaginación creativa, aun cuando no existan ciertos objetos o seres en la realidad empírica como demuestra el hecho de que se conozca universalmente a un don Quijote ficcional o al clásico unicornio.

A este respecto, es interesante subrayar el proceso que se opera entre la generalidad de la imagen mental y la concreción de la imagen material. Como explica Jesús Jiménez:

Si la representación mental no es otra cosa que la subjetivación ideal de una realidad objetiva, la representación material es una "objetivación" de una imagen subjetiva. Mediante la representación material, la imagen mental inicial se convierte en un objeto de consistencia física. El carácter vago y difuso de la imagen mental se transforma en algo fijo y concreto, en un objeto

²⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *La vida de las imágenes*, (Buenos Aires: Jorge Baudino, 2007), 22-23; Zamora, *Filosofía de la imagen*, 240.

²⁶ Jesús Jiménez Segura, «De la imagen mental a la expresión audiovisual», *Kobie. Bellas artes*, n°. 6 (1989): 293.

singular, que por otro lado conserva los rastros de la afectividad que marcan a las imágenes mentales.²⁷

Son muchas las diferencias entre estos lenguajes o registros de imágenes, icónicas y verbales, que vehiculan la imaginación a través de sus productos y que serán objeto de estudio en *Mundial Magazine*. Aparentemente, no tendría razón de ser comparar fotografías o ilustraciones con palabras, pues su naturaleza es, a todas luces, distinta; nada tiene en común una imagen icónica como pueda ser el dibujo de un grupo de álamos a la orilla de un río con los conocidos *álamos cantores* de Antonio Machado, que es una imagen sustentada por el código verbal.

Para la semiótica, en la versión de Ch. Peirce, el signo es *algo* que bajo cierto aspecto representa *alguna cosa* para *alguien*. La palabra o signo verbal y la imagen visual material son signos en cuanto que participan del proceso de semiosis o significación para el hombre. De la relación entre los tres elementos del signo (*representamen* o signo como tal; *interpretante* o la idea del representamen en la mente del que percibe el signo, y *objeto* o aquello a que el signo se refiere) se derivan grandes diferencias entre el signo verbal y el signo visual.

Una de las primeras grandes diferencias entre las imágenes verbales y visuales, en cuanto a signos compartidos en un proceso de significación, se encuentra en el concepto de código. El conjunto de signos y sus reglas forman un código, que en el caso del lenguaje verbal puede ser dividido en una doble articulación en la que se pueden identificar unidades mínimas con significación o monemas —primera articulación— y otras carentes de significados o fonemas —segunda articulación—. En cambio, en la imagen ha resultado difícil establecer la presencia de unidades mínimas que posean valor semiótico y un código de unidades combinables con reglas sintácticas y

²⁷ *Ibíd.*, 294

semánticas. No obstante, numerosos trabajos han aplicado los avances de la semiótica lingüística al lenguaje visual.²⁸

Otra diferencia atañe a la relación que se establece entre significante y significado, según la semiología de F. Saussure, o entre el signo y el objeto representado, en términos semióticos de Ch. Peirce. Atendiendo a este criterio, el signo lingüístico es un *símbolo* en función de la convencionalidad que se establece entre el significante y el objeto representado, mientras que la imagen material visual es un *icono* porque el signo se relaciona con su objeto por razones de semejanza.

La *iconicidad* entendida como una cualidad de parecido, de semejanza de la imagen con el objeto representado, ha sido cuestionada por especialistas pertenecientes a diferentes disciplinas. Entre otros, el crítico de arte E. H. Gombrich en *Arte e Ilusión* (1960) demuestra, a través de diferentes movimientos artísticos como el realista o impresionista, que el concepto de parecido descansa en convenciones que se aprenden culturalmente; el semiólogo U. Eco recogía en su *Tratado de semiótica general* (1976) una serie de ideas erróneas sobre las que se sostienen los signos icónicos;²⁹ finalmente, N. Goodman en *Los lenguajes del arte* (1968) concibe la representación como una reconstrucción en lugar de una copia. Así pues, sin abandonar definitivamente el concepto de semejanza de la imagen icónica respecto al objeto al que se refiere, hoy se entiende esta cualidad no como una relación natural sino culturizada. Así lo entiende el Grupo μ que a la luz de las críticas precedentes, ofrece una elaborada propuesta que reinterpreta el signo icónico y ha sido convenientemente sintetizada por A. Carrere y J.

²⁸ Véanse ejemplos como los de Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2000); Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura* (Madrid: Tecnos, 1988) y Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico* (Madrid: Cátedra, 1999).

²⁹ El profesor italiano critica las siguientes nociones ingenuas sobre los iconos: *tienen las mismas propiedades que el objeto; son semejantes al objeto; son análogos al objeto; son motivados por el objeto; están codificados arbitrariamente; y son analizables en unidades pertinentes y codificadas*. U. Eco, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 2000), 288 y ss.

Saborit.³⁰ En ella se reformula el signo icónico de manera que el plano del contenido no es el objeto real extraído de una realidad existente o no, sino un concepto o representación psíquica cultural. Esta representación es el resultado de una selección de rasgos codificados mediante un proceso de transformación.³¹

Otra divergencia, derivada del análisis de la iconicidad, se encuentra en la preponderancia de la experiencia visual respecto a la verbal. Aquella se encuentra privilegiada en relación a la imaginación, pues al ponernos en frente de las cosas, la visión panorámica del hombre hace que los objetos se den aparentemente en su instantaneidad, mientras que el signo lingüístico, sometido a la linealidad del discurso y a la temporalidad, lo percibamos alejado de los objetos a los que se refiere.³²

Finalmente, se pueden hallar otras de orden neurobiológico y psicológico, pues la actividad mental aparece polarizada en dos hemisferios destinados a distintas funciones: el izquierdo, en el que se encontraría la función lingüística y los análisis abstractos, y el derecho, que comprendería actividades más intuitivas entre las que se hallaría la visualización.³³

Al margen de todo ello, palabra e imagen tienen en común el hecho de que son códigos con los que el ser humano materializa las imágenes simbólicas, de manera que pueden cristalizar el universo imaginario del hombre a través de sus creaciones. Pero para que una imagen sea tomada en la verdadera dimensión que nos interesa, la

³⁰ Véase GROUPE μ , *Tratado del signo visual* (Madrid: Cátedra, 2010), 109-166.

³¹ Una definición con la que se supera la idea general de que la imagen icónica guarda una relación natural con su referente u objeto representado: «podemos referirnos inicialmente al signo icónico como aquel cuyo plano de la expresión presenta características espaciales y formales comparables a un plano del contenido que se apoya en nuestra experiencia visible. Es decir: un plano del contenido que es el concepto cultural y representación psíquica de cosas existentes en la memoria de nuestra experiencia del mundo visible y, en el caso de cosas “inexistentes” (el clásico ejemplo del Unicornio), reconstruidas en nuestra memoria a partir de datos provenientes de la memoria de nuestra experiencia del mundo visible en interacción con conocimientos de otro tipo. El plano de la expresión nos recuerda algo que hemos visto alguna vez, y eso, no la cosa que hemos visto, sino un conocimiento en el que interviene un recuerdo, un concepto, una convención, es el plano del contenido». Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2000), 94.

³² Jean-Jacques Wunenburger, *Antropología del imaginario* (Buenos Aires: Del Sol, 2008), 28.

³³ *Ibíd.*, 28.

simbólica, es necesario que se encuentre despojada de los aspectos prácticos y banales con los que se utiliza habitualmente el lenguaje icónico y verbal. Ello se produce cuando las imágenes mentales ya no se encuentran solo al servicio de la recreación interna de los objetos de la realidad cuando estos no se hallan presentes a los sentidos.

En el momento en que una imagen de la realidad percibida se inserta en el flujo de imágenes conscientes, la imagen mental, por su distancia de lo real, activa nuevas significaciones que desbordan el sentido literal propio que atribuimos a los referentes empíricos. Este ensanchamiento del significado se apoya en dos tipos de procesos que han sido descritos por el filósofo de la imagen J-J. Wunenburger: el primero, sintagmático, se regula mediante una cadena de asociaciones que reactiva imágenes relacionadas por su parecido o contigüidad; el segundo, paradigmático, impulsa una cadena de imágenes unidas unas a otras por un sentido común, de manera que la imagen ya no reenvía solamente a un significado unívoco, sino a un significado indirecto, oculto, al que se accede por la orientación de su sentido.³⁴ Es entonces cuando la imaginación deviene verdaderamente simbólica, cuando se ha producido una distancia entre el simbolizante y lo simbolizado, cuando la parte material ya no remite a la experiencia sensible sino que vehicula un significado o un sentido que por su complejidad no puede ser expresado de otra forma:

En tanto que tratada simbólicamente por la consciencia, la imagen aparece entonces como dotada de una información inmanente, endógena, que no se reduce más a los únicos datos empíricos. El sentido evocado ya no se adhiere al contenido empírico, sino que es descubierto de alguna manera en el interior de la imagen en tanto que ella viene a encarnar, sensibilizar, figurar un contenido ideal. Este descubrimiento de un sentido oculto, profundo de una imagen revela de esta forma que la imaginación no está más sujeta a la única tarea de irrealizar contenidos perceptivos, haciéndolos vivir mentalmente en ausencia de su referente objetivo, sino que permite religar un contenido sensible a otro inteligible o, inversamente, conferir a un contenido ideal una forma sensible representada de manera mental. La simbolización deviene, de este

³⁴ Jean-Jacques Wunenburger, «Image et image primordial», en *Question de mythocritique. Dictionnaire* (Paris: Imago, 2005), 195-196.

modo, una actividad creadora del sujeto que imagina que no se contenta más con reproducir en un orden subjetivo percepciones posibles, sino que devela un sentido figurado.³⁵

Cuando estas imágenes se vuelven materiales, es decir, pueden ser percibidas en cuanto a signos debido a su plasmación en una cultura determinada o en un tiempo histórico se denominan símbolos, por lo tanto, estos se entienden como la actualización de la imagen mental simbólica.

Las diferencias que se han establecido por cuestiones didácticas entre las distintas familias de imágenes pudieran hacer pensar en un sistema de compartimentos estancos en el mundo del imaginario. Muy al contrario, la diferencia entre unas y otras categorías de imágenes tan solo obedecen a una cuestión de grado. Existe entre las imágenes sensibles y el símbolo lo que G. Durand denomina la *dimensión mecánica del símbolo*, una diferencia de grado por el que la conciencia se representa fielmente la realidad mediante una imagen sensible, o bien el objeto representado, porque sea abstracto o porque su aprehensión ofrezca dificultad, se re-presenta mediante una *imagen*.³⁶ Asimismo, J-J. Wunenburger, que encuentra el mismo vínculo entre imágenes, ilustra convenientemente el mundo imaginario como un árbol en el que las diferentes representaciones se organizan de manera cíclica, de manera que la imagen material puede estar sobredeterminada por la simbólica al mismo tiempo en una misma operación mental.³⁷

³⁵ Wunenburger, *La vida de las imágenes*, 25-26.

³⁶ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 9 y ss.

³⁷ Valga el siguiente ejemplo del propio filósofo: «La percepción sensorial de una mujer-madre o de un fenómeno acuático, aquí y ahora, puede ser así sobrecargado, sobredeterminado por la activación de arquetipos de la madre primordial o del elemento acuático (entendido como *materia prima*), permitiendo concentrar en una misma operación a la vez las percepciones empíricas y las significaciones arquetípicas. En sentido inverso, la percepción sensible puede llegar a ser motivo de una ensoñación simbolizante que se injerta al fin de cuentas en el autodesarrollo mental del nudo arquetípico, enriqueciendo de ese modo el acto de percepción con el añadido de significaciones que culminan en la toma de un *logos* espermático originario, inicialmente concentrado en el arquetipo». Wunenburger, *La vida de las imágenes*, 29.

1.2. Las hermenéuticas simbólicas

Si como se ha explicado, existe una fisura entre las imágenes y aquello que significan, el hombre tiene una inclinación natural a salvar dicha distancia interpretativa.

En el ámbito científico, la actividad dedicada a la búsqueda de un sentido se denomina, en sentido laxo, hermenéutica. Dentro de esta amplia parcela del conocimiento, se halla un conjunto de teorías englobadas en la denominación común de hermenéuticas simbólicas, es decir, disciplinas interpretativas cuyo objetivo son las «manifestaciones y entidades susceptibles de un desciframiento, en tanto que portadoras de contenidos ocultos, indirectos o polivalentes».³⁸

El camino recorrido por estos trabajos es ya largo. En la década de los cincuenta del siglo pasado, M. Eliade advertía de las diferentes ramas del saber que estaban implicadas en esta instauración de la imagen simbólica como ámbito de conocimiento y que reaccionaban contra el racionalismo y cientificismo del siglo XIX. Así, encontramos que el psicoanálisis, la filosofía, la historia de las religiones o la antropología son algunas de las disciplinas que conciben la imaginación y distintas creaciones del hombre desde un punto de vista simbólico.³⁹

Cada una de ellas orienta su estudio a la interpretación de diferentes objetos producidos por el hombre como los sueños, ritos, mitos o arte. Pero como se podrá comprobar, es habitual que entre ellas se produzcan contaminaciones. Así, los estudios antropológicos centrados en el ritualismo fueron aprovechados por la crítica literaria, dando lugar a la mitocrítica, o bien esta última incorporó uno de los descubrimientos más fecundos de la psicología, como es la noción de arquetipo elaborada por C. G. Jung. Esta superposición de conocimientos es natural entre los trabajos que intentan

³⁸ Mario Tomé, *Hermenéutica simbólica en la obra de Michel Tournier* (León: Publicaciones Universidad de León, 1986), 119.

³⁹ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1979), 9-10.

asediar el complejo mundo de lo simbólico, caracterizado por su plurisignificación, ambivalencia y opacidad.

Teniendo en cuenta esta diversidad, podría establecerse tres líneas básicas que se encuentran comprometidas en el campo de la hermenéutica simbólica y que han sido sintetizadas por Mario Tomé: «a) la fenomenología de la religión (portadora de lo misterioso y la inefabilidad); b) el universo de la psicología (elaboraciones oníricas, representaciones mentales, arquetipos); c) el amplio marco de la imaginación creadora y de las producciones artísticas del hombre».⁴⁰

De esta manera, el campo de lo simbólico queda instaurado como un ámbito interdisciplinar. Así fue entendido por G. Durand que, como se tendrá ocasión de comprobar, lejos de desechar estas y otras aportaciones, las depura e integra en lo que considera una única ciencia antropológica que tiene por objeto al hombre, *homo symbolicus*.

1.2.1. La fantasía en el psicoanálisis de Sigmund Freud

El psicoanálisis revalorizó el terreno de la fantasía o imaginación al otorgarle una verdadera dimensión simbólica. Su teoría ha tenido un vasto alcance en la cultura del siglo XX, repercutiendo en casi todos los ámbitos del conocimiento y pasando a la cultura popular.

Aun cuando se le pueda objetar una interpretación de las imágenes excesivamente reductiva, la teoría freudiana ostenta el mérito de crear un método interpretativo con el que desveló toda la complejidad que se escondía detrás de la identidad del hombre y su conciencia. Es por ello que P. Ricour aglutina a Marx, Nietzsche y Freud bajo el marbete de «escuela de la sospecha»; los tres habrían puesto

⁴⁰ Tomé, *Hermenéutica simbólica*, 122.

en duda nuestro conocimiento de la realidad y habrían creado tres métodos interpretativos conscientes.⁴¹

No se puede ahondar aquí en las fructíferas relaciones que la obra de S. Freud ha tenido con el arte en general y con la literatura en particular. Aunque el padre del psicoanálisis no se propuso elaborar una teoría literaria, lo cierto es que su extensa obra realiza incursiones constantes en esta disciplina. El resultado de sus trabajos y el de sus seguidores establece que podemos hablar de una pragmática,⁴² hermenéutica,⁴³ retórica,⁴⁴ estética,⁴⁵ crítica y teoría de los géneros literarios⁴⁶ desde un punto de vista psicoanalítico.

Freud utiliza en sus trabajos el término *fantasía* en lugar de imaginación y el concepto engloba tanto la actividad diurna imaginativa como la de los sueños nocturnos.

En el importante ensayo «El poeta y los sueños diurnos» (1908), establece una analogía

⁴¹ Dice Paul Ricour en *El conflicto de las interpretaciones* (Buenos Aires: FCE, 2003), 95: «El filósofo contemporáneo se encuentra con Freud en los mismos parajes en los que halla a Nietzsche y a Marx; los tres se erigen ante él como protagonistas de la sospecha, como desenmascaradores. Un problema nuevo ha nacido: el del engaño de la conciencia, de la conciencia como engaño; dicho problema no puede constituir un problema particular entre otros, pues lo que está en cuestión de manera general y radical es aquello que, para nosotros –buenos fenomenólogos–, constituye el campo, el fundamento, el origen mismo de toda significación: la conciencia».

⁴² Véanse Carlos Castilla del Pino, «El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario», en *Teoría de la crítica literaria* (Madrid: Trotta, 1994) e Isabel Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia literaria* (Madrid: Cátedra, 1994).

⁴³ Sigmund Freud, «La interpretación de los sueños» (1900) y «Lecciones introductorias al psicoanálisis» (1916-1917), en *Obras completas*, 3 vols., (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007); P. Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* (México: Siglo veintiuno, 2002) y *El conflicto de las interpretaciones* (Buenos Aires: FCE, 2003).

⁴⁴ En el ámbito de la teoría española se han ocupado de este aspecto José Domínguez Caparrós, «Interpretación y retórica», en *Estudios de teoría literaria* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2001), 121-133 e Isabel Paraíso, *Literatura y Psicología* (Madrid: Síntesis, 2010), 79-92.

⁴⁵ Sigmund Freud, «El chiste y su relación con el inconsciente» (1905) y «Lo siniestro» (1919), en *Obras completas*. Como aportación española resulta muy interesante el trabajo de Eugenio Trías, «Lo bello y lo siniestro», en *Creaciones filosóficas I. Ética y estética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009), 91-208.

⁴⁶ Entre las obras de Sigmund Freud dedicadas al teatro, merecen destacarse «Personajes psicopáticos en el teatro» (1905-6?); «La Interpretación de los sueños» (1900), donde se ocupa de *Edipo rey* y *Hamlet*; «Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica» (1916), en *Obras completas*. Respecto a la novela: «El poeta y los sueños diurnos» (1908) y «La novela familiar del neurótico» (1909), en *Obras completas*. Asimismo, son conocidos los trabajos dedicados al mito, el cuento popular y la leyenda: «Sobre la conquista del fuego» (1932); «La cabeza de Medusa» (1940) y «Sueños con temas de cuentos infantiles» (1913), en *Obras completas*. Otros autores que han dedicado libros importantes a estas formas literarias son Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Crítica, 2010); Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe* (Buenos Aires: Paidós, 1981) y *Don Juan et le doublé* (París: Payot, 1932).

entre el niño que juega, el hombre que fantasea y el poeta; todos tendrían en común el utilizar la fantasía como actividad en la que satisfacer unos deseos que la realidad imposibilita. De manera que los productos culturales del hombre —literatura, pintura, mito, cine—, en los que se encuentra implicada la fantasía, son la manifestación de otra cosa: deseos, recuerdos o complejos. Llegar a desvelar qué deseos se encuentran detrás de esas obras, desenmascarar el verdadero significado que esconden o reorientar el sentido que adquieren es una labor de interpretación equiparable a la que realiza el psicoanalista con el paciente.

En la descripción del aparato psíquico, Freud establece que en uno de sus espacios simbólicos, denominado inconsciente, se albergan las pulsiones innatas, los recuerdos y deseos reprimidos que luchan por salir a la luz, pero que son deformados por la censura para poder ser tolerados por el individuo, pues este podría desequilibrarse. Estos contenidos inconscientes son huellas que la experiencia vivencial ha dejado en el sujeto, trazos de las percepciones del hombre en contacto con el mundo. La forma de alcanzar dicho contenido por parte del psicoanalista es a través del *contenido manifiesto*, esto es, el sueño como es presentado durante el reposo y como se recuerda. El *contenido latente* es el significado del sueño, el material inconsciente explicado en la sesión psicoanalítica. Dos procesos relacionan ambos contenidos: la *elaboración* del sueño, que es la transformación del contenido latente en contenido manifiesto y se produce durante el reposo, y el *análisis o interpretación* del sueño, que es la transformación del contenido manifiesto en el contenido latente y es la labor que lleva a cabo el psicoanalista.⁴⁷

⁴⁷ En la descripción de la psique freudiana nos hemos basado en el diccionario de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis* (Barcelona: Paidós ibérica, 1996).

De aquí se deduce que interpretar un poema, un cuadro o una fotografía sea análogo a la interpretación psicoanalítica, es decir, desvelar el contenido oculto que se encuentra enmascarado en esas obras artísticas creadas por el hombre.

Como es bien sabido, para el psicoanálisis toda producción cultural surgiría del inconsciente y tendría un origen mayoritariamente sexual. Cuando las pulsiones de origen sexual se derivan a un fin diferente del que le es propio, se subliman hacia un objeto social o moralmente valorado, surgiendo así la actividad artística o investigadora.⁴⁸ De acuerdo con G. Durand, se debe subrayar la limitación de la teoría psicoanalítica a la hora de interpretar el símbolo en un sentido tan reduccionista, pues al ser la imaginación y sus productos fruto de la libido, de las pulsiones sexuales que tienden a satisfacerse, las imágenes reducen su misterio, su simbolismo, a una causa determinada y exclusiva, la sexualidad.⁴⁹

1.2.2. Crítica literaria psicoanalítica

En la línea de los trabajos del psicoanálisis freudiano pronto surgieron una compleja variedad de corrientes, métodos y objetos de estudio. La dificultad por sintetizar dichas propuestas deriva del hecho de ser ejercida tanto por críticos literarios como por psicoanalistas cuyos propósitos diferían a menudo.

Una línea de investigación muy frecuente en los primeros discípulos de Freud fueron las llamadas *patografías*, cuya finalidad era la de verificar en el texto literario una enfermedad del escritor, como el trabajo de René Laforgue, que realiza un estudio clínico de la neurosis del fracaso a partir de la biografía y las obras de Baudelaire en *L'Echet de Baudelaire* (1931).

⁴⁸ Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, 21-23.

⁴⁹ Durand, *La imaginación simbólica*, 47-54.

Otro grupo, las denominadas *psicobiografías* tendrían en cuenta la interacción hombre-obra como una unidad, con la finalidad de descubrir las motivaciones inconscientes. Estos trabajos también se podían orientar hacia lo colectivo impersonal a través de los mitos, cuentos populares o leyendas, que ofrecieron, a nuestro juicio, los resultados más satisfactorios. La idea que subyace bajo estos estudios se asientan en aserto freudiano de que los mitos son residuos de las fantasías de toda la humanidad,⁵⁰ o dicho de otro modo «que el sueño es la mitología privada del durmiente y el mito el sueño despierto de los pueblos, que al Edipo de Sófocles y al Hamlet de Shakespeare corresponde la misma interpretación que al sueño».⁵¹

En esta línea hay que mencionar el clásico trabajo de Otto Rank, para quien los relatos míticos presentan esquemas fundamentales que se repiten constante e independientemente del espacio y tiempo al que dicho mito pertenece. Esta es la principal conclusión de su estudio *El mito del nacimiento del héroe* (1909), en el que unos rasgos comunes o un patrón pueden inferirse del examen que realiza del mito de héroes como Moisés, Edipo, Perseo, Gilgames, Heracles, Jesús o Sigfrido.⁵² Estas ficciones, al igual que las novelescas, reflejarían una fantasía muy común en el hombre, ligada a diferentes etapas de su desarrollo psíquico, y que fue descrita en *La novela familiar del neurótico* (1909), de S. Freud.

En esta breve selección hay que destacar la corriente denominada *psicocrítica*, desarrollada por Ch. Mauron, quien cuenta con una metodología propia basada en la

⁵⁰ Freud, *Obras Completas*, Vol. II, 1348.

⁵¹ Ricoeur, *Freud: una interpretación*, 9.

⁵² El héroe, cuyo nacimiento va precedido de una profecía, es hijo de unos padres nobles que se ven obligados a abandonar al hijo, posteriormente es recogido por gente humilde o alimentado por animales, hasta que en la edad adulta descubre su verdadero origen obteniendo el reconocimiento y los honores que le corresponden. Otto Rank señala algunos de los rasgos coincidentes entre la psicología infantil y el esquema mítico: el yo del niño sería análogo al héroe del mito de manera que se puede considerar como un yo colectivo; las dos parejas de padres del mito, tienen su correspondencia en los padres verdaderos y los imaginados en la fantasía infantil; de manera inversa, el abandono mítico del padre y su esfuerzo por aniquilar al hijo, equivale al repudio o no reconocimiento del padre en la fantasía del niño. Véase Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe* (Barcelona: Paidós, 1981).

superposición de textos, y por objetivo el de descubrir las metáforas obsesivas del autor. A nuestro modo de ver, en la aplicación de un método que tiene por objeto el texto mismo, Ch. Mauron realiza un paso importante en crítica literaria psicoanalítica, tantas veces cuestionada por su falta de método. La exposición de su técnica y su aplicación práctica se desarrolla en diferentes trabajos. En su obra *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1962) expone su método crítico y su aplicación a obras de Mallarmé, Valéry y Baudelaire, entre otros autores. A diferencia de las corrientes precedentes, el método psicocrítico trataría de descubrir en los textos relaciones que habrían pasado inadvertidas y cuyo origen se encuentra en la personalidad inconsciente del autor: «La psychocritique est d'abord cette technique. Elle recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte».⁵³ El método es análogo a las asociaciones de ideas ejercidas en la sesión psicoanalítica, pero Mauron hará hincapié en que no se trata de comparar textos, técnica empleada por la crítica clásica con el contenido consciente, sino de superponerlos con la finalidad de encontrar contenido inconsciente. Surgirá así, una red de asociaciones que el autor denomina metáforas obsesivas.

1.2.3. Inconsciente colectivo y arquetipo de Carl Gustav Jung

Algunos de los autores anteriormente citados fundamentaban sus trabajos en las teorías de C. G. Jung. Las investigaciones del principal discípulo de S. Freud ensanchan todavía más el campo del psicoanálisis si cabe, al interesarse por el arte, la religión e incluso conocimientos hoy considerados poco ortodoxos como la alquimia. Si S. Freud

⁵³ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique* (Paris: Librairie José Corti, 1963).

revalorizó la imaginación fundamentalmente a través de la descripción del inconsciente, su discípulo lo hará a partir del concepto de inconsciente colectivo y arquetipo.

El inconsciente individual, que procede de la experiencia personal, descansaría sobre una capa más profunda, el inconsciente colectivo, definido como «base psíquica general de naturaleza suprapersonal que se da en cada individuo».⁵⁴ Su contenido no es adquirido por el individuo sino que es heredado y su funcionamiento es igual en todos los sujetos independientemente del espacio físico en el que se encuentren. Su contenido está formado por los arquetipos, que se definen como «tipos arcaicos o —mejor aún— primigenios, imágenes generales existentes desde tiempos inmemoriales».⁵⁵

En principio, los arquetipos designan contenidos anímicos no sometidos a la elaboración consciente que se manifiestan de forma inmediata en sueños o visiones, o bien de forma mediata, es decir, a través de fórmulas conscientes como las doctrinas tribales, el mito y el cuento popular. Cuando se hace consciente, se transforma adaptándose a la consciencia del individuo en la que surge.⁵⁶ C. G. Jung insistió en que los arquetipos no se encuentran determinados en el contenido sino exclusivamente en la forma; tan solo cuando se hace consciente y se rellena con el material de la experiencia consciente está determinado su contenido. También subraya su dinamismo: «existen en cada psique disposiciones, formas —ideas en el sentido platónico— inconscientes pero sin embargo activas, es decir, vivas, que prefiguran intuitivamente e influyen el pensar, el sentir y el obrar».⁵⁷

La terminología empleada por Jung puede llevar a equívocos puesto que su obra se gesta a través de muchos años y reelabora a través de varios ensayos las nociones de arquetipo, imagen o símbolo. No obstante, se puede concluir que el arquetipo, esa forma

⁵⁴ Carl Gustav Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa*, Vol. 9/1 (Madrid: Trotta, 2010), 4.

⁵⁵ *Ibíd.*, 5.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*, 77.

dinámica del inconsciente, solo se puede percibir a través de las imágenes arquetípicas que se presentan en la consciencia, a través de los sueños, mitos u otras producciones culturales, y que se interpretan como simbólicas.

C. G. Jung se centró sobre todo en los arquetipos vinculados al proceso de individuación, recorrido psicológico necesario que el hombre debe hacer para incorporar y combinar los arquetipos con las imágenes individuales y lograr el equilibrio: el *animus* (imagen de lo masculino), el *anima* (imagen de lo femenino) y el *selbst* (sí-mismo), verdadero centro de la personalidad.⁵⁸ Para ello, es conocido el caso de Miss Miller, con el que el psicólogo ejemplifica dicho proceso; la paciente, que se encontraba en un proceso de cambio entre la etapa infantil y la adultez, soñaba con un material mítico, reflejo del inconsciente colectivo que debía integrarse en el inconsciente individual con el fin de resolver conflictos o desvelar ciertas tendencias psicológicas.⁵⁹

La importancia radical de la teoría junguiana se encuentra en establecer unas imágenes innatas y universales, los arquetipos. Lo que quiere decir que la especie humana compartiría necesariamente unas proformas de las imágenes de las que germinarían los símbolos culturales a lo largo del tiempo.

1.2.4. Fenomenología de la imaginación poética de Gaston Bachelard

El filósofo Gaston Bachelard escribió una serie de obras en las que se explora la imaginación a partir de los cuatro elementos primitivos. Su finalidad no era hacer una crítica literaria ortodoxa, pero su importancia reside en haber reivindicado la

⁵⁸ *Ibid.*, 3-40.

⁵⁹ Véase Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación. Obra completa*, Vol. 5 (Madrid: Trotta, 2012).

imaginación a través de la poesía y las ciencias, fundamentalmente, de haber ejercido un fructífero magisterio en la teoría sobre el imaginario de G. Durand.⁶⁰

Aire, tierra, fuego y agua son, en palabras del filósofo francés, «hormonas de la imaginación» que activan «grupos de imágenes» y «ayudan a la asimilación íntima de lo real disperso en sus formas».⁶¹ G. Bachelard diferencia claramente entre una imaginación referencial, dependiente de las percepciones, y lo que considera la verdadera imaginación, una facultad especialmente dinámica para «[...] *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*».⁶²

Es por ello que prefiere el nombre de *imaginario*, para caracterizar una experiencia abierta y evasiva que caracteriza el psiquismo humano:

El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*. El valor de una imagen se mide por la extensión de su *aureola imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta, evasiva*. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad. Especifica, más que cualquier otra potencia, el psiquismo humano.⁶³

La imaginación es para el filósofo el territorio privilegiado de la infancia que pervive en la ensoñación poética y, por tanto, en la actividad artística.⁶⁴ A esta dedicó gran parte de sus trabajos, estableciendo que, frente a la causalidad del psicoanálisis que liga las representaciones a un impulso, la imagen poética tiene «un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*».⁶⁵ Por lo tanto, es necesario

⁶⁰ Algunas de las obras de Gaston Bachelard son *Psicoanálisis del fuego* (Madrid: Alianza, 1966); *El agua y los sueños* (México: FCE, 1978); *El aire y los sueños* (México: FCE, 1958); *La poética del espacio* (México: FCE, 1965); *La poética de la ensoñación* (México: FCE, 1997) y *La llama de una vela* (Caracas: Monte Ávila, 1975).

⁶¹ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños* (México: FCE, 1958), 22.

⁶² *Ibíd.*, 9.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ Ver Bachelard, *La poética de la ensoñación*.

⁶⁵ Bachelard, *La poética del espacio*, 8.

comprender filosóficamente el fenómeno de la imagen poética: «Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad».⁶⁶

La concepción bachelardiana de la imaginación y las imágenes se caracteriza por la autorreferencialidad; la imagen ya no remite al mundo de las percepciones ni es síntoma de los complejos inconscientes, sino que la imagen poética crea su propio sentido.⁶⁷ Estas palabras de G. Bachelard resumen bien lo expuesto hasta aquí: «Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica».⁶⁸

Para terminar, es necesario destacar el personal método hermenéutico del filósofo francés. En consonancia con su concepto de imaginación, que aspira a conocer las imágenes poéticas en sí mismas, requiere de un lenguaje poético, alejado de una visión excesivamente logocéntrica que el lenguaje de las ciencias al uso podría propiciar. Este es el vehículo que G. Bachelard propone al lector en una especie de lectura participativa e inocente para captar estas imágenes en su verdadera dimensión. Una lectura que permita identificar al lector y al autor en base a la imaginación. Este modo de lectura, esta participación feliz, perpetuará su magisterio a través de otros autores que entienden la crítica literaria de manera parecida.

1.2.5. Crítica temática

Un conjunto de autores entienden la crítica literaria en el sentido bachelardiano, como una recreación literaria, una experiencia de lectura y de conocimiento ofrecida al

⁶⁶ *Ibíd.*, 9.

⁶⁷ Véase el artículo de Luis Puelles Romero, «La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard», *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía* 3, (1998): 335-343.

⁶⁸ Bachelard, *La poética del espacio*, 10.

lector, en el que se indaga en el universo imaginativo del escritor. Se trata de autores como Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard o Jean Rousset, quienes han sido incluidos bajo marbetes como *escuela de Ginebra*, *crítica fenomenológica*, *crítica de identificación* o *crítica de la conciencia*. Algunas de las características comunes que destaca A. Yllera de este grupo heterogéneo son el interés por las estructuras subjetivas de la obra y el universo mental del autor, por concebir la obra como una aventura espiritual de la conciencia, el interés por el ensueño y la imaginación.⁶⁹

Jean Pierre Richard, por ejemplo, ejerce una crítica que intenta acotar un tema como si fuera el principio organizador de la obra de un autor; así, sus trabajos orbitan en torno a la sensación, el contacto y el cuerpo. Como señala J. del Prado, una serie de títulos bien significativos se centran en la noción de espacio como *El universo imaginario de Mallarmé*, *La geografía mágica de Nerval* o *Territorios de lectura*.⁷⁰

Jean Starobinski, sin embargo, se halla en una vertiente más psicoanalítica y existencial en ensayos como los que componen *La relación crítica*, donde establece una breve historia de la imaginación y revisa conceptos relacionados como palabra, imagen y cuerpo. Pero, a nuestro juicio, los trabajos más interesantes sobre la imaginación, son aquellos que se centran en un tema y los aborda utilizando diferentes materiales y acudiendo a diferentes épocas; sugerentes esfuerzos por indagar en la imaginación a través de diferentes códigos, donde recorre el tema del bufón o del payaso como un autorretrato paródico del artista; o analiza el tema de la locura a partir de *Ayax* de

⁶⁹ Alicia Yllera, *Teoría de la literatura francesa* (Madrid: Síntesis, 1996), 306.

⁷⁰ Javier del Prado Biezma, «Arqueología mítica: el tematismo», *Amaltea: revista de mitocrítica*, nº 0 (2008): 25-38.

Sófocles, el exorcismo relatado en el Evangelio de Marcos y el cuadro *La pesadilla* (1781) de J.H. Füssli.⁷¹

1.2.6. Estudios antropológicos y crítica mítica

Al igual que ocurrió con el psicoanálisis, otras disciplinas vinieron a engrosar el asedio a la literatura, como la antropología, incorporada en el siglo XX a la crítica literaria y frecuentemente en unión a la primera. La suma de ambas disciplinas es la base común de dos líneas teórico-prácticas muy fructíferas en relación a la imaginación. Por un lado, la crítica mítica, una rama que se desarrolla especialmente en EEUU a partir de 1950 y que recibe el nombre de *Myth Criticism* y, por otro lado, estudios literarios desarrollados preferentemente en Francia a partir del magisterio de G. Durand. De acuerdo con I. Paraíso, lo que une a ambas corrientes es su «interés por el mito y por la fundamentación universal de la imaginación humana».⁷²

Entre los estudios antropológicos más relevantes, se debe situar *La rama dorada* del comparatista y estudioso de los rituales James George Frazer. Para el antropólogo escocés, el rito se sitúa en un periodo anterior al mito, de manera que este último es la pervivencia de un rito desaparecido. Alguno de los ritos que estudia y que tendrá influencia en la literatura es el del dios que muere y renace relacionado con el culto agrario y el ciclo estacional, como el sacerdote romano del santuario de Diana.⁷³ La influencia de Frazer será fundamental en los estudios literarios de la escuela mito-ritual de antropología, N. Frye y J. Campbell.

⁷¹ Véanse las siguientes obras de Jean Starobinski: *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)* (Madrid: Taurus, 1974); *El ojo vivo* (Madrid: Cuatro, 2002); *Tres furores. Historias sobre locura y posesión* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010 y *Retrato del artista como saltimbanqui* (Madrid: ABADA, 2007).

⁷² Paraíso, *Literatura y psicología*, 178.

⁷³ James George Frazer, *La rama dorada* (México: FCE, 2011), 3ªed. en español a partir de la compendiada en inglés en 1994 (1906-1915).

El grupo mito-ritual de Cambridge se compone de una serie de profesores vinculados o colaboradores de dicha universidad. En líneas generales prolongan la idea de Frazer que considera al rito como la fuente del mito. Para Gilbert Murray, la tragedia griega nace de una danza ritual o mágica, que representaba la muerte de la vegetación durante el dramático período de un año, y su posterior renacimiento triunfal con el nuevo año. El ritual dionisiaco que subyace en la tragedia lo divide en seis etapas que pueden reconocerse en las tragedias antiguas.⁷⁴ Otro miembro del grupo, Francis Fergusson, analiza los dramas de Shakespeare como un rito encaminado a la purificación y al mantenimiento del bienestar.⁷⁵

Georges Dumézil se puede considerar como un precursor del estructuralismo de Lévi-Strauss. Tiene una visión social y funcional del ritual, y una de sus teorías principales se refiere a una estructura mitológica indoeuropea común, prototipo de mitologías posteriores. También tendrá importancia para la teoría literaria su concepción trifuncional de mitos y religiones, compuestos por sacerdotes, guerreros y productores.⁷⁶

Northrop Frye puede considerarse como uno de los principales representantes de la crítica mítica que se desarrolla en el mundo anglófono. Su libro fundamental, *Anatomía de la crítica* (1957), contiene cuatro ensayos en los que enfoca un aspecto particular de la literatura. En «Crítica arquetípica» o «Teoría de los mitos», el profesor canadiense define el arquetipo como «símbolo comunicable», un «conjunto asociativo», una «variable compleja respecto al signo», desvalorizando el componente eminentemente psicológico del arquetipo, pues considera que los arquetipos son los grupos de imágenes recurrentes extraídos de la mitología bíblica y grecolatina que

⁷⁴ Gilbert Murray, *Eurípides y su época* (México: FCE, 1949).

⁷⁵ Eleazar M. Meletinski, *El mito* (Madrid: Akal, 2001).

⁷⁶ Georges Dumézil, *Mito y epopeya. II. Tipos épicos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey* (México: FCE, 1996^a); *Mito y epopeya. III. Historias romanas* (México: FCE, 1996^b) y *Los dioses soberanos de los indoeuropeos* (Barcelona: Herder, 1999).

sirven para relacionar un poema con otro y configuran una gramática que dota de significado a las obras.⁷⁷

Cerrando este epígrafe, hay que mencionar la contribución hermenéutica de J. Campbell. En un importante trabajo su autor compara una cantidad ingente de mitos, leyendas y cuentos de hadas, y extrae una estructura que se repite en la empresa del héroe. Antecedentes de este trabajo se encuentran en el comparatismo del antropólogo Frazer o del psicoanalista O. Rank.

Para J. Campbell, la aventura mitológica del héroe puede resumirse en la fórmula de los ritos de iniciación *separación-iniciación-retorno*, que sería el núcleo de lo que denomina *monomito*: «El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos».⁷⁸ Esta aventura es ilustrada por el autor con diversos ejemplos de diferentes culturas: el mito griego de Prometeo, el latino de Eneas, la leyenda oriental de Buddha o la del Moisés bíblico.

1.2.7. Fenomenología de la religión de Mircea Eliade

Es lógico que el estudio de las religiones, como un ámbito de conocimiento sobre lo transcendental, viniera a enriquecer el panorama del símbolo en el siglo XX. Mircea Eliade y su ingente obra ha sido una aportación fundamental a los estudios sobre el imaginario desde el campo de estudio de la historia de las religiones.⁷⁹

⁷⁷ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (Caracas: Monte Ávila, 1977).

⁷⁸ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (México: FCE, 2006), 35.

⁷⁹ Entre las numerosas obras de Mircea Eliade anotamos *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (México: FCE, 2009); *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1979); *Mitos, sueños y misterios* (Barcelona: Kairós, 2010); *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 1998); *Mefistófeles y el andrógino* (Barcelona: Kairós, 2008); *Herreros y alquimistas* (Madrid: Alianza, 2009); *Mito y realidad* (Barcelona: Kairós, 2010); *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (Madrid: Alianza, 2011) y

Para el historiador rumano, el hombre es un *homo symbolicus* y por lo tanto, todo acto religioso, al igual que acto cultural, tiene una realidad metaempírica; la religión se equipara a la cultura en razón de su simbolismo.⁸⁰ Considera M. Eliade que el historiador de las religiones tiene el privilegio de acceder, mejor aún que el crítico literario o el psicólogo, a las imágenes arquetípicas del ser humano, pues cuenta para ello con documentos más coherentes que proceden directamente del pensamiento simbólico.⁸¹

Para acercarse a su idea de lo sagrado es interesante partir del concepto de *hierofanía*, que es la manifestación de lo sagrado en diferentes documentos, como un mito, un objeto o una danza, pudiendo tener un destino local o adquirir universalidad.⁸² Así, todo ha podido ser susceptible de convertirse en sagrado para según qué comunidad en un momento dado.

En el contexto religioso, los símbolos forman parte de lo real aunque no sean evidentes en la experiencia inmediata; así, para las sociedades primitivas *real* equivale a *lo significativo* y a *sagrado*. El simbolismo religioso puede expresar simultáneamente varios significados, es revelador y se refiere a una situación que compromete la existencia humana.⁸³

Para el historiador de las religiones, las sociedades arcaicas consideran que el mito es el relato real y verdadero de toda creación, modelo ejemplar y sagrado:

[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento; una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra

Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado (Madrid: Ediciones cristiandad, 2011).

⁸⁰ Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 198.

⁸¹ Eliade, *Imágenes y símbolos*, 20-21.

⁸² Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, 63-111.

⁸³ Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 200-205.

cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobre-naturalidad”) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.⁸⁴

El hombre primitivo vive en un tiempo real que es el tiempo sagrado, por oposición al tiempo profano. El tiempo primordial, *ab origine* o *in illo tempore*, es en el que se creó el mundo y las cosas conocidas; un tiempo que el hombre primitivo puede reactualizar mediante el rito. De la misma manera, habita un espacio sagrado que le permite distinguir su centro en el mundo, lleno de sentido, del caos que se ofrece más allá, en el ámbito profano.⁸⁵

Ahora bien, en las sociedades modernas, caracterizadas por el hombre no religioso, M. Eliade encuentra la supervivencia degradada del rico simbolismo sagrado. Se pueden espigar algunos ejemplos: los rituales de renovación han sido heredados por el hombre desacralizado como se comprueba en las fiestas relacionadas con el fin y el comienzo del año; los relatos mitológicos, que se perpetúan a través del cine o de la literatura, tienen la capacidad de abstraer al hombre de su tiempo real histórico y proyectarle a otro tiempo como en el caso del tiempo sagrado para el hombre religioso; los ritos de iniciación, con sus pruebas, muerte y renacimiento, forman parte consustancial de la existencia humana.⁸⁶

⁸⁴ Eliade, *Mito y realidad*, 13-14. Se reproduce esta definición de mito, que ha sido aceptada y repetida por muchos especialistas del imaginario, entre ellos, G. Durand.

⁸⁵ Véase Eliade, *Lo sagrado y lo profano*.

⁸⁶ *Ibíd.*, 147-155

1.3. Estructuras antropológicas del imaginario

Gilbert Durand, antropólogo y discípulo de G. Bachelard, ha dedicado gran parte de sus trabajos al estudio del imaginario, el mito y la crítica artística, especialmente literaria. Es considerado como uno de los grandes especialistas en este ámbito y a él se debe la inauguración de una línea crítica, denominada *mitocrítica*. Su magisterio se extiende por todos los continentes gracias a la labor del CRI, Centre de Recherche sur L'imaginaire, fundada en 1966. Fue integrante del Círculo de Eranos y su obra guarda una estrecha filiación con la de otros grandes fundadores de hermenéuticas centradas en el símbolo como Henry Corbin, Ernst Cassirer, Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur.⁸⁷

Para G. Durand, el imaginario designa tanto la capacidad de simbolización inherente al ser humano, como el potencial de imágenes que pueden ser concebidas por este.⁸⁸ Las representaciones, lejos de responder al arbitrio del hombre o ser fruto del error o la falsedad, se agrupan en torno a una lógica, como demuestra en su obra *Estructuras antropológicas del imaginario* (1969), donde establece un sistema de clasificación de las imágenes, un atlas antropológico de la imaginación que agrupa las representaciones en conjuntos.

En su configuración, la actitud conciliadora de G. Durand, lejos de desestimar las aportaciones de otros ámbitos de estudio, opta por situarse en los estudios antropológicos en sentido amplio, como ciencia que estudia el *homo sapiens*. Es por ello

⁸⁷ Sobre el origen de la escuela fundada por Gilbert Durand y denominaciones afines a *mitocrítica*, como *estructuralismo figurativo* o *mitoanálisis*, véase Fátima Gutiérrez, “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”, *Thélème* 27, (2012): 175-189.

⁸⁸ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (Madrid: FCE, 2005), 34-35.

Por otro lado, parece pertinente hacer una aclaración. Si en este trabajo se alterna indistintamente la denominación de *imaginación* e *imaginario* es porque consideramos que el nombre *imaginario* —que G. Durand toma de su maestro G. Bachelard en virtud de la capacidad transformadora que adjudica a la imaginación— se encontraba motivado por la urgencia de que su investigación no se viera empañada ni confundida por antiguos estudios asistemáticos que consideraban la imaginación como «la loca de la casa». Sin obviar la importante diferencia planteada, a raíz de todos los trabajos referenciados sobre el concepto de imaginación simbólica, creemos superada dicha confusión, por lo que seguiremos alternando indistintamente ambos términos, teniendo siempre presente que no nos referimos a una imaginación meramente reproductora, sino a una imaginación creadora y simbólica.

que incorpora los trabajos sobre la reflexología de V. M. Betcherev, la del tecnólogo Leroi-Gourhan, los esquemas afectivos del psicólogo Piaget o las tres funciones del sociólogo Dumézil como motivaciones primeras de la simbolización. El resultado es un sistema tripartito en el que confluye la naturaleza biológica del hombre y la cultura, entre la subjetividad y la objetividad; se trata de un *trayecto antropológico* entre dos polos que afectarán por igual en la configuración del imaginario y que será examinado más adelante en este trabajo.

De toda la compleja y fructífera teoría del antropólogo francés, interesa delimitar en un primer momento los diferentes niveles del aparato simbólico.

Empezando por la imagen, ya se explicó en el capítulo primero la *dimensión mecánica del símbolo*, la diferencia de grado que separaba la imagen sensible de la realmente simbólica. Ahora bien, entre una y otra G. Durand establece la categoría del arquetipo y sus instancias, entre las que se halla el *esquema*, una representación que actúa de puente entre la imagen sensible y la simbólica y se produce cuando la imagen sensible entra en contacto con el sustrato biológico del hombre, donde se hallan los reflejos dominantes.⁸⁹

El *esquema* actuaría como verdadera matriz arquetipal y principio ordenador que clasificaría todo el conjunto de imágenes en tres cauces imaginativos, determinados por la naturaleza biológica del hombre, concretamente por sus reflejos dominantes —postural, nutricional y sexual—. Del reflejo postural se derivan dos esquemas, el de *verticalización ascendente* y el de *separación*; del reflejo nutricional, los de *descenso* y *acurrucamiento*; del reflejo sexual, se derivan los esquemas *cíclicos* y de *progreso*.

⁸⁹ El arquetipo, sería «la forma primera de representación simbólica, abstracta, universal, inmutable y heredada»; y la imagen arquetipo, una concreción y actualización del arquetipo —verbal o esquema, adjetival o arquetipo y nominal o imagen arquetipo—. Véanse las aclaraciones que hace Fátima Gutiérrez, *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica* (Lleida: Milenio, 2012), 36-38.

A tenor de la unión biopsicológica que supone el esquema en contacto con los reflejos, se establecen tres estructuras o grandes conjuntos.

La estructura *heroica* viene determinada por el reflejo postural, visible en el cambio de postura del recién nacido, en su enderezamiento y posterior propensión a la verticalidad. Este primer gesto dominante se proyecta en el entorno vinculado a la visión y la ocupación espacial. La materia simbólica luminosa determina utensilios bajo las técnicas de separación y purificación como son las armas. Es la estructura del soberano guerrero y sacerdotal, así como del padre, que aparece al niño como una herramienta afectiva de poder, ligado frecuentemente a la caza y la pesca.

La estructura *mística* alberga el reflejo nutricional que se manifiesta en los recién nacidos mediante la succión, deglución y expulsión. Las materias simbólicas de profundidad y penetración como el agua, provocan técnicas de continencia donde se hallan los recipientes. Es la estructura de la casta productora, donde lo maternal aparece con su poder nutricional.

La estructura *sintética*, se encuentra determinada por el reflejo sexual, manifestado en su carácter rítmico y en el ciclo vital. La sexualidad será la materia simbólica que provoca técnicas cíclicas, rítmicas y de frotación originando símbolos como la rueda. Aquí se ubica la imagen del hijo como unión de las imágenes parentales.

Esta clasificación tripartita quedaría englobada en una bipartita, los llamados *regímenes*, que serían una estructura superior que englobaría todo el conjunto de arquetipos e imágenes con idéntica o parecida función. El *régimen diurno* de la imagen englobaría la dominante postural, y el *régimen nocturno* de la imagen, la dominante digestiva y sexual. Cada una de las dominantes configura las estructuras descritas anteriormente, que son las que otorgan un valor de *separación*, *confusión* y *unión* respectivamente: la dominante postural estaría integrada por *estructuras heroicas*

(división); en la dominante digestiva se integran *estructuras místicas* (confusión) y en el reflejo sexual se integran *estructuras sintéticas* (unión, agrupación).

Finalmente, el *símbolo* pasa por ser una actualización de la imagen simbólica; el arquetipo que es universal e innato se diversifica en diferentes símbolos al entrar en contacto con los diferentes contextos históricos o culturales, de ahí que un mismo símbolo pueda indicar diferentes sentidos en diferentes contextos. En cuanto a la diferencia entre imagen simbólica y símbolo: la primera no constituiría signo, sería la representación mental que pertenece al campo de la abstracción, el símbolo, en cambio, es ya un signo que se enmarca en el campo de la actualización.⁹⁰

Respecto al símbolo, es importante destacar la propiedad de la redundancia simbólica; puesto que la relación entre el significante y significado no es unívoca, un mismo significante puede remitir a multitud de significados abstractos e incluso antitéticos entre sí. El propio G. Durand lo ejemplifica mediante el símbolo del fuego (purificador, sexual, infernal, etc.); asimismo, el significado imposible de representar, como *lo sagrado* o *la divinidad*, puede estar sugerido por multitud de significantes, como un alto peñasco, un águila, un gran árbol, explica G. Durand.⁹¹ La redundancia es una propiedad que ayuda a su identificación. Anotamos la definición más completa de símbolo, que recoge las características principales que G. Durand va desgranando en sus diferentes obras:

Primero, el aspecto concreto (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego su carácter optimal: es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado; y, por fin, este último es “algo imposible de percibir” (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente o de otro modo.⁹²

⁹⁰ Gutiérrez, *Mitocrítica*, 34.

⁹¹ Durand, *La imaginación simbólica*, 16-17.

⁹² Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (México: Anthropos, 1993), 18.

Para el antropólogo francés el terreno predilecto del simbolismo se encuentra en la metafísica, el arte o la religión pues allí se encuentra simbolizado lo no sensible como es todo lo relacionado con el inconsciente, lo sobrenatural o lo surreal.⁹³

La teoría durandiana sigue plenamente vigente sesenta años después de su trabajo fundacional, como demuestran los avances en neurociencia y psicología. Uno de los aspectos más controvertidos se encuentra en la fundamentación biológica del imaginario, que G. Durand estableció a partir de los trabajos de la reflexología rusa de la época y que avances posteriores en etología han demostrado obsoletos. No obstante, como explica J. Thomas, los progresos en neurociencia vienen a corroborar las raíces biológicas del imaginario al descubrir una organización cerebral análoga al sistema ternario del imaginario. La actividad cerebral se organiza a través de tres instancias: el hemisferio izquierdo, lógico y racional; el hemisferio derecho, intuitivo y emocional; y una relación entre los dos a través de las neuronas espejo. Estas serían las responsables de los procesos miméticos en el ser humano y, por lo tanto, de la posibilidad de empatizar y comunicarnos con nuestros congéneres.⁹⁴ En palabras de A. Martín Jiménez, el descubrimiento de estas neuronas por la neurociencia permite comprobar

El carácter universal del comportamiento humano, así como la capacidad de comprender a los demás y de comunicarnos con ellos, atribuible en última instancia a la anatomía común de nuestro cerebro. [...]

Por ello, si existen mecanismos universales garantes de la vida de especie que nos permiten comprender las emociones y las intenciones de los demás, nada tiene de extraño que compartamos también, como sostenía Durand, un sistema universal de arquetipos y símbolos, derivado de la anatomía común de nuestro cerebro, el cual puede adoptar diferentes manifestaciones en los distintos momentos históricos y en el seno de cada cultura.⁹⁵

⁹³ Durand, *La imaginación simbólica*, 14.

⁹⁴ Joël Thomas, *Les mythes gréco-romains ou la force de l'imaginaire. Les récits de la construction de soi et du monde* (Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan, 2017), 166-174.

⁹⁵ Alfonso Martín Jiménez, «El componente retórico y el componente simbólico en la publicidad. Análisis de los anuncios de energía eólica de Iberdrola», *Cuaderno de Investigación Filológica*, nº 39 (2013): 165.

Asimismo, un estudio reciente como la «Teoría de la autoafirmación» refrenda las investigaciones del antropólogo al admitir tres tipos de respuesta ante una amenaza que ponga en peligro la identidad del ser. El hombre puede reaccionar mediante dos tipos de respuestas directas: aceptando y reaccionando contra la amenaza, o bien defendiéndose de esta mediante su negación o huida; una tercera vía, la autoafirmación, permitiría la restauración de la integridad personal al tiempo que un cambio de comportamiento adaptativo.⁹⁶

Este sistema tripartito de respuesta ante una amenaza, establecido por la psicología actual, es análogo al significado universal que G. Durand otorga al imaginario como un sistema equilibrador en el hombre ante su conciencia de finitud. Los tres grupos de imágenes elaborados por el antropólogo conformar tres actitudes del hombre ante la muerte: conflictual, perteneciente a la estructura heroica; una actitud de ocultamiento, propia de la estructura mística; o una actitud asimiladora o conciliadora, característica de la estructura sintética.

Para finalizar y a tenor de lo expuesto, conviene perfilar de una manera más concreta qué se entiende por imaginario según los presupuestos de la teoría de G. Durand y sus continuadores.

Toda imagen, entendida como representación tratada por la conciencia y alejada de la mera sensación, se encuentra investida de la función simbólica connatural al ser humano y, por lo tanto, es portadora de un sentido que excede el significado que convencionalmente se le otorga. Dicha imagen puede ser vehiculizada por los distintos lenguajes que emplea el hombre, dando lugar a muy diferentes tipos de documentos, como relatos, ilustraciones o mitos. El imaginario se muestra así como una facultad que

⁹⁶ David K. Sherman y Geoffrey L. Cohen, «The Psychology of Self-Defense: Self Affirmation Theory», *Advances in Experimental Social Psychology*, nº 38 (2006).

recubre todo el espectro humano, como el arte, la cultura y la religión. Hasta tal punto que, frente a la oposición tradicional entre razón e imaginación, no solo no se contraponen sino que la razón se encuentra prefigurada por la imaginación:

[...] no hay ruptura entre lo racional y lo imaginario; el racionalismo no es más que una estructura polarizante particular, entre muchas otras, del campo de las imágenes.

Entonces se puede asimilar la totalidad del psiquismo a lo Imaginario, desde que surge de la sensación inmediata, y el pensamiento en su totalidad se encuentra integrado a la función simbólica. La imaginación, en tanto que función simbólica [...] se revela como el factor *general* de equilibración psicosocial.⁹⁷

El imaginario es un modo intermedio de conocimiento, entre la mera sensación y la intelectualización abstracta con las que nos representamos el mundo y que, en palabras de Blanca Solares, se encuentra ligado a la vida afectiva del individuo:

Entre la realidad concreta percibida por los sentidos y el mundo abstracto de la razón que la expresa, existe un ámbito intermedio que constituye la substancia de la vida psíquica y que está hecho de recuerdos, afectos, anticipaciones, de la memoria del cuerpo y de la psique, que ocupa la vida y que determina los estados del alma, orienta los pensamientos, guía las decisiones, influye sobre los comportamientos, determina las obsesiones e incluso —de manera fuerte— el conjunto de la realidad histórica. Por así decirlo, no hay captación neutra de la realidad porque, mediada por la imagen, ésta es siempre una intermediaria afectiva e intelectual.⁹⁸

Asimismo, conviene tener en cuenta que, para Gilbert Durand, el imaginario cumple una función compensatoria u homeostática, pues trataría de restaurar el equilibrio antropológico en diferentes niveles, entre los que se encuentra la sociedad y la cultura.⁹⁹

⁹⁷ Durand, *La imaginación simbólica*, 95-96.

⁹⁸ Blanca Solares «Gilbert Durand y Lluís Duch: por una sabiduría integradora más allá de la violencia», *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, nº 139 (julio-diciembre 2015): 30.

⁹⁹ Así, en primer lugar, el imaginario cumple la función de equilibrio vital, pues el hombre conocedor de su finitud temporal empleará el pensamiento simbólico para negar el tiempo y la muerte; se trata de fabular como un mecanismo defensivo que enfrente la representación de la muerte por la inteligencia, siguiendo a Bergson, y en concreto, se otorga a la imaginación el poder de eufemización de la muerte para hacer más llevadero nuestro tránsito en el mundo. En segundo lugar, un equilibrio psicosocial, pues permite una vuelta al equilibrio mental en aquellos pacientes leves que no hayan perdido la función simbólica, como los depresivos. Finalmente, Durand observa que las imágenes simbólicas se proveen de

un sentido trascendente, pues sirve de mediación entre lo eterno y lo temporal. Durand, *La imaginación simbólica*, 124-140.

Capítulo 2. *Mundial Magazine* como objeto de estudio

2.1. Breve introducción al contexto filosófico, político, social y artístico

A diferencia de los esquemas arquetipos —universales, atemporales, abstractos—, los símbolos son culturales. Cuando las imágenes arquetípicas entran en contacto con los diferentes contextos históricos, sociales o artísticos se concretan en símbolos. Es por ello que se acudirán constantemente en la segunda parte de este trabajo a dichos enclaves que permitirán interpretar adecuadamente las representaciones simbólicas. No obstante, es necesario adelantar algunas notas generales de este contexto en el que se hallarán las imágenes simbólicas o símbolos.

Se trata de un periodo de la historia, entre 1880 y 1914, especialmente complejo desde el punto de vista artístico, cuya intrincada caracterización obliga a recurrir a trabajos sumarios que aborden la cuestión desde un punto de vista flexible, con un enfoque universalista que englobe la realidad histórica y cultural de los países implicados en la revista: España, Francia y las naciones hispanoamericanas.

Como es bien sabido, desde mediados del siglo XIX, la razón se impone en el campo filosófico y científico como único medio de conocimiento. Trabajos fundamentales como los de Auguste Comte y su *Curso de filosofía positiva* (1830), Claude Bernard y su *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865), Darwin y *El origen de las especies* (1859) o los estudios sobre la herencia genética de Mendel, son algunos de los hitos del cientificismo regidos por la razón y la experiencia. Ya a finales de siglo este modelo de conocimiento entra en crisis y una serie de corrientes denominadas comúnmente *irracionalistas* ensancharán el ámbito del saber; filósofos como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Henri Bergson o el psicoanálisis

de Sigmund Freud explorarían otros caminos que se escapan al dominio de la razón, como la intuición, lo irracional o el subconsciente.

Respecto a la política, los países occidentales se desenvolvían, en líneas generales y a diferentes ritmos, en torno a un espíritu reformista y liberal que se asentaba en la idea de progreso. Estas reformas positivas, llevadas a cabo por los gobiernos e inspirados por los trabajos precedentes, son de amplio calado y mantienen su influencia en la sociedad y la cultura más allá de la segunda mitad del siglo XIX.

En Francia, que llegó a ser la tercera potencia económica a finales del siglo XIX en Europa, tras la derrota contra Prusia se instala la III República bajo el mandato de unos dirigentes cuya política se encuentra en la línea de los ideales ilustrados y del positivismo científicista. Las reformas que proponen para la regeneración del país se apoyan en el laicismo, la generalización de una enseñanza uniforme y racionalista y la extensión de esta misma mentalidad a la economía, la burguesía y todas las formas de saber.¹⁰⁰

Este espíritu liberal y reformista llegó pronto a Hispanoamérica; los diferentes países mantuvieron durante la segunda mitad del siglo XIX el liberalismo de la época precedente, mirando a las naciones europeas que, a diferencia de España y su herencia, mejor podían encarnar las ansias de progreso y libertad.¹⁰¹ En general, puede decirse que cada país hispanoamericano adaptó el positivismo a sus necesidades particulares aunque puedan señalarse algunos rasgos comunes, como el rechazo de la doctrina de

¹⁰⁰ Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, ed. por J. Herrero (Madrid: Cátedra, 2012), 9-11.

¹⁰¹ Algunos nombres y fechas relevantes para una comprensión global, aunque limitada, pueden ser la adaptación de ideas positivistas por el mexicano Gabino Barreda en «Oración cívica» (1867), que preconizaba la llegada de un periodo caracterizado por el orden y el progreso; Lastarria, quien inauguró en Santiago de Chile sus *Lecciones de política positiva* (1873) o la Escuela Normal de Paraná (1870) en Argentina, que trataría de impartir una educación para la libertad y el progreso. Teodosio Fernández, *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura* (Madrid: Akal, 1998), 16.

Comte como una religión de la humanidad y la adopción unánime del positivismo como doctrina educadora, que acercaba las repúblicas a sus modelos europeos.¹⁰²

Mientras, en España, la Restauración y la Regencia —Alfonso XII (1875-1885) y María Cristina (1885-1902)—, fue un periodo caracterizado por el atraso económico y cultural, cuyo sistema político era arcaico y su sociedad se caracterizaba por su débil burguesía y grandes masas de campesinado. Hay que añadir la derrota de España frente a EEUU en el conocido como Desastre del 98, que supuso la pérdida de las últimas colonias —Cuba, Filipinas y Puerto Rico— y la consiguiente crisis en todos los órdenes sociales. No obstante, a pesar de este panorama, España no quedó totalmente al margen del progreso internacional y apareció una clase burguesa y unas élites intelectuales y artísticas. El Reinado de Alfonso XIII (1902-1930), que también tuvo que afrontar graves problemas políticos y sociales —Semana Trágica de Barcelona, Marruecos, violencia anarco-sindicalista, etc.—, tampoco evitó el asentamiento de un pensamiento liberal y reformista. Quizá el mejor ejemplo sea el krausismo, introducido por Julián Sanz del Río y propagado por Giner de los Ríos quien aplicó la doctrina derivada del filósofo alemán a la pedagogía y sistema educativo, creando la Institución Libre de Enseñanza en 1876.¹⁰³

Muchos de los fenómenos sociales generales que definen la Francia de esa época son equiparables, con igual o menor intensidad, a los que caracterizan las sociedades del resto de países occidentales y que pueden resumirse en una profunda transformación política y social debido al progreso de la economía, la ciencia y la tecnología, una sociedad burguesa protagonista de los cambios junto a un proletariado en auge, el desarrollo de ciudades que crecen al ritmo de dicho progreso, la aparición del consumo

¹⁰² Leopoldo Zea, *El pensamiento Latinoamericano* (México: Ariel, 1976), 65-70.

¹⁰³ María Clementa Millán Jiménez, *Textos literarios contemporáneos. Literatura española de los siglos XX y XXI* (Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces, 2010), 21-31.

y el ocio de masas o el cuestionamiento de los valores tradicionales en materia de derechos o religión, por ejemplo.

Si se acota un poco más la etapa histórica en la que se publica *Mundial*, entre 1911-1914, el periodo fue conocido en Francia como el de la *belle époque* o fin de siglo. Aunque ninguno de los dos términos son muy exactos desde el punto de vista histórico para referirse al periodo anterior a la Primera Guerra Mundial, son muy representativos en cuanto a la interpretación que se hizo contemporánea y posteriormente de dicho periodo, caracterizado como feliz y decadente al mismo tiempo. El progreso material impulsado por la Segunda Revolución Industrial, que suponían una mejora del nivel de vida para el conjunto de la sociedad, contrastaba con la obsesión por la decadencia moral, material y social que percibían las clases dominantes.¹⁰⁴

Antes de finalizar el siglo se extendió y popularizó la expresión *fin de siglo*. La fórmula, que se empleaba con total imprecisión para designar cualquier cosa, implicaba una idea de novedad o modernidad unida a la inseguridad, incertidumbre y erosión de los valores tradicionales. La sociedad sentía un cambio acelerado en diferentes aspectos de la vida que se interpretaban como síntomas de la decadencia humana y de que el hombre se encaminaba a su final. De manera que la expresión vino a estar connotada negativamente, vinculada a la idea de decadencia y otras afines como la de degeneración.

En lo que concierne al campo artístico, a pesar de que el concepto de modernismo literario como un gran movimiento de rasgos característicos sigue generando estudios que perfilan o discrepan de una definición unívoca, no es menos cierto que, sobre todo a partir de la década de los sesenta, parece haber un consenso

¹⁰⁴ Eugen Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle* (París: Fayard, 1986), 23.

generalizado que inserta el modernismo hispánico, aun con sus particularidades, dentro de una época o movimiento de mayor alcance.

La extensión del modernismo a una época llevará a Juan Ramón Jiménez a hablar de «un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza»;¹⁰⁵ Ricardo Gullón, siguiendo al poeta, aun cuando puede apreciar diversidad de *direcciones*, lo definirá en parecidos términos, destacando «una actitud» más que un cuerpo limitado de doctrinas;¹⁰⁶ asimismo, desde el ámbito de la historia del arte, Hans H. Hofstätter señala que el modernismo no se reduce a un estilo, sino que «el fundamento del mismo lo constituye una unidad de vivencia que todo lo penetra y, como consecuencia, conduce a la obra de arte total».¹⁰⁷ De acuerdo con estas definiciones, el modernismo se interpreta como una época y no un estilo, una cosmovisión del mundo de límites fluidos que impregna las diferentes artes produciendo contaminaciones entre estas.

Así, una línea de investigaciones lo califica de época o movimiento, que puede subsumir otras manifestaciones artísticas como el simbolismo o parnasianismo, y cuya dimensión engloba otros grupos, como la Generación del 98;¹⁰⁸ igualmente parece aceptable la denominación *fin de siglo*, como proponen las investigaciones que destacan su carácter internacional y lo hacen solidario con otros movimientos europeos anteriores o contemporáneos —decadentismo, simbolismo, impresionismo, en Francia, por ejemplo—;¹⁰⁹ finalmente, muy cerca de esta propuesta, otra vertiente identifica las tres rúbricas —*fin de siglo*, *simbolismo* o *modernismo*— que, en un sentido general y por

¹⁰⁵ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid: Gredos, 1971), 30.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 19.

¹⁰⁷ Hans H. Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea* (Barcelona: Blume, 1981), 47.

¹⁰⁸ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Nueva York: Las Américas, 1961); Lily Litvak, *El Modernismo* (Madrid: Taurus, 1981) y *Erotismo fin de siglo* (Barcelona: Bosch, 1979); Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid: Gredos, 1971) y *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona: Labor, 1980); Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso* (México: Aguilar, 1962); Cathy Login Jrade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica* (México: FCE, 1986); José Olivio Jiménez, *El simbolismo* (Madrid: Taurus, 1979).

¹⁰⁹ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1980).

encima de aspectos técnicos, alude a toda una cosmovisión que se alimenta de fuentes tan importantes como el esteticismo y el decadentismo, en la línea de los trabajos de Luis Antonio de Villena.¹¹⁰

2.2. La prensa fin de siglo: el *magazine* y los medios icónicos de comunicación

En Francia, lugar de publicación de *Mundial*, la ley de libertad de prensa databa de 1881. Esta reducía las formalidades administrativas antes del lanzamiento de una publicación y se permitía toda opinión siempre y cuando no se cayera en la difamación, la ofensa al gobierno o se atacaran las buenas costumbres. En los atestados kioscos parisinos se alternaba todo tipo de prensa.¹¹¹

En Hispanoamérica, se deben destacar algunas de las principales publicaciones ligadas a la difusión de la literatura modernista. En Argentina, la *Revista de América* (1894), de Rubén Darío y Jaimes Freyre, aunque breve, sentó las bases de la propuesta modernista para toda Hispanoamérica; en México, la *Revista Azul* (1894-96), de Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, y la *Revista Moderna* (1898-1911), de Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela, no solo fueron vehículos de la literatura modernista sino que fueron portavoces de la sociedad burguesa y progresista ideada por el Porfiriato

¹¹⁰ Luis Antonio de Villena, *Los andróginos del lenguaje* (Madrid: Valdemar, 2001); *Máscaras y formas del Fin de Siglo* (Madrid: Valdemar, 2002) y *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo* (Madrid: Valdemar, 2003).

¹¹¹ Desde los diarios clásicos, como *Le Temps* (1861) o *Le Figaro* (1826), hasta los políticos y polemista, como el antisemita *La Libre Parole* (1892) o el anarquista *Le Libéraire* (1895); revistas de cultura general, como *La Revue de Deux Mondes* (1829), y revistas literarias, como *Mercure de France* (1890) o *La Revue Blanche* (1889), atentas a las innovaciones estéticas; la prensa más popular estaba representada, entre otras, por *Le Petit Parisien* (1876), con una tirada de un millón y medio de ejemplares en 1913; revistas satíricas, como *Le Chat Noir* (1882), de Rodolphe Salis, *Le Rire* (1894) o *Assiette au Beurre* (1901), que contaba con los mejores dibujantes de la época como Steinlein o Villette.

(1876-1911); asimismo, se puede considerar la venezolana *Cosmópolis* (1894-1895) como iniciadora del Modernismo en el país.¹¹²

En España, merecen una mención particular las primeras revistas catalanes que contribuyeron, aunque fuera parcialmente, a la incorporación del país a la modernidad. Desde el punto de vista gráfico, son relevantes la revista *Luz* (1897-1898), que publicó entre otras obras *España negra*, trabajo de colaboración de Regoyos y Verhaeren; *Hispania* (1899-1902), que testimonia el triunfo del *art nouveau*, o el conjunto de revistas ligadas al grupo de Casas, Rusiñol y Utrillo, como *Quatre Gats* (1899), *Pel & Ploma* (1899-1903) y *Forma* (1904-1908) en las que los autores practican una ilustración realista y sintética influenciada por Steinlen.¹¹³

Al margen de las citadas por su importante contribución a la ilustración, el panorama hemerográfico español tal vez careciera de la riqueza y complejidad del caso francés. En España, como recordaba Rubén Darío en 1898, no había una revista que aglutinara el nuevo arte de los jóvenes intelectuales; es más, era habitual la heterogeneidad de las propuestas estéticas, temáticas o generacionales.

Algunas de las revistas publicadas entre 1888 y 1907, recogidas por María Celma Valero, que destacan por su calidad o vinculación a la nueva literatura fueron *La España Moderna* (1889-1914), de José Lázaro Galdiano, revista cultural cuya finalidad era fundamentalmente divulgativa; *Vida Nueva* (1898-1900), semanario de interés principalmente político, social y cultural que contó con una amplia muestra de escritores pertenecientes a diferentes generaciones literarias pero atenta a las creaciones actuales; *La Vida Literaria* (1899), dirigida por Jacinto Benavente, que combinó la publicación de artistas consagrados con nuevos escritores como Valle-Inclán, Baroja, Martínez

¹¹² Adela Pineda Franco, *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo* (Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006).

¹¹³ Francesc Fontbona, «La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas», en V.V.A.A., *Summa Artis: historia general del arte. Tomo XXXII: El grabado en España (Siglos XIX y XX)* (Madrid: Espasa Calpe, 1994), 491.

Sierra, Gómez Carrillo o Rubén Darío; *La Revista Nueva* (1899), orientada a la juventud intelectual, incorpora literatura de autores hispanoamericanos y artículos de autores extranjeros europeos; *Electra* (1901), que apareció a raíz del escándalo que supuso la representación de la obra homónima de Galdós, publicó a los autores más representativos del modernismo y de la generación noventayochista junto a continuadores del naturalismo y literatura europea; *Helios* (1903-1904), de Juan Ramón Jiménez y Martínez Sierra, una de las más cuidadas desde el punto de vista editorial o, finalmente, *Germinal* (1897), cuyo jefe de redacción fue Joaquín Dicenta, era una publicación ilustrada de interés fundamentalmente político y social.¹¹⁴

En el resto de Europa, algunas revistas emblemáticas han pasado a la posteridad por su innovación artística tanto desde el punto de vista literario como gráfico. En la mayoría de casos, se trata de revistas concebidas como una obra de arte total en las que se alcanzaron altos niveles de refinamiento, sofisticación y lujo en su edición.¹¹⁵

¹¹⁴ María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo: estudio e índices (1888-1907)* (Madrid: Júcar, 1991).

¹¹⁵ Como precursoras en concebir la revista como una obra artística se encuentra el grupo de revistas ligadas al *arts & crafts* como *The Century Guild Hobby Horse* (1884-1892) y sus sucesoras *The Evergreen* (1895-1896) y *The Acorn* (1905-1906). La primera de ellas, dirigida por Arthur Mackmurdo contenía ensayos sobre arte, literatura y, en ocasiones, arquitectura y música. Por su diseño y contenido fue todo un programa estético que luchaba contra la vulgaridad del diseño de la época victoriana. Asimismo, nacen las todavía más literarias *The Yellow Book* (1894-1897), que publicaba novedosos textos separados de las ilustraciones del decadente Aubrey Beardsley, y poco después, *The Savoy* (1896), fundado por Arthur Symonds, que contaba con la colaboración del joven ilustrador e incluyó textos de W. B. Yeats y Joseph Conrad.

En Alemania, la revista *Pan* (1895) es cofundada por Julius Meier-Graefe, quien en 1897 inaugura en París *La maison moderne*, una de las principales tiendas que vendía decoración *art nouveau*. En sus primeros años publicó poesías de Verlaine y Mallarmé, ilustraciones de Stuck, decoraciones de Eckmann y artículos sobre Tiffany. Otras, como las munitivas *Jugend* (1896-1940) y *Simplicissimus* (1896-1944), eran principalmente satíricas aunque, en el caso de la primera, se combinaba la crítica y el humor con la literatura y el arte. Évanghélia Stead y Hélène Védrine, eds., *L'Europe des Revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations* (Paris: PUPS, 2008).

En Viena se empieza a publicar *Ver Sacrum* (1898) por un grupo de artistas vieneses rechazados por la oficialidad que se da a conocer bajo el nombre de *Sécession*. Contemporáneos del *jugendstil* alemán y del *art nouveau* internacional, en *Ver Sacrum* publicarán más de 3000 carteles relacionados con espectáculos, publicidad o sus propios eventos artísticos. Desde 1908 hasta 1914 organizan cuarenta exposiciones. Entre ellos se encuentran Gustav Klimt y Oskar Kokoschka. Michel Melot, *L'Illustration. Histoire d'un Art* (Genève: Skira, 1984), 183-193.

Dentro de este rico y complejo panorama, *Mundial* pertenece al género de los *magazines* y no a una revista exclusivamente literaria.¹¹⁶ Se trata de una publicación periódica no diaria de contenido variado con antecedentes en el siglo XVIII pero que se desarrolla en el siglo siguiente, dirigida a un lector de clase media con tiempo suficiente para informarse y entretenerse. Uno de los rasgos fundamentales es su carácter ilustrado, que ya se hallaba en diarios del primer tercio del siglo XIX como *Charivari* (1832), cuyas imágenes eran litografías que debían imprimirse separadamente del texto al que acompañaban, o la revista londinense *Punch* (1841), cuya innovación consistió en integrar imagen y texto gracias al grabado sobre madera y al molde de acero estereotipado.¹¹⁷

Las primeras publicaciones con las características básicas por los que los reconocemos, y que ya contaban con grabados, nacen en Inglaterra y Francia con *Penny Magazine* (1832) y *Magazine Pittoresque* (1833). Posteriormente, otras revistas perfeccionan la fórmula inicial, como *The Illustrated London News* (1842) y *L'Illustration* (1843). En España la fórmula es adaptada por publicaciones como *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857), fundada por Ángel Fernández de los Ríos, *El Museo Universal* (1857), *La Ilustración Española y Americana* (1869) y *La Ilustración de Madrid* (1870).¹¹⁸

Ahora bien, si se quiere buscar unos modelos más inmediatos a *Mundial Magazine* dentro del ámbito hispánico, tal vez se debería atender a publicaciones tan exitosas como las españolas *Blanco y Negro* (1891) y *Nuevo Mundo* (1894), la argentina *Caras y Caretas* (1898) o la venezolana *El Cojo Ilustrado* (1892). Nacidas a finales del

¹¹⁶ Como género hemerográfico se encuentra ligado al periodismo escrito. Se caracteriza por su heterogeneidad, pues utiliza diversidad de códigos —verbal, icónico y paralingüístico—, cumple variedad de funciones —informar, entretener, persuadir y formar opinión— y muestra variedad temática e interés general.

¹¹⁷ Melot, *L'Illustration*, 151-159.

¹¹⁸ Valeriano Bozal, «El grabado popular en el siglo XIX», en V.V.A.A., *Summa Artis: historia general del arte. Tomo XXXII: El grabado en España (Siglos XIX y XX)* (Madrid: Espasa Calpe, 1994), 331-335.

siglo XIX, se caracterizaron, entre otros motivos, por su carácter innovador al incorporar y difundir la fotografía en sus páginas, contribuyendo a un profundo cambio social, pues así las revistas utilizaban la imagen como una manera diferente de divulgar la cultura e interpretar los hechos.¹¹⁹

La utilización abundante de fotografías hizo que las publicaciones inauguraran una nueva forma de lectura, pues la conjunción verbo/icono hizo que las revistas no solo se leyeran sino que se miraban, como ha destacado Eduardo Romano. En este sentido, los numerosos artículos dedicados por A. Torres a *Mundial*, han subrayado que «con la difusión masiva de imágenes [...] la foto tendrá un lugar central en la creación de imaginarios históricos y sociales»,¹²⁰ hasta el punto de ser determinante en la propia escritura de Rubén Darío y en la interpretación de sus textos.

Efectivamente, esta revolución se produce a finales del siglo XIX, cuando las revistas incorporan la fotografía y el *magazine* queda configurado como el producto de una sociedad tecnificada que distribuye su información a un amplio sector de la población mediante la creación de un canal artificial que privilegia la imagen icónica.¹²¹ Un hecho que se produjo como resultado de los sucesivos adelantos tecnológicos en los siglos anteriores; entre los que se encuentra la litografía, que perfeccionada por Niepce, dio lugar a la fotografía y, finalmente al fotograbado, tras sucesivos experimentos. En consecuencia, a lo largo del siglo XIX se abandona el grabado manual y la figura intermediaria del grabador hasta alcanzar una reproducción de imágenes de manera rápida, fiel y económica.¹²²

¹¹⁹ Susana Zanetti, «Una revista notable: El Cojo Ilustrado de Venezuela», *CELEHIS* 14/15, nº 17 (2005-2006): 131-160; Eduardo Romano, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses* (Buenos Aires: Catálogos, 2004).

¹²⁰ Torres, «La Argentina del Centenario», 96.

¹²¹ Roman Gubern, *Medios icónicos de masas* (Madrid: Historia 16, 1997), 21-23.

¹²² Como antecedente de los avances técnicos que posibilitaron la configuración del magazine, obvio es decirlo, se encuentra la imprenta. Pero nos detendremos en aquellos que inciden en la revista desde el punto de vista de su visualidad, que posibilitan que la revista sea *ilustrada* dando cabida a la impresión compaginada de texto e imagen icónica —dibujos o fotografías—.

Las publicaciones ilustradas y los adelantos técnicos que la posibilitan forman parte de la cultura moderna, caracterizada por el auge de la imagen como modo de comunicación. Al finalizar la conocida como *belle époque*, comienza ya a vivirse una saturación de imágenes icónicas que ha desembocado en la omnipotencia de la cultura visual actual.

La ilustración se encontraba en libros, almanaques, publicaciones periódicas o tarjetas postales y se extendía en forma de carteles publicitarios y artísticos al espacio público de las ciudades. La fotografía, que se generalizó en el ámbito privado gracias a la difusión de las máquinas de caja Kodak a partir de 1888, permitía la proliferación de retratos, álbumes familiares y fotografías ligadas al turismo. Asimismo, como medio de reproducción masivo, la fotografía propaga el arte de los museos mediante imágenes de sus obras y se generaliza en las publicaciones periódicas que atestaban los cafés y los kioscos.

A medida que avanza el siglo XX, como es bien sabido, la inflación de la imagen no ha hecho más que aumentar, sobre todo, a raíz de adelantos tecnológicos

Entre los sistemas tradicionales de reproducción de la imagen mediante grabado, el xilográfico consistía en la realización de un dibujo sobre un bloque de madera al que luego se recortaban las partes que rodeaban la figura; en un segundo momento, el grabador adhería los colores a la imagen en relieve y esta se imprimía en papel. Esta técnica, pese a su tosquedad inicial, supuso un gran avance en cuanto al abaratamiento en la producción y contribuyó a la multiplicación de la imagen icónica en libros ilustrados en Europa desde el siglo XV. A mediados del siglo XVI el grabado en madera es sustituido por el grabado en cobre, especialmente utilizando el procedimiento del aguafuerte que tuvo su mayor expresión en el siglo XVII. El procedimiento consistía en dibujar con una punta metálica sobre una fina capa de barniz protector que cubría una lámina metálica; posteriormente, esta se sumergía en un baño de ácido nítrico que corroía el metal que había quedado desprotegido por las incisiones. El siglo XVIII vivió un florecimiento de la xilografía al emplear maderas duras cortadas transversalmente. A finales del siglo XVIII nace la litografía, la aplicación de un lápiz grasiento sobre la superficie de una piedra caliza.

Los avances en las técnicas litográficas en el siglo XIX, desarrolladas por Aloys Senefelder a partir de 1796, se encuentran en el origen del cartel, al poder incluir pigmentos de colores en grandes superficies de impresión. Asimismo, en su perfeccionamiento se halla el invento de la fotografía en 1826 por Joseph-Nicéphore Niepce, quien acaba por fijar químicamente las imágenes reflejadas en el interior de una cámara oscura. Posteriormente, Louis-Jacques Mandé Daguerre, perfecciona la fotografía pues consigue reducir el tiempo de exposición en la captación de la imagen a media hora, dando lugar al llamado daguerrotipo, hasta que, finalmente, William Fox Talbot consigue reproducir la imagen sobre papel con el sistema negativo-positivo y, por lo tanto, dotar a la fotografía de las cualidades de reproductibilidad ilimitada y su acceso a la cultura de masas. En un paso ulterior, la tecnología posibilita que mediante el fotograbado se puedan difundir imágenes en prensa. Roman Gubern, *La mirada opulenta* (Barcelona: Gustavo Gili, 1987), 145 y ss.

como cinematógrafo, televisión, vídeo, internet, etc., lo que ha llevado a los expertos a establecer una serie de etapas dentro de esta cultura visual en función de los adelantos implicados. Así, para Pierre Musso, entre la Primera Revolución industrial y la finalización de la Primera Guerra Mundial, estaría marcada por el *hollywoodismo*, neologismo con el que designa la racionalización industrial derivada de Ford y Taylor, así como las industrias culturales de la radio, el fonógrafo, el cinematógrafo, el *magazine*, y la industria del lujo y la moda.¹²³ Para Debray, desde el punto de vista de la mirada, el *magazine* pertenece a la era llamada *grafosfera*, era del arte, amplio periodo que se extiende desde la creación de la imprenta hasta la llegada de la televisión en color, cuando la imagen, el arte y el artista se vuelven autónomos y la imagen representa el mundo como un icono, en lugar del ídolo de la era precedente.¹²⁴ Gilbert Cohen-Séat, utiliza *iconosfera* para referirse principalmente al cine y a la televisión, pero vinculado a los frutos de un camino industrial precedente en el que se suceden la imagen fotográfica, la litografía o el cartel.

2.3. Descripción de *Mundial Magazine*

2.3.1. Historia y antecedente

En un primer momento, el origen de la revista *Mundial Magazine* se encuentra vinculado a los nombres de Alejandro Sux y Leo Merelo. El escritor argentino, recién llegado a París, contacta con el dibujante y fotógrafo español Leo Merelo, quien solicita al primero para escribir en una revista de modas, *Gustos y Gestos*, publicación que ha

¹²³ Pierre Musso, «L'imaginaire techno-industriel de l'Occident», *Imaginários tecnocientíficos*, vol. 1, (Sao Paulo: FEUSP, 2020), 184-209.

¹²⁴ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1992), 175-202.

pasado bastante desapercibida y que es fundamental para entender el nacimiento de *Mundial*.¹²⁵

Tras esta primera iniciativa, la idea de ambos es la de publicar una revista que fuera una especie de *Álbum Intelectual Hispanoamericano* pero que el dibujante español concibe como un *magazine* mensual. Leo Merelo encuentra financiación para la futura publicación en dos exportadores uruguayos llamados Alfred y Armand Guido, quienes serán los futuros administradores de *Mundial*, y a los que Alejandro Sux propone el nombre de Darío como director, en lugar del suyo.

El precedente de *Mundial* se encuentra en la revista femenina *Gustos y Gestos*, publicación quincenal ilustrada que se anunciaba como «artístico, literario, modas y actualidades» y cuyo final coincide con el comienzo de la revista de Darío. Hasta donde se sabe, la revista pudo constar de 16 números, publicados quincenalmente entre el 1 de agosto de 1910 y 15 de marzo de 1911. La administración se encontraba en el número 34 del Faubourg Poissonnière y su distribución era para Francia al precio de 0,50 céntimos y para Argentina a 0,20 centavos el número.¹²⁶ La publicación contaba con numerosa publicidad de la famosa Gath & Chaves, casa de modas argentina fundada por Alfredo H. Gath y Lorenzo Chaves, quienes abrieron en 1883 su primera tienda de ropa para caballeros, confeccionada con telas inglesas.

El parecido de esta publicación con *Mundial* reside en parte de su contenido, la presentación artística y el equipo de colaboradores. *Gustos y Gestos* era fundamentalmente femenina, pero no era una revista exclusivamente de modas. Algunos de los temas que tratan sus artículos y reportajes son idénticos a los publicados en *Mundial*, como se puede apreciar en el número tres de la revista, cuyo reportaje «El

¹²⁵ Alejandro Sux, «Rubén Darío visto por Alejandro Sux», *Revista Hispánica Moderna* 12, n° 3/4 (julio-octubre 1946): 302-320.

¹²⁶ Las suscripciones en Buenos Aires eran de 1,25 \$ por tres meses, 2,50 \$ por seis meses y 5\$ por un año, mientras que en París costaba 3 francos, 6 francos y 12 francos por los mismos periodos de suscripción.

triunfo de la aviación»,¹²⁷ profusamente ilustrado por fotografías de la agencia Leo Merelo, recuerda a los publicados en la revista de Darío. Asimismo, el artículo «Las maniobras alemanas»¹²⁸ es similar a la serie que sobre los ejércitos europeos se publicó en *Mundial*, y los reportajes dedicados a algunas de las actrices de moda, como Mlle. Polaire,¹²⁹ son análogos a los del *magazine*. Otras secciones, como las dedicadas a la crítica de espectáculos teatrales, las bellezas hispanoamericanas y parisienses, o localidades veraniegas como Deauville, tratan contenidos recurrentes en *Mundial*. La presentación artística, aunque un tanto menos cuidada y lujosa que la de su sucesora, recuerda en lo fundamental a esta; la abundancia de fotografías se alterna con los dibujos, y las orlas que enmarcan algunas secciones, realizadas por Nicod, tienen el mismo estilo. Sin duda, en la dirección artística interviene Leo Merelo, que aparece como director de la publicación, y junto a este, participa un conjunto de colaboradores que formará parte del equipo que emprenda la aventura de *Mundial*, como Alejandro Sux, Manuel Ugarte, E. Gómez Carrillo, André Ibels, Annie de Pène o Vázquez Díaz.

2.3.2. Descripción

Mundial Magazine consta de cuarenta números publicados de manera ininterrumpida durante tres años y cuatro meses, entre mayo de 1911 y agosto de 1914. A pesar de que se carece de datos exactos sobre la tirada de la revista, se puede concluir que fue una iniciativa exitosa por cuanto su final se produjo por motivos ajenos a su comercialización. Seguramente la ya muy desgastada relación entre Rubén Darío y los hermanos Guido hubiera propiciado su final, pero la llegada inminente de la Primera Guerra Mundial fue la causa definitiva de su cancelación.

¹²⁷ «El triunfo de la aviación», *Gustos y gestos*, n° 3, (septiembre 1910): 50-54.

¹²⁸ «Las maniobras alemanas», *Gustos y Gestos*, n° 5, (octubre 1910): 94-95.

¹²⁹ «Mlle. Polaire», *Gustos y Gestos*, n° 5, (octubre 1910): 102-103.

El formato de la revista era cómodo y manejable, medía 25,5 cm. de largo por 18 cm. de ancho y se empleaba un papel satinado que incrementaba su elegancia. El número suelto costaba 1 franco en París y 1,50 en el extranjero.

La revista contiene un número irregular de páginas en cada uno de sus ejemplares. Aproximadamente consta de unas cien a las que habría que sumar otras tantas sin paginar, que no aparecían anotadas en los índices, y son destinadas fundamentalmente a la publicidad, tanto comercial como de la propia revista.¹³⁰ Los números de paginación se suceden de un número a otro de manera que cada seis ejemplares se obtenía un volumen. Pero hubo muchos descuidos en la paginación que se aprecian en los frecuentes saltos de página o repeticiones.

A estos errores habría que añadir otros de tipo editorial: secciones que varían de nombre, que no aparecen anunciadas en el sumario pero que sí contenía la revista, o trabajos que se publicitaban en números precedentes y que no llegan a publicarse. Son frecuentes otras irregularidades como el hecho de consignar en el sumario de manera arbitraria los nombres de algunos ilustradores de trabajos y cubiertas.¹³¹

La revista se publicaba bajo una sociedad compuesta por Leo Merelo y los hermanos Guido, denominada Leo Merelo & Guido Fils. La dirección, la redacción y el salón de lecturas se situaron en un local del número 24 de boulevard des Capucines, mientras que la administración y publicidad se encontraba domiciliada en el 6 de Cité Paradis. Las suscripciones en París eran de 3,50 fr., 6,50 fr. y 12,50 fr. para tres meses,

¹³⁰ Se ha realizado una media aproximada del porcentaje de espacio que la revista destina a la publicidad. Para ello se ha tomado al azar diez ejemplares de la revista pertenecientes a los tres años y en los que se conservaran las páginas publicitarias. Los números 2,4 y 6 de 1911; 11, 15 y 20 de 1912; 23, 30 y 31 de 1913 y 40 de 1914. Cada ejemplar contiene el siguiente número de páginas totales y publicitarias: nº 2 (133/17); nº 4 (131/21); nº 6 (133/21); nº 11 (130/33); nº 15 (136/40); nº 20 (144/51); nº 23 (140/ 40); nº 30 (142/45); nº 31 (137/42); nº 40 (137/29). El cómputo final arroja una media de 136,3 páginas totales por número de las que se destinaría 33,9 a los anuncios. El porcentaje medio de un número de *Mundial* destinaba el 75,12 % a los contenidos propios del *magazine* mientras que un 24,87 % de la revista se dedicaba a la publicidad. Por otro lado, la serie permite comprobar cómo se fue incrementando el número de páginas destinadas a los anuncios comerciales.

¹³¹ Para más detalles, véanse algunos de los ejemplos que detalla Hernández, *El Mundial Magazine*, 21-25.

seis meses o un año respectivamente, mientras que las cantidades aumentaban en España hasta los 4,50 fr., 9 fr. y 18 fr., y en Buenos Aires, 2,50 \$, 5 \$ y 9 \$.

A través de la Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, situada en el número 168 del Boulevard Saint-Germain, se distribuían las suscripciones y ventas de la revista para España e Hispanoamérica (República Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Paraguay, Panamá, Perú, Islas Filipinas, Puerto Rico, Salvador, Uruguay y Venezuela), mientras que la librería Garnier lo hacía en Brasil.

2.3.3. Organigrama

El organigrama de *Mundial Magazine*, conformado por los administradores, Alfred y Armand Guido, el director artístico Leo Merelo y el director literario Rubén Darío, se mantuvo bastante estable a lo largo de los cuarenta números. A comienzos de enero de 1912 se modifica el contrato que unía a Leo Merelo con los hermanos Guido, como puede apreciarse en una carta en la que estos informan del cambio de titularidad de la sociedad.¹³² Posteriormente, en el número 23 de marzo de 1913, Merelo abandona la dirección y su nombre deja de aparecer en la revista. Federico Ribas, que ya era uno de los ilustradores habituales de la revista, alcanzó mayor protagonismo con la ausencia de aquel.¹³³

En este mismo número 23 aparece por primera vez la figura del secretario Charles Lesca, aunque se sabe por la correspondencia conservada que ese cargo fue desempeñado oficiosamente al menos por otros dos, como A. Marín o Antonio G. de Linares.¹³⁴

¹³² *Ibíd.*, 135.

¹³³ «Federico Ribas. Nuestro gran dibujante», *Estampa*, año 1, nº 9 (28 febrero 1928).

¹³⁴ Hernández, *El Mundial Magazine*, 31 y ss.

Una revista como *Mundial*, que pretendía ser portavoz de la intelectualidad en lengua española para un número tan grande de países, necesitaba de varios corresponsales en la consecución de dicho objetivo. En este caso, la figura del corresponsal permanece un tanto opaca ante el poder de convocatoria que ostentaba el propio Darío, sobre todo en relación a los trabajos literarios que demandaba la revista. No obstante, se tiene conocimiento de la importante labor realizada por algunos colaboradores que ejercían esa función.

Uno de los más activos fue Pompeyo Gener, quien informa en una carta a Rubén Darío sobre las ventas de la revista en Barcelona y aconseja sobre cómo mejorar su distribución en España.¹³⁵ Además de su colaboración con trabajos literarios y artículos sobre pintores como Ramón Casas e Ignacio Zuloaga, fue un activo difusor de la cultura catalana; facilita el contacto entre los artistas y la revista mediante recomendaciones, como en el caso de pintores como H. Anglada Camarasa, o bien intercede para que otros escritores, como Pérez Jorba o la Condesa de Castellá, publiquen en el *magazine*.¹³⁶

Otro importante colaborador fue Hugo C. Barbagelata, quien comunica a la Dirección del aumento de suscriptores en Montevideo y, previa solicitud de Darío y los hermanos Guido, facilita la colaboración de Rodó, Luis Zorrilla de San Martín o Julio Herrera y Reissig.¹³⁷ El afán de la revista por publicar material de todas las repúblicas hispanoamericanas lleva al boliviano Alcides Árguedas a intentar en vano encontrar un intelectual paraguayo que pueda colaborar en *Mundial*.¹³⁸

¹³⁵ Archivo Rubén Darío, documento nº 1779.

¹³⁶ Para más detalles sobre la colaboración de Pompeyo Gener en *Mundial* véase Ester Barón Borràs y Carlota Marzo Barón, «El paper de Pompeu Gener com a promotor i activista cultural a través de la revista internacional *Mundial Magazine* (1911-1914) de Rubén Darío», *EMBLECAT*, nº 6 (2017): 59-76.

¹³⁷ Archivo Rubén Darío, documento nº 1603.

¹³⁸ Archivo Rubén Darío, documento nº 828.

2.3.4. El género *magazine* y el propósito de *Mundial*

Rubén Darío, que había ejercido el periodismo durante toda su vida y cofundado la *Revista de América* (1894), tenía un amplio conocimiento de la prensa internacional y de la española en particular. En un artículo dedicado a las publicaciones españolas establece una suerte de poética sobre la revista, en la que desgana las causas de sus éxitos y fracasos. A su juicio, un modelo de acierto era *La Revista Nueva* (1899), que aunque no pertenecía al género *magazine*, aglutinaba un grupo heterogéneo de escritores, pertenecientes a diferentes generaciones literarias, movimientos y nacionalidades.¹³⁹

Cuando Darío valora el género de los *magazines* o las revistas ilustradas en 1898, conocedor de las ya clásicas *Ilustración Española y Americana* o la *Ilustración Artística* de Barcelona, acierta a exponer en qué radicaba el éxito de estas publicaciones y cuáles son los modelos a seguir:

Los Estados Unidos han enseñado al mundo la manera como se hace un *magazin* conforme con el paso violento del finisecular progreso. Los adelantos de la fotografía y el ansia de información que ha estimulado la prensa diaria, han hecho precisos esos curiosos cuadernos que periódicamente ponen a los ojos del público junto al texto que les instruye, la visión de lo sucedido. El *Blanco y Negro* va aquí a la cabeza; luego viene la *Revista Moderna*, el *Nuevo Mundo* y algunas otras como el *Álbum de Madrid*, que publica retratos de escritores y artistas, artículos literarios y poesías. El *Blanco y Negro* es muy parecido a nuestro *Buenos Aires* o *Caras y Caretas*, con la insignificante diferencia de que posee un palacio precioso, tira muchos miles de ejemplares y da una envidiable renta a su propietario, el señor Luca de Tena.¹⁴⁰

Si se recogen estas y otras opiniones vertidas por Rubén Darío en este artículo, años antes de embarcarse en la dirección literaria del *magazine*, y a pesar de que corresponden a publicaciones de muy diferente estilo y propósito, se hallan una serie de rasgos comunes que son característicos de *Mundial*. Así, Darío entiende que el éxito de

¹³⁹ Rubén Darío, «España contemporánea», en *Obras completas*, Tomo III (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 200.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, 201-202.

una revista no depende solo de la calidad de los colaboradores, sino que también debe cuidar otros asuntos, como el económico, y que la falta de inversión, de publicidad y de suscriptores puede llevar al fracaso de una revista. Asimismo, valora positivamente la fórmula que aboga por diversidad de géneros, estilos, movimientos o generaciones, como en la *Revista Nueva*, y pondera especialmente la incorporación de la fotografía y la importancia de la visualidad en los nuevos *magazines*.

Todos estos factores considerados por Rubén Darío como determinantes en el éxito de una publicación se encuentran en *Mundial Magazine*, como se puede observar por los objetivos con los que nacía la publicación y fueron expuestos por los editores en el primer número de la revista:

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

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

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

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

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

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

Mundial cumple con enviar su saludo a sus colegas de ambos hemisferios y en particular a los de nuestra América y de la madre Patria.¹⁴¹

Se concibe una revista de contenido variado —ciencia, comercio, industria, artes, vida teatral, moda— que preste especial atención a las repúblicas hispanoamericanas, España y París. Asimismo, que destaque por sus contribuciones literarias —de diversas tendencias— y por una presentación artística en las que las ilustraciones de fotografías o dibujos sean relevantes. Se debe decir que, en cuanto al contenido, el objetivo de la revista se llevó a cabo con insustanciales variaciones.

2.3.5. Secciones y colaboraciones no literarias

Como se ha señalado, debido a descuidos editoriales las secciones de la publicación no siempre se encontraban anotadas en el sumario. Su aparición incurría además en alguna irregularidad temporal; figuraba durante un periodo limitado de números para luego desaparecer o cambiar de nombre.¹⁴² A pesar de lo dicho, se describirá el contenido atendiendo a las secciones consignadas en los índices y los temas que aparecieron con mayor regularidad en la revista.¹⁴³

¹⁴¹ Los Editores, «*Mundial*» (AI), MM, n° 1 (mayo 1911): 5. Debido a algunas irregularidades ortotipográficas, se ha preferido unificar los signos ortográficos y la acentuación en todas las citas directas que se transcriban de *Mundial* en todo el trabajo.

¹⁴² Las secciones que aparecieron en el transcurso de los años en la revista son las siguientes: «Repúblicas hispanoamericanas», «Cabezas», «Revista de revistas», «Libros Hispanoamericanos», «Libros recibidos», «El libro del mes», «El mes hispano-americano», «Crónica mundial», «De todo un poco», «Mes cómico», «La verdadera moda», «Elegancias masculinas», «Por los escenarios parisienses», «El teatro en España», «Bellezas artísticas», «Página artística», «Variedades» y «Páginas humorísticas».

¹⁴³ Ana María Hernández elaboró una estadística destinada a aclarar el porcentaje de material literario contenido en la revista. En su clasificación cuenta como literario aquellas secciones que se ocupan del hecho literario como las semblanzas o las reseñas teatrales. Asimismo, la autora parece que excluye, aunque no lo dice explícitamente, las numerosas páginas dedicadas a la publicidad comercial. Se sabe que la colección de *Mundial* manejada por la autora no disponía en la mayoría de los casos de las páginas publicitarias. En cualquier caso, se anota aquí los porcentajes tal y como se consignan en su trabajo: el 8,54 % del total se dedica a la novela; 18,46%, a los cuentos; las crónicas, el 14,50 %; las poesías, el 5,01 %; a reseñas de teatro, el 4,25 %; a reseñas de libros, el 3,40 %; a teatro, el 6,05 %; a ensayos, el 3,28 %; a artículos descriptivos, el 2,91 %; a semblanzas, el 2,64 %; a poemas en prosa, el 1,11 %; en total, el 70,15 % está dedicado a la literatura y el 29,85 % a temas no literarios. Hernández, *El Mundial Magazine*, 51.

a) Entre las colaboraciones no literarias se debe destacar la serie de artículos dedicados por Rubén Darío a las repúblicas hispanoamericanas y Brasil, que desde el número 3 al 23, con apenas excepciones, se ocupa de desgranar los principales avances en materia económica, científica, industrial, social o cultural. Son textos casi siempre descriptivos, cuyo objetivo es subrayar los aspectos positivos de los países, omitiendo frecuentemente las carencias económicas o las inestabilidades políticas de gran parte de las repúblicas. Es importante señalar que *Mundial* se abstuvo de tomar partido en cuestiones políticas, más allá de la preferencia por los gobiernos republicanos en lugar de los monárquicos. Así, en el número inaugural, que comienza con México, se hace referencia a la complicada situación política en la que se encuentra el país tras el estallido de la Revolución en noviembre de 1910, pero Amado Nervo, quien excepcionalmente firma el primer artículo de la serie, rehúye emitir cualquier tipo de juicio político.

b) Rubén Darío también firma la mayoría de las semblanzas que componen la sección «Cabezas». Se trata de un total de 21 trabajos que se publican entre los números 7 a 38 si omitimos la *cabeza* dedicada por E. Gómez Carrillo a la figura de Darío en el número 16. En ellos se trata de mostrar y promocionar a la élite intelectual hispanoamericana a través de escritores y pensadores como Leopoldo Lugones o José Enrique Rodó, aunque no faltarán figuras españolas como Jacinto Benavente o el pintor Santiago Rusiñol.

c) En la misma línea de difundir la cultura en lengua española, un total de cuatro secciones son dedicadas a la literatura mediante la reseña y la crítica: «Revista de revistas», «Libros Hispanoamericanos», «Libros recibidos» y «El libro del mes». La primera de ellas, firmada por Charles Lesca, aparece en cuatro números entre marzo y agosto de 1912 y es un apartado consagrado a comentar las publicaciones no diarias más

destacadas de Hispanoamérica. «Libros hispanoamericanos» apareció sin firma y de manera consecutiva en los cuatro primeros números para pasar a ser una sección intermitente entre los números 7 al 14. «Libros recibidos», también es una colaboración sin firma, que aparece de manera irregular entre los números 15 al 40. «El libro del mes» aparece en dos ocasiones en los números 18 y 19. En conjunto, estos trabajos reseñaron libros no solo literarios sino que también difundían obras de historia o sociología. En ocasiones era utilizada para promocionar a los escritores que colaboraban en *Mundial*; se reproduce un fragmento de *El árbol del bien y del mal*; se reseña la obra *Contes fatidics*, de Alfons Maseras, y el poemario *El jardín de cristal*, de Carrasquilla Mallarino; o bien se encumbran las figuras de los peruanos Santos Chocano y hermanos García Calderón.

d) Las publicaciones mensuales no podían informar de la actualidad con la misma premura que lo hacían los diarios, tanto más cuando, en el caso de *Mundial*, se debían seleccionar noticias que serían distribuidas para diferentes naciones. A pesar de ello, se publicaron noticias y páginas de sociedad en secciones como «Crónica mundial», entre mayo y octubre de 1911, y «El mes hispanoamericano», que apareció en tres ocasiones durante los cinco primeros números. La primera informa de acontecimientos como la elección de la primera mujer diputada, la noruega Anna Rogstad, mientras que la segunda se orientó a informar brevemente sobre los viajes de figuras relevantes o a notificar el nombramiento de altos cargos políticos de los países hispanoamericanos. Hay que destacar que algunos grandes acontecimientos de la época no fueron recogidos por la publicación, como la conquista del Polo Sur en diciembre de 1911 o el hundimiento del Titanic en abril de 1912. Por otro lado, la sección «De todo un poco», que aparece de manera regular a lo largo de los tres años de la revista, contenía un conjunto heterogéneo de noticias breves, que se ocupaban de un contenido

ameno, entretenido y desenfadado, huyendo, en la mayoría de los casos, de la gravedad política.

e) La moda fue un componente esencial de la revista, pues estaba ligada a los usos y costumbres de la sociedad fin de siglo. Era una importante fuente de ingresos para Francia y una actividad que explotaban comercialmente las revistas, especializadas o no. Tanto es así, que la publicación contaba con el suplemento *Elegancias*, dedicado exclusivamente a la moda.

«La verdadera moda» y «Elegancias masculinas», son las dos secciones que aparecieron regularmente para analizar la moda femenina y masculina respectivamente. La primera aparece de manera casi ininterrumpida durante los doce primeros números, mientras que la segunda se incorporó hacia la mitad de vida de la publicación, del 24 al 40. La dedicada a la mujer es una breve sección en la que Marie Bertín, pseudónimo de Annie de Pene, resume mensualmente las principales novedades indumentarias femeninas y aconsejando en una materia especialmente cambiante en la época. La sección masculina, firmada por Nicolás Kriegck alternaba los consejos con la publicidad comercial de dicha firma.

f) Otras secciones se encargaban de desgranar los estrenos teatrales que se sucedían en la capital de Francia y Madrid. Entre los primeros nueve números de la revista comenzó Franco H. Rossi una serie de crónicas teatrales tituladas «Por los escenarios parisienses», labor desempeñada posteriormente por E. Gómez Carrillo, que en la sección «El teatro en París» colabora con trabajos que se publican entre los números 14 a 29. La misma crónica pasó a titularse «El teatro en París y en Madrid» entre los números 30 a 39 cuando fue compartida por Ricardo J. Catarineu, que complementaba la del guatemalteco haciendo lo propio con las representaciones madrileñas.

Atenta a los estrenos de la Ópera, Folies Bergère, La Cigale, Châtelet o Teatro Réjane, la revista recogió en sus crónicas estrenos como *El martirio de San Sebastián*, drama escrito por Gabriele d'Annunzio en colaboración con M. Claude Debussy. Fue protagonizado por Ida Rubinstein y los decorados estaban a cargo de Leon Bakst, que ya había alcanzado notoriedad por sus trabajos para Serguéi Diáguilev. A este respecto, Gómez Carrillo no fue ajeno a la moda orientalista de los Ballets Rusos, escribiendo crónicas sobre obras como *Scharazade* en el Châtelet y *Sumurum*, de una compañía alemana en el Vaudeville. Asimismo, por su vinculación con el modernismo hispánico, hay que destacar la representación de *Helena de Esparta*, escrita por el belga E. Verhaeren o *María Magdalena* de Maeterlinck. En el caso madrileño, Ricardo J. Catarineu reseña el estreno de algunas de las obras teatrales publicadas en *Mundial*, como *Celia en los infiernos*, de Galdós, o *La Malquerida*, de Benavente.

g) El humor contaba con secciones como «Páginas humorísticas», firmadas por A. R. Bonnat del 34 al 38, además de la inserción de viñetas cómicas aparecidas en otras publicaciones. Pese a su escasez, hubo una colaboración regular del ya por entonces afamado Joaquín Xaudaró, que incluía dos series denominadas «De 15 a 15» y «Desde nuestro "mono-plano"». Al margen de secciones y páginas independientes, la comicidad que más abundó en la revista fue la sátira social y de costumbre, que ilustraba textos humorísticos, crónicas teatrales y artículos costumbristas.

h) Una importante serie de artículos, reportajes y crónicas dedicados al arte aparecían regularmente. Entre ellos, destacaron los se ocuparon de las diferentes exposiciones pictóricas anuales, como las del Salón de Bellas Artes de París, el Salón de Otoño o el Salón de los Independientes. Entre las firmas que destacan por su regularidad, se encuentra Ulrico Brendel, pseudónimo de Juan Pérez Jorba, quien apoyó a los artistas españoles e hispanoamericanos, decantándose por el arte en la órbita

simbolista y rechazando el arte más actual que empezaban a desarrollar las vanguardias. Algunos de los nombres que más se repiten en estos *salones* fueron los de Vázquez Díaz, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Castelnuovo, Juan Sala, Cardona, López de Ayala, Roger de Egusquiza, Laureano Barrau, Manuel Felin, Florensa y Armis, López Buchardo, Irurtia, Angel Zárraga, Rodolfo Franco, Iturrino, Rodolfo Alcorta, Atl (Gerardo Murillo), Rivera y Barrientos, Pelele, Zuloaga, Valentín de Zubiaurre, Casas, De la Gándara, Roberto Montenegro, Viladrich, José Solana, Diego M. Rivera, Fermín Arango o Torné Esquiús.

Asimismo, *Mundial* apoyó y difundió el arte de los ilustradores que trabajaban para la revista mediante semblanzas, noticias o crónicas que cubrían las exposiciones realizadas en la capital francesa, como en el caso de Vázquez Díaz, Juan Cardona, Montenegro, Viscai o Xavier Gosé.

En otros casos, hubo artículos que trataron figuras relevantes del arte clásico español como Goya, Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán o el Greco.

i) En la época fin de siglo, las estrellas de teatro y las bailarinas, ocupaban un lugar destacado en los *magazines*. En *Mundial* se publicaron reportajes acompañados de fotografías de algunas de las principales actrices francesas que triunfaban en los afamados teatros parisinos. No hubo una sección fija pero se dedicaron páginas a Monna Delza, Mme. Lantelme, Mistinguette, Mlle. Polaire o la española Tórtola Valencia.

j) Siguiendo con el objetivo de *Mundial* y dentro del cosmopolitismo modernista, además de los textos dedicados a las repúblicas hispanoamericanas, hubo otros que se ocuparon de España y París. Especialmente las ciudades españolas que destacaban por sus avances industriales, su especial significación histórica y cultural o turística. En el caso de París, se escribió, se fotografió y se ilustró desde muy diferentes

puntos de vista. Asimismo, hay que destacar el conjunto de crónicas de viajes a países orientales como Egipto, Japón o Turquía.

k) Las actualidades en materia científico-técnica e industrial, ocuparon un espacio regular a lo largo de los tres años de existencia de la revista, siendo especialmente relevantes por su repetición, los dedicados a la aviación.

l) Otra característica de *Mundial* fue la temática navideña en los tres números especiales de diciembre. Los ejemplares aumentaban considerablemente el volumen de páginas y se cuidaba especialmente la edición, mediante fotografías a color, ilustraciones a varias tintas y una mayor atención a la decoración ornamental de los textos. También se incrementaban las colaboraciones de firmas prestigiosas que eran anunciadas en los números precedentes.

m) Es innegable la importancia que el aspecto económico tuvo en la consecución y éxito de la revista. Una parte nada despreciable de las páginas de *Mundial* era destinada a la publicidad que se situaba en las páginas iniciales y finales. En muchos casos, se publicitaban objetos de lujo solo al alcance de una clase social adinerada, pero también productos más modestos, relacionados con la higiene o la salud.

Dentro de la labor comercial y la autopromoción de la propia revista, hay que destacar el concurso literario y los homenajes. El concurso literario otorgaba premios por las categorías de relato breve, teatro y poesía y su desarrollo no estuvo exento de polémica al dejar desierto el premio en la categoría de cuento; los homenajes giraron en torno a algunos de los más afamados colaboradores de la revista, como E. Gómez Carrillo, o el celebrado por los poetas franceses a Rubén Darío.

En este apartado, fue muy interesante el «Viaje de Mundial», una iniciativa de los administradores de la revista que consistió en una gira por España, Portugal, Brasil, Uruguay y Argentina con la finalidad de promocionar la publicación. La comitiva

estaba formada por Darío, Alfredo Guido, el periodista Javier Bueno y el fotógrafo Boyer. En el viaje se suceden las visitas a diversos Ateneos, teatros y academias, donde Rubén Darío es homenajeado. Durante el periplo será recibido por altas autoridades como presidentes y cónsules, así como intelectuales, escritores y artistas de cada país.

2.3.6. Colaboraciones literarias y artísticas

En el aspecto literario, del que Rubén Darío fue sin duda protagonista, se debe destacar la apuesta por la heterogeneidad en todos los sentidos.

Los escritores procedían tanto de Hispanoamérica como de España, con especial atención a los modernistas catalanes. Las contribuciones extranjeras fueron anecdóticas aunque se puede destacar la traducción de un poema de Tagore. La diversidad alcanza también a los grupos generacionales, con autores consagrados y pertenecientes a generaciones anteriores a la de Darío, como Benito Pérez Galdós o Blasco Ibáñez; la generación del poeta nicaragüense, que cuenta con los prestigiosos nombres de Amado Nervo, Joaquín Dicenta o Jacinto Benavente; un poco más jóvenes, como Leopoldo Lugones o los hermanos Machado; o recientes promociones, entre los que se encuentran Alberto Insúa o Álvaro Retana, integrantes del *Cuento Semanal* (1907).

Se puede decir, sin duda, que en la nómina de colaboradores que participaron en *Mundial* aparecen junto a Rubén Darío muchos de los escritores más destacados de las letras hispánicas pertenecientes a ambos continentes: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Alcides Árguedas, Santiago Argüello, Jacinto Benavente, Rufino Blanco Fombona, Javier Bueno, Carmen de Burgos, Julio Camba, Enrique Carrasquilla Mallarino, Emilio Carrere, Condesa de Castellá, Francisco Contreras, Joaquín Dicenta, José Francés, Manuel Gálvez, Ventura García Calderón, Pompeyo Gener, Alberto Ghirardo, Enrique Gómez Carrillo, Andrés González Blanco, Max Henríquez Ureña,

Alfonso Hernández Catá, Julio Herrera y Reissig, José Ingenieros, Alberto Insúa, Juan Ramón Jiménez, Carmen Karr, Enrique Larreta, Antonio G. de Linares, Leopoldo Lugones, Antonio Machado, Manuel Machado, Ramiro de Maeztu, Alfons Maseras, Tomás Morales, Amado Nervo, José Ortega Munilla, Benito Pérez Galdós, José Enrique Rodó, José Santos Chocano, Vicente Blasco Ibáñez, Alejandro Sux, Manuel Ugarte, Ramón María del Valle-Inclán, Vargas Vila, Francisco Villaespesa, Juan Zorrilla de San Martín, etc.

Las colaboraciones literarias incluyen cuento, novela, teatro y poesía, pero también poema en prosa, crónica y ensayo en menor medida.

Aunque predominó el relato breve modernista, se publicaron 130 cuentos estilísticamente diversos que irían de un costumbrismo de corte más realista o folletinesco hasta antecedentes del relato regionalista hispanoamericano. En cuanto al número de contribuciones, 30 cuentos fueron publicados por cinco autores: Alfons Maseras (8), Carrasquilla Mallarino (6), Amado Nervo (6), Rubén Darío (5) y Pompeyo Gener (5); mientras que otros 44 relatos se publicaron entre los siguientes veintiún autores que cuentan con dos o más textos: Alejandro Sux (2), Luis Rodríguez Embil (2), Conde de las Navas (2), J. Muñoz San Román (2), A.j. Maudet (2), José M. Matheu (2), Manuel Machado (3), Antonio Machado (2), Antonio G. de Linares (3), V. Lillo (2), Alfonso Hernández Catá (2), Aloisi Baronti (2), Amichatis (2), Alcides Árguedas (2), Francisco Contreras (2), A. Fernández García (2), Pedro Ferrer Gibert (2), José Francés (2), Ventura García Calderón (2), Adolfo León Gómez (2), Andrés González Blanco (2).

La diversidad de contenidos y aun de estilos hace imposible una clasificación homogénea. Los relatos modernistas, que son la mayoría, suelen mezclar en un todo unitario categorías como el exotismo y la fantasía, por ejemplo. En cualquier caso, para

el propósito de este trabajo, baste con una clasificación didáctica que dé cuenta de los temas más relevantes.

El núcleo más numeroso lo ocupan los relatos fantásticos sustentados en avances científico-técnicos, misterios sobrenaturales, magia o leyendas indígenas. Otro conjunto importante lo forman cuentos en los que el arte, encarnado en un escritor, se opone a la sociedad moderna. No faltan narraciones breves orientadas a las particularidades de las diferentes culturas americanas que podríamos calificar de regionalistas. Asimismo, se publicaron relatos costumbristas de sesgo realista y folletinesco junto a otros de corte más didáctico y social, que atienden a grupos marginados como la infancia o la mujer. Finalmente, un grueso nada despreciable se centra en la temática navideña, publicados en ocasión del número especial de diciembre.

La contribución lírica alcanza los 123 poemas. Por su número, 36 de las composiciones son aportadas por seis escritores: Alejandro Sux (9), Rubén Darío (7), Amado Nervo (6), Francisco Villaespesa (5), Carrasquilla Mallarino (5), Mauret Caamaño (4). Otras 21, por siete escritores: Cancio (3), Gálvez (3), Herrera y Reissig (3), Hispano (3), Jiménez (3), Linares (3), Zúñiga (3). Finalmente, otros autores contribuyen con dos cada uno como son Casterán (2), Ghiraldo (2), Lugones (2), Morales (2), Muñoz San Román (2), Sanjurjo (2).

Al margen de contribuciones mayores como las de Rubén Darío, Amado Nervo, Julio Herrera y Reissig, Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa, *Mundial* no se caracterizó por darle protagonismo a la lírica, ni por su calidad, ni por su cuidado editorial, pues frecuentemente se insertaban en espacios marginales con la finalidad de completar las páginas. Es por ello que la mayoría de los poemas tratan asuntos menores como dedicatorias, temas navideños o de actualidad.¹⁴⁴ No obstante, hay que destacar

¹⁴⁴ Seguimos aquí la clasificación que para la lírica estableció Hernández, *El Mundial Magazine*, 215 y ss.

poemas de Darío como «La canción de los osos» o «Los motivos del lobo», así como la serie que Amado Nervo dedicó a su difunta compañera, Ana Cecilia, y que integrarían posteriormente *La amada inmóvil* (1920).

Respecto a la narración extensa, se publicaron cinco novelas: *La flor moral* (un capítulo), de Eduardo Acevedo Díaz; *El Capitán Proteo*, de Pompeyo Gener; *Estrazilla*, de José Ortega Munilla; *La interina*, de Cristóbal de Castro y *Tarde*, de Jorge Huneus. Todas ellas oscilan entre la novela realista y el costumbrismo, en ocasiones con tintes folletinescos de la novela del S.XIX.

El género dramático ocupó un espacio considerable, con 13 obras que se publicaron completas o fragmentariamente y que varían entre el modernismo valleinclanesco, el drama realista de Benavente o el teatro espiritualista de Galdós: *A buena cuenta* (fragmento), de Federico Gamboa; *Nena Teruel* (fragmento) y *Polvorilla el corneta*, de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; *Alceste* (fragmento) y *Celia en los infiernos*, de Benito Pérez Galdós; *La Marquesa Rosalinda* (fragmento) y *Voces de gesta*, de Valle-Inclán; *La malquerida*, de Jacinto Benavente; *Doña María de Padilla*, de Villaespesa; *La cena de papá Juan*, de Santiago Argüello; *Myrta*, de Juan Pedro Calou; *Fuego entre ceniza*, de Antonio G. de Linares; *El beso del Mar*, de Ladislao López Negrete.

Cumpliendo uno de los propósitos de la revista, las ilustraciones fueron importantes por su cantidad y por la calidad de los dibujantes. Estas acompañaban principalmente los textos literarios en todos sus géneros y son protagonistas de las cubiertas, pero también se encuentran acompañando las semblanzas que escribió Rubén Darío con el título de «Cabezas» o en las crónicas teatrales.

La nómina de ilustradores, totalmente descuidada en los estudios realizados sobre la revista, demuestra que nos hallamos ante un conjunto de artistas de gran

versatilidad que practicaban un arte aplicado acorde al momento epocal en el que se encuentran.

Así, un grupo se caracteriza por practicar un dibujo decorativista que bebe de influencias internacionales. Entre ellos, Xavier Gosé llegó a colaborar en algunas de las revistas más importantes francesas y su magisterio se encuentra en la obra incipiente de artistas que practicaron un dibujo cosmopolita, como Rafael de Penagos y Federico Ribas (Mirko), reconocidos posteriormente en España por sus trabajos ligados a Laboratorios Gal.

Sin abandonar el aspecto decorativo, otros dibujantes se caracterizan por practicar una ilustración simbolista como en el caso de Gutiérrez Larraya, Moya del Pino o Roberto Montenegro, con acusadas influencias del *arts and crafts* de W. Morris, la Hermandad Prerrafaelita o Aubrey Beardsley. Dentro de esta órbita, se debe incluir a M. Orazi, que realiza los dibujos más decadentes de la revista.

Finalmente, un tipo de ilustración renueva el realismo ochocentista, como el practicado por José Basté, Falgas, Hemmings, Lecoultre o Parys. Dentro de este grupo se puede ubicar a Daniel Vázquez Díaz, que realiza composiciones entre realistas y posimpresionista, experimentando con las tendencias internacionales.

Lejos de dejarse al azar, las ilustraciones de los textos literarios se encomendaban a los artistas en función de su estilo o afinidades temáticas. Así, destaca la colaboración entre Rubén Darío y Vázquez Díaz en las semblanzas, el ilustrador Manuel Orazi con los dramas, o la novela costumbrista y José Basté.

Capítulo 3. Imaginario y *magazine*

Ya se ha apuntado que el imaginario engloba al conjunto de imágenes subjetivas —simbólicas— elaboradas por la conciencia humana, transmitidas a partir todo tipo de documento cultural producido por el hombre, entre los que de manera más evidente se encuentran los derivados del arte y la literatura. Pero parece haber una mayor resistencia a considerar que estas puedan nutrir otros materiales como los que contiene la revista —fotografía o artículo divulgativo—, y que se pueden denominar como imágenes de *lo real*, siguiendo la terminología empleada por Edgar Morin en sus trabajos.

Es más, podría objetarse que un *magazine* fuera una obra cultural, al menos en el sentido tradicional de alta cultura, que suele asimilarse a las obras artísticas y literarias, a las que no suele negarse una dimensión simbólica con la que el hombre se representa la realidad y a sí mismo con sus valores, creencias, ilusiones o temores.

Las siguientes páginas intentarán dar respuesta a estas y otras cuestiones que forman parte de la singularidad de la revista con la intención de esclarecer si el *magazine* es una verdadera obra cultural con capacidad simbólica y, por lo tanto, susceptible de que su imaginario sea estudiado.

3.1. El *magazine* como obra cultural

a) *La industria cultural*

A raíz de la descripción de la revista, parece que *Mundial Magazine* es una obra de gran riqueza cultural, si se entiende por esta, en sentido laxo, como un conjunto de conocimientos, modos de vida, costumbres, arte, ciencia, industria, etc. No obstante, como explica Umberto Eco, el estatuto cultural de los medios de comunicación de

masas ha sido puesto en entredicho entre aquellos que mantienen en líneas generales un posicionamiento elitista de la cultura que valora los nuevos fenómenos de comunicación utilizando parámetros antiguos, sin tener en cuenta el marco de sociedad industrial y burguesa en el que se desarrollan.¹⁴⁵

Es en este contexto de sociedad industrializada, cuando el consumidor va disponiendo de mejoras laborales, salariales y tiempo de ocio, donde E. Morin y U. Eco ubican las revistas ilustradas, dos pensadores cuyas ideas se utilizarán como marco de referencia, teniendo presente que sus trabajos se ciñen especialmente a la segunda mitad del siglo XX, cuando se consolida la explosión mediática a través del cine y la televisión y se acuña el término *mass media*.

Una de las características fundamentales para entender la cultura del *magazine* es que en los medios de comunicación cobra una especial relevancia la idea de mercado, industria o comercio, que determina la cultura de masas como antes lo hacían las instituciones sociales.¹⁴⁶ A este respecto, E. Morin, asume que nos encontramos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, ante una tercera cultura, que compite en nuestra sociedad junto a las humanistas, nacionales o religiosas.¹⁴⁷

En el caso particular de *Mundial Magazine*, el proyecto obedece a una doble intencionalidad comercial y cultural. Se debe distinguir, por un lado, unos agentes

¹⁴⁵ Así, entre las numerosas críticas de los llamados *apocalípticos* recogidas por U. Eco en su célebre libro, inventariamos aquellas que nos parecen especialmente relevantes a la hora de valorar *Mundial Magazine*. Para aquellos que se muestran reacios a considerar los medios de comunicación de masas como obras culturales, estos actuarían como transmisores de una cultura superior a otra inferior, secundando un gusto ya existente, que en muchas ocasiones se ofrece de manera adaptada a un público-masa. En esta adaptación, se tendería a nivelar los productos a este público, de manera que se suceden productos culturalmente elevados al lado de productos banales o de entretenimiento. Los *mass medias* tienden a facilitar la recepción cultural, provocando emociones en lugar de sugerirlas. Los medios se encontrarían sujetos a la economía de mercado: imponen el gusto mediante la publicidad u ofrecen aquello que demanda el receptor, quien mantiene una visión pasiva y acrítica del mundo, sin conciencia histórica. En muchos casos el medio de comunicación tiende a imponer mitos y símbolos universales hasta llegar al "tipo" reconocible. Los medios suelen ser básicamente conservadores de la oficialidad, pues se ciñen a lo consabido y al conformismo. Finalmente, estos *medias* son fruto de una superestructura capitalista destinada a controlar al individuo y, además, actúan de manera superficial como educadores de la sociedad. En Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Lumen, 1984), 39-50.

¹⁴⁶ Edgar Morin, *El espíritu del tiempo* (Madrid: Taurus, 1966), 58.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 22

empresarios, los hermanos Guido, que conciben la revista como un objeto comercial sujeto al sistema económico de demanda y oferta, y con el que esperan obtener una rentabilidad, y a los hombres de cultura, por otro, escritores, intelectuales e ilustradores cuyo propósito se encuentra ligado sobre todo a la cultura y el arte. Umberto Eco denominó a esta doble intencionalidad «productores de objetos de consumo cultural» junto a «productores de cultura», doble paternidad que se encuentra, por ejemplo, en la industria del libro.¹⁴⁸

Los primeros financian un proyecto que fue propuesto por Leo Merelo, director de varias revistas femeninas y de moda y, por lo tanto, ligado a una industria pujante en Francia. La inclusión de Rubén Darío como director literario aporta un valor añadido a la revista sustentado en el prestigio del escritor. Hasta tal punto fue considerado un reclamo comercial y fuente de ingresos, que los empresarios deciden realizar la gira promocional por diversos países hispanoamericanos en los que el poeta es el protagonista.

La revista como producto comercial se manifiesta en aquellas secciones que tratan especialmente de persuadir al lector a consumir, como las secciones de moda, el suplemento femenino *Elegancias* o la abundante publicidad comercial; pero también se podrían incluir aquellos textos de contenido más ameno, que buscan gustar y entretener, como la crónica social y los artículos sobre celebridades. Asimismo, el empleo de abundante fotografía como un medio de comunicación más accesible para el receptor, implementa su consumo al dirigirse a capas más amplias de la sociedad.

Por su parte, los productores de cultura, como Darío, pactarían con la industria cultural sin renunciar a su compromiso con el arte. El negocio del *magazine* reportará al poeta importantes ingresos en un momento de zozobra económica y existencial, pero no

¹⁴⁸ Eco, *Apocalípticos*, 59.

por ello renunciará a «que sea un punto de cita de nuestro pensamiento hispanoamericano»¹⁴⁹ como escribiera en una carta a Rodó en 1911. En este sentido, la revista es una obra cultural que no se ciñe solo a mostrar las obras y los nombres protagonistas de la intelectualidad hispánica, pues como se aprecia de la descripción de la revista, esta recubre un amplio espectro —reseñas de libros, crítica literaria, semblanzas de intelectuales, artículos sobre ilustradores, noticias culturales, exposiciones pictóricas o artículos de divulgación científica—, sino que yendo más allá, expondrá una representación de la modernidad de España y los países hispanoamericanos desde París.

b) *Estandarización e individualidad*

La industria cultural se debate continuamente entre la estandarización del producto que ofrece y su individualidad. Mediante el primer rasgo, ligado al comercio, los medios de comunicación intentan acaparar el mayor número de lectores posibles. Pero este debe ser compatible con la originalidad del producto, que surge «[...] de la naturaleza misma del consumo cultural, que reclama siempre un producto *individualizado y nuevo*»,¹⁵⁰ normalmente responsabilidad de los creadores de cultura.

En esta aparente contradicción, *Mundial* acusa cierta estandarización al minimizar la presencia de géneros literarios que tienen una mayor complejidad para el gusto medio, como la lírica y el ensayo, y al potenciar relatos fácilmente identificables por un amplio público, como en el caso de narraciones que emplean fórmulas estereotipadas de la novela folletinesca o cuentos que incluyen personajes mitológicos o literarios fácilmente reconocibles por el público.

¹⁴⁹ Citado en Torres, «Argentina», 96.

¹⁵⁰ Morin, *El espíritu del tiempo*, 34.

La selección del contenido literario se adaptó parcialmente al público al que iba dirigido, y Darío, como Director Literario de la publicación, era plenamente consciente de ello. Por ejemplo, en una carta dirigida a Alberto Insúa, expone el motivo por el que rechaza su colaboración debido a que no se ajusta a la sensibilidad burguesa:

París, febrero 8 de 1912.

Mi estimado amigo:

¡Qué bella página la que usted me ha enviado! Pero, desgraciadamente, no podemos publicarla en *Mundial*, pues creo haberle dicho a usted que es ésta una revista burguesa al menos desde el punto de vista de cierta libertad de expresión.

Pero usted con su fino talento, comprenderá el espíritu que priva en nuestra publicación, y podría enviarnos alguna otra colaboración, que será inmediatamente publicada.

Devuélvome el manuscrito, y me es grato suscribirme su affmo. Amigo

Rubén Darío¹⁵¹

Tanto es así, que se puede deducir que hubo una consciente autocensura por parte de Rubén Darío en la selección de los textos literarios, pues temas sustanciales de la sensibilidad modernista como el erotismo o lo decadente, en sus versiones más explícitas, apenas tuvieron cabida en *Mundial*. Los hermanos Guido, vigilantes de que su revista no conculcara las buenas formas, se lo hicieron saber a Rubén Darío en al menos una ocasión:

París, 10 de octubre de 1911

Señor Rubén Darío

4, Rue Herschel

París

Señor: Tenemos el honor de poner en su conocimiento que varios lectores de América del sur se quejan del tono poco serio de ciertos pasajes en algunos artículos de nuestro magazine.

¹⁵¹ Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada, 1943), 454-455.

De este modo, en las páginas 161, 582 y 585, usted ha dejado pasar ciertas frases que, a justo título, no son de naturaleza de ser admitidas en las familias.

En el transcurso de nuestras diferentes conversaciones, nosotros hemos reconocido la necesidad de dar a nuestro magazine un tono más serio, para que llegue a ser una revista que se lea en todas las familias, y por consiguiente es lamentable que las frases en las páginas citadas no hayan sido eliminadas por usted.

Le agradeceríamos que usted tuviera especial cuidado para que tales casos no se repitan en el futuro, pues eso podría perjudicar mucho a la expansión de nuestro magazine.

Confundiendo en usted a este respecto, le presentamos, señor, la expresión de nuestros distinguidos sentimientos.

Alfredo Guido

Leo Merelo¹⁵²

Como acertadamente interpreta Ana M^a Hernández de López, estas supuestas quejas a las que alude Alfredo Guido no pueden provenir de los lectores debido al escaso margen de fechas entre la salida del número de octubre, el día cinco, y las supuestas quejas recibidas antes del día diez. El descontento viene directamente de los hermanos Guido a raíz de la publicación de «El cofre de ébano», de Alejandro Sux, sin duda el relato más decadente publicado en *Mundial*, en el que no se encuentra ninguna expresión malsonante pero cuya temática no puede encajar en *una revista que se lea en todas las familias*.

c) Sincretismo y homogeneidad

El sincretismo es otra tendencia del *magazine* que trataría de ofrecer al lector una amplia gama de contenidos con la finalidad de lograr un máximo consumo de un público uniforme, que no diferencia edades, clases sociales y tienda al

¹⁵² Hernández, *El Mundial*, 117.

cosmopolitismo.¹⁵³ En un solo número de *Mundial* cabe la posibilidad de que se sucedan el artículo divulgativo, el relato fantástico, el reportaje sobre una estrella del teatro, el arte, la ciencia, el humor, la crónica teatral, etc. Respecto a la homogeneidad, es dudoso que el *magazine* fuera leído por un público que escapara a la burguesía urbana de cierta edad y con una mínima formación, pero no cabe duda de su afán cosmopolita y su tendencia universalista o panamericana.

Al mismo tiempo, y siguiendo la reflexión de E. Morin, el sincretismo propio del *magazine* hace que se produzcan contaminaciones entre la esfera de lo fabuloso, una versión extrema del imaginario, y *lo real*, como se aprecia en las páginas de sucesos que se novelizan o los relatos ficticios que cobran visos de realidad.¹⁵⁴

Esta borrosa frontera entre ambos espacios se puede apreciar en algunos textos e imágenes de *Mundial*, como en los anuncios publicitarios, a los que se intenta dotar de prestigio artístico mediante el empleo de ilustraciones, transfiriendo y orientando la imagen del producto hacia lo fabuloso. Asimismo, como se comprobará más adelante, en las actrices de carne y hueso se proyectará la imagen de mujer fatal extraída del imaginario artístico, mientras que los aviadores serán elevados a la categoría de héroes de ficción, protagonistas de hazañas que serán ávidamente consumidas por el público.

d) *Democratización y vulgarización*

La relación que mantiene la cultura industrial con la tradicional cultura o alta cultura a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando E. Morin establece una explosión de los *mass medias*, se basa en la democratización y vulgarización:

Por su parte, la cultura industrial no se dedica solamente a multiplicar las obras de una manera mecánica: transforma muy a menudo, según sus propias reglas, lo que extrae de las reservas de la

¹⁵³ Morin, *El espíritu del tiempo*, 46.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, 47.

alta cultura. Existe, pues, al lado de la democratización propiamente dicha (multiplicación pura y simple) una *vulgarización* (transformación por obra de la multiplicación [...])

Los procesos elementales de la vulgarización son: simplificación, maniqueísmo, actualización y modernización.¹⁵⁵

Características que no se encuentran generalizadas en *Mundial Magazine* pero que sí se hallan de manera seminal en la fotografía y la ilustración.

El *magazine* participa de la democratización mediante la reproducción fotográfica de obras de arte, una tendencia habitual en el fin de siglo que apoyándose en los nuevos procedimientos de reproducción técnica multiplicaba la imagen de obras pictóricas situándolas por primera vez a disposición de un gran público. Esta difusión simultánea acarrea una transformación en la relación que hasta entonces el público tenía con el arte, como analizó W. Benjamin, quien señalaba la pérdida de la autenticidad o áurea de las obras originales, o A. Malraux, para quien el museo dejaba de ser el centro de la experiencia estética, suplantado por el museo imaginario personal gracias a la reproducción ilimitada de las obras.¹⁵⁶

Respecto a la vulgarización que realiza la cultura industrial respecto a la alta cultura, cabría señalar aquí el caso de la ilustración, considerada durante mucho tiempo como un arte menor, minusvalorada en relación con su hermana mayor, la pintura, o despreciada por su vinculación auxiliar de la palabra escrita.

La ilustración, asimilada en ocasiones al dibujo preparatorio o al boceto, ha sido considerada como un trabajo auxiliar de la pintura y, en otros casos, cuando era reproducida en un medio de comunicación, frecuentemente su autonomía se veía restringida por ser una derivación de la pintura de caballete. Como explica Valeriano Bozal, a partir de la reproducción masiva de imágenes mediante técnicas industriales

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 68-69.

¹⁵⁶ Véanse los trabajos clásicos de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003) y André Malraux, *El museo imaginario* (Madrid: Cátedra, 2017).

que van desechando la labor del grabador, la ilustración se vuelve más autónoma, de manera que se alterna su vinculación a la pintura, en la que no deja de buscar un modelo, con la búsqueda de soluciones que tienen que ver con el medio periodístico.¹⁵⁷

Aunque una ilustración reproducida en serie por medios fotomecánicos y destinada a ser consumida por un amplio público a través de una revista no es parangonable a un cuadro, ejemplo este último que nadie dudaría en adscribir a la alta cultura, esta evidencia queda socavada en el momento que se examina el trabajo de los ilustradores fin de siglo y se observan influencias temáticas o estilísticas entre dos artes aparentemente diferentes. Ambas comparten una misma cosmovisión en una época tildada de *contaminante*, que dentro de su heterogeneidad parece cobrar unidad en función de lo que Hans H. Hofstätter denominaba «unidad de vivencia». Por otro lado, es conocida la influencia que los diferentes estilos o momentos epocales —prerrafaelismo, postimpresionismo, simbolismo— ejercieron en la configuración del arte aplicado a final de siglo. En consecuencia, la ilustración se nutre de diferentes corrientes pictóricas, integrándolas y transformándolas, popularizando algunos de los motivos más caros al simbolismo o la Hermandad Prerrafaelita, por ejemplo.

Asimismo, la tácita separación entre pintores e ilustradores es, en ocasiones, difusa, pues en *Mundial* abunda el artista polifacético; ilustradores puros que desempeñaban su oficio al margen de la denominada alta cultura y que se consideraban unos buenos profesionales sin pretensiones creativas —aunque las ejercieran—, y dibujantes que eran fundamentalmente pintores cuyas colaboraciones en la prensa o la industria editorial era una manera de ganarse el sustento, al margen de las valoraciones positivas que estos medios les merecieran.

¹⁵⁷ Bozal, «El grabado popular en el S.XIX», en *Summa Artis*, 285.

Así, Xiró o Cardona no dejaron de exponer en los salones parisinos aunque sus ilustraciones han alcanzado tal vez mayor fama que sus óleos. Mientras que en el caso de Daniel Vázquez Díaz, se trata de un pintor que nunca se consideró ilustrador a pesar de ser uno de los más importantes colaboradores gráficos de *Mundial* por el número de ilustraciones y por su duración durante los tres años de la revista. Seguramente, consecuencia de esto, su obra gráfica no puede ser entendida al margen de sus trabajos pictóricos.¹⁵⁸

Por otro lado, a la ilustración se le suele negar su capacidad creativa, pues dependiente casi siempre de un texto, esta se considera una mera traducción, cuando no un adorno decorativo. A este respecto, las palabras del historiador del arte, que comenta las ilustraciones del periodo romántico, son esclarecedoras:

Pero basta echar una ojeada a las principales ilustraciones de la época para darnos cuenta de que estas imágenes no son una mera trasposición o traducción de textos literarios, son una creación. [...] El ilustrador no es un traductor, en la ilustración se crea un género nuevo, capaz de enseñarnos a ver el mundo de manera distinta, con otros ojos, con una mirada diferente. Su evolución revelará su autonomía, ya que no su independencia.¹⁵⁹

Así pues, parece que la ilustración se mueve siempre entre dos aguas, entre su autonomía y dependencia, tanto del texto al que suele acompañar como del arte de caballete que le sirve de referencia.

e) *Imagen simbólica e imagen signo*

Una de las críticas más sustanciales que se imputa a los medios de comunicación de masas desde la antropología del imaginario es su incapacidad de ofrecer representaciones simbólicas. Como explica G. Durand, en la sociedad actual, fruto de la

¹⁵⁸ Puede servir de ejemplo la reproducción del cuadro *Juan Jurado*, uno de los primeros lienzos realizados por el artista y posteriormente perdido durante la Guerra Civil, que sirvió como modelo para la ilustración que acompaña «La tierra de Alvargonzález», de Antonio Machado.

¹⁵⁹ Bozal, «El grabado popular en el S.XIX», en *Summa Artis*, 288.

razón, la ciencia y el laicismo, la imagen simbólica ha perdido su capacidad de pensamiento indirecto acerca de lo trascendente, en cuanto aquello que se encuentra más allá de los límites naturales, y ha dejado de manifestarse como la revelación de una verdad secreta u oculta.¹⁶⁰

El antropólogo considera que existe una mayor o menor intensidad simbólica en las imágenes icónicas, entre las que menciona la imagen cinética o el cuadro impresionista como de baja intensidad al dictar su sentido al espectador privándole a este de su creatividad individual.¹⁶¹ En esta reflexión, el especialista alude tácitamente a problemas interpretativos que tienen que ver con el amplio campo de la mimesis, de la verosimilitud y de la reproducción de la imagen por medios técnicos. Todas ellas cuestiones que atañen especialmente a la imagen fotográfica, una de las más abundantes en *Mundial Magazine*.

El estudio del imaginario fotográfico posee unas dificultades específicas derivadas de la propia naturaleza de la fotografía; por un lado, su dependencia de un aparato técnico para producir la imagen hace que se encuentre mediatizada en su origen y no sea directamente producida por el hombre; por otro lado, la imagen fotográfica remite en principio y en final a lo que podemos llamar la *realidad*, el mundo inasible en el que nos encontramos todos inmersos, constituyendo desde el punto de vista semiótico un tipo de signo que es índice o huella del referente.

En los inicios de la fotografía y todavía hoy en amplias capas de la sociedad, la fotografía se entiende como un documento cuya aparente exactitud mimética la aleja de cualquier intención creativa o simbólica. Analizado este presupuesto desde un punto de vista riguroso, hoy se sabe que la fotografía no solo es un documento que certifica la realidad sino que la transforma. El hombre interviene en su configuración mediante la

¹⁶⁰ Durand, *La imaginación simbólica*, 25.

¹⁶¹ Durand, *Lo imaginario*, 136-137 y *La imaginación simbólica*, 19-20.

selección del fragmento de la realidad, el modo en el que capta la imagen —ángulo, punto de vista, plano—, la manipulación técnica que realice del aparato o en el revelado final de la imagen —color o ausencia de color, saturación del grano, etc.—, factores todos ellos que contribuyen a transformar la imagen aparentemente mimética. Roman Gubern habla de la capacidad imitativa y creativa que hay en toda fotografía en diferentes proporciones:

De esta diversificación puede desprenderse que la fotografía puede cumplir y satisfacer genéricamente dos grandes funciones culturales. La primera función es la de la memoria, propia de la reproducción mimética, bien sea la memoria individual del autor de la fotografía, o la memoria colectiva que, a través de la difusión de la imagen, permite a otros sujetos compartir la experiencia visual de su autor. Y la segunda función es la de creación, en donde el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión, acercándose con ello a la función del pintor, si bien esta dicotomía no es excluyente y toda fotografía es, en cierta medida, a la vez, memoria y creación, o reproducción y expresión, aunque en cada caso concreto predomine una u otra función.¹⁶²

No obstante, el problema resulta bastante complejo y un escollo desde el punto de vista hermenéutico. La mayor dificultad para el intérprete reside en la concreción de la imagen fotográfica que impide, a diferencia de la pintura o la literatura, substraerse a la representación de un significado indirecto. Sus rasgos definidos y particulares ya no remiten a la imagen mental sino a la realidad, mientras que las imágenes materiales artísticas por regla general se encuentran en un estadio de definición más laxo y en consecuencia, permiten abrir un espacio más amplio a la interpretación, vinculándolas con la imagen mental de la que derivan y pensar en lo simbolizado. Como explica J. Jiménez:

Así que si pretendemos evocar una cierta imagen mental mediante una representación gráfica, ésta debe consistir en una figuración del referente considerada aceptable para la mayoría de los sujetos que la observen. Si queremos representar conceptos muy genéricos la posibilidad de éxito será mayor cuanto menor sea la singularidad formal de la expresión gráfica. Esto implica que las

¹⁶² Gubern, *La mirada opulenta*, 155.

fotografías, por ejemplo, serán menos adecuadas generalmente, para dichas representaciones genéricas; ya que sus propias características implican una gran singularidad. "Sabemos" que la fotografía ha sido tomada de un sujeto "real" particular, sin embargo, el dibujo no implica necesariamente esa proximidad casi tangible al objeto singular. Podemos dibujar una escalera más o menos genérica, sin embargo la fotografía siempre corresponderá a una escalera concreta.¹⁶³

A este respecto, para A.T.M. Portanova, que ha estudiado el estatuto simbólico de la imagen fotográfica, todas las imágenes producidas por el hombre serían simbólicas, tanto aquellas que guardan un parecido con su referente como aquellas que se alejan del parecido; la diferencia estribaría en su posicionamiento dentro del trayecto antropológico mostrando mayor o menor opacidad en relación al mundo simbólico.¹⁶⁴ De acuerdo con ella, se debe superar el concepto de imagen fotográfica como espejo de *lo real* y representación sensible para realizar una incursión en el resbaladizo terreno del sentido más que del significado de la imagen.¹⁶⁵

Así pues, la imagen fotográfica se considerará susceptible de ser interpretada simbólicamente, inserta en el proceso de simbolización propio del hombre, ya que este interviene con su imaginario desde el primer momento en el que fija un fragmento de la realidad entre todas las imágenes posibles y puede venir motivado por razones estrictamente personales o culturales. Su repetición no hace sino subrayar su carácter simbólico, su afán por encarnar una idea o un sentido oculto que debe ser desenmascarado por el intérprete. De manera que incluso la fotografía de corte realista y la fotografía carismática que serán analizadas, dejarán traslucir el imaginario del autor o de la sociedad a la que pertenecen. En parecidos términos opina R. Gubern en la siguiente cita:

¹⁶³ Jiménez, «La imagen mental»: 294.

¹⁶⁴ Ana Taís Martins Portanova Barros, «Acerca do valor simbólico das imagens técnicas», *Culturas Midiáticas* X, nº 18 (2017): 293-294.

¹⁶⁵ Ana Taís Martins Portanova Barros, «A fotografia como catalisador simbólico –Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas», *Intercom* 38, nº 2 (2015): 50-56.

Pues incluso la fotografía de intención y técnica realistas, de estricta vocación documental, además de certificar químicamente una existencia pasada, revela con el paso del tiempo un valor e interés que rebasa al contingente del episodio mostrado, para adquirir por añadidura la condición de documento o reflejo de los fantasmas del imaginario colectivo de su época y/o de su autor. Es decir, toda fotografía, además de ser un documento explícito de algo que acaeció ante la cámara, es a la vez un documento involuntario del «espíritu de su época», que tan elocuente resulta para la mirada estudiosa del sociólogo y del historiador.[...] De este modo, las características inherentes al medio hacen de la fotografía un documento óptico sobre la realidad física y social, pero también un documento acerca de los gustos de una época y de los mitos, fijaciones, fantasmas y obsesiones de su imaginario colectivo.¹⁶⁶

Como conclusión a todo lo expuesto, una vez desenmascarada la convención mimética de la fotografía, no queda más remedio que otorgarle el poder simbólico que se le escatima comúnmente, aun cuando resulte complejo asediar el significado indirecto o sentido al que alude de manera opaca:

Caracterizada por lo tanto la fotografía (no trucada) por la condición de testimonio de la historicidad existencial de su referente, y a la vez por la falsedad o convencionalismo de su propuesta perceptual, debe concluirse que, más que una técnica óptica de reproducción, la fotografía es sobre todo una técnica de transfiguración, y en esa *trans-figuración* reside precisamente su semanticidad, su retórica, su ideología y su arte.¹⁶⁷

f) *Cultura e imaginario*

Una vez analizadas las características específicas de esta cultura industrial que contiene el *magazine*, cabe definir la cultura en términos que asuman su capacidad simbólica y, por lo tanto, que tenga en cuenta su imaginario:

[...] Una cultura constituye un cuerpo complejo de normas, símbolos, mitos e imágenes que penetran dentro de la intimidad del individuo, estructuran sus instintos y orientan sus emociones. Esta penetración se efectúa con arreglo a procesos mentales de proyección e identificación polarizados sobre los símbolos, mitos e imágenes de la cultura, así como sobre las personalidades míticas o reales que encarnan sus "valores" (los antepasados, los héroes, los

¹⁶⁶ Gubern, *La mirada opulenta*, 163.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, 162.

dioses). Una cultura proporciona puntos de apoyo imaginarios a la vida práctica y punto de apoyo prácticos a la vida imaginaria; alimenta a ese ser semi-real y semi-imaginario que cada uno de nosotros siente vivir en el interior de sí mismo (el alma) y al ser semi-real, semi-imaginario que cada uno de nosotros segrega al exterior de sí mismo y en el cual se envuelve (la personalidad).¹⁶⁸

E. Morin, quien prolonga en el campo de la sociología la senda abierta por G. Durand, entiende que el imaginario forma parte de la cultura y compromete nuestra asunción de la realidad. La cultura funciona como un ámbito en el que se proyectan los deseos y aspiraciones del hombre, o bien se liberan las angustias y creencias colectivas. Asimismo, el imaginario mantiene una relación antagónica con la realidad, sirviendo de elemento compensatorio y, al mismo tiempo, es complementario de la realidad, formando parte de esta:

Lo imaginario es el más allá multiforme y multidimensional de nuestras vidas y en el cual éstas se bañan. Es el infinito surtidor virtual que acompaña a todo lo que es actual, singular, limitado y finito en el tiempo y en el espacio. Es la estructuración antagónica y complementaria de lo que llamamos lo real y sin la cual, sin duda, no existiría lo real para el hombre, o mejor, no existiría la realidad humana.

Lo imaginario empieza con la imagen-reflejo, a la que dota de un poder fantasma –la magia del "doble"- y se dilata hasta los más locos sueños, desplegando hasta el infinito las galaxias mentales. Da forma, no solamente a nuestros deseos, nuestras aspiraciones y nuestras necesidades, sino también a nuestras angustias y nuestros temores. Libera, no solamente nuestros sueños de triunfo y felicidad, sino también nuestros monstruos interiores que violan los "tabús" y la ley, y que acarrearán la destrucción, la locura y el horror. No solamente dibuja lo posible y lo realizable, sino que crea mundos imposibles y fantásticos. Lo imaginario puede ser tímido o audaz, ya sea separándose apenas de lo real, osando apenas franquear las primeras censuras, o bien lanzándose a la embriaguez de los instintos y los sueños.¹⁶⁹

Para E. Morin, en los productos estéticos consumidos habitualmente como literatura, música o películas se halla la misma relación con lo imaginario que antiguamente suministraba la magia, la mitología o la religión, produciéndose un fenómeno psicológico similar en el sentido de que lo imaginario se percibe como real

¹⁶⁸ Morin, *El espíritu del tiempo*, 21.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, 99.

sin que dejemos de asumir propiamente *lo real*, originando así un intercambio entre ambas esferas.¹⁷⁰ No obstante, no se pretende aquí establecer una identificación plena entre la experiencia estética y la sagrada, pues como opina el sociólogo, lo que la cultura de masas genera es una cultura estética que segrega una nueva mitología profana:

Estéticamente consumada, la cultura de masas desarrolla más allá de la estética una *praxis* y una mitología. Es decir, desborda a la estética tanto hacia el sector de lo real, como hacia el de lo imaginario. Estos dos movimientos aparentemente contradictorios, son, de hecho, inseparables. Se concretan, precisamente, con mayor vigor a través de las modernas deidades olímpicas.

Como toda cultura, la cultura de masas produce sus héroes y sus semidioses, aunque tenga su fundamento en lo que es, precisamente, la descomposición de lo sagrado: el espectáculo, la estética. Pero, precisamente, la "mitologización" está atrofiada; no hay verdaderos dioses; héroes y semidioses participan de una existencia empírica, débil y mortal. [...] El Olimpo moderno se sitúa más allá de la estética, pero no dentro de la religión.¹⁷¹

3.2. El trayecto antropológico

Si se traza un hipotético camino entre la biología del hombre y lo exterior a él —medio, sociedad, cosmos— la imaginación sigue un trayecto de ida y vuelta, entre lo más connatural al hombre, sus reflejos, hasta lo que se designa como símbolo, fruto de la cultura. Es lo que G. Durand denomina *trayecto antropológico*, «el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social».¹⁷²

Ejemplo de este trayecto en el que se instauran los productos del imaginario lo ofrece la teoría del tecnólogo Leroi-Gourhan que G. Durand incorpora a su sistema. Entre los reflejos humanos y el medio existe un acomodo ante un requerimiento de manera que, por ejemplo, el reflejo nutricional y su gesto de descenso digestivo en el

¹⁷⁰ *Ibíd.*, 95-105.

¹⁷¹ *Ibíd.*, 134-135.

¹⁷² Durand, *EAI*, 43.

hombre provoca técnicas de continencia de la materia líquida donde se hallan los recipientes;¹⁷³ así, una copa o vaso es una representación simbólica que viene condicionada por la acomodación de la subjetividad del hombre a una necesidad objetiva del medio.

Para el estudio de las representaciones que contiene la revista, nos situamos intencionadamente en este *trayecto* en el que se produce «una *génesis recíproca* que oscila entre el gesto pulsional y el entorno material y social, y viceversa».¹⁷⁴ Un itinerario balizado por dos polos cuya relación es reversible; en un extremo se encuentra la naturaleza biopsíquica del hombre y en el otro el medio, ambos inciden en la representación simbólica de manera que esta es fruto de una conciliación entre ambas esferas.

Así pues, por mera comodidad metodológica, se partirá de la esfera biopsíquica, propia del hombre, donde se hallan los esquemas arquetipos, atemporales y universales propios de nuestra especie, «capital referencial de todos los gestos posibles de la especie *homo sapiens*»;¹⁷⁵ para llegar a la cultura, donde se encuentran los símbolos, que son ya la actualización del arquetipo en una sociedad o contexto determinado y que se pueden percibir en cuanto a signos —relatos, ilustraciones, etc.— Las representaciones, como subraya E. Morin, apelan tanto al ser universal simbólico que es el hombre como al receptor particular, hombre moderno urbanita consumidor de revistas a principios del siglo XX.¹⁷⁶

Ubicar la revista dentro de este trayecto antropológico significa tener en cuenta una doble perspectiva; la publicación como producto material fruto de la imaginación simbólica y, al mismo tiempo, soporte comunicativo de representaciones simbólicas que

¹⁷³ Durand, *EAI*, 57.

¹⁷⁴ Durand, *EAI*, 44.

¹⁷⁵ Durand, *La mitocrítica*, 19.

¹⁷⁶ Morin, *El espíritu del tiempo*, 57.

nutren el imaginario. Ambas perspectivas no se excluyen sino que son complementarias.¹⁷⁷

La revista es un objeto simbólico creado por la conciencia imaginante del hombre como respuesta al medio social en el que se halla y que alberga representaciones simbólicas que se encuentran insertas en el trayecto antropológico.

Es esta la perspectiva que animará el examen del imaginario en *Mundial*; analizar el *magazine* como un soporte, que vehicula los imaginarios de la época modernista, o un fresco de imágenes verbales e icónicas que representan simbólicamente los deseos, aspiraciones o temores del ser humano en el contexto social y cultural de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Las representaciones quedan así en un espacio relacional y de mediación que es este trayecto, o como dice Blanca Solares «la llave para entender la cultura como un proceso de constante interpretación imaginaria».¹⁷⁸

¹⁷⁷ Así, podría considerarse el *magazine* como un objeto que se inserta en la cultura generando dentro de esta, a su vez, todo un imaginario. Un trabajo como el de Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIXe siècle* (París: Garnier, 2013) aborda la prensa desde este punto de vista, filtrando la representación social de la prensa a partir de la literatura, el ensayo o la historia.

¹⁷⁸ Blanca Solares, «Les deux visages de l'imagination. Sur la notion de trajet anthropologique de Gilbert Durand».

PARTE II

II. EL RÉGIMEN DIURNO DEL IMAGINARIO

El *régimen diurno o heroico* del imaginario es un espacio simbólico que se encuentra determinado por el reflejo postural que facilita en el hombre la aprehensión del entorno y su proyección mediante la visión y la ocupación espacial. Es el régimen de la luz, que posibilita que el ser humano se yerga para conocer y dominar el entorno.¹⁷⁹

Es el ámbito en el que el hombre se representa la angustia ante la temporalidad mediante una serie de figuras simbólicas. Aquí, los *animales* valorizados negativamente encarnan la fugacidad del tiempo debido a su movimiento imprevisible y su monstruosidad devoradora; al igual que la *noche*, que acompañada de ruidos y tinieblas, es símbolo del fluir temporal que se escapa; o la *caída*, tentación constante que persigue al hombre en su vertiente carnal y espiritual.

Contra estas imágenes de la temporalidad el hombre se eleva para trascender su propia naturaleza y lucha por permanecer en la verticalidad ascendente. Es el espacio del *héroe* que emplea las *armas cortantes* para derrotar a los monstruos. Es el ámbito de la *luz*, atributo natural de todo lo que es elevado y trasunto de las armas purificadoras.

Se dibuja así un régimen polémico en base a representaciones opuestas que se alimentan de dos esquemas arquetipos, es decir, de aquellas instancias que sirven de gozne entre la imagen sensible y la simbólica, como son la *ascensión* y *separación*.

En líneas generales, este régimen presenta un razonamiento lógico fundamentado en la *antítesis* y los *opuestos*; se exagera el paso del tiempo con el fin combatirlo y se busca la transcendencia como antídoto a la precaria mortalidad. G. Durand distingue cuatro principios de representación simbólica que operan como un «protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes»: el denominado *déficit*

¹⁷⁹ A lo largo del trabajo se empleará la terminología acuñada por G. Durand y otros especialistas, de manera que junto a los regímenes diurno y nocturno, se utilizarán de forma complementaria y equivalente las estructuras heroicas, místicas y sintéticas. Con el paso del tiempo, el régimen y la estructura llegaron a ser equivalentes desde el punto de vista nominal y funcional, pues ambas son conjuntos que agrupan esquemas, arquetipos y símbolos isomorfos. Así pues, en lugar de mantener una clasificación binaria y ternaria, muchos especialistas simplificaron la terminología en tres regímenes o estructuras imaginarias: diurna, mística y sintética, o bien diurna, nocturna y copulativa, como emplea el profesor García Berrio.

pragmático o *idealismo*, que se descubre en la pérdida de contacto con la realidad; el *diairetismo*, entendido como el comportamiento representativo de separar; el tercero, denominado *geometrismo*, que se manifiesta en la preocupación por la simetría, la lógica y el espacio; y finalmente, el *pensamiento antitético*, la capacidad de reflexionar en base a términos opuestos o contrarios.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Durand, *EAI*, 185-196.

Capítulo 4. Representaciones del progreso

La idea de progreso y su definición ofrece muchas y variadas matizaciones. En sentido general, el progreso engloba una serie de tendencias racionalistas y materialistas que concibe al hombre en una línea temporal de perfeccionamiento sustentado en el conocimiento científico.¹⁸¹ Esta tendencia viene alimentada por una sucesión de hitos en la historia moderna —filosofía cartesiana, empirismo inglés, Primera Revolución Industrial— que configuró el optimismo racionalista de la Ilustración.¹⁸² Posteriormente, en el siglo XIX, la misma idea llega a ser un lugar común por el que se designa una ideología predominante que asimilaba conceptos como el de razón, ciencia, industria o economía capitalista. En su configuración fueron determinantes las profundas transformaciones que se derivaron de la Segunda Revolución Industrial, que se extiende por Europa en este siglo, junto a la filosofía positivista y los avances en ciencia experimental.¹⁸³

¹⁸¹ Robert Nisbet, «La idea de progreso», *Revista Libertas*, nº 5 (octubre 1986): 1-30.

¹⁸² Así, entre los hitos fundamentales del pensamiento ilustrado que contribuyeron a la idea de progreso se encuentra la filosofía de Kant, para quien el periodo ilustrado suponía que el hombre abandonaba su minoría de edad debido al empleo de la razón; la filosofía racionalista de René Descartes, propagada en el siglo XVIII, cuyo método para alcanzar la verdad del conocimiento —evidencia, análisis, síntesis y comprobación— se asienta en las certezas matemáticas; los descubrimientos de Galileo y Kepler, que inauguraban una nueva concepción del universo; el método científico experimental desplegado por Francis Bacon en *Novum Organum*; el empirismo de John Locke, para quien el conocimiento se produce *a posteriori*, derivado de las impresiones producidas en la mente —*tábula rasa*—; o el de David Hume, quien sostenía que el conocimiento no tiene su base en la operación matemática de la razón, sino en la experiencia. No hay que olvidar la importancia de la *Enciclopedia*, de Diderot y D'Alembert, el mayor proyecto científico, ordenador de todo el conocimiento humano hasta la fecha, ni a Adam Smith, pues se convierte en el padre de la economía moderna al publicar *La riqueza de las naciones* (1776), obra clave para entender los principios del liberalismo económico.

¹⁸³ Una revolución que se dejó sentir en todos los órdenes de la vida. La economía tradicional dio paso a una economía de crecimiento continuo, gracias a la industrialización y a la mecanización de las labores agrícolas. El campo se abandona en beneficio de unas ciudades que crecen rápidamente, favorecidas por el abaratamiento de los transportes como el ferrocarril o el barco. El conocimiento científico se traduce en inventos que vuelven cada vez más confortable la vida del hombre: el motor de combustión aplicado al automóvil o la bombilla eléctrica que ilumina las ciudades. Asimismo, los avances médicos permiten mejorar las condiciones higiénicas y aumentar la esperanza de vida, lo que repercute en un crecimiento demográfico. Ainhoa Campos Posada, *Breve historia de la Belle Époque* (Madrid: Nowtilus, 2017), 47-62.

La idea de progreso que se acaba de esbozar es una fuerza amparada en la razón y la experiencia, piedra angular de la civilización occidental que desechó la imaginación y la sensación como fuente de conocimiento. La antropología del imaginario considera que la razón, unos de los pilares sobre los que descansa la idea de progreso, no es contraria a la imaginación —pues esta la precede— y se encuentra prefigurada por el régimen diurno del imaginario, pues su estructura antitética es la misma base que sostiene el pensamiento occidental; una argumentación sustentada en los contrarios que alimenta la argumentación socrática, platónica, aristotélica y cartesiana.¹⁸⁴

La acumulación de saber científico, las mejoras materiales o el acopio de riqueza fueron proyectando la imagen de un hombre orgulloso de sus logros y optimista respecto al futuro. Parecía que el ser humano controlaba su destino y que en lo sucesivo, la historia solo vendría a corroborar la cada vez mayor perfectibilidad del hombre.

En este contexto, la burguesía fue la protagonista y motor fundamental de esta fe en el progreso. Sus logros se traducen en temas que se repiten en *Mundial*, como la divulgación del conocimiento científico y artístico, innovaciones técnicas, obras de ingeniería, transformación urbana, ocio, deporte o consumo.¹⁸⁵ Unos avances que se

¹⁸⁴ Esta idea parece confirmarse si se observa que la filosofía de Parménides concibe un mundo ilusorio relacionado con los sentidos y otro verdadero de intuiciones intelectuales, Pitágoras imagina una naturaleza formada de opuestos y Platón piensa en términos de mundos sensible e inteligible; todos se asientan, al igual que el régimen diurno, sobre la dicotomía, la antítesis y los dualismos. Concretamente, la razón, apoyada en el método cartesiano por el que las ideas —siguiendo a las matemáticas— discierne las evidencias de las que no lo son y realiza el movimiento de lo particular a lo general y viceversa, se asienta en el régimen imaginativo de la separación y, por tanto, del discernimiento, la claridad y el orden. Así, el hombre puede abstraer del caos informe una serie de objetos bien delimitados con los que trabajar y engrosar su conocimiento enfrentándose a conocimientos anteriores o creencias erróneas.

El discurso científico, caracterizado por su racionalidad y objetividad, emplea la modalidad textual expositiva-argumentativa en gran parte de los artículos que tratan temas relacionados con el progreso. El afán divulgativo no acaba de desprenderse del fuerte intelectualismo y la capacidad de abstracción propio de las ciencias; un objeto de estudio bien delimitado y organizado, apoyado en datos empíricos y auxiliado de gráficos, fotografías y cifras, propio de una imaginación regida por el arquetipo de la distinción diurna. En definitiva, se trata de discursos enfocados al discernimiento que es para G. Durand propio del régimen diurno. Cfr. Durand, *EAI*, 186-188.

¹⁸⁵ En el periodo inmediatamente anterior a la publicación de *Mundial Magazine*, entre 1875 y 1900, los frutos de esta Segunda Revolución Industrial se traducen en la invención o aplicación de inventos anteriores: la telegrafía sin hilos (1895), el motor de explosión (1886), la bombilla (1879), el teléfono (1876), el fonógrafo (1870), el cinematógrafo (1895) o el aeroplano (1903). Asimismo, el comercio

visualizan y se dan a conocer a un amplio espectro de la población apoyándose precisamente en una de sus conquistas tecnológicas, la fotografía, que complementa al discurso de la razón, pues concebida en un principio como una herramienta empírica de conocimiento suponía una extensión del ojo humano que certificaba la realidad.¹⁸⁶

Auspiciada por la burguesía, la imagen fotográfica se encontraba estrechamente ligada al ascenso de esta clase social y a la necesidad de expresar su individualidad. Si en el primer cuarto del siglo XIX, mandarse hacer un retrato era un símbolo de progreso, a finales de siglo, la industria fotográfica se ha desarrollado hasta tal punto que surge el fotógrafo aficionado y el ciudadano puede retratarse a sí mismo en el ámbito privado; si al principio solo se encontraba al alcance de una élite, pronto se generaliza hacia abajo empezando por una amplia burguesía.¹⁸⁷

Este afán por la individualización en la época del progreso generó sus propios roles sociales vinculados a la ciencia, el arte, el espectáculo o el deporte, de manera que en las páginas de *Mundial* se alternan figuras heredadas del Romanticismo científico con nuevos tipos mundanos. La revista era consciente de la atracción que ejercían estas nuevas personalidades en la sociedad y de los gustos del público al que se dirigía: «esta capital antojadiza, que ama según su luna, pero extraordinariamente, hasta la adoración; sobre todo a las actrices, las bailarinas, los aviadores y demás genios del arte».¹⁸⁸ Así, herederos del positivismo decimonónico fueron el industrial Ferdinand de Lesseps o el ingeniero Gustave Eiffel, que comparten las páginas de *Mundial* con auténticas celebridades mundanas como las actrices Mistingette o Polaire, y los aviadores Brindejonc des Moulinais o Jorge Newbery.

marítimo se fortalece con la proliferación de los barcos de vapor y con la apertura de los canales de Suez a partir de 1869, o el de Panamá en 1914.

¹⁸⁶ Gubern, *La mirada opulenta*, 145-149.

¹⁸⁷ Véase Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983).

¹⁸⁸ D. F. Beschtadt, «Mme. Lantelme» (S), *MM*, n° 2 (junio 1911): 199.

Con el fotograbado, los medios de comunicación de masas revelan a la población el rostro de estas figuras, dando lugar, según R. Gubern, a la imagen carismática en la cultura de masas. El *carisma* es la capacidad de algunas personas por atraer o fascinar y, en un sentido religioso, un don que Dios otorga a algunos individuos en beneficio de la comunidad. En el contexto fotográfico, según explica R. Gubern, la expresión «legitimidad carismática» se acuñó en un principio para diferenciarla de la legitimidad que hasta entonces otorgaba la ley o la estirpe; posteriormente, las nuevas figuras públicas, fueran estas políticas, artísticas o científicas se fundamentaban en la personalidad y cualidades del individuo.¹⁸⁹ Es importante insistir en que solo la mera elección de un tema fotográfico, dota de importancia y relevancia a ese tema: «fotografiar a una persona-encuadrarla en una foto es un acto de reconocimiento de su importancia y, en cierto sentido, de acatamiento reverente a su fama».¹⁹⁰

4.1. Declive y apogeo de antiguos poderes: la monarquía y el ejército

El ascenso de la burguesía a lo largo del siglo anterior fue desplazando paulatinamente a la nobleza cuya autoridad institucional se vio fuertemente erosionada con el cambio del siglo XVIII al XIX y el alejamiento del periodo conocido generalmente como Antiguo Régimen. Y si bien desapareció en muchos estados como forma de gobierno, al tiempo que se propagaban repúblicas como las hispanoamericanas, el prestigio que atesoraban desde antaño los miembros de las monarquías seguía despertando curiosidad en el fin de siglo. Es interesante comprobar hasta qué punto se solicitaba información sobre los secretos y la intimidad de los reyes y, en consecuencia, la exposición mediática a la que estaban sometidos:

¹⁸⁹ Gubern, *La mirada opulenta*, 167-168.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, 167.

A pesar de la rigidez de ciertos protocolos, los reyes son retratados de todas maneras, a todas horas y en cualquier sitio. Donde el objetivo de una máquina fotográfica pueda dirigir su mirada ciclópea, un rey no está seguro de no aparecer al otro día en ridículo ante sus súbditos. Estos objetivos son los que nos han revelado las distintas labores a que se entregan los soberanos, en los momentos que dejan de ser reyes para convertirse en hombres, y aun de los que en plena representación oficial trabaja como el más insignificante particular.¹⁹¹

En el terreno de la ficción, ligada a la monarquía medieval o a la aristocracia galante del XVIII, el tema ocupó un lugar destacable dentro del conjunto de representaciones literarias modernistas. Relatos o poemas que evocaban espacios y tiempos pretéritos protagonizados por princesas —Eulalia o Diamantina—, reinas hadas —Mab— y castillos —«A la orilla del Rhin»— vehiculaban el lujo y el prestigio de un tiempo caduco, alejado de la vulgar sociedad burguesa en la que vivía el artista fin de siglo. Pero la estima que se tenía del poder soberano por parte de los intelectuales era asunto que desbordaba el ámbito de la imaginación literaria y formaba parte de la actualidad periodística. El mismo Rubén Darío se ocupó de este tema en varias ocasiones al margen de *Mundial*, en un conjunto de ensayos y crónicas periodísticas en los que muestra una visión heterogénea de la monarquía.¹⁹²

La imagen simbólica que de los reyes proyecta el *magazine* se encuentra despojada de las cualidades sagradas que se atribuye a la soberanía. En la época que nos ocupa, una ceremonia como la coronación del rey Jorge V de Inglaterra era un acontecimiento suntuoso, relatado pormenorizadamente por los medios de comunicación, que entusiasmaba al ciudadano no por su carácter sagrado, sino por el boato que acompañaba a la celebración. No faltaba la descripción central del rito en la que los atributos soberanos, como el cetro o la corona, venían a simbolizar el poder real,

¹⁹¹ Gonzalo de Nájera, «También los reyes trabajan» (AI), *MM*, n° 17 (septiembre 1912): 459-460.

¹⁹² Véase el artículo de Carmen Ruiz Barrionuevo, «Rubén Darío en la decadencia de las monarquías», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 46: 145-157.

pero lo importante era el espectáculo, la crónica social que resaltaba el lujo desmedido y las cifras desorbitadas que comportaba.¹⁹³

Los límites que antaño separaban las clases sociales se volvían cada vez más difusos, y los privilegios de los que gozaba la aristocracia se democratizan hacia abajo en la escala social:

Una multitud innumerable de extranjeros invade cada invierno el principado, heteróclita y brillante, en la que los príncipes auténticos se codean con los reyes americanos, y las duquesas con las *demi-mondaines*; en que los burgueses frecuentan a las actrices, y los hombres de estado fraternizan con los artistas.

Todos esos seres que en nada se parecen entre sí, gustan con la misma voluptuosidad los mismos goces, saborean las mismas horas de despreocupación y de embriaguez, y se tratan familiarmente.¹⁹⁴

Así pues, las crónicas de la revista inciden en la desmitificación de la realeza despojándola del rico simbolismo ligado a la soberanía, proyectando una imagen mundana de la clase nobiliaria. Así, en «También los reyes trabajan» se ofrece una imagen de la realeza en el ámbito privado, vinculada al trabajo intelectual o manual que tradicionalmente había desempeñado la burguesía. Lejos de tratarse de duras labores, las actividades iban encaminadas a llenar un tiempo de ocio del que disfrutaban ambas clases sociales. Se observa a reyes, príncipes y princesas leyendo la correspondencia en su despacho, realizando oficios manuales como la orfebrería o la restauración de muebles de lujo, dedicados a la práctica de la floricultura, al conocimiento científico, al coleccionismo o a las artes. En el caso de reinas y princesas, aun cuando alguna, como la reina de Rumanía, era una reconocida escritora, se muestran en el ámbito doméstico realizando labores de bordado y ganchillo, o bien dedicadas a la beneficencia.¹⁹⁵ Es el caso de la infanta D^a Paz de Borbón, hermana de Alfonso XII, cuya imagen responde a

¹⁹³ Cfr. «La coronación del rey de Inglaterra» (M), *MM*, n° 2 (junio 1911): 157-172.

¹⁹⁴ J. B., «La Costa Azul» (CR), *MM*, n° 10 (febrero 1912): 354-361.

¹⁹⁵ Gonzalo de Nájera, «También los reyes trabajan» (AI), *MM*, n° 17 (septiembre 1912): 459-466

la de una persona caritativa, preocupada por las necesidades y la educación de los más pequeños a través del Pedagogium Español en Munich, institución que se encargaba de la educación de niños españoles que se encontraban en extrema pobreza.¹⁹⁶



Fig. 2. El rey Alfonso XIII saludando al aviador Vedrines. Príncipes y reyes realizando diferentes labores

Asimismo, desde las páginas de la revista se ofreció una imagen de la monarquía vinculada a otras actividades que habían dejado de ser privativas de esta y que se extendían al resto de clases sociales, como la actividad cinegética y el deporte. Es el caso de la entrevista a don Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, el XVII duque de Alba, quien proyecta una imagen de *spotman* y aventurero, presumiendo de sus muchas cacerías y aventuras, resaltando aquellas en las que escasean las comodidades y ponen en peligro su vida, como las vividas en África o Asia.¹⁹⁷

¹⁹⁶ S. A. R., La infanta D^a Paz de Borbón, «El Pedagogium Español de Munich», *MM*, n° 8 (diciembre 1911): 107-109.

¹⁹⁷ Gregorio Campos, «Un relato de caza» (Interview con el Duque de Alba) (*M*), *MM*, n° 33 (enero 1914): 287-293.

Pero la realeza también era admirada por haber sido la depositaria tradicional del gusto con el que acompañaba sus actividades públicas, llenas de lujo y boato. Como en la crónica que recoge el viaje del rey D. Alfonso XIII a París, donde se hace referencia al lujo de las calles engalanadas y de la porcelana de Sevres; las jornadas en las que se suceden las actividades militares, exhibiciones de artillería y de aviación; o la visita a Fontenbleau, donde el rey pernocta en la habitación de Napoleón I. Junto a esta imagen, aparece la de un rey humano y vulnerable, cercano a los lectores: saludando a unos soldados heridos, haciéndolos partícipes del atentado anarquista del que fue víctima y visitando un hospital donde se encuentran indigentes españoles.¹⁹⁸



Fig. 3. Comitiva del rey Alfonso XIII
en su visita a París en 1913

La desacralización de la aristocracia en *Mundial* no se limita a la identificación de la burguesía con la nobleza, sino que en lugar de subrayar las imágenes positivas

¹⁹⁸ Max, «S.M. el Rey D. Alfonso XIII en París» (CR), *MM*, nº 26 (junio 1913): 104-111.

asociadas a la soberanía se potencia la imagen simbólica de la *caída*, imagen negativa opuesta a la *elevación*. Con el elocuente título de «Majestades caídas» [sic], André Ibels, periodista partidario de los gobiernos republicanos que fundó diferentes revistas anarquistas, desacredita el poder divino de la realeza y su autoridad sobre el resto de los mortales, subrayando el destino funesto de los reyes en los tiempos modernos:

¿Por qué los reyes huyen o caen?

Ayer, los reyes que se creían de prosapia divina por el solo hecho de haber nacido en una cuna blasonada y rematada por una corona real, se convertían en nuestros dueños.

Desgraciadamente, la naturaleza los ponía al mismo nivel de los otros hombres y como estos, los reyes eran, ora buenos, ora malos, y la felicidad de los pueblos dependía del azar. Esos tiempos tocan a su fin si sabemos interpretar la risa universal que estalló, no ha mucho, cuando Guillermo II, en un discurso célebre, pretendió estar inspirado por Dios.

Todas las coronas están llamadas a caer. La idea republicana ha hecho demasiado camino. El hombre ya no quiere depender de otro hombre impuesto por el azar de la cuna; solo consiente en aceptar el gobierno de otro, cuya capacidad le haya hecho merecer el poder... y ya es suficiente.

La mayor parte de los reyes caídos o que han huido de su patria deben la pérdida de su corona, sea a sus propias faltas, sea a las de sus antepasados. Esto no es una regla general. La ambición de otro, de un allegado, también les hace caer; es el «vete que quiero ponerme yo» en toda su simplicidad.

Además, desde hace un siglo, después que la Revolución Francesa hizo retumbar los cañones de la libertad contra los palacios, el oficio de rey, —hay que confesarlo,— tiene muchas dificultades y peligros. Aquí un rey cae; allá es asesinado; acullá el veneno produce su efecto terrible. Un Rey en nuestros tiempos tiene cinco probabilidades de morir en su cama y noventa y cinco de acabar de una manera violenta. Es por esto que, cuando lo pueden hacer, huyen o abdican al primer motín o al primer complot que les parece un poco grave. La historia de Francia es, en verdad, la más rica en huidas de soberanos. No podemos enumerarlas todas. Contentémonos citando las más célebres.¹⁹⁹

La caída de un rey, aquello que todo ser superior teme y evita, no es una pérdida solo de poder político, es una pérdida ontológica de su condición de luchador contra el

¹⁹⁹ Andrés Ibels, «Majestades caídas» (M), *MM*, nº 1 (mayo 1911): 83.

tiempo.²⁰⁰ La mitología ofrece bellos ejemplos de caídas, como la de Ícaro o Faetón, en las que el abatimiento físico entraña un aspecto moral; se trata de la *hybris* griega, el orgullo y la arrogancia que eran consideradas una falta sancionada por los dioses. Igualmente, en el reportaje se cita la falta como desencadenante de la caída: «La mayor parte de los reyes caídos o que han huido de su patria deben la pérdida de su corona, sea a sus propias faltas, sea a las de sus antepasados»;²⁰¹ pero esta no tiene su origen en el desafío a los dioses, como en los ejemplos mitológicos, sino en el incumplimiento de su función institucional, debido a una merma de su autoridad, por no llevar a cabo determinadas reformas o no presentar batalla ante un enemigo.

Así pues, la burguesía proyecta la imagen de una soberanía desacralizada con la que pudiera asimilarse, más cerca de la tierra que del cielo, en una sociedad que tendía a la democratización en todos los órdenes de la vida, pero que, al mismo tiempo, conservara vestigios de su antiguo poder manifestados en el gusto o en la ostentación.

No muy lejos de la autoridad encarnada por los monarcas, guardianes de las leyes, se encontraba tradicionalmente la soberanía del ejército, que no sería sino una prolongación del poder militar de los soberanos.²⁰²

Mundial dedicó tres extensos artículos a los ejércitos español, alemán y francés. Se deben contextualizar estos trabajos dentro del clima general de hostilidades entre naciones que desembocó en la nefasta Primera Guerra Mundial. En efecto, las provocaciones entre los países y la creciente militarización de las naciones forman parte del periodo conocido como la *belle époque*: Francia aspiraba a vengar la afrenta que supuso la pérdida de Alsacia y Lorena en la guerra de los setenta, Guillermo II era

²⁰⁰ Durand, *EAI*, 117

²⁰¹ Ibels, «Majestades caídas»: 83.

²⁰² Las antiguas sociedades indoeuropeas se configuraban a partir de una tripartición funcional, subdividida en sacerdotal, guerrera y agricultora/ganadera, según fue estudiado por el erudito Georges Dumézil a partir del análisis de los textos de diferentes culturas. Según G. Durand existe una contaminación entre los atributos de las dos primeras funciones, de manera que se puede apreciar en la soberanía una triple potencia: sacerdotal y mágica, jurídica, y, por último, militar. Véase Durand, *EAI*, 39-40 y 140-145.

conocido por sus declaraciones belicosas y por la feracidad de su imagen pública, mientras que en Italia el futurismo de Marinetti glorificaba la guerra. La revista subraya el prestigio que había adquirido todo lo militar en Alemania; había calado tan hondo en la sociedad civil que hasta las mujeres preferirían casarse con un soldado antes que con un abogado o un industrial; al mismo tiempo, la disciplina llegaba a las escuelas donde los niños saludaban a sus profesores imitando el saludo militar, juntando los talones y reproduciendo el característico golpe de las botas de los soldados.²⁰³

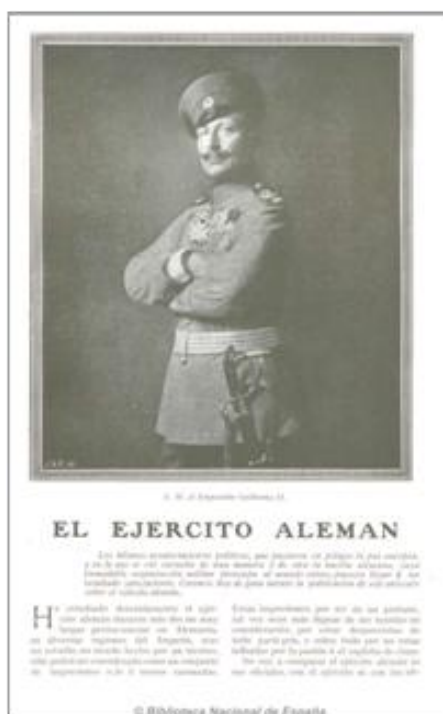


Fig. 4. El emperador alemán Guillermo II

Desde un punto de vista antropológico, este apogeo del ejército puede considerarse como una reminiscencia del espíritu guerrero de las antiguas sociedades arcaicas. El hombre europeo había disfrutado un largo periodo de paz desde la guerra franco-prusiana de 1870, periodo en el que se habían operado grandes cambios, fruto del progreso, incluyendo el abandono de antiguos hábitos vinculados a una sociedad

²⁰³ F. Aranda, «El ejército alemán» (M), *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 21-34.

agrícola por los de la nueva sociedad industrializada. Es de suponer que el ardor guerrero alentado desde los poderes del estado insuflaba en el ciudadano antiguas reminiscencias olvidadas relacionadas con la virilidad y la heroicidad, encauzando y dando sentido a unos hombres que se encontraban perdidos en la nueva sociedad fabril.

Ainhoa Campos Posada, que interpreta en parecidos términos este espíritu militar, subraya el carácter ritual de la institución, asimilable a los conocidos ritos de paso de las sociedades arcaicas:

La guerra pasó a ser la forma en la que recuperar los valores de la valentía y la virilidad que se estaban desdibujando en la sociedad industrial. Una forma de vengarse del poder de la máquina sobre el músculo, revalorizando el combate físico y glorificando el derramamiento de sangre en el campo de batalla.

El espíritu militar no fue sólo cosa de las élites. El ejército era una institución cada vez más importante en la vida de los ciudadanos. Excepto en Gran Bretaña y Estados Unidos, el resto de países adoptaron el servicio militar obligatorio. Hacer la mili se convirtió en un rito de paso para los hombres, una señal de que el niño era ya un adulto. El nacionalismo extendió en todas las clases sociales la idea de que la patria de uno debía salvaguardar su honor y expandir su poder fuera como fuera. Por otro lado, los valores militares se identificaron con los valores masculinos en un momento en el que estos parecían estar en riesgo. En tiempos en el que el resto de identidades tradicionales estaba desvaneciéndose poco a poco. Un hombre sin oficio ni beneficio que se uniera al ejército adquiriría de repente valor social. Atraía a las mujeres, que antes ni le habrían mirado.²⁰⁴

Los ritos de paso son ceremonias especiales que acompañan la vida individual del hombre en la sucesión de edades, etapas u ocupaciones.²⁰⁵ La instrucción militar cumpliría una función análoga al rito de tránsito conocido en las sociedades arcaicas como *iniciación a la pubertad* por el que el individuo pasaba de la infancia o adolescencia a la juventud. Evidentemente, en las sociedades modernas el rito habría perdido las implicaciones sagradas de manera que en la transformación no operaba un

²⁰⁴ Campos, *Breve historia*, 227.

²⁰⁵ Véase Arnold van Gennep, *Los ritos de paso* (Madrid: Alianza, 2008).

cambio ontológico del ser pero sí un cambio de su estatus social, reconocido por sus iguales, fomentado y apoyado por las instituciones del estado.

4.2. La imagen carismática

Otras representaciones vinieron a encarnar mejor al hombre del progreso. Se trata de la figura del investigador, sabio o pensador fin de siglo, que se encuentra definido por la ideología positivista y difiere en muchos rasgos de la imagen creada por la tradición romántica.²⁰⁶

La acumulación incesante de conocimiento científico durante todo el siglo XIX significó también un aumento de la popularidad de estos hombres ilustres conforme se instauraba el estudio de la ciencia en las escuelas, se divulgaba en las revistas o sus avances se materializaban en inventos que se encontraban en la vida cotidiana. De manera que científicos o médicos, por ejemplo, serán ciudadanos ejemplares por su servicio a la sociedad, reconocidos frecuentemente por las autoridades y admirados por el pueblo, como pudiera ser el caso de Pasteur, Claude Bernard o Charcot, en el ámbito científico francés. El método experimental de las ciencias naturales se fue extendiendo a las ciencias sociales y con el acercamiento de todos los saberes bajo el paraguas del progreso racionalista, se redujeron las diferencias entre los personajes carismáticos que encarnan diversos ámbitos de conocimiento, situando al lado del científico la figura del industrial o el artista.²⁰⁷

La burguesía encumbrará a estas figuras como personajes ejemplares de su sociedad, y con ello el imaginario de estas representaciones dejará traslucir toda la

²⁰⁶ Diferenciamos la imagen del científico positivista de la del científico tradicional; el científico serio, ejemplo moral para la sociedad que encarnaba el espíritu de progreso frente al científico loco. Otro tanto cabría decir del intelectual y el artista; frente al marginal, bohemio de conductas licenciosas, se proyecta otra figura cercana a la del científico.

²⁰⁷ Jacques Noiray, «Figures du savant», *Romantisme*, n° 100 (1998): 143-158.

cohorte de esquemas arquetipos vinculados a la soberanía, a diferencia de los reyes de carne y hueso que, como se ha comprobado, carecían de tales atributos.

Desde el punto de vista del imaginario, la imagen de la soberanía se encuentra ligada al esquema arquetípico de la *elevación*, una matriz o principio ordenador de las representaciones simbólicas de la estructura heroica. Si se piensa en las sociedades arcaicas ante la bóveda celeste, ante el poder luminoso y sonoro de la tormenta, el hombre debió experimentar admiración y temor al mismo tiempo. Probablemente, esos eventos indómitos que emanaban de las alturas y que causaban un gran desconcierto y vulnerabilidad fueron adjudicados a una autoridad superior. Así, el hombre debió situar el poder de los dioses en el cielo, en las alturas, de manera que *elevación, luz y poder* llegaron a ser equivalentes.²⁰⁸ Para M. Eliade «el cielo revela su trascendencia con anterioridad a toda valoración religiosa. El cielo “simboliza” la trascendencia, la fuerza, la inmutabilidad, por su simple existencia. *Existe* porque es *elevado, infinito, inmutable, poderoso*».²⁰⁹

La historia de las religiones demuestra que es casi universal la creencia de un ser divino hacedor del universo y unido a los acontecimientos atmosféricos. Los primigenios dioses uránicos, forjadores de mundos y guardianes de las leyes, fueron sustituidos por otras divinidades más concretas que cumplían otras tareas específicas, como la de fecundar, en el caso de los dioses solares. Por contigüidad, el hombre atribuyó a sus reyes de carne y hueso un poder que heredaba de los dioses celestes y solares.²¹⁰ Así, se aprecia que en torno a la soberanía se acumulan un haz de símbolos sustantivos como son la *elevación*, la *luz* y el *arma*, trasunto del rayo de los dioses.

²⁰⁸ Durand, *EAI*, 141.

²⁰⁹ Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, 114.

²¹⁰ Federico Revilla, *Fundamentos antropológicos de la simbología* (Madrid: Cátedra, 2007): 58-61; 92-95 y 382-384.

A este respecto, Rubén Darío escribe un interesante artículo en el que encomia la figura de Lesseps con motivo de la finalización de las obras del canal de Panamá. El contexto para entender convenientemente el artículo es este: Ferdinand de Lesseps había pasado de ser un héroe nacional tras la construcción del canal de Suez a un delincuente después de los numerosos años en los que se acumulaban las pérdidas y los fracasos en su intento de construcción del canal de Panamá. Tras un último escándalo, que supuso uno de los mayores casos de corrupción bajo la Tercera República Francesa, las obras fueron finalmente terminadas por E.E.U.U. el 15 de agosto de 1914.

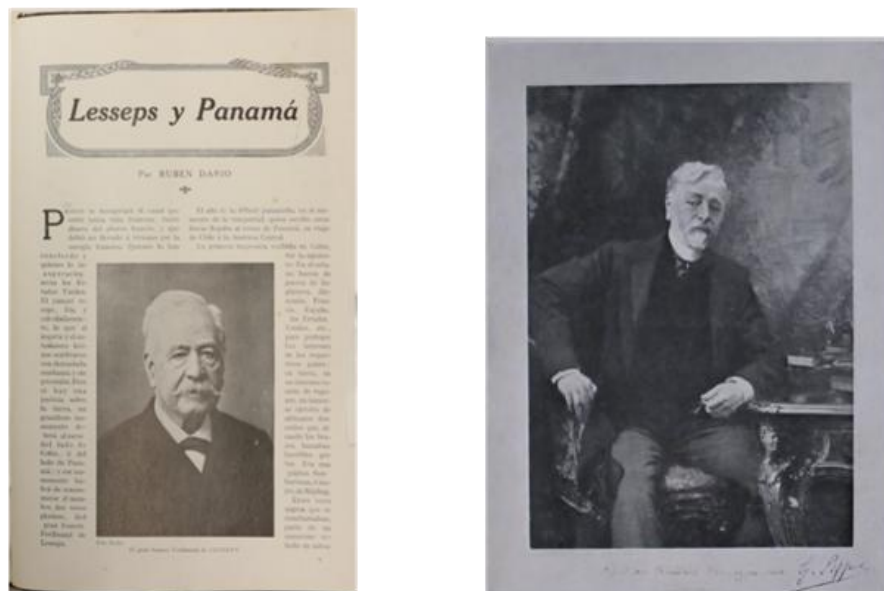


Fig. 5. El industrial Ferdinand de Lesseps, constructor del canal de Suez y canal de Panamá, y el ingeniero Gustave Eiffel

El artículo de Darío no escatima elogios a Lesseps, poco tiempo antes de la inauguración del proyecto por parte de los americanos. La descripción que del titánico emprendedor realiza el poeta se alimenta del decorado heroico; es el retrato de un «dios», «anciano» y venerable padre, que se pasea por Panamá en los tiempos anteriores a la debacle controlando la naturaleza y tiene como súbditos a todas las gentes del

trópico, quienes guardan un retrato de Lesseps en casa y a quienes el «Gran francés» reparte besos y francos.²¹¹

Mismo proceder se descubre en el retrato de G. Eiffel a raíz de una entrevista concedida a *Mundial Magazine* con motivo del veinticinco aniversario de la construcción de la torre. El encomio del ingeniero se hace metonímicamente, a través de la historia de un monumento que ha servido a la ciencia, ha formado parte de las proezas del hombre como estación meteorológica, torre para virajes de los aviadores —como el realizado por Santos Dumont en 1910—, soporte de antenas y centro radio-telegráfico, por ejemplo. La descripción física de G. Eiffel —menudo, manos temblorosas, ojos pequeños— contrasta con la magnanimidad que desprende su persona e impide al periodista hacerle preguntas a este «venerable anciano», inmortal, «sabio ingeniero», «que ha sobrevivido a su obra», el monumento más hermoso de París.²¹²

En estos retratos, a medio camino entre lo literario y lo divulgativo, la imaginación perfila la representación de un dios paternal, benefactor de la humanidad.

A finales del siglo XIX se incorpora la figura de los aviadores. Más allá del reconocimiento público, las revistas crearon auténticos héroes que, en el caso francés y sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial, encarnaron los valores heroicos propios de la República, como en el caso de Georges Guynemer.²¹³

²¹¹ Rubén Darío, «Ferdinand de Lesseps y Panamá» (CR), *MM*, n° 39 (julio 1914): 224-225.

²¹² José Franch, «La torre Eiffel ha cumplido veinticinco años» (AI), *MM*, n° 38 (junio 1914): 185-186.

²¹³ Christian Brun ha demostrado cómo la prensa francesa especializada creó un héroe a partir de la figura del «as» Georges Guynemer, de manera que se pueden rastrear los mitemas, o núcleos significativos mínimos de un mito heroico en la vida del piloto. Así, los periodistas buscaron unos ancestros adecuados a su héroe y entroncaron a la familia del aviador con el linaje de Carlomagno, adjudicándole un milagroso nacimiento en la víspera de Navidad. En la adolescencia se muestra como un alumno indisciplinado e incorregible pero que sobresale por sus excelentes cualidades y su amor a la patria, que ya preludiaba su futuro militar. Y aunque parece que su salud era débil, todo el mundo valora su extraordinaria inteligencia. Entre las pruebas iniciáticas que debe superar, se encuentra el continuo rechazo por la oficina de reclutamiento, unos inicios como mecánico de automóviles, luego de aviones y finalmente piloto. La prensa general destacará al piloto metódico, solitario y frío y las revistas especializadas le adjudican todos los récords posibles. Finalmente, los medios de comunicación fabularán retrospectivamente sobre los últimos días de la muerte del piloto, incidiendo en que la muerte fue presentida e incluso buscada por Guynemer. Christian Brun, «De la création du héros à la perpétuation du symbole. L'exemple d'un as de la Première Guerre mondiale: Georges Guynemer», en *L'imaginaire de l'aviation pionnière: Contribution*



Fig. 6. El piloto francés Brindejonc des Moulinais

La revista publicó un interesante relato escrito en primera persona por otro «as» de la aviación, Maurice Brindejonc des Moulinais, en el momento en que se encuentra disputando el circuito de las capitales europeas entre el 10 de junio y el 2 de julio de 1913 en un recorrido de 48000 km.²¹⁴ La carta, dirigida a petición de *Mundial* desde Estocolmo, cuando aún no había terminado la carrera, es un relato de sus «proezas» pero que, recurriendo al recurso de la *humilitas auctorial*, considera un modesto placer que no requiere de heroísmos. La narración cobra visos de un auténtico relato iniciático, pues comienza por la «revelación» que supuso ver volar a Garros, prosigue con las «pruebas» que debe superar —el recelo paternal a la decisión de su hijo, la compra de un primer aparato, el penoso aprendizaje con diferentes modelos de aeroplanos—, hasta centrar el relato en la lucha contra adversidades de todo tipo durante los últimos dos

à l'histoire des représentations de la conquête aérienne, 1903-1927 (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016), 271-281.

²¹⁴ Además, ganó la copa Pommery al vuelo más largo con un total de 1450 km entre París y Varsovia y se le concedió la Cruz de la Legión de Honor en 1913. Durante la Primera Guerra Mundial fallece a causa del fuego de los pilotos franceses en 1916. Fue conocido como un «as» por las autoridades francesas y al ser un católico confeso fue presentado por la Iglesia como cristiano ejemplar. Stéphane Tison, «Le ciel habité par les hommes: la technologie concurrente de la religion ? L'exemple de l'aéronautique», en *L'imaginaire de l'aviation pionnière*, 205.

años: problemas mecánicos, temporales, rachas de viento, nieve en puertos de montaña, etc.²¹⁵

Se aprecia en esta narración de *lo real* muchos de los rasgos de una novela de aventuras o novela iniciática. Los lectores debían identificarse con estas hazañas inverosímiles que acercaban el relato a lo ficcional, satisfaciendo sus deseos de heroicidad. Se produce una transferencia entre ambos imaginarios, de manera que el hombre podía reencantar su vida, introduciendo, aunque fuera momentáneamente, un contrapeso extraordinario en la vulgar y anodina realidad en la que vivía.

La ensoñación que satisface este tipo de relato en el lector se asienta en esquemas arquetipos de *escisión*. Es el arquetipo que sustenta la imagen de los héroes, quienes no cejan en su empeño de *enfrentarse a o ir contra*, de acometer hazañas con sus armas cortantes que simbolizan el poder y la pureza.

Las gestas de los pilotos deben inscribirse en el contexto de extrema competición deportiva entre estos héroes del aire. Las acrobacias más extremas y los récords se sucedían a un ritmo vertiginosos al tiempo que estos pioneros perfeccionaban sus aeroplanos. *Mundial* ofreció al público estas proezas, como la carrera París-Madrid, documentada fotográficamente y protagonizada por alguno de los aviadores que despertaban especial interés como Gibert, Garrós o Vedrines.²¹⁶

La cara más amarga de estas gestas aeronáuticas fueron los numerosos accidentes que frecuentemente acababan con la vida de los pilotos. Estos sucesos eran materia noticiable, como sucedió con otra estrella de la aviación, el argentino Jorge Newbery, quien fallece al intentar cruzar los Andes desde Argentina a Chile poco después de alcanzar el récord mundial de altura al elevarse a 6225 m.²¹⁷

²¹⁵ Brindejonc des Moulinais, «Cómo atravesé Europa en aeroplano» (M), *MM*, n° 28 (agosto 1913): 297-304.

²¹⁶ A-J. M., «La aviación a través del tiempo» (M), *MM*, n° 5 (septiembre 1911): 491-493.

²¹⁷ Emilio Dupuy de Lome, «El triunfo y la muerte» (M), *MM*, n° 36 (abril 1914): 574-575.



Fig. 7. Retratos de algunos de los aviadores modernos: Vedrines, Hélène Dutrieu, Leblanc, Bellanger, Farman, Wright, Garros, Blériot

4.3. Los frutos del progreso

En las siguientes palabras con las que un periodista de *Mundial* manifiesta su optimismo y fe en el porvenir se descubren dos nociones ligadas implícitamente a la idea de progreso: la cada vez mayor perfectibilidad del ser humano debido a sus logros y su concreción a través del dominio del medio. Hay, pues, una noción temporal que augura un futuro mejor y una noción espacial ligada al medio natural:

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 se podrán hacer de nuevo estas comparaciones y 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.²¹⁸

²¹⁸ A-J. M., «La aviación»: 489-490.



Fig. 8. «La antorcha de la civilización», de Carlos C. Wiedner en *MM* n° 27

La naturaleza se representa como una fuerza incognoscible opuesta al hombre, materializada especialmente en un espacio que debe ser conquistado. Se aprecia ya aquí un bosquejo del imaginario antitético diurno, alimentado por el esquema de *separación* o *escisión*, y que se ha visto cómo sustentaba la figura del aviador.

Así pues, de un lado se localizan las fuerzas incomprensibles de lo que está más allá del dominio del hombre, una naturaleza indómita, que frecuentemente fue representada por la animalidad monstruosa en las sociedades arcaicas; esta puede materializarse en un terreno accidentado, una vegetación invasiva o el obstáculo marítimo, sujetos a leyes azarosas para el hombre. Por otro, este se eleva alejándose de su condición animal, empleando su conocimiento en la creación de ingenios que puedan someter el medio o vencer sus temores; se enfrenta al entorno en un combate heroico, conquistando lugares inaccesibles, controlando el tiempo y el espacio, dominando al fin la naturaleza salvaje.

Un primer conjunto de representaciones son obras de ingeniería, como las que supuso el canal de Panamá, con las que el hombre se empeña en la conquista y dominio de la naturaleza. Por ejemplo, el viejo proyecto que pretendía la unión del Reino Unido con la Europa continental a través del canal de la Mancha. El artículo, que cuenta con el ilustrativo título de «Una obra de titanes», respondía a un intento más por llevar a cabo esta empresa en 1913 y que desde la época de Napoleón se había ido postergando en función de las diferentes alianzas políticas que mantuvieron los países. La obra se proyectaba entre Douvres y Calais, ideada en su origen por el ingeniero francés Thomé de Gamond. Su importancia se cifraba no tanto en las comodidades que suponían sustituir el viaje marítimo por otro terrestre sino en facilitar las operaciones comerciales entre ambos países.²¹⁹

Desmesurada fue también la construcción del Ferrocarril Central del Perú, que supuso la unión de la costa con la montaña recorriendo más de 200 km en más de once horas y la comunicación de las poblaciones de Callao y Lima con Oroya. La empresa, cuyos antecedentes datan de mediados del siglo XIX, supuso un hito industrial debido a las dificultades técnicas que ofrecía la ascensión por la cordillera de los Andes.²²⁰

Asimismo, titánica resultaba la construcción de un transatlántico a comienzos del siglo XX que, lejos de la imaginación evocadora romántica, conllevaba la superación de una serie de dificultades técnicas.²²¹

En todas estas representaciones se encuentra el intento heroico del hombre por vencer a la naturaleza mediante la técnica; bien sea el mar, la montaña o el aire, como se verá más adelante, todas estas empresas contienen el esquema arquetipo de la *ascensión*, propia de los dioses industriales o ingenieros, pero, sobre todo, el de la *escisión* heroica

²¹⁹ «Blay», «Una obra de titanes. El túnel franco-británico bajo el Canal de la Mancha» (M), *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 47-60.

²²⁰ Eduardo Herrera, «Informaciones americanas. Ferrocarril Central del Perú» (AI), *MM*, nº 27 (julio 1913): 279-283.

²²¹ H. Vignerón, «La construcción de un trasatlántico» (M), *MM*, nº 39 (julio 1914): 277-284.

capaz de enfrentarse al medio. Parece que toda invención técnica humana se hace contra la naturaleza y llevara en su esencia la antítesis polémica del imaginario heroico.

Este deseo del hombre por trascender su condición de ser contingente, superando sus limitaciones espacio-temporales, por dotarle de una omnipotencia soberana, queda ilustrado con otros avances. Como la telefotografía, precedente de la televisión, con la que se conseguía enviar una imagen de un lugar a otro salvando grandes distancias; los rayos x y la micro-fotografía, invenciones con las que acceder al interior del cuerpo humano; o el fotograbado, que aplicado a la prensa diaria permitía reproducir en serie imágenes de igual calidad que otras revistas.²²²

Ahora bien, si hubo una imagen emblemática que resumiera todas estas conquistas, esa resultó ser la de la ciudad moderna, un espacio ganado al arbitrio de la naturaleza que representaba mejor que nada los esfuerzos del progreso. Un espacio concebido como una fuerza que el hombre puede domesticar y ordenar a su antojo, configurado de acuerdo a sus necesidades y aspiraciones, racionalizado y geométrico, como corresponde al imaginario del discernimiento diurno o heroico.

Aunque la construcción de espacios ha perdido gran parte el valor simbólico religioso atribuido por las sociedades primitivas, no estaría de más recordar las implicaciones antropológicas que subyacen en la delimitación de un entorno: fuera esta casa, choza o ciudad, la fundación de un espacio por el hombre primitivo no era un asunto que se dejara al azar, muy al contrario, suponía un suceso sagrado en el que se actualizaba la fundación de la primera ciudad.²²³

²²² Véanse Antonio G. de Linares, «Los magos de la ciencia. La telefotografía, primer paso hacia la televisión» (M), *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1029; R. M., «El cinematógrafo» (M), *MM*, nº 12 (abril 1912): 538; Agustín de la Rocha, «La industria artística. Aplicación del fotograbado a los periódicos diarios» (M), *MM*, nº 11 (marzo 1912): 456-461.

²²³ Véanse Eliade, *Tratado de historia*, 528-543 y *Lo sagrado y lo profano*, 21-50; Bachelard, *La poética del espacio*.

Aun entre el hombre moderno, no religioso, los espacios pueden estar investidos de una carga de excepcionalidad que los revela como únicos en el universo privado del hombre de las sociedades industrializadas. Sea por cuestiones afectivas o de otro tipo, el hombre puede valorizar determinados lugares que se diferencian cualitativamente del resto, de manera que se opere en él «la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana».²²⁴ Así ocurrió con la representación de París, imagen sublimada para gran parte de los escritores modernistas, símbolo que concitaba todas las aspiraciones del ideal artístico.

Al hablar de la ciudad moderna, se debe tener presente la acelerada transformación que se había operado en estas a principios del siglo XX, como recogía Stefan Zweig en uno de sus libros de memorias:

Las ciudades se volvían más bellas y populosas de año en año, el Berlín de 1905 ya no se parecía al que yo había conocido en 1901: aquella capital imperial se había convertido en una metrópoli y de nuevo se veía espléndidamente superada por el Berlín de 1910. Viena, Milán, París, Londres, Ámsterdam: cada vez que volvía uno allí, quedaba asombrado y se sentía feliz; las calles eran más anchas, más suntuosas; los edificios públicos, más imponentes; los comercios, más lujosos y elegantes.²²⁵

El ejemplo de París, seguido posteriormente por otras ciudades europeas o americanas, es paradigmático por la transformación física de la ciudad a mediados del siglo XIX.²²⁶ El prefecto Haussman cambió la fisonomía de la ciudad durante el Segundo Imperio, convirtiéndola, en palabras de Néstor Luján, en «tentacular, absorbente, heliocéntrica». Dentro de este cambio, la vida del París mundano giraba en torno a los bulevares, trazados paralelos a las murallas, entre los que destacaban los de

²²⁴ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 23.

²²⁵ Citado en Campos, *Breve historia*, 65.

²²⁶ Algunas de las arquitecturas más reconocidas de la época de la reforma del París moderno son sus grandes bulevares, los actuales Campos Elíseos, el Museo del Louvre y el Teatro de la Ópera, así como los jardines del Bois de Boulogne y del Parc Monceau, creados por el ingeniero Alphand. Se pueden apuntar algunos hoteles representativos de la época que quedan en la actualidad: el Ritz de la place Vendôme, el Crillon, en la Concorde, el Continental, en Castiglione, el Gran Hotel junto a la Ópera y el Meurice en Rivoli. José M^a de Areilza, *París de la belle époque* (Barcelona: Planeta, 1998), 253-254.

Madelaine, Capucines, Italiens y Montmartre, y que contenían algunos de los más afamados restaurantes como Carton, Paillard, Duran o Maxim's, y alguno de los cafés más conocidos, como el Napolitain, Café Anglais, Grand Café o Café de París.²²⁷ Los cambios iniciados por el barón, que incluían la destrucción de las murallas del París medieval y la apertura de los grandes bulevares, habían comenzado antes, e implicaba simbólicamente la sustitución de una ciudad laberíntica, oscura y sucia en todos los sentidos —donde se podían hacer con facilidad barricadas durante las sucesivas revueltas del siglo XIX—, por otra literalmente espaciosa, ancha y luminosa.²²⁸

En el reordenamiento espacial de París, que se caracteriza físicamente por la rectitud racionalista de sus calles frente a la sinuosidad medieval de antaño, por la amplitud frente a la estrechez, o por la armonía de las fachadas, se aprecia todo el cortejo de imágenes diurnas que se estructuran en torno al denominado por G. Durand *geometrismo*, que se manifiesta en la preocupación por la simetría, la lógica y el espacio.

El cambio operado en las ciudades a lo largo del siglo XIX iba a la par del crecimiento demográfico en las urbes, pues conforme avanza la industrialización, se vuelve obsoleto el casco antiguo de las ciudades, lo que produce las reformas urbanísticas y ensanches. Estas transformaciones fueron acompañadas de una mejora generalizada de los servicios públicos entre 1870 y 1900, mediante la pavimentación e iluminación de calles, instalación de tuberías o implantación progresiva de diferentes tipos de transporte —autobús, tranvía, metro—.²²⁹ Estos adelantos supusieron un paso más en el dominio espacio-temporal del hombre; ahora, ambos aparecen racionalizados

²²⁷ Néstor Luján, *La belle époque* (Barcelona: Bruguera, 1977), 150-152.

²²⁸ Camilo Hoyos Gómez, «La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar» (tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2010), 59 y ss.

²²⁹ Ainhoa Campos Posada ofrece los siguientes datos de crecimiento demográfico: entre 1800 y 1900, Londres pasó de novecientos mil a 4,7 millones de habitantes; París, que contaba con seiscientos mil, pasó a casi 4 millones a final de siglo; Berlín, de ciento setenta mil a 2,7 millones. Madrid y Barcelona se encontraban en torno al medio millón. En Campos, *Breve historia*, 65-66.

y homogeneizados, pudiendo disponer de un tiempo no limitado para el trabajo o el ocio y salvar distancias en el menor tiempo posible.²³⁰ Las ciudades se configuraron, por tanto, como emblema de progreso, un espacio siempre cambiante y en continua transformación. Espacio del movimiento, del viaje y del intercambio, abierto a la individualidad del hombre anónimo que contrastaba con la sociedad rural anclada en un tiempo inmemorial y un espacio estático.²³¹

Es difícil concebir la organización temporal del hombre urbano sin hacer referencia al espacio. En el régimen diurno del imaginario el hombre necesita acometer acciones continuamente y ocupar el espacio como una manera de luchar contra la angustia temporal.

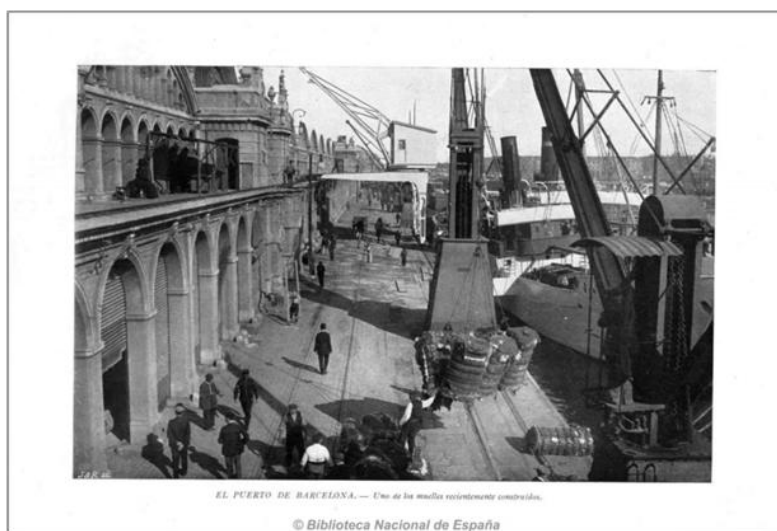


Fig. 9. El puerto de Barcelona

Mundial Magazine mostró imágenes de la urbe en plena transformación, como la de Barcelona, uno de los símbolos de la modernidad española, a la que Rubén Darío

²³⁰ A partir de 1880 se electrifican los tranvías, primero en EEUU y luego en Europa. El transporte de masas a bajo precio fomenta el desplazamiento dentro de las grandes ciudades y se acortan las distancias facilitando el acceso al trabajo, la escuela o el ocio. En París se abre la primera estación de metro en 1900. Eugen Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIXe siècle* (Paris: Fayard, 1986), 92-94.

²³¹ Michel Winock, *La belle époque. La France de 1900 à 1914* (París: Perrin, 2002), 343.

dedicó elogiosas palabras en «España contemporánea», cuando desembarcó en la ciudad procedente de Buenos Aires como enviado del diario *La Nación* el 1 de enero de 1899.²³²

Dice el periodista de la revista: «El viejo recinto ha roto sus murallas opresoras y la nueva ciudad se ha desbordado espléndidamente».²³³ Al lado de las joyas arquitectónicas medievales se funda una nueva ciudad, cerca del muelle. Se trata de la ciudad moderna e industrial, regida por toda la cohorte de imágenes simbólicas heroicas relacionadas con la luminosidad, la lógica espacial, el geometrismo y la separación:

Pero el visitante extranjero que va a Barcelona apenas puede contemplar el azul del mar latino... docks, estaciones ferroviarias, la Aduana, muelles de carga y de descarga... el mercantilismo moderno se ha apoderado del mar y los barceloneses deben casi contentarse con sólo la brisa. Pero los consuela el esplendor de sus nuevas calles, largas, inmensas, espaciosas, llenas de luz y de sol. No contentos con abrir calles allí donde el campo raso les ofrecía terreno expedito, los barceloneses derriban actualmente innumerables casas de su viejo recinto, para surcar este con dos grandes vías transversales que cambiarán por completo el aspecto de la histórica Barcelona. Más de cincuenta calles desaparecerán del plano de la ciudad, calles angostas y tortuosas conservadas desde la Edad Media. Esta obra de reforma, de la cual Barcelona sentía ya necesidad en 1888, cuando celebró su famosa Exposición Universal, será el lazo de unión entre la ciudad nueva y la vieja. Diversos grandes edificios se construyen ya en los solares de dos de estas grandes vías, únicas que están casi completamente abiertas, entre cuyos edificios cuéntase la Casa de Correos, de urgente construcción, porque la actual es insuficiente.²³⁴

El fragmento destaca la transformación ligada al poder mercantil y económico de la ciudad, sobre todo debido a su puerto. En otro reportaje firmado por E. Gómez Carrillo, el intendente Joaquín Samuel de Anchorena hace un repaso de las obras que se están acometiendo en la ciudad de Buenos Aires. La transformación de la ciudad bonaerense se concibe como una empresa titánica más del hombre positivista que desea

²³² Rubén Darío, «España contemporánea», en *Obras Completas*, Tomo III, (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 34-35.

²³³ M. A., «La España moderna: Barcelona» (M), *MM*, nº 2 (junio 1911): 118.

²³⁴ *Ibíd.*, 118-119.

hacerlo todo grande a la manera de ciudades como París o Nueva York, sin reparar en gastos.²³⁵

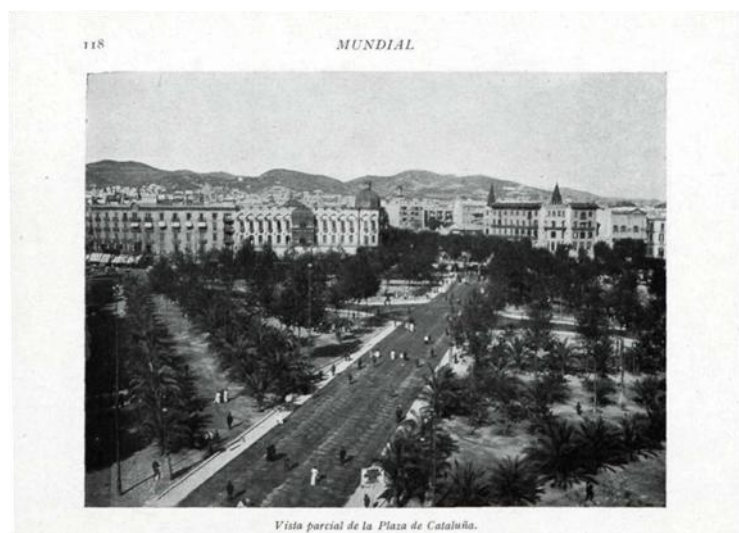


Fig. 10. Vista parcial de la Plaza de Cataluña

La faceta de la ciudad que se destacó especialmente desde las páginas de *Mundial Magazine* fue la del ocio vinculado al espacio de las pequeñas villas. El aumento del poder adquisitivo de las clases trabajadoras, la disposición de cierto tiempo libre y la mejora de los transportes posibilitaban el ocio dentro y fuera de las ciudades. Las clases más pudientes, disponían de periodos vacacionales en los que acudían a las estaciones termales y a las poblaciones de veraneo. Algunas estaciones balnearias muy conocidas en la época y que contaban con transporte ferroviario fueron Biarritz, Trouville, Deauville o Dieppe. Estos centros semi-urbanos se destinaban al ocio y a los placeres mundanos; así, conciertos y espectáculos, deportes, paseos, excursiones, bailes, juegos, citas y aventuras necesitaban de un espacio destinado a ello. Los equipamientos turísticos con los que contaban estas poblaciones hacia finales de siglo debían estar, por

²³⁵ Enrique Gómez Carrillo, «Los trabajos de Buenos Aires» (CR), *MM*, nº 40 (agosto 1914): 341-344.

tanto, acomodados: carreteras reparadas, aceras, parques y paseos con árboles ornamentales, salas de fiesta, teatros o casinos, a lo que se debe añadir la construcción y alquiler de hoteles y mansiones.²³⁶

Los más adinerados, como relata un interesante reportaje de la revista, pasaban los meses fríos del año en distintas ciudades de la Costa Azul; en Cannes, Niza, Montecarlo o La Condamine confraternizaba una mundanidad en la que se mezclaban burgueses, ricos, nobles, elegantes, bellezas o refinados. Un urbanismo destinado al ocio les espera en estos espacios de recreo:

[...] pasean por ensenadas, bahías, cabos, en que todas las plantas, todas las rocas de la naturaleza se ingenian para formar en orgías de luz, cuadros indescritibles. Desembarcan en el fondo de puertecillos verdes, en *villas* blancas que despliegan blandamente hasta las tibias olas su círculo de casas y de jardines. Respiran un aire cargado de mil perfumes, tonificado por las brisas marinas..., y sus ojos, deslumbrados por una claridad estival, descubren al borde de las avenidas, de los muelles, de las plazas, las más suntuosas moradas, las más risueñas *villas* en donde; puede refugiarse la beatitud de los ociosos, o la fragilidad de los enfermos.²³⁷

Toda una arquitectura se construye al servicio de esta lujosa ociosidad: Hyères, cuyos parques y avenidas se adornan con cactus; Antibes, antaño caracterizada por sus calles laberínticas intramuros se extendía ahora a lo largo de la costa; S. Rafael, con sus *cottages* recién contruidos al lado del viejo casco feudal; Cannes, con sus villas escondida entre la vegetación y sus edificios destinados al ocio; Niza, caracterizada por sus alamedas y paseos, engalanados con árboles y plantas, se alternan entre el conjunto de villas u hoteles.²³⁸

La misma representación imaginaria de las modernas urbes del progreso se extendió a la imagen de país, como se aprecia en la visión que de las repúblicas hispanoamericanas ofreció Darío en un conjunto de trabajos profusamente ilustrados

²³⁶ Weber, *Fin de siècle*, 219-225.

²³⁷ J. B., «La Costa Azul» (CR), *MM*, n° 10 (febrero 1912): 355-356.

²³⁸ *Ibid.*, 356-357.

con fotografías. Se trata de una imagen de los países con cierto afán totalizador, en el que no faltan aspectos históricos, demográficos, geográficos, políticos, sociales, económicos y artísticos, pero que se presenta bajo la forma de un discurso fundamentalmente informativo, lógico y racional propio del régimen heroico, acompañado de fotografías que orientan la imagen de las repúblicas en el mismo sentido. No obstante, no faltarán los pasajes literarios, propios de la pluma de Darío y del género de la crónica.

Las repúblicas hispanoamericanas vivieron momentos de zozobra política después de su independencia de España. En la configuración de los distintos estados hispanoamericanos a lo largo del siglo XIX se sucedieron revueltas populares y proclamaciones militares, al tiempo que Hispanoamérica se incorporaba a la modernidad en base a la ideología positivista, siguiendo el modelo europeo. Rubén Darío realizará una valoración positiva de los avances alcanzados por las repúblicas, soslayando las carencias, atrasos y problemas que de todo orden siguen sumiendo a los distintos países en el momento presente pero sin dejar de aludir sucintamente y en repetidas ocasiones sobre este pasado.

Así, se repite en todos los países una doble imagen que sobresale de entre todas, la representación de la modernidad y el progreso de las repúblicas, que se opone al atraso y la barbarie. Queda así circunscrita al ámbito polémico de la imaginación heroica, en la que no puede haber luz sin tinieblas; pues la ciudad civilizada se opone a otra apenas esbozada, que se percibe latente y viene a simbolizar el atraso, la barbarie, la incultura y el inmovilismo. Ya en el primer trabajo de la serie, con motivo de la celebración del Centenario de la República Argentina, se hace explícito el tópico civilización y barbarie:

Pueblo formado con savia española que heredara todas las cualidades y defectos de los conquistadores, con agregación de nuevos elementos, inició su independencia con hechos épicos, sufrió las consecuentes agitaciones y revueltas de un estado de ensayo; soportó los soplos del pampero anárquico y se desangró en choques intestinos; supo lo que pesa el plomo y hierro de las tiranías; se revolvió contra ellas; fue poco a poco iluminando su propia alma, el alma popular, y enseñó al Demos la verdadera diferencia entre la civilización y la barbarie; cuida de la escuela y de la universidad; propaga cultura y progreso; levanta y da brillo a la organización parlamentaria; ve que en el seno de su tierra está la mayor de las riquezas; se preocupa de las cuestiones económicas que son las cuestiones vitales; por eliminación y por cruzamiento comienza la formación de una raza flamante; recibe sangre viva y músculo útil de los cuatro puntos del globo; echa al olvido el daño español del «pronunciamiento» y el mal hispano-americano de la revolución; crece; se hace fuerte al amparo de una política de engrandecimiento económico; hace que las grandes potencias la miren con simpatía; y celebra su primer fiesta secular con el asombro aprobador de todas las naciones de la tierra.²³⁹

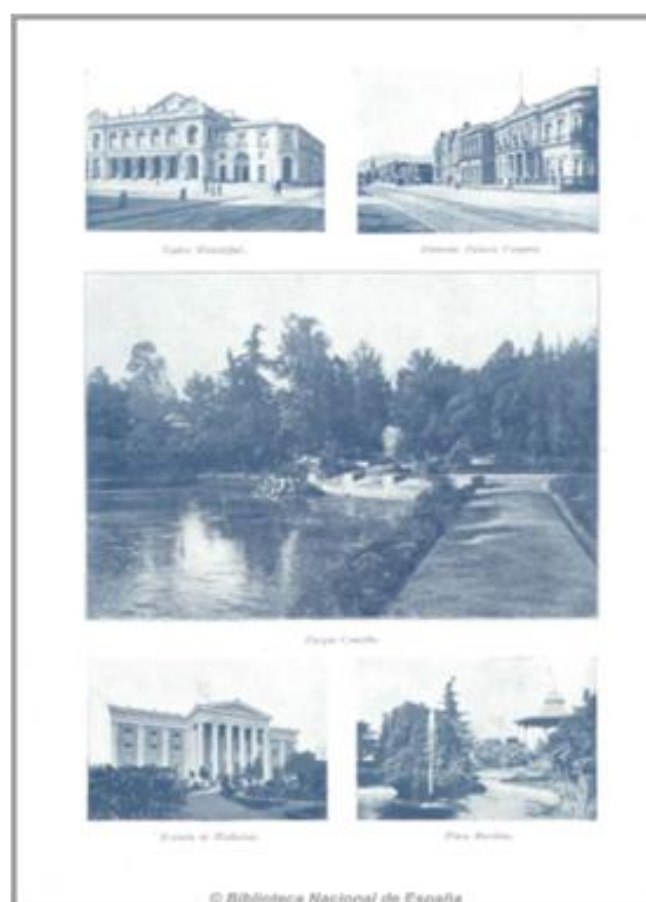


Fig. 11. Teatro Municipal, Alameda, Parque Cousiño, Escuela de Medicina y Plaza Recoleta de Santiago de Chile

²³⁹ Rubén Darío, «La República Argentina» (AD), MM, n° 3 (julio 1911): 233.

Acompañando a los textos, resultan igualmente relevantes las imágenes fotográficas, entre las que destacan aquellas que a nuestro juicio mejor representan este progreso: la transformación de las urbes y los edificios públicos. Son numerosas las imágenes de largas avenidas y paseos; las plazas públicas, donde se erigen palacios institucionales, que simbolizan los poderes de los estados democráticos; los parques urbanos; muelles de ciudades portuarias; pozos petrolíferos; construcción de ferrocarriles; edificios culturales, como los teatros; escuelas, como las de medicina o edificios religiosos.

4.4. La ensoñación del vuelo

Como recuerda Hans Ulrich Jost, la imagen de la aviación, fuertemente apoyada desde la prensa con sus textos ilustrados y fotografías, invadió con celeridad otros espacios, al margen del deportivo, como el comercial, publicitario o artístico.²⁴⁰ Consecuencia de su popularidad, la aviación fue materia propicia para la práctica de la sátira social, como muestra una de las viñetas cómicas de Joaquín Xaudaró.

El tema de la aeronáutica es un asunto proteico que conjuga varios aspectos interrelacionados, pues antes de ser considerada una práctica deportiva, la invención del avión fue fruto de un largo proceso científico técnico, con el que el hombre vino a materializar un viejo sueño que consiste en elevarse superando la fuerza gravitatoria.²⁴¹

²⁴⁰ Entre otros ejemplos, la prensa publicaba ilustraciones en las que retrataban las hazañas y los vuelos de manera que resultaran eventos más espectaculares y dramáticos; los niños podían jugar con réplicas de juguete del avión Santos-Dumont XIV; desde la publicidad, numerosos productos y diferentes marcas se vinculan a la imagen del avión, símbolo de modernidad; escritores como Franz Kafka escribe el relato *Los aeroplanos de Brescia* (1909) y Gabriele D'Annunzio incluye sus experiencias aeronáuticas en novelas como *Puede que sí, puede que no* (1910); asimismo, el avión se relaciona con la pintura a través de las vanguardias y artistas como Robert y Sonia Delaunay, Fernand Léger o Henri Rousseau. Hans Ulrich Jost, «Star ou héros de légende : le pilote au miroir de la Belle Époque», en *L'imaginaire de l'aviation pionnière*, 247-260.

²⁴¹ En la época de la aviación moderna se pueden destacar algunas fechas significativas, como el 17 de diciembre de 1903, que puede considerarse como la del vuelo del primer aeroplano, o bien los días que se suceden entre el 6 y 9 de agosto de 1908, cuando los hermanos Wright realicen varias pruebas en Francia y la prensa haga del vuelo un acontecimiento mayor. Olivier Odaert, «L'aviateur dans la littérature

Es este un tema precioso para verificar hasta qué punto la ciencia no escapa al imaginario que la sustenta, para comprobar cómo un símbolo fruto de los avances técnicos contemporáneos arraiga en esquemas universales de *ascensión* y cómo el hombre es consciente de que la aeronáutica viene a materializar una nueva sacralidad que, paradójicamente, la ciencia misma venía a destruir.

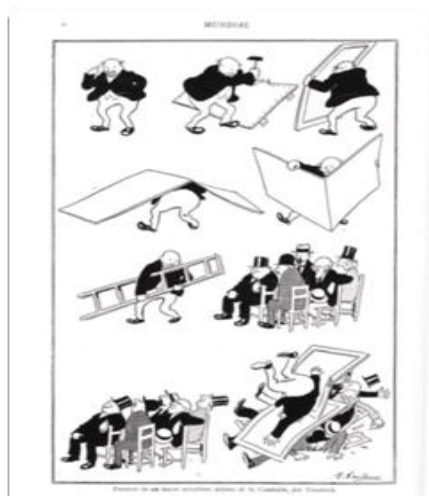


Fig. 12. «Ensayos de un nuevo aeroplano delante de la Comisión», de Joaquín Xaudaró

A pesar de la idea tan difundida que opone ciencia a imaginación, parece que aquella no puede escapar de esta. El imaginario forma parte esencial del discurso científico, empezando por la fase de invención. La imaginación opera en la ciencia como la manera de transitar de lo irreal a lo real, ayuda al científico a simbolizar, en el sentido de buscar la semejanza, entre la idea imaginada y su concreción real.²⁴² G. Durand lo ejemplifica mediante la representación imaginaria de una membrana celular entre los científicos, lo que genera dos modos de abordar su estudio:

française de 1909 à 1923. Une incarnation du "mythe du progrès"?», en *L'imaginaire de l'aviation pionnière*, 295.

²⁴² Véase Mawusse Kpakpo Akue Adotevi, «Le statut de l'imagination dans le discours scientifique», *Nunya. Philosophie, patrimoine scientifique et technique*, n° 2 (2014): 29-47.

El antagonismo tradicional entre citologistas más o menos mecanicistas e histologistas adeptos al continuo, al parecer, no se debe sino a la valorización positiva o negativa dada a la imagen de una membrana celular. La representación de la célula viviente, ambigua como la de la ciudad, la muralla, etcétera, es de aquellas donde la imaginación puede jugar o bien sobre el aspecto diairético de una ensoñación del discontinuo o sobre el aspecto nuclear, centrípeto, de lo infinitamente pequeño, e internarse entonces en una ensoñación de la intimidad.²⁴³

Albert Einstein, a cuenta del proceso de invención, estimaba por encima del pensamiento verbal un pensamiento en imágenes visuales:

Les mots du langage, qu'ils soient écrits ou parlés ne semblent jouer aucun rôle dans mon mécanisme de pensée. Les entités psychiques qui semblent servir d'éléments dans la pensée sont certains signes et certaines images plus ou moins claires, qui peuvent être « à volonté » reproduire et combinées. Mais pris d'un point de vue psychologique, ce jeu combinatoire semble constituer le trait essentiel dans la pensée productive –avant toute association avec des constructions logiques en mots ou en d'autres sortes de signes qui peuvent être communiqués aux autres. Les éléments précités, dans mon cas, sont d'ordre visuel et parfois musculaire. Les mots conventionnels ou autres signes doivent être recherchés laborieusement seulement dans une étape secondaire, lorsque le jeu associatif est suffisamment institué et peut se reproduire à volonté.²⁴⁴

Estos y otros ejemplos pueden constatar que la ciencia y la tecnología, al menos en su fase de invención, previa a la racionalidad objetiva, no se opone al imaginario, sino que se encuentra alimentada o irrigada por el pensamiento simbólico, camino intermedio entre el pensamiento abstracto y la mera percepción sensorial, sirviendo de puente entre lo ideal imaginado y lo concreto materializado. Dice G. Bachelard: «Uno no vuela porque tiene alas, uno se inventa alas porque voló».²⁴⁵ Así, cuando el hombre consigue hacer volar un aeroplano, no hace sino materializar algo que previamente ha soñado e imaginado, que pertenece a lo más profundo de su condición humana, como es escapar a las ataduras espacio temporales en un deseo infinito de trascendencia, y que se

²⁴³ Durand, *EAI*, 188.

²⁴⁴ Citado en Laurence Dahan-Gaida, «L'imagination visuelle dans l'invention scientifique: schèmes, images de pensée, diagrammes», *Imaginarios tecnocientíficos* 1, (2020): 27-28.

²⁴⁵ Citado en Durand, *EAI*, 136.

halla contenido en la religión o el arte como nos recuerdan las representaciones angelicales o el mito de Ícaro.

De manera explícita, la revista también entendió este vínculo entre ciencia e imaginación en un extenso reportaje que recoge los hitos más significativos en la historia de la aviación, el largo trayecto minado de fracasos antes de hacer volar un aeroplano y, por tanto, dar inicio a la aviación moderna.²⁴⁶ El trabajo comienza con un alegato a favor de la ciencia para dar paso a la mitología y subrayar la universalidad del vuelo:

He aquí como la Ciencia vuelve a probarnos una vez más que es la mejor aliada de la Poesía. Ella es la realizadora de los sueños, el hada todopoderosa que convierte en realidad los deseos de sus elegidos. No acaba un sublime soñador de volar al imposible, cuando ya la Ciencia, busca la manera de que esta palabra sea impronunciable. [...]

Las religiones, casi en general, presentan a sus dioses y bienaventurados, ya en forma de pájaros o animales alados, ya provistos de alas ellos mismos. Los ángeles y querubines del catolicismo, no son más que unas de las tantas manifestaciones que tal deseo hacía.

Y antiguos y modernos han suspirado siempre por los brazos emplumados de las aves. Salvajes o civilizados, todos los pueblos han cantado los posibles placeres del vuelo.²⁴⁷

La historia de las religiones, bien avanzado el siglo XX, no ha hecho sino corroborar esta idea. El vuelo, transmitido a través de mitos, ritos y leyendas de diferentes culturas es una prueba de su significación profunda y su arraigo en el imaginario. A saber, que toda ascensión implica un cambio ontológico, una mutación del ser que no trae consigo necesariamente una transformación divina. Como explica M. Eliade, la universalidad del vuelo expresa la ruptura del hombre de su cotidianeidad, su

²⁴⁶ Comenzando por Simón el Mago, que en época romana este «poseído del diablo» consigue recorrer un largo espacio hasta que el obispo de la ciudad puso fin a la aventura con sus plegarias al Señor y de esta manera, a juicio del articulista, poner fin a la aventura del primer aviador. Un precursor en el siglo XIII, Roger Bacon con su tratado *Admirable potencialidad del arte de la naturaleza*, inaugura la era científica al proponer y describir una máquina voladora. Posteriormente, Leonardo Da Vinci, estudioso durante años del vuelo de las aves, diseña, inventa y experimenta alguno de sus aparatos voladores. Ya en el siglo XVIII, los hermanos Montgolfier, solucionan problemas técnicos al basar su ascensión en la masa de aire caliente. A-J. M., «La aviación»: 489-490.

²⁴⁷ A-J. M., «La aviación»: 480.

deseo de libertad y trascendencia al mismo tiempo, entendida la primera como una nostalgia esencial del hombre de sentirse liberado de las ataduras mortales, y la trascendencia, por la transmutación de la condición humana en espiritualización.²⁴⁸

La popularidad de la aviación fue tal que llegó a invadir parte del espacio religioso en una sociedad fuertemente desacralizada. En Francia, por ejemplo, el carácter sagrado de la aviación llegó a incluir prácticas populares como la bendición del aeroplano o la construcción de capillas dedicadas a los aviadores. Asimismo, el intercambio entre las esferas profana y sagrada podía ser reversible, como ocurrió después de la Primera Guerra Mundial, cuando la Iglesia se valdrá de estrellas de la aviación, cristianos confesos, que habían adquirido popularidad y respeto por parte de las autoridades como el «as», figura que designaba a los más valerosos pilotos de guerra.²⁴⁹

Mundial Magazine también mostró parte de esta sacralidad en un conjunto de fotografías artísticas. Algunas de estas imágenes son alegorías, figura literaria con la que se pretende hacer visible, mediante una imagen perceptible, una idea abstracta. El recurso, que como se sabe, fue ampliamente utilizado por el cristianismo con la finalidad de enseñar su doctrina, es aquí utilizado para representar «el Progreso» y «el Porvenir» a partir del aeroplano, ideas vinculadas a la perfectibilidad del hombre.

La posición elevada de los aviones, subrayada por su situación en el margen superior de la fotografía, contrasta con el plano inferior de la imagen en la que encontramos otras dos invenciones del hombre; un arado, que simboliza el trabajo, y un ferrocarril, que representa el presente.

²⁴⁸ Mircea Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos* (Madrid: Siruela, 2005), 119-120.

²⁴⁹ Stéphane Tison, «Le ciel habité par les hommes: la technologie concurrente de la religion ? L'exemple de l'aéronautique», en *L'imaginaire de l'aviation pionnière*, 193-210.



Fig. 13. «El Progreso y el Trabajo»



Fig. 14. «El Presente y el Porvenir»

Una última imagen fotográfica ejemplifica de forma evidente cómo las representaciones en torno al tema del progreso, desembocan en la rebeldía prometeica y, por tanto, en la sustitución de los dioses soberanos. Ya se ha tratado el poder que emana de las alturas y el rico simbolismo que despliega la luminosidad. El afán de

trascendencia del hombre, simbolizado en las alturas y su tecnología, llega a rivalizar cuando no a suplantarlo el poder de Dios. Se trata de la imagen de un aeroplano cuya silueta contrasta con el haz luminoso proyectado por el sol entre una masa nubosa, símbolo del poder divino. El pie de fotografía dice: «Esta página hace pensar en el Súper-hombre niestcheano y en la ascensión del Señor. Y es, en verdad, la ascensión del Hombre, Señor del Mundo». El avión ha abandonado su esfera de lo profano para encarnar la propia sacralidad; son los hombres y su invención los que ocupan el espacio de Dios. Asistimos a la desmiracularización del mundo a través del conocimiento científico al tiempo que se sacraliza a la ciencia y al hombre; hasta tal punto los avances científicos, técnicos y económicos penetraron en la sociedad que llegaron a convertirse en un sustituto de la religión o, al menos, en una religión popular. Dice G. Girardot:

Efectivamente, la secularización del siglo XIX (la del XX lleva a otros extremos) fue no sólo una «mundanización» de la vida, una «desmiracularización» del mundo sino a la vez una «sacralización» del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los «principios de fe» que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación.²⁵⁰

Dice G. Durand que «Al Régimen Diurno de la imagen corresponde un régimen de expresión y de razonamiento filosóficos que podría imputarse de racionalismo espiritualista».²⁵¹ Se trata de dos manifestaciones imaginarias complementarias e imbricadas que aparecen condensadas de manera ejemplar en esta última imagen icónica; una vertiente imaginaria racionalista, vinculada a la técnica y al progreso, relacionada con el optimismo prometeico; y otra tradición, vinculada a la espiritualización y ensoñación transcendente que se encuentra en la filosofía platónica, y alimenta la literatura renacentista recogida posteriormente por el Romanticismo.

²⁵⁰ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (Colombia: FCE, 2004), 79-80.

²⁵¹ Durand, *EAI*, 186.



Fig. 15. «Esta página hace pensar en el Súper-hombre niestcheano y en la ascensión del Señor. Y es, en verdad, la ascensión del Hombre, Señor del Mundo»

Capítulo 5. Imaginario del lujo

La intencionalidad de los administradores en lograr que la revista fuera un producto muy cuidado empieza con la puesta en marcha de la actividad empresarial. A este respecto, es muy representativa la anécdota que relata Alejandro Sux sobre el impacto que causó en Rubén Darío la visita a las suntuosas oficinas que los hermanos Guido pusieron a disposición del *magazine*:

La proposición fue aceptada con incredulidad, pero yo hablé con Darío, lo llevé a visitar las oficinas que se estaban instalando a todo trapo en la calle Eduardo VII, a dos pasos de la Plaza de la Magdalena, y le dije que él cobraría quinientos francos mensuales por prestar su nombre y asesorarnos. A las seis de la tarde Darío rubricaba el contrato con la firma Alfredo Guido y Compañía, en las oficinas de esta, calle de Hauteville. A las once de la noche debí llevarlo a su casa, víctima de un ataque de dipsomanía provocado por la admiración que le causaran las instalaciones de la revista, la ceremonia a que dio lugar la firma del contrato y los términos del mismo que le convertían en director nominal de la más lujosa publicación en su género que hasta entonces apareciera en lengua castellana.

El ataque le duró quince días, con intervalos de semilucidez. [...]

Durante la crisis, Darío contaba a todo el mundo las maravillas técnicas instaladas en su despacho directorial. Multiplicaba el número de los 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. Además, hablaba de su sueldo y de los precios que se pagarían por las colaboraciones, con misterio admirativo, revelando secretamente cifras fantásticas.²⁵²

Como advierten los editores en el número inaugural de la revista, se trata de «una publicación que en lengua castellana no tendrá rival por su presentación tipográfica y artística y por lo nutrido y vario de su colaboración literaria».²⁵³ Y así fue desde el punto de vista material, pues el uso de papel satinado, las cuidadas reproducciones fotomecánicas de obras de arte, las ilustraciones a una o varias tintas

²⁵² Alejandro Sux, «Rubén Darío visto por Alejandro Sux»: 303-304.

²⁵³ Los Editores, «*Mundial*» (AI), *MM*, n° 1 (mayo 1911): 5.

—el dorado de la cubierta de Navidad— o la incorporación de suplementos a color encarecían el producto final.

No obstante, se trata de un lujo asequible destinado a un público amplio. Valga como ejemplo la nota editorial que se publica en el suplemento de moda *Elegancias* en respuesta a la carta de una lectora que demanda reproducciones en color:

No hay periódico femenino en el mundo, que por 50 céntimos presente una revista más lujosa que nosotros. Como papel, como grabados, como nitidez, hemos llegado a lo que ninguna otra, y hemos recibido las felicitaciones de grandes editores franceses e ingleses, tanto por *Elegancias*, como por *Mundial*. Pedir, pues, grabados en colores por 50 céntimos, sería exigencia que nos conduciría a la ruina y por la cual sufrirían nuestras lectoras.²⁵⁴

El coste de reproducción de la imagen original por medios fotomecánicos disminuía cuando la imagen carecía de color y los editores eran conscientes de este abaratamiento de las tiradas.

Al margen de los aspectos materiales de la revista, el lujo impregna *Mundial Magazine*, sobre todo a través de las páginas publicitarias y la moda. Antes de analizar pormenorizadamente dichas representaciones y su vinculación al régimen heroico del imaginario se debe concretar qué entendemos por *lujo*.

El origen de la palabra se encuentra en el vocablo latino *luxus*, que se traducía por «exceso».²⁵⁵ A lo largo del siglo XIX, los diccionarios no hacen sino matizar y ampliar esta definición primigenia, vinculándola a la ostentación, la superficialidad, el adorno, la elegancia o el refinamiento como propiedad de objetos y personas.²⁵⁶

²⁵⁴ Los Editores, «Para mejorar *Elegancias*. A nuestras lectoras», *Elegancias*, nº11 (octubre 1911): 325.

²⁵⁵ El *Diccionario etimológico* de Joan Coromines lo define de la siguiente manera: “lujo, 1607. Tom. del lat. *luxus*, -us, ‘exceso’, ‘libertinaje’, ‘lujo’. DERIV. *Lujoso*, 1817. *Lujuria*, 1335, tom. del lat. *luxuria* ‘vida voluptuosa’, propte. ‘exuberancia, exceso’, ‘suntuosidad’; *lujurioso*, h. 1280; *lujuriar*, S. XIV; *lujuriante*, h. 1580, que conserva un sentido más próximo al etimológico”. Joan Coromines, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Barcelona: Gredos, 2018), 343.

²⁵⁶ El *Diccionario* de 1817 define la palabra “lujo” como “Exceso y demasía en la pompa y regalo. *Luxus*, *luxuria*.” y “lujoso” como “El que tiene o gasta lujo”; mientras que en 1853, mediado el S. XIX, la palabra adquiere diversos matices: “Exceso y demasía en la pompa y regalo. (Acad.)// Fausto, suntuosidad, esplendor, boato, etc.// Alarde vano, ostentación que se hace de alguna cosa que se tiene a gala, etc. v. g. Lujo de arbitrariedad; lujo declamatorio, etc.// Ornato, adorno, elegancia.// Refinamiento del

A principios de siglo XX, el Diccionario de 1914 reduce los matices a un simple «Demasía en el adorno, en la pompa y en el regalo» y «lujoso» como «Que tiene o gasta lujo.// Dícese del mueble u otra cosa con que se ostenta el lujo»; sin embargo, en la actualidad, vuelve a recobrar una definición más extensa, según se infiere de la definición del *DRAE* de 2014:

1. m. Abundancia en el adorno o en comodidades y objetos suntuosos. 2. m. Abundancia de cosas o de medios. 3. m. Aquello que supera los medios normales de alguien para conseguirlo. 4. m. Elevada categoría, excelencia o exquisitez que posee algo por la calidad de las materias primas empleadas en su fabricación, sus altas prestaciones o servicios, etc. 5.m. Persona o cosa valiosa, excepcional o extraordinaria.

Como se puede apreciar, el lujo lleva aparejado una cohorte de matices relacionados con el gasto, el exceso y la riqueza; el adorno y la superficialidad; la exclusividad y la excelencia; el refinamiento y la elegancia.²⁵⁷

Al margen de los diccionarios, según J. Castarède, autor de una historia del lujo en Francia, se trata de una aspiración ligada al hombre, un deseo de singularizarse de los otros mediante el adorno, el regalo o la adquisición de objetos especiales con la finalidad de disfrutar de la vida mejorando el confort;²⁵⁸ para otros, como G. Lipovetsky, el lujo adopta una vertiente pública que se asemeja al ensueño y embellece la vida, y una vertiente privada que constituye la expresión de los placeres y deleites sensuales más refinados.²⁵⁹ A pesar de la falta de consenso a la hora de delimitar un concepto tan mutable y difuso, parece que el lujo guarda estrecha relación con el ensueño, la belleza y el deseo, terreno propicio para la interpretación simbólica. Así, para J. Castarède, el lujo forma parte, junto al arte y la religión, de una aspiración en el

arte en los objetos de riqueza, de opulenta superfluidad, etc.”. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>.

²⁵⁷ Otra clasificación pero misma problemática plantean Patrick Mathieu y Frédéric Monneyron en *L’imaginaire du luxe* (Paris: Imago, 2015), 7.

²⁵⁸ Jean Castarède, *Histoire du luxe en France. Des origines à nos jours* (Paris: Eyrolles, 2007), 8.

²⁵⁹ Gilles Lipovetsky y Elyette Roux, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas* (Barcelona: Anagrama, 2004), 18.

hombre racional por escapar de su condición animal,²⁶⁰ mientras que G. Lipovetsky subraya «el carácter universal y antropológico del lujo».²⁶¹

5.1. Representaciones del lujo a través de la publicidad

La *belle époque* en Francia o periodo eduardiano en Inglaterra fueron conocidos entre otros aspectos por sus excesos y extravagancia. La siguiente cita es muy ilustrativa al respecto:

El hecho de que al rey le gustara la gente de la *city*, los millonarios, los chistes judíos, las herederas americanas y las mujeres hermosas (sin tener en cuenta su origen) significaba que las puertas estaban abiertas a cualquiera que tuviera éxito en excitar la fantasía del monarca...; la sociedad eduardiana se modeló a sí misma para satisfacer las demandas personales del rey. Todo era de mayor tamaño que el real. Hubo una avalancha de bailes, cenas y fiestas en las casas de campo. Se gastaba más dinero en ropa, se consumía más comida, se montaba más a caballo, se cometían más infidelidades, se mataban más pájaros, se encargaban más yates y se trasnochaba más de lo que nunca se había hecho antes.²⁶²

La vinculación del lujo con la ostentación de la que se hacía gala en la sociedad finisecular, y que se denominará como *lujo ostentoso*, se remonta a las sociedades estamentales, como expone el trabajo de G. Lipovetsky y E. Roux en el que se traza diacrónicamente una misma visión del lujo hasta mediados del siglo XIX.

Según los autores, el lujo no se encontraba relacionado en su origen con la posesión, sino con el desprendimiento de objetos preciosos con los que se perseguían varias finalidades, como asegurarse la paz y el orden entre los miembros de una misma comunidad o entre pueblos enemigos, o bien el favor de alguna deidad. Posteriormente, con el advenimiento de las sociedades jerarquizadas, el lujo pasó a simbolizar el poder de unos sobre otros. El mundo de los hombres se asimiló al de los dioses y, al adecuarse ambos, el culto real se equiparó al culto divino; de ahí, la construcción de monumentos

²⁶⁰ Castarède, *Histoire du luxe en France*, 8.

²⁶¹ Lipovetsky y Roux, *El lujo eterno*, 18.

²⁶² Citado en James Laver, *Breve historia del traje y la moda* (Madrid: Cátedra, 2012), 215.

funerarios de grandes dimensiones, las cámaras ricamente decoradas o el enterramiento con bienes preciados en la época faraónica con la finalidad de asegurarse la eternidad. Esta situación varió a finales de la Edad Media con el ascenso de la incipiente burguesía: el lujo se desprendió de su carácter sagrado y hereditario al tiempo que se amplió a otras clases sociales en función del mérito o del trabajo; asimismo, durante el Renacimiento se produjo una diversificación de los bienes vinculados al lujo de manera que este empezó deslizarse por el terreno de la cultura, mediante, por ejemplo, el mecenazgo de artistas célebres o el encargo de obras de arte. La relación entre poseedor y objetopreciado poseído también cambió; ahora se amaba el objeto en sí mismo por razones subjetivas y entraba en juego el concepto de belleza. Esta relación entre el lujo y la ostentación apenas varió hasta mediados del siglo XIX, cuando se extiende a través de la democratización del lujo, creándose entonces un comercio estandarizado y seriado de piezas de semilujo, vendidas en grandes y fastuosos almacenes.²⁶³

De lo expuesto hasta aquí se deducen algunas características del lujo entendido como gasto y desmesura que corroboran la filiación al imaginario heroico o diurno, cauce imaginativo polémico basado en la oposición y cuyos esquemas básicos son los de *ascensión y separación*. Por un lado, derivado del poder que ostentan los miembros de la comunidad, el lujo frecuentemente se encuentra investido de la magnificencia soberana —dorada y monumental— como atestiguan los objetos o arquitecturas pertenecientes a las realezas de origen divino —piénsese en Luis XIV, el rey Sol—. Por otro lado, derivado del esquema arquetipo de *separación*, el lujo se inserta en una visión polarizada de la sociedad; desde el jefe de las comunidades arcaicas hasta los reyes o burgueses de la *belle époque*, el lujo es un símbolo que diferencia a su poseedor del resto, creando relaciones de oposición o competición en la sociedad de pertenencia. Aun

²⁶³ Toda la información precedente respecto al lujo ostentoso es una síntesis de Lipovetsky y Roux, *El lujo eterno*, 22-51.

cuando el lujo se vuelve parcialmente democrático en el fin de siglo, es un símbolo que individualiza y prestigia a la burguesía denominada «ociosa», y que la diferencia de las clases trabajadoras.

La revista ofrece numerosos ejemplos de lujo que se encuentran de forma explícita o implícita en artículos, reportajes, secciones o en el suplemento *Elegancias*, la revista femenina dedicada a la moda. Pero es en el espacio destinado a la publicidad comercial, que ocupa un 25% de las páginas totales, donde se manifiesta como propiedad de artículos tan heterogéneos como los siguientes: objetos de orfebrería; automóviles y accesorios automovilísticos; perfumes y cosméticos; transporte; complementos para el viajero (maletas, baúles, marroquinería); turismo (estaciones termales, hoteles); restaurantes; vinos y bebidas espirituosas; y moda.²⁶⁴

Los anuncios servían para sufragar la revista mediante la persuasión comercial, incitando a un consumo que se revestía en ocasiones de cierta artisticidad mediante el empleo de ilustraciones y fotografías:

ROGAMOS a nuestros lectores que sigan hojeando las páginas de publicidad que damos a continuación. Bajo un aspecto artístico y recreativo hemos querido presentar las casas o los artículos que por su reputación mundial y su seriedad o bondad acreditada merecen la mayor atención y toda la confianza del comprador. En el terreno de los negocios, como en el de la literatura, de las ciencias y de las artes, las invenciones y los perfeccionamientos tienen por efecto el revolucionar a menudo la fabricación y la presentación de los artículos diversos que consumimos y que son el resultado de la gran vida económica de los países productores. Por ese motivo deseamos que nuestras páginas de publicidad constituyan una revista interesante de todas las fábricas, de todas las casas y de todos los artículos que deben interesar a nuestros lectores,

²⁶⁴ A la hora de inventariar los objetos de lujo se ha tomado como marco de referencia el Comité Colbert debido a su antigüedad y por su directa vinculación al lujo francés, ámbito en el que se mueve la revista *Mundial*. El Comité, que agrupa en Francia las empresas dedicadas a la creación de objetos de lujo desde 1954, se creó con la finalidad de promover y potenciar las marcas francesas dedicadas a productos de lujo en el exterior. Se divide en varios sectores: menaje o vajilla (orfebrería, porcelana y cristalería); vehículos de lujo (automóvil, yate, avión privado); cosméticos y perfumes; moda (alta costura, *prêt-à-porter*, accesorios); gastronomía; alta fidelidad; deportes de lujo; vino y bebidas espirituosas; relojería y joyería; obras de arte; artículos de piel; turismo y ocio. Asimismo, estos son los doce sectores que analiza Jean Castarède en *Histoire du luxe en France*. Por otra parte, tenemos en cuenta la reciente creación en España de dos organismos con parecida finalidad al Comité. Se trata de la Asociación Española del Lujo y el Círculo Español del Lujo Fortuny, ambas creadas en 2011.

poniéndoles al corriente de lo mejor, de lo más nuevo y de lo más útil que hay en el mundo de las industrias y del comercio.²⁶⁵

El consumo moderno contaba con las galerías como el espacio destinado al gasto y al ocio. Se trata de grandes superficies, antecedente de los actuales centros comerciales, que irán triunfando a finales del S. XIX, como Au Bon Marché en París —desde mediados de siglo—; Harrods, en Londres; Muir & Mirrilees, en Moscú; Holzer & Fischer, en Budapest; o Tietz, en Alemania. La descripción del edificio que albergaba las galerías Dufayel, el día de su inauguración en 1895, es un ejemplo de ostentación del lujo en su representación diurna debido a su monumentalidad, luminosidad y exuberante oferta comercial:

Dufayel compró un edificio en el barrio obrero de Goutte D'Or y se puso manos a la obra. Cuando acabó, las galerías Dufayel eran un palacio para el pueblo. No es una exageración: el local parecía un verdadero palacio, con una torre central y enormes ventanas en la fachada, y por dentro estaba decorado con doscientas estatuas, iluminado por grandes lámparas colgadas de un techo altísimo, y en cuyas paredes de estuco lucían incontables cuadros. En el centro, una enorme y elegante escalera conducía al visitante a donde este quisiera ir: al cine de mil quinientas butacas situado en la planta baja o a los pasillos llenos de todo lo que uno pudiera querer comprar, de vasos a juguetes, pasando por bicicletas. [...]

Diez años después de su inauguración, las galerías habían servido a tres millones y medio de clientes, tenían sedes en las todas las ciudades importantes del país y daban empleo a tres mil ochocientas personas sólo en París. La luz que se había instalado en la punta de la cúpula del edificio, casi igual de potente que la de la torre Eiffel, era una de sus mejores estrategias publicitarias. Visible desde diecinueve kilómetros, indicaba claramente la situación de un lugar que los visitantes de la ciudad no se podían perder.²⁶⁶

²⁶⁵ «La publicidad de *Mundial*» (AI), *MM*, nº 1 (mayo 1911): 109.

²⁶⁶ Campos, *Breve historia*, 79-80.



Fig. 16. Los almacenes Printemps

De igual manera, los elegantes almacenes Printemps se publicitaron en el primer número de *Elegancias* mediante la imagen de un resplandeciente palacio del tamaño de una casa de muñecas que es ofrecido por un caballero a una consumidora. La imagen es representativa porque simboliza un tipo de consumo asequible, de fácil acceso. Y así era en realidad, pues, por un lado, las nuevas estrategias comerciales permitían a todo consumidor la compra a plazos, la devolución de la mercancía o beneficiarse de promociones y, por otro, adquirir esos productos de semilujo a los que ya se ha aludido, como describe Ainhoa Campos:

La estrategia de Dufayel iba más allá de facilitar la compra a aquellos a los que no les sobraba el dinero. Uno de sus principales objetivos era enganchar a las clases menos acaudaladas al consumo, dándoles la posibilidad de participar en esa ostentación de riqueza y éxito que tanto había calado entre los privilegiados. Así que inundó sus tiendas de artículos baratos fabricados en masa que imitaban el lujo de productos exclusivos. Ropa prefabricada con telas baratas que se asemejaban a la seda, pieles de conejo que daban el pego de ser algo más, platos de estaño galvanizado que imitaban el brillo de la plata o libros baratos revestidos con ricas cubiertas, al menos en apariencia.²⁶⁷

En esta época, el consumo estuvo ligado al ocio y, por tanto, a la clase social denominada «ociosa» por T. Veblen en un famoso libro donde se retrata a la clase de la

²⁶⁷ *Ibíd.*, 80.

«emulación pecuniaria», dispuesta a consumir no solo por satisfacción personal, sino para aparentar o hacer ver a los demás que se es rico o se tiene capacidad financiera.²⁶⁸

Por otro lado, como expone Ainhoa Campos, el consumo se fue generalizando y extendiendo a todas las capas de la sociedad, produciéndose una homogeneización entre las clases que siempre se habían querido distinguir mediante la exhibición de su poder adquisitivo.²⁶⁹

El automóvil y sus accesorios fueron, sin duda, el objeto de predilección publicitaria de *Mundial Magazine*. Francia, apoyada en la producción de acero entre 1896 y 1913, desarrolló una fuerte industria automovilística que le llevó a ser un ejemplo de innovación y a dominar el mercado europeo. Fue el primer país constructor hasta 1904 y el segundo, por detrás de EEUU, a la llegada de la Primera Guerra Mundial. El coste de fabricación de un automóvil hace que los primeros compradores pertenecieran a las clases privilegiadas, industriales adinerados o grandes propietarios. Tiempo después, este medio de transporte podrá ser adquirido por grandes comerciantes, médicos o empresas de alquiler y un poco más tarde por la clase media de funcionarios, profesores o artesanos. El proceso de fabricación, al igual que en otros países, permanece de manera artesanal, de manera que la mayoría de las 155 firmas que operan en Francia hacia 1914 se dedican a la fabricación de determinadas piezas bajo demanda.²⁷⁰ Durante esta época, los automóviles eran objetos de lujo, pues las malas condiciones de las carreteras o la dificultad al arrancar el motor hacía que su mantenimiento comportara gastos significativos.

²⁶⁸ Véase Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa* (Madrid: Alianza, 2014).

²⁶⁹ Posada, *Breve historia*, 81-84.

²⁷⁰ Winock, *La belle époque*, 59-62.



Fig. 17. Carrocerías de lujo Lamplugh y Carrocerías Vinet

Como se puede apreciar por los anuncios, a menudo las marcas vinculaban el automóvil a la palabra «lujo» o hacían gala de la exclusividad de sus modelos.²⁷¹ En otras ocasiones, la publicidad detallaba por extenso las bondades de algún coche, como es el caso del turismo Bellanger 38HP «special», que se publicitaba como un automóvil que contaba con suspensión integral, caja de velocidad silenciosa y puesta en marcha eléctrica. Se valorizaba sobre todo la capacidad de transitar por caminos en malas condiciones manteniendo la comodidad y el silencio a causa de su novedosa suspensión. La imagen se acompañaba del siguiente eslogan: «Son capeau est d'argent, et son silence est d'or», identificando al vehículo con los dos metales preciosos.²⁷²

²⁷¹ Muchas de las marcas de automóviles más publicitadas se asocian con el lujo, la elegancia o la exclusividad de forma reiterativa: Bellanger Frères —«Los coches más elegantes, los más silenciosos, los mejor suspendidos del mundo»—; Carrocerías René Breteau —«Turismo, ciudad, ómnibus, ambulancias, carros alpinos»—; Automóviles Titán —«Ligeros, sencillos, robustos, elegantes, económicos»—; Clément Bayard —«Los automóviles de gran lujo»—; «Carrocerías de lujo Lamplugh»; Vinet —«Para tener una carrocería a vuestro gusto, que responda a vuestras necesidades, y que no sea el carruaje de la serie que todo el mundo tiene, es necesario ir a la carrocería Vinet. La sola que crea nuevos modelos, y estudia un modelo especial para cada cliente»—; «Carrocerías de gran lujo G. Mossier»; Camiones Peugeot —«Premiados por el Ministerio de la Guerra francés»—; «Carrocería de lujo J. Saoutchik».

²⁷² «Los progresos del automovilismo: un coche silencioso» (M), MM, n° 37 (mayo 1914): 100.

Los accesorios automovilísticos más publicitados fueron neumáticos, velocímetros, bocinas, amortiguadores, parachoques y sistemas de suspensión. Entre las marcas más difundidas se encontraban los faros Ducellier —«Para automóviles de gran lujo y carruajes. Los faros Ducellier tienen el brillo del sol»— y los faros Blériot —«La reina del alumbrado eléctrico».²⁷³

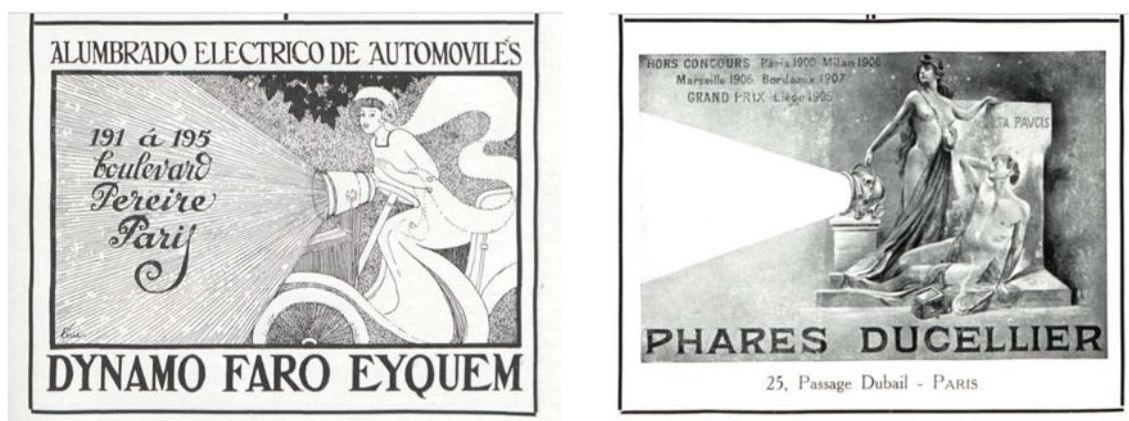


Fig. 18. Alumbrado eléctrico Eyquem y Faros Ducellier

En el sector de la perfumería, algunas de las fragancias anunciadas repetidamente fueron *Relique d'amour* y *Poema*, de Legrand; *Vertice d'amour*, de D'estrée; *Dolce Mia*, de V. Rigaud; *Thisbé* y *Flrit*, de Pinaud. En ocasiones, estas imágenes apelaban directamente al régimen diurno del imaginario, identificando la fragancia con la aristocracia, como en el caso del perfume *Prince Igor*, protagonista de la epopeya rusa del siglo XII, el *Cantar de las huestes de Igor*, y cuya ópera se compuso en 1890, o bien recurriendo a la fatalidad femenina, como en la publicidad del perfume *Amour de Nymphes*, de D'estrée. Asimismo, la elaborada presentación de las esencias,

²⁷³ Junto a estos, los neumáticos Continental y Michelin principalmente; las bocinas Eolien L'étoile; cuentakilómetros Watford; amortiguadores Akam o Snubber Gabriel; la suspensión compensada Houdaille.

en frascos «Luis XVI», en estuches «rococó» o «moaré bordado imperio», desplegaban todo el imaginario de materiales preciosos ligados a la exclusividad nobiliaria.²⁷⁴

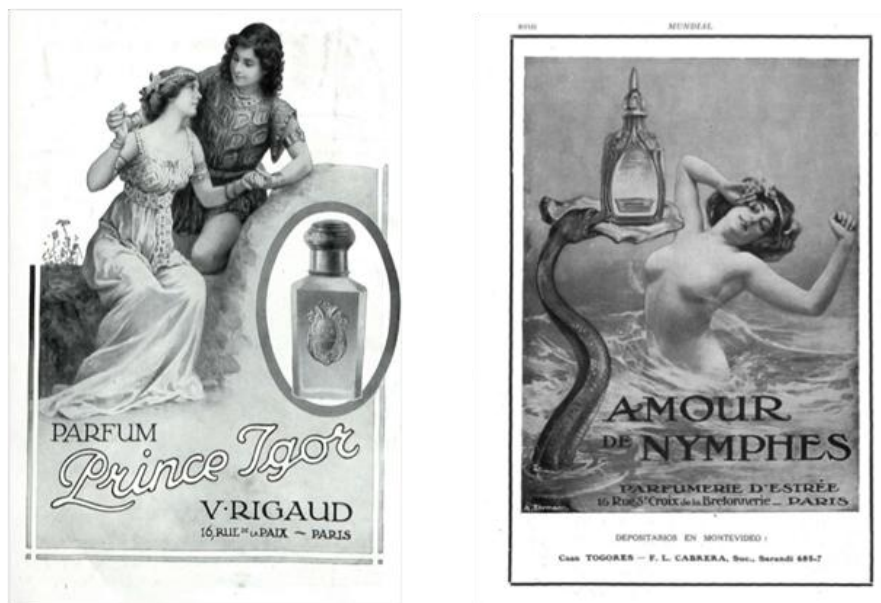


Fig. 19. Prince Igor, de V. Rigaud y Amour de Nymphes, de D'estrée

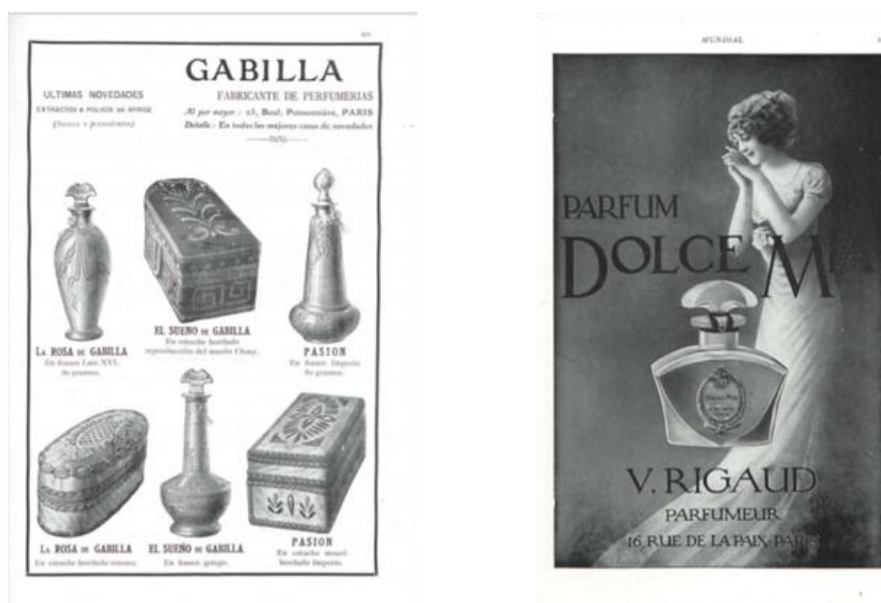


Fig. 20. Frascos y estuches de la perfumería Gabilla y el perfume Dolce Mia, de V. Rigaud

²⁷⁴ El sector de la perfumería estuvo representado por las firmas Monna Vanna, Gabilla, Caron, L. Legrand, Godet o Petalias.

En cuanto a la decoración, el desprestigio de los artículos seriados y de semilujo revalorizó la compra de muebles antiguos. Jules Lemaître, de la Academia Francesa, firma el prólogo de una historia del mueble, en el que se mezcla la divulgación con la publicidad comercial. El artículo explica la creciente popularidad que alcanzaba la compra de muebles auténticos, su extraordinario costo y su escasez, recomendando establecimientos que realizan reproducciones exactas de muebles del siglo XVII y XVIII para «gente de buen gusto».²⁷⁵



Fig. 21. Empresa de decoración Mercier Frères

Mercier Frères fue la empresa de decoradores y tapicería más publicitada; sus anuncios siempre se ilustraban con la fotografía de suntuosos salones o espacios que destacaban por su aire de aristocrático palacete. Los trabajos bajo pedido, incluían muebles, mampostería, cuadros, cortinajes o antigüedades. Como fabricantes de muebles de estilo antiguo, destacaban las empresas G. Eisenhardt y B. Peyrat & Hijos &

²⁷⁵ Jules Lemaître, «El encanto de los muebles antiguos» (M), *MM*, n° 27 (julio 1913): 291-294.

Cía. Esta última, según rezaba la publicidad, realizaba reproducciones exactas de los muebles de los museos franceses y extranjeros del siglo XVIII.

Por otro lado, dentro del ámbito de la decoración, la ornamentación en bronce fue una especialidad pujante en Francia, a medio camino entre la artesanía y la industrialización desde mediados del siglo XIX. En 1855 se crea la prestigiosa *Société des hauts fourneaux et fonderies du Val d'Osne*, distinguida en las Exposiciones Universales de Londres (1851) y París (1900) que elaboró miles de trabajos ornamentales y para la que trabajaron artistas como Mathurin, Moreau, Bartholdi y Pradier.²⁷⁶ Dentro de esta especialidad, varias empresas trabajaban el bronce o el hierro forjado, como la afamada Val d'Osne y H. Vian, o Damon & Cía., especialistas en la manufactura de lámparas de hierro. Asimismo se publicitaba la Sociedad Francesa de Escultura de Arte en Mármol, cuyos trabajos se podían encontrar, por ejemplo, en la galería Félix Cavaroc & Cía.

Entre la ornamentación y el arte de la buena mesa se encuentran los renombrados trabajos de la fábrica de porcelana de Sèvres, que debe su nombre a la población en la que se ubica la fábrica, cercana a París y no lejos de Versalles. Allí se manufactura desde el siglo XVIII vasos, platos o ánforas. Su prestigio se debe tanto a la calidad del material empleado como a la minuciosidad en el proceso de fabricación hasta el punto de que se destruye un promedio de diez piezas antes de obtener la definitiva. La porcelana de Sèvres es un símbolo del lujo aristocrático y artesanal; objeto único, de calidad excepcional, solo a disposición de grandes fortunas o demandada bajo pedido por casas reales.²⁷⁷

²⁷⁶ Castarède *Histoire du luxe en France*, 248.

²⁷⁷ Castarède, *Histoire du luxe en France*, 259. Aunque no hubo publicidad comercial en la revista sobre la porcelana de Sèvres, aparece referida en diversos textos. Debido a su especial relevancia se incluye en este apartado destinado al lujo de la manufactura. Véase Caveto, «La manufactura de porcelana de Sèvres» (M), *MM*, nº 13 (mayo 1912): 17-27.

En el ámbito gastronómico destaca la publicidad de algunos restaurantes: Pinatel's, Restaurant Pocardí, Café Riche, Restaurant d'Édouard VII. Entre ellos, el afamado Prunier se caracterizada por la calidad de sus productos marinos, como las ostras llegadas de Bretaña, el caviar fresco francés y sus platos estrellas: la marmita «dieppoise» y el bogavante al champaña. Los precios eran, por lo visto, a la altura de su clientela, entre los que se encontraban artistas como el pintor Claude Monet, la actriz Réjane o el escritor Catulle Mendès.²⁷⁸ Respecto a las bebidas, hay que destacar los vinos de Champagne, como los de Conde de Louvencourt o R. de Veslud. Fue precisamente en esta época cuando empezó a ser apreciado este vino, formando parte de las ocasiones especiales y vinculándose a la exclusividad, debido en gran parte a las estrategias publicitarias de la época.²⁷⁹



Fig. 22. Vinos de Champagne R. de Veslud y Restaurant Prunier

Alrededor del turismo y el viaje se concentra un número importante de representaciones publicitarias que en el caso de la revista llegó a contar con un servicio inmobiliario propio. Transporte a través de la Compañía Trasatlántica Española o la

²⁷⁸ Luján, *La belle époque*, 116-117.

²⁷⁹ Posada, *Breve historia*, 82.

Compañía de Navegación Sud-Atlántica; vapores de lujo de la compañía RMSP con destino Argentina, Uruguay y Brasil; ferrocarriles que recorrían las principales localidades de la Costa Azul; la red de caminos de hierro de París-Lyon-Mediterranée, que aseguraba un viaje por las localidades termales de Vichy, Evian o Aix-les-Bains y otros centros de veraneo en el corazón de los Alpes, como la conocida Chamonix; hoteles de las principales capitales europeas e hispanoamericanas; productos de marroquinería, como las maletas y baúles de las marcas Innovation, Hall du Voyage o Louis Vuitton.



Fig. 23. Servicio inmobiliario Mundial Magazine



Fig. 24. Artículos de viaje Louis Vuitton

5.2. Los dos momentos de la moda

Las revistas ilustradas desempeñaron un papel fundamental en la extensión y popularidad de la moda, al menos desde el primer tercio del siglo XIX, cuando se incorpora como asunto de la prensa, especializada o no. Los medios de comunicación la visualizaban a través de la reproducción de figurines —dibujos exactos de las prendas—, facilitando la copia de los modelos y permitiendo el acceso a un mayor público sobre asunto tan cambiante.

Paralelamente al lujo entendido en su variante ostentosa, la moda vivió un primer momento similar que se extiende desde el siglo XIV, tiempo en el que según G. Lipovetsky nace, hasta mediados del siglo XIX. Este periodo es denominado por el especialista como *momento aristocrático* de la moda, y viene a coincidir aproximadamente con una etapa en la que se asocia a una ostentación visible en el vestir.

La moda se despliega cuando el hombre medieval se va asentando y vive un periodo relativo de paz, al menos en Europa. Es entonces cuando se puede ir desarrollando, al tiempo que el hombre es consciente de su individualidad, de la fugacidad del tiempo y de que le gusta aprovechar la vida y gozarla. La aparente frivolidad de la moda se impone entonces como antídoto contra la muerte:

La consagración de las frivolidades está en línea con las normas de la cultura caballeresca y cortesana, de su aspiración al goce terrenal y a los placeres del mundo: alegría por combatir en las guerras y torneos, gozo por la caza, por las fiestas y festines fastuosos, placer por el juego y la poesía galante, amor por los desfiles y espectáculos...! Esa moral aristocrática del placer fue, de forma incontestable, un factor esencial en la aparición del *homo frivolus*; la moda es una práctica de placeres, es placer de complacer, de sorprender, de deslumbrar. Placer producido por el estímulo del cambio, la metamorfosis de las formas, propia y de los demás. La moda no es únicamente signo de distinción social, es también placer de la vista y de la diferencia. El reino de la moda que se instaura a finales de la Edad Media no debe concebirse como la manera de huir, de aturdirse ante las desgracias y las angustias de la época; es la continuidad de las normas y las actitudes mentales propias de la vida señorial, ávida de bienestar terrenal. Búsqueda de placeres

que no dejó de aumentar de forma paralela al desarrollo de las grandes cortes, a la civilización cortesana, pero también a un nuevo sentido de la duración humana. A la luz de los humanistas sabemos que a partir del siglo XIV se intensificó el sentido de la fugacidad terrestre; la pena por envejecer, la nostalgia de la juventud, la conciencia de la inminencia del fin cobraron una nueva importancia.²⁸⁰

Estas palabras son importantes por cuanto condensan una función para la moda que coincide con la finalidad eufemizadora que G. Durand otorga al imaginario y que, recuérdese, consiste en simbolizar la muerte con la finalidad de hacer más llevadero nuestro tránsito en el mundo.

Frente a la inmovilidad indumentaria de siglos anteriores, en el s. XIV se produce un cambio en función del sexo de manera que el hombre empieza a vestir prendas cortas y ajustadas mientras que la mujer utiliza un vestido largo y envolvente. La silueta masculina queda así enmarcada por la estrechez y brevedad de la chaquetilla llamada jubón que se unía a unos calzones ceñidos a la forma de la pierna; la femenina, que mantiene el vestido largo, se alarga por detrás mediante una cola mientras que por delante ensalza el busto y las caderas. De esta manera la moda se inicia con una clara separación del atuendo masculino frente al femenino.²⁸¹

Durante la Edad Media, la moda se caracterizará por ser expresión de la individualidad del hombre, pero sobre todo por ser expresión de las relaciones jerárquicas. Como se ha indicado anteriormente a propósito del lujo, con la llegada de las sociedades jerarquizadas la moda distingue clases sociales dentro de una comunidad. De manera que al principio fue un privilegio de la nobleza y paulatinamente, por el deseo de imitación o aspiración de las clases menos favorecidas, se fue deslizado a todas las clases sociales durante los siglos XVI, XVII y XVIII. En este momento, en el que la moda detentaba tal fastuosidad, es significativo la promulgación de las leyes

²⁸⁰ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (Barcelona: Anagrama, 1990), 68.

²⁸¹ *Ibíd.*, 30.

suntuarias que tenían por finalidad contener el gasto de los nobles al tiempo que se censuraban ciertos usos indumentarios que ponían en entredicho la jerarquía social entre aristócratas y burgueses, pues estos imitaban la forma de aquellos en el vestir.²⁸²

Bien sea para diferenciar al hombre de la mujer o para establecer jerarquías entre la nobleza y la burguesía, su carácter separador no termina aquí. Entre el siglo XIV al XIX, la indumentaria también canalizó el sentimiento ciudadano de pertenencia a una nación, pues los países singularizaban los atuendos, incorporando particularidades para diferenciarse de los países vecinos.²⁸³ Cabe señalar a este respecto la moda alemana de los trajes «acuchillados» a principios del siglo XVI, es decir, prendas cuya tela era rasgada y a través de las cuales se sacaba el forro, o bien el uso del color negro a mediados del mismo siglo.²⁸⁴

En este periodo la vestimenta tiene un evidente elemento público por el que el poder debe ser mostrado, de lo que se deriva su teatralidad; es una moda para ser vista y exhibida, y en esta puesta en escena reside su artificiosidad. Como afirma G. Lipovetsky, esta cualidad, materializada en el adorno y el ornamento es consustancial a la moda, «define de nuevo y por completo las formas del vestir» reestructurando «profundamente las siluetas de hombres y mujeres».²⁸⁵

Esta tendencia natural a la desmesura, a la fantasía rara entronca con la acepción primigenia de «lujo» —del latín *luxus* o «exceso»—. Valgan como ejemplos el encaje que sobrepasaba el largo de la camisa, que llega a convertirse en el miriñaque,²⁸⁶ o las dimensiones de los zapatos entre 1360 y 1410, cuya longitud no cesó de aumentar hasta el punto de que el rey Eduardo III decretó una ley suntuaria contra estos zapatos *a la*

²⁸² *Ibíd.*, 43.

²⁸³ *Ibíd.*, 45-46.

²⁸⁴ Laver, *Breve historia del traje y la moda*, 80 y 90.

²⁸⁵ Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, 37-38.

²⁸⁶ *Ibíd.*, 39.

cracoviana o a la polonesa cuyas puntas podían alcanzar más de dieciocho pulgadas.²⁸⁷

Otro caso significativo de adorno superfluo que participa de la desmesura y al mismo tiempo identifica a una clase social superior es la gorguera. A principios del siglo XVI los hombres llevaban un escote que dejaba a la vista el borde de una camisa que se fruncía mediante una cinta que se encontraba en su interior; posteriormente, en torno a 1570, la cinta se convierte en la gorguera cuyo tamaño no hará sino aumentar a final de siglo. Este adorno denotaba en el hombre el privilegio aristocrático de no dedicarse a ninguna ocupación físicamente laboriosa.²⁸⁸

Desde el punto de vista del imaginario, esta moda concebida a partir de una sucesión de novedades suntuosas, destinadas a ser mostradas públicamente con todo su artificio y aparatosidad, desempeñando una función jerarquizadora, es propia de un imaginario heroico o diurno que lleva aparejados sus esquemas característicos. Así, la moda de este periodo incide en la *separación*, que hace que bajo las leyes suntuarias, a pesar de que no siempre se respetaran, la moda identificara de manera inequívoca las clases sociales; el hecho de que el burgués quisiera imitar al aristócrata en la indumentaria y este buscara novedades indumentarias para diferenciarse no hace sino ejemplificar el carácter diferenciador de la moda. Un esquema que se encuentra reforzado por la primitiva *distinción* entre masculino y femenino o las particularidades identitarias de cada nación; al mismo tiempo, no hay que olvidar que dicho esquema está sobredeterminado por el de *elevación*, el poder de dominio ostentado por unas clases sobre otras. Por otro lado, como advierten P. Mathieu y F. Monneyron, la moda aristocrática acusa otro rasgo que califica al régimen diurno, el *déficit pragmático*, pues como se ha mencionado, la teatralidad de este periodo hace que la vestimenta incurra en

²⁸⁷ Laver, *Breve historia del traje y la moda*, 73-74.

²⁸⁸ *Ibíd.*, 93.

toda una serie de extravagancias que se muestran al margen de su funcionalidad o comodidad.²⁸⁹

Con el asentamiento definitivo de la burguesía a partir del S. XVIII no desaparece la moda ostentosa, como se tendrá oportunidad de comprobar a través de las imágenes de *Mundial*, pero es desplazada paulatinamente por otro concepto de indumentaria vinculado a la *elegancia*, inaugurando un nuevo periodo a mediados del siglo XIX.

Se trata de una etapa caracterizada por la democratización de la moda, un fenómeno paradójico, como explica G. Lipovetsky, pues la misma función que conservaba como símbolo de poder, dominio y discriminación, al generalizarse paulatinamente a todas las capas sociales, vuelve a la moda como un agente igualador:

Originalidad y ambigüedad de la moda: discriminante social y señal manifiesta de superioridad social, la moda es un agente particular de la revolución democrática. Por un lado ha trastocado las distinciones establecidas y ha permitido la aproximación y la confusión de las categorías; por otro, ha reconducido la lógica inmemorial de la exhibición ostentadora de los signos de poder, el estallido de los símbolos del dominio y la alteridad social. Paradoja de la moda: la demostración pregonada de los emblemas de la jerarquía ha participado del movimiento de igualación de la apariencia.²⁹⁰

El origen de la moda elegante debe buscarse en el declive progresivo de las instituciones monárquicas, como refleja el *Tratado de la vida elegante* de Balzac y recogen P. Mathieu y F. Monneyron. Para estos autores, la Revolución trajo consigo el cuestionamiento del arte monumental o exceso de riqueza, a lo que le sucedió la elegancia o el lujo de la simplicidad que se oponía con su «cotidianidad individual a lo excepcional colectivo».²⁹¹ Las diferencias de clases que se exteriorizaban antaño en la moda ostentosa, siguen existiendo en función de este lujo elegante que diferencia a

²⁸⁹ Mathieu y Monneyron, *L'imaginaire du luxe*, 31.

²⁹⁰ Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, 45.

²⁹¹ Mathieu y Monneyron, *L'imaginaire du luxe*, 54-55.

ciertos hombres y mujeres de otros, pero como apunta G. Lipovetsky, en el sistema de la moda siempre hubo un juego de equilibrios entre la copia colectiva y la originalidad individual:

[...] la moda permitió una relativa autonomía individual en materia de apariencia e instituyó una relación inédita entre el átomo individual y la regla social. Lo propio de la moda ha sido imponer una norma en conjunto y, simultáneamente, dejar sitio a la manifestación de un gusto personal: hay que ser como los demás pero no absolutamente como ellos, hay que seguir la corriente pero significar un gusto particular.²⁹²

En este cambio operado entre un imaginario y otro, hay que mencionar el fenómeno del dandismo como un paso intermedio entre ambas modas; para Balzac, la elegancia es un sentimiento;²⁹³ en el caso de Brummell, se caracteriza por la sencillez y naturalidad;²⁹⁴ según Baudelaire, la elegancia aúna las dos nociones, espirituales y materiales:

El dandismo no es siquiera, [...] un gusto desmesurado por el vestido y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. Igualmente, a sus ojos, prendados ante todo de la *distinción*, la perfección del vestido consiste en la simplicidad absoluta, que es en efecto la mejor manera de distinguirse.²⁹⁵

Para P. Mathieu y F. Monneyron el dandismo supone una conciliación entre conceptos aparentemente opuestos: «[...] le dandy inaugure un nouvel imaginaire du luxe que concilie la sobriété et l'ostentation ou, pour être plus précis, dans lequel l'ostentation ne se donne jamais que dans la sobriété».²⁹⁶

Ya en el periodo finisecular, la moda se democratiza, se homogeneiza y se hace universal, debido a la conjunción de dos vertientes: una alta costura, creadora de lujo ligada al prestigio de un diseñador que utiliza medios artesanales, y una producción en serie, que a imitación de la anterior y con ayuda de las máquinas creaba imitaciones

²⁹² Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, 47.

²⁹³ Villena, *Corsarios de guante amarillo*, 36.

²⁹⁴ Hinterhäuser, *Fin de siglo*, 67.

²⁹⁵ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: A. Machado Libros, 2005), 378.

²⁹⁶ Mathieu y Monneyron, *L'imaginaire du luxe*, 32.

económicas para la masa.²⁹⁷ El resultado de estos dos procedimientos complementarios fue el de disponer de una moda para cada bolsillo.

De la suntuosidad del imaginario heroico que se identificaba con una clase social se transita a un estilo o manera de ser personal, entrando en el resbaladizo terreno de la *elegancia*, palabra clave, utilizada hasta la saciedad en la época finisecular para caracterizar la moda o para calificar a los individuos que eran distinguidos con tan etérea y apreciada cualidad. Las revistas femeninas y de moda dedicaban muchos artículos a desentrañar este asunto, que implicaba un código complejo en el que había que tener en cuenta la indumentaria más adecuada para ocasión o momento del día. Uno de sus rasgos inherentes era la búsqueda del equilibrio y la armonización del conjunto exterior, pero también atañía a otros aspectos físicos y morales, manifestándose en los gestos o en la actitud. Asimismo, la elegancia reñía con conceptos complementarios o aledaños como «encanto», «chic», «fascinación» o «distinción». Pero, sobre todo, la elegancia se identificaba con la sencillez y no con el lujo ostentoso.²⁹⁸

Siguiendo el trabajo de P. Mathieu y F. Monneyron, dos son los hitos que consolidan a principios del siglo XX este nuevo imaginario de la moda: Paul Poiret, que simplifica la indumentaria femenina, y su continuadora, Coco Chanel, que escapa a los límites temporales de este estudio.

El diseñador francés dio un paso decisivo en 1906 en la simplificación del vestuario femenino al crear un modelo directamente sobre el cuerpo de la mujer sin corsé y sin enaguas, e introdujo toda una serie de elementos étnicos en la indumentaria

²⁹⁷ Como es sabido, la moda industrial comenzó hacia 1820 en Francia, pero el verdadero inicio de esta etapa moderna de la moda se debe a Charles-Frédéric Worth, quien funda su casa de alta costura en París entre 1857-1858. La novedad consiste en la elaboración de nuevos trajes que presenta a los clientes en lujosos salones con la colaboración de jóvenes modelos y que posteriormente confeccionará a medida; se puede hablar ya de un modelo de negocio que une lo comercial con la creación y el espectáculo publicitario. Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, 77 y ss.

²⁹⁸ Mercedes Pasalodos Salgado, «Algunas consideraciones sobre la moda durante la *Belle Époque*», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0 (2007): 109.

femenina occidental como son el kimono, la túnica, el turbante o el caftán.²⁹⁹ Se puede añadir a esta tendencia el famoso vestido Delfos de Mariano Fortuny, patentado en 1909. Inspirado en el arte griego, se trata de una túnica que cae desde los hombros obviando el corsé y cuyos pliegues se adaptan con naturalidad y sencillez al cuerpo femenino.

Así pues, la moda identificada con la elegancia se sumerge en el imaginario sintético, régimen en el que se ahondará posteriormente con mayor detenimiento, pero del que ya se pueden adelantar unas características que alimentan este segundo momento de la moda: la *armonización de contrarios* y el *carácter dialógico*. P. Mathieu y F. Monneyron observan acertadamente cómo las creaciones de Poiret fueron una apuesta por *armonizar* dos ideas sentidas a menudo como contrarias mediante la inclusión y combinación de referencias indumentarias occidentales y orientales. También la armonía se relaciona con el equilibrio visual que debe ofrecer una vestimenta elegante, formando un todo cuyas partes se hallen proporcionadas en el conjunto. Asimismo, cabe añadir la *adaptación* de la vestimenta al cuerpo femenino, con la paulatina desaparición del corsé y la adecuación del traje a la vida moderna, que descubre su talante conciliador al adaptarse a los distintos trabajos que empieza a ejercer la mujer emancipada, o bien la indumentaria acomodada a la práctica de distintas actividades deportivas. Finalmente, el *carácter dialógico* se observa en la homogeneización de las clases sociales, cuando la indumentaria ya no designa, en principio, el poder de unos sobre otros, pues su carácter democratizador hace que no se restrinja a una clase social en exclusiva; pero lo que es más importante, su dialogismo reside en hacer convivir la ostentación en la sobriedad, de manera que no se anulen ni confundan.

²⁹⁹ Castarède, *Histoire du luxe en France*, 278.

5.2.1. La moda en *Mundial*: entre la ostentación y la elegancia

Entre 1911-1914, fechas de publicación de la revista, las novedades en materia indumentaria se sucedían de manera vertiginosa. Al proceso continuo de innovaciones, temporada a temporada, se añadía la capacidad de la moda para actualizar gustos indumentarios precedentes, lo que viene a complicar una lectura del imaginario demasiado simplista. Como informaba *Mundial* desde sus páginas, puede apreciarse a la altura de 1912 la presencia de brocados Luis XIV, tacones rojos del siglo XVII, sombreros tipo mosqueteros o turbantes a lo Madame Staël, es decir, una indumentaria más propia del imaginario ostentoso.³⁰⁰

No obstante, en líneas generales se verá que las representaciones visuales de la moda seguirán una tendencia simplificadora, rasgo característico de la vestimenta en el tránsito del S. XIX al S. XX, y que corrobora María del Pilar Villanueva al analizar la moda femenina de una publicación como *Blanco y Negro*:

El hilo conductor que marcó la estética desde mediados del siglo XIX hasta la entrada del XX, fue la paulatina desornamentación que afectó a casi todas las prendas y a los valores que definían el aspecto exterior de las mujeres. En el caso de los hombres, ese mismo proceso ya se había producido —con otras connotaciones— en décadas anteriores. En los textos contemporáneos abundan una serie de términos para calificar e identificar las prendas como: sencillez, naturalidad, simplicidad, etc., contrarios a los empleados en otras épocas, donde imperó el barroquismo y el exceso de ornamentación: fastuosidad, pompa, afectación, etc., con un significado incluso peyorativo.³⁰¹

En las páginas de *Mundial* convive la imaginación de la moda ostentosa con otra cada vez más elegante, despojada de lo superfluo. Se puede establecer 1910, un año antes de que comience la andadura de la revista, como un momento de gozne entre ambos imaginarios, pues es cuando se generalizan las aportaciones en las que intervinieron Paul Poiret y el Ballet Ruso, según J. Laver. Es entonces cuando se

³⁰⁰ Marie Bertín, «La verdadera moda» (M), *MM*, n° 12 (abril 1912): 579.

³⁰¹ María del Pilar Villanueva Cobo del Prado, «La moda femenina en las publicaciones periódicas: *Blanco y Negro* 1891-1910» (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2016), 86.

impone el orientalismo, con colores llamativos que sustituían a los tonos pálidos, los corpiños más suaves, las faldas estrechas en sustitución de las acampanadas, los grandes sombreros y la botonadura como ornamento en lugar del encaje.³⁰² Mercedes Pasalodos también señala la fecha de 1910 como baliza entre el final de la estética decimonónica con su línea sinuosa y el comienzo de otra silueta regida por el talle alto y la falda recta.³⁰³

En líneas generales, los modelos de Poiret o Fortuny, que diseñaron una vestimenta más sencilla y armónica, propia del régimen sintético, no fueron tan difundidos en las revistas femeninas que tenían por objetivo un amplio público.³⁰⁴ No obstante, sus hallazgos se van generalizando de manera progresiva, a medida que la moda incorpora estas novedades en un continuo vaivén asistemático.

Si ahora se dirige el análisis hacia las representaciones suministradas por la revista, la pervivencia del imaginario diurno se encuentra en el prestigio de las casas de alta costura que crean modelos inéditos para las altas clases sociales y en la pervivencia de cierto gusto decorativo. Así ocurre en *Mundial* y *Elegancias* en las que firmas como Berny, Lelong, Cauët, Buzenet, Béchoff-David, Drecol, Antoine et Hubert, Rondeau, Weil, Becker, Vickel-Brunet, Folvary, André Schwab o Zimmermann abogaban por una moda que no acababa de abandonar cierta ostentación ornamental. Por ejemplo, la firma Doucet, habiendo incorporado las innovaciones de Poiret respecto al corsé en 1911, no renuncia a su gusto por la confección de lujosos trajes de noche. Es precisamente en la elaboración de estos vestidos donde se despliega todo un abanico de ricos adornos como pedrería, volantes, lacitos o superposición de telas. Se puede comprobar este lujo en las novedades que presentaba *Elegancias* para el invierno de 1911, entre las que aparecían

³⁰² Laver, *Breve historia del traje y la moda*, 226-227.

³⁰³ Pasalodos, «Algunas consideraciones sobre la moda»: 111.

³⁰⁴ La moda más elitista no fue tan divulgada en los *magazines*, que prestaban atención a una indumentaria más convencional. Así lo recoge Pasalodos, «Algunas consideraciones sobre la moda»: 110.

dos trajes de noche que no carecían de múltiples adornos. En un caso, a la pluma del tocado, las joyas que caen en cascada y la filigrana del traje se añade la suntuosidad del manto de piel; o bien, otro modelo, se confecciona a partir de una túnica de tul perlada en oro, con el bajo de la falda de encajes de seda y terciopelo verde, complementado con un fichú sobre el corpiño prendido con rosas de satén.



Fig. 25. Trajes de noche publicados en *Elegancias* en 1911

El adorno superfluo o desmesurado, combinado con la nueva moda elegante perpetuaba en cierta manera el régimen de la moda aristocrática. Desde las páginas de ambas revistas se criticaba la ostentación de la que se hacía gala de estos complementos y se abogaba por la sencillez. Por ejemplo, Marie Bertin, principal redactora de la sección de moda de *Mundial*, se muestra siempre proclive a la mesura en cuanto al tamaño de los sombreros:

La distinción del sombrero está en la nota media; las copas altas y puntiagudas o las copas desmesuradas no pueden satisfacer a la elegancia de una mujer de gusto, debiendo ser evitados lo

errores que nos arrastren a tales fantasías, excentricidades que, por lo demás, duran tan poco que no vale la pena del gasto.³⁰⁵

Los tocados debían igualmente caracterizarse por su elegancia antes que por su ostentación.³⁰⁶ El manguito, un ejemplo de antiguo complemento que estuvo en boga durante esta época, alcanzó unas dimensiones desproporcionadas durante el invierno de 1911 hasta el punto de que era objeto de humor en las revistas de moda. Se trata de una prenda de abrigo para las manos en forma de cilindro abierto por los extremos, confeccionado en piel o en terciopelo, seda o paño forrado y en ocasiones adornados con bordados, galones o pedrería; era una prenda que solía llevarse sujeta al cinturón o colgada del cuello con un cordón.³⁰⁷



Fig. 26. Diferentes tipos de manguitos en 1911

Pero donde más se encuentra presente el imaginario diurno de la moda en *Mundial* y *Elegancias* es en su vinculación a las altas clases sociales que servían de modelo para quien adquiriera la revista. Secciones como «La moda de gran lujo»;

³⁰⁵ Marie Bertín, «La verdadera moda» (M), *MM*, n° 2 (junio 1911): 202-203.

³⁰⁶ Marie Bertín, «La verdadera moda» (M), *MM*, n° 6 (octubre 1911): 649.

³⁰⁷ Colette Dozière, *Elegancias*, n° 8 (agosto 1911): 244-246.

crónicas como «Una fiesta aristocrática en Barcelona»;³⁰⁸ retratos de las esposas del embajador de Argentina en París o del ministro del Brasil en Madrid; crónicas de los premios hípicos más prestigiosos, como Longchamps o Grand Steeple Chase, en Auteuil; noticias de sociedad sobre las *garden party* en el Bois de Boulogne; reportajes sobre la temporada veraniega de las elegantes en Trouville o Deauville, localidades marítimas de moda para la burguesía parisina, etc., no eran sino imágenes que incidían en la exclusividad de la moda aristocrática. Porque esta, bien fuera más ostentosa o elegante, y a pesar de su democratización, seguía estando vinculado a las altas clases sociales que lucían sus modelos en premios deportivos, estrenos teatrales, recepciones y nombramientos, recogidos por la prensa como grandes acontecimientos.



Fig. 27. Diferentes modelos lucidos en el Grand Steeple Chase, en Auteuil

³⁰⁸ *Elegancias*, nº 20 (junio 1912): 90-91.

En el caso de *Elegancias*, los retratos fotográficos de damas de las familias más ilustres del continente americano eran habituales, frecuentemente en trajes de noche. Asimismo, hubo reproducciones de pinturas realizadas por Antonio de la Gándara, uno de los más célebres pintores, que junto a Singer Sargent, McNeill Whistler, Boldini, Zuloaga o Sorolla, se especializaron en retratos elegantes. Esta exclusividad de la moda vinculada a las altas clases sociales no solo se sustentaba en el poder adquisitivo o el precio de los trajes, sino que las mujeres representaban esa cualidad de la elegancia indefinible, relacionada con el gusto y el saber estar que no podía ser adquirida únicamente con dinero.



Fig. 28. Leonor Uriburu de Anchorena y su hijo; Condesa de Noailles; y señora de Larreta, de Antonio de la Gándara

Ahora bien, por otro lado, las casas de modas asociaban su imagen con estrellas teatrales y celebridades mundanas para las que realizaban vestidos exclusivos. Lo que demuestra en parte la democratización del lujo. Es el caso de Monna Delza o Sonia Delaunay.



Fig. 29. Monna Delza luciendo un modelo de Béchoff- David

Aunque llevara una línea definida, el tránsito de un imaginario a otro no estaba exento de resistencias. A pesar de la tendencia general a prescindir del corsé durante el periodo elegante, sería equivocado pensar que esta prenda había desaparecido, como atestiguan los numerosos anuncios comerciales. A lo largo del siglo XIX se debatió en toda Europa sobre los beneficios e inconvenientes de este artilugio. Fuertemente atacado por los higienistas, que señalaron los perjuicios que ocasionaba a la anatomía de la mujer, y posteriormente apoyado por las corrientes feministas, el corsé se fue transformando en un aparato cada vez más anatómico hasta su desaparición.



Fig. 30. Corsés patentados Vertus Sœurs y Corsé Kaezow

Una vez constatada la pervivencia de este primer momento de la moda, no cabe duda de que la tendencia en *Mundial* fue la de suministrar abundantes representaciones que pertenecen al segundo periodo del imaginario. Se aprecia especialmente en el dibujo de la silueta femenina, que se simplificó una vez desaparecidos la crinolina o miriñaque y el polisón. Es sabido que el miriñaque, armazón de aros que dotaba a la falda de una forma acampanada, fue utilizado desde mitad del s. XIX hasta 1870 aproximadamente; el polisón, su sustituto entre 1870 y 1890, simplificó la forma al dejar recta la parte delantera mientras que la parte trasera se abultaba en forma de cascada. Entre 1890 y 1910, las faldas sufrieron varias transformaciones en cuanto a longitud y volumen, hasta que finalmente las colas quedaron reducidas a los trajes de fiesta mientras que la cintura quedó totalmente recta.³⁰⁹



Fig. 31. Camille Clifford, Les Nouvelles Merveilleuses y Sonia Delaunay

Se puede apreciar la sucesiva transformación de la forma en «S» femenina mediante las imágenes de tres modelos: la chica Gibson, personaje que apareció en la década de los noventa creado por el ilustrador Charles Dana Gibson, representada en Inglaterra por la actriz Camille Clifford, con un corsé que sustituía la presión sobre el

³⁰⁹ Villanueva, «La moda femenina en las publicaciones periódicas», 86-87.

abdomen por el empuje del busto hacia delante al tiempo que las caderas quedaban hacia atrás; las llamadas *Les Nouvelles Merveilleuses*, modelos que escandalizaron el 10 de mayo de 1908 cuando se pasearon por las carreras de Longchamps luciendo unos trajes sin corsés, a base de drapeados que hacían la función de sujeción, denominados túnica *Sylphide*; y finalmente, una pieza de Paquin para Sonia Delaunay hacia 1912 en el que se aprecia la supresión del corsé, el talle bajo el pecho y recto hasta los pies.

Respecto al vestido, en general, a la altura de 1912, *Mundial Magazine* constataba el triunfo del traje que prescinde del corsé y se amolda con naturalidad a la silueta femenina:

De este modo, la Moda ha decretado que vayamos amoldadas en los vestidos, enrolladas en los pliegues de las túnicas, y de aquí esas arrebatadoras creaciones que acusan la perfección de las formas, velándolas de una flexible *draperie* que se presta a todo movimiento, y que añade un encanto discreto y misterioso a esos trajes, de una sugestión tan sabia como refinada.³¹⁰



Fig. 32. Traje de tarde o para tomar el té

³¹⁰ Marie Bertín, «La verdadera moda» (M), *MM*, n° 12 (abril 1912): 579.

El traje de tarde y traje de noche se diferenciaban fundamentalmente en la riqueza de las telas, los complementos y los adornos con los que contaba el segundo, que además solían contar con una breve cola.

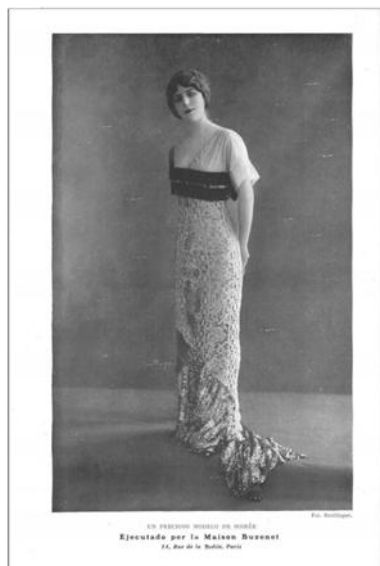


Fig. 33. Traje de fiesta o de noche.
Modelo de la Maison Buzenet

En esta continua simplificación y adaptación de la moda a los nuevos usos modernos, fue fundamental la creación del traje sastre Redfern. Su importancia radica en su versatilidad puesto que fue muy adecuado para el desempeño de los nuevos oficios con los que las mujeres empezaban a emanciparse, como los de institutrices, dependientas o secretarias, y al mismo tiempo eran llevados en viajes o al campo.³¹¹ Llamados primeramente *trotteurs*, luego *tailleurs*, se componía de falda, chaqueta y blusa y suponían, según María Luz Morales «[...] el nuevo espíritu de la Moda, práctico, sencillo y democrático».³¹²

³¹¹ Laver, *Breve historia del traje y la moda*, 222-223.

³¹² María Luz Morales, Marcos Doespíritusanto Gallego y Helena González Fernández (eds.), «Frente a nosotras y junto a nosotras. Heroínas, mujeres, cine y moda», *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº 18 (2012): 287.



Fig. 34. Trajes de sastre en Deauville, durante una partida de polo

La falda había seguido la tendencia general de simplificación que se ha anotado anteriormente; se llevaban estrechas y entubadas. Durante un tiempo apareció la llamada falda trabada y la falda pantalón, que tuvo escaso éxito y fue rápidamente rechazada. Estas dos novedades fueron recogidas por la revista *Elegancias* en 1911. La llamada falda *entravée* (obstáculo) o «falda de un solo paso» hace referencia a su extrema estrechez, lo que dificultaba el paso de la mujer. Parece que la respuesta a esta falda tan incómoda pudo inspirar los pantalones harén de Paul Poiret:

Poiret materializó el influjo de inspiración exótica en sus propuestas de moda, en las que los pantalones resultaron ser la variante liberadora de la falda *trabada* lanzada en 1910, de inspiración turca, marcado por ese gusto de la estética brillante y sensual. No hay que perder de vista, que lo oriental estaba llegando a Europa con mucha fuerza, tras el éxito de los Ballets Rusos en París en la temporada de 1909.³¹³

³¹³ Villanueva, «La moda femenina en las publicaciones periódicas», 383.



Fig. 35. Modelos de falda entubada y falda pantalón, ilustrado por Cardona

La tendencia a la sencillez del imaginario elegante, alimentado por el mayor protagonismo que la mujer va adquiriendo en la vida pública, alcanza a la indumentaria práctica, adecuada también para el desempeño de actividades lúdicas y deportivas.



Fig. 36. Cubierta de *Mundial* nº 7. Ilustrada por A. García Mas

El recato y las buenas costumbres habían impuesto un atuendo para el baño que consistía en una bata o túnica que dificultaba el movimiento en el agua. A partir de 1910, la ropa de baño siguió una tendencia simplificadora y se impone el traje dos

piezas respecto a las túnicas de años anteriores.³¹⁴ En *Elegancias* se aprecia un atuendo que se acopla con mayor naturalidad al cuerpo femenino, facilitando el baño u otras prácticas, como la regata. Frecuentemente se trataba de un traje de dos piezas, blusa y pantalón, hechos de sarga, con gorro, a las que se añadía una capa a la salida del baño, pero también se observa un modelo de natación de una única pieza.



Fig. 37. Traje de dos piezas para la práctica de regata. Traje de una pieza para la práctica de la natación

De todo lo dicho se deduce que nos encontramos mayoritariamente con una moda híbrida, entre dos representaciones imaginarias que lejos de combinarse de manera sincrética y compatible, dan como resultado una amalgama poco conciliadora entre ambos universos imaginarios. M^a Luz Morales observó esta misma característica en la moda de dicho periodo:

Occidente y Oriente, en un entresijo de tendencias que van, dispares y mezcladas, hacia la sencillez y hacia el disparate, que producen ya bellísimas creaciones, ya verdaderos engendros. ¿Adónde va la Moda en 1911, 1912, 1913-14? Desorientación, vertiginosidad, parecen ser los únicos signos por que se rigen sus creaciones.³¹⁵

³¹⁴ *Ibíd.*, 369 y ss.

³¹⁵ Morales, Doespíritusanto y González, «Frente a nosotras y junto a nosotras»: 288.

La razón de dicha disputa entre imaginarios pudiera estar, como opina María Luz Morales, en el paso traumático de una mujer que representaba la sensualidad a través de un imaginario lujoso, a otra que se volvía necesariamente cada vez más práctica, pues los tiempos así lo demandaban, pero que no podía perder la sensualidad que el hombre le adjudicaba:

Poner de acuerdo la Moda con el modo de la época, sin quitar al mismo tiempo, a la mujer del centro de la fastuosa apoteosis en que esa misma época, eminentemente sensual, la ha colocado, es el dilema en que se debaten los grandes creadores de modas en los años que preceden a la primera Guerra Mundial. Y si sus creaciones son, con frecuencia, tan disparatadas o tan híbridas, ello no es sino el resultado de la desorientación que esa lucha engendra.³¹⁶

La moda elegante fue suprimiendo la voluptuosidad de la forma en «S» femenina, acentuando cada vez más la línea recta y, por lo tanto, equiparando la silueta de la mujer con la del hombre, lo que debió ocasionar cierto desasosiego y desorientación. La figura femenina, cada vez más desornamentada, implicaba una cada vez mayor reivindicación de la individualidad de la mujer. A este respecto, la figura que se proyectará tras la Primera Guerra Mundial, todavía más plana y geométrica, entroncará con la influencia de las vanguardias artísticas.³¹⁷

Esta contaminación entre la industria indumentaria y el arte, tiene su consecuencia directa en el imaginario de *lo real*. La influencia de la moda, filtrada a través del arte teatral o de las ilustraciones, no era nueva. Gómez Carrillo recogía la siguiente anécdota de la chica Gibson, modelo femenino que se propagó a partir de las ilustraciones de Charles Dana Gibson en la última década del S. XIX:

¿Os acordáis de las famosas Gibson's? Eran como las hijas de un rey de Oriente, once, y las once rivalizaban entre sí en gracia y en belleza. La primera, Camila Clifford, a la cual las malas lenguas le atribuían una delgadez excesiva, sorprendió una noche a Londres presentándose

³¹⁶ *Ibíd.*, 287.

³¹⁷ Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, 86 y ss.

vestida apenas con un velo blanco. Un murmullo de admiración subió hasta el cielo de las bambalinas, y una nueva secta religiosa se creó en el acto: el cliffordismo. Hubo trajes a la Clifford, que eran estrechas fundas de terciopelo negro; hubo peinados a la Clifford, que eran copias de las pelucas rizosas de la Regencia; hubo abanicos a la Clifford.³¹⁸

La participación directa de P. Poiret en los ballets rusos hacia 1910 alcanza tal popularidad que Gómez Carrillo puede afirmar lo siguiente en una crónica teatral de agosto de 1912:

Los trajes de las parisienses, durante la estación pasada, parecían copias de los que las princesas orientales ostentan en las miniaturas persas, y las fiestas que dan este verano las damas aristocráticas en sus jardines perfumados por los jazmineros, son realizaciones de ensueños de califas de Damasco.³¹⁹

Dos años después, Ventura García Calderón adjudica la fuerte influencia oriental de las mujeres parisinas a la mano del ilustrador de moda Paul Iribé, quien había dibujado la colección *Les robes de Paul Poiret* en 1908:

Él ha sido el inventor de las mujeres orientales con ojos persas, a quienes se quieren parecer toda parisiense. Si las más caras muñecas de París se vistieron de Scherazadas, y los tés elegantes han parecido, durante varios inviernos, ilustraciones de las Mil y Una Noches, esto se debe a Iribé.³²⁰

³¹⁸ Enrique Gómez Carrillo, «El teatro en París» (CRT), *MM*, n° 29 (septiembre 1913): 474-475.

³¹⁹ Enrique Gómez Carrillo, «El teatro en París» (CRT), *MM*, n° 16 (agosto 1912): 354.

³²⁰ Ventura García Calderón, «Crónica de París» (CR), *MM*, n° 33 (enero 1914): 232-233.

Capítulo 6. El afrontamiento heroico

Ya se han apuntado algunos de los peligros a los que se enfrentaban las representaciones de la soberanía o la heroicidad, fueran estos reyes o aviadores. El monarca teme perder su cabeza a manos del pueblo, pues este sabe que en la parte más alta se encuentra simbolizado el poder derivado de la altura o cuanto menos el resumen abstracto de su ser. Una de las celebridades consagradas por la ideología progresista, el aviador, podía fracasar en su empresa heroica, pues su caída material era consecuencia de su desafío a las leyes de la física. Se comprobará más adelante que un intelectual como Rodó, según Darío, corría el riesgo de perderse en su aventura laberíntica, en su exploración hacia las entrañas de la tierra o la verticalidad ascendente; la pérdida de la orientación y el equilibrio suponía, por tanto, quebrar la capacidad iluminadora y discernidora del pensador y, en consecuencia, ser engullido por la amenaza temporal de la oscuridad. Asimismo, se podría recordar cómo la mayoría de los intelectuales hispanoamericanos temían a los E.E.U.U., representado por un Calibán asociado a la animalidad monstruosa.

En el espacio antitético del régimen diurno o heroico, la fuerza luminosa, elevada y armada se enfrenta a los peligros de la noche, la caída y el monstruo, toda una serie de imágenes negativas que simbolizan el paso destructor del tiempo al que el hombre trata de combatir, y entre las que se encuentra la mujer fatal. Fue la imagen *monstruosa* por excelencia, que concitó todos los temores del hombre finisecular; una belleza perturbadora, contaminada de perversidad, psicológicamente fría y dominante, fuertemente sexualizada y animalizada. Una imagen que se difundió extraordinariamente en este fin de siglo, propagándose a través de todo tipo de lenguajes —literario, pictórico, publicitario— y popularizándose a través de los medios de

comunicación de masas como las revistas ilustradas. Una representación que a la altura de 1914 estaba fuertemente codificada debido a su multiplicación.³²¹

La mujer se define en la época finisecular en términos antitéticos al hombre. Es el hombre el que crea la imagen de la mujer y lo hace llevado de unas ideas y creencias sustentadas en la misoginia. Las causas sociales que motivaron la propensión a representar la mujer bajo el símbolo de la mujer fatal son enumeradas por E. de Bornay en su estudio, entre las que destaca el temor ante el protagonismo que empezaba a adquirir en la vida pública, alentado por los movimientos feministas, el aumento de la prostitución y de las relaciones extramatrimoniales en sociedades tan conservadoras o la propagación de enfermedades sexuales como la sífilis, que el hombre vinculó irremediabilmente a la mujer.³²²



Fig. 38. «Las feministas contra el amor». Viñeta cómica de Mabel Lucie Attwell

³²¹ Al margen de los estudios sobre la mujer fatal que serán utilizados en este capítulo, merece la pena citar algunos otros: Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura* (Madrid: Cátedra, 2010); Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo* (Barcelona: Debate, 1994); Javier Pérez Rojas, *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935* (Madrid: Fundación Mapfre, 1997); V.V.A.A., *Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016); Lola Caparrós Masegosa, *Preraphaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 1999); Angélica Ugarte Ortega, «Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán» (tesis doctoral, UCM, 2016).

³²² Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 2004), 16-17.

Desde el ámbito científico también se difundió la imagen de una mujer que era la depositaria de miedos ancestrales, divulgando prejuicios como que la femineidad era por naturaleza más débil, menos inteligente y carecía de moral. Entre las teorías pseudocientíficas más citadas se encontraba la sustentada por Lombroso y Ferrero en *La dona delincuente, la prostituta e la normale* (1893), quienes aplicando el determinismo biológico, concluían que el carácter degenerado de la mujer la inclinaba a la prostitución.³²³

En cuanto a los antecedentes de esta imagen, Mario Praz recuerda su universalidad al revelar la sempiterna presencia de fatales ficticias y reales. Empezando por la mitología bíblica o pagana a través de Lilith, las sirenas o Helena de Troya y continuando con personajes históricos como Cleopatra o Lucrecia Borgia.³²⁴

En el ámbito literario y antes de la definitiva configuración de la mujer fatal a final de siglo, se debe señalar como obligado antecedente la estética romántica y el ensanchamiento de la noción tradicional de belleza al vincularla a conceptos aparentemente tan alejados como lo triste, lo feo o lo doloroso, creando una belleza contaminada o, al decir de Mario Praz, *belleza medusea*, que llevará a Baudelaire a expresar su «Himno a la belleza»: ¿Que vengas del Infierno o del Cielo, qué importa,/ ¡Belleza! ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!/ Si tus ojos, tu risa, tu pie, me abren la puerta/ de un infinito al que amo y nunca he conocido?³²⁵

³²³ María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914* (Madrid: A. Machado libros, 2006), 36-40.

Se suelen citar los trabajos del Dr. Charcot desde el hospital de la Salpêtrière junto a las fotografías de Albert Londe, como ejemplos que difunden la histeria de la mujer vinculada al sexo. Pero lo cierto es que el primero no circunscribe la histeria exclusivamente a la mujer y que las fotografías del segundo documentan las convulsiones histéricas de ambos géneros. No obstante, *Les Démoniaques dans l'art* (1877) y los trabajos de Albert Londe fueron popularizados por pintores y novelistas que propagaron una imagen fatal de la mujer.

³²⁴ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Barcelona: El acantilado, 1999), 347 y ss.

³²⁵ Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (Madrid: Cátedra, 2010), 143.

La nómina de mujeres fatales en la literatura y pintura del S. XIX fue extraordinaria. Solo Rubén Darío desplegó una amplia muestra en su lírica: desde la perversa y frívola sensualidad de Eulalia en «Era un aire suave...»; el erotismo manchado de muerte del poema «Margarita»; la belleza demoníaca de la pieza «Alaba los ojos negros de Julia» hasta el erotismo sacrílego de «*Ite missa est*»³²⁶. Pero no se puede olvidar su presencia recurrente en otras composiciones de grandes modernistas; como Julián del Casal y los diez sonetos inspirados en las pinturas de Moreau, incluidos en la sección «Mi museo ideal», de *Nieve* (1892); Herrera y Reissig y su poema «Numen», de *Los Peregrinos de Piedra* (1909); Juan Ramón Jiménez en *Jardines lejanos* (1904) o Francisco Villaespesa y su «Tríptico de Salomé».³²⁷

Desde el ámbito de la antropología del imaginario, la mujer fatal pertenece a las imágenes *nictomorf*as, aquellas que se oponen a la luminosidad, y se encuentran prefiguradas por el esquema arquetipo de la *caída*. Como comprueba G. Durand, existe una clara relación entre todo un conjunto de imágenes negativas con los que el hombre simboliza el tiempo destructor, de manera que la *caída* se suele acompañar de toda una cohorte de imágenes relacionadas con las *tinieblas* y la *animalidad monstruosa*. Así pues, alrededor de la representación nefasta de lo femenino convergen una serie de símbolos que enriquecen e inciden en la valoración negativa de la mujer.

En las sociedades arcaicas la *noche* es un símbolo temporal, pues acostumbraban a medir el tiempo mediante la luna que, a diferencia del sol, nunca es igual a sí misma, pues aquella crece o mengua en función de los ciclos. Esta valoración temporal llega hasta nuestros días a través de determinadas festividades del calendario cristiano o

³²⁶ José Nelson Barría Navarro, «Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 25 (1996): 125-141.

³²⁷ Sobre este tema en la lírica modernista se pueden consultar Carlos Primo Cano, «La flor y la serpiente. Variantes orientalistas en torno a Salomé», *Analecta Malacitana*, nº 28 (2010): 129-180; José Manuel Camacho Delgado, «Del *fragilis sexus* a la *rebililo carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo», *Cuadernos de Literatura* 10, nº 20 (enero-junio 2006): 27-43.

pagano, como la Nochebuena o la Noche de San Juan. El vínculo entre la feminidad negativa y el tiempo se encuentra en la sangre menstrual que, desde un punto de vista antropológico, es considerada un tabú y fuente de impureza; la hostilidad hacia esta agua negra, según G. Durand, proviene fundamentalmente de ser imagen de la muerte, pues el agua que corre simboliza en su devenir el tiempo irrevocable. La misma sangre menstrual se vincula a la luna porque el hombre sabe que las aguas se encuentran sometidas al influjo lunar, de aquí la asimilación por las sociedades primitivas entre el ciclo lunar y el ciclo menstrual. Por otro lado, la larga cabellera, atributo frecuente de la mujer fatal, es un doblete del agua nefasta por su «vivacidad ondulante». La imagen negativa de la mujer también se asocia con manifestaciones *teriomorfas* desde antiguo; el hombre tiende a feminizar los monstruos, como esfinges o sirenas, o bien a identificar a la mujer con animales, como la araña, cuyo hilo, al igual que el lazo, son imágenes de la atadura temporal. Finalmente, la mujer se relaciona con otras imágenes *catamorfás*, pues la caída puede ser consecuencia del pecado carnal, del que la mujer es la inductora, como se aprecia desde el punto de vista cristiano.³²⁸

Esta imagen negativa alimenta las representaciones de la mujer en este fin de siglo, encarnándose en la mujer artificial, amante o estéril frente a la mujer natural, esposa o madre que se hallarán en las representaciones de la conciencia imaginaria mística.³²⁹

³²⁸ Durand, *EAI*, 94-115.

³²⁹ La oposición entre mujer fatal y mujer madre no es privativa de la antropología de la imaginación. Erika Bornay ofrece la misma diferencia en *Las hijas de Lilith*, 17. Asimismo, María López Fernández contrapone la imagen degenerada que se ofrece de la mujer finisecular frente al nuevo ideal de mujer maternal posterior en la pintura española en López, *La imagen de la mujer en la pintura española*, 275 y ss.

6.1. Mujeres fatales en la literatura y la ilustración

Antes de detallar algunas de las representaciones de la mujer fatal más características del periodo fin de siglo, conviene tener en cuenta que la mujer nefasta hunde sus raíces en lo más profundo del imaginario y se manifiesta en las narraciones de tipo folclórico o tradicional. Se trata de una feminidad negativa, frecuentemente animalizada que carece de la fuerte sexualidad propia de la mujer en el fin de siglo.

Al lado de las madrastas y brujas de los cuentos tradicionales se deben ubicar dos relatos de inspiración folclórica de Francisco Contreras Valenzuela publicados en *Mundial*. En «La montaña maravillosa», una bruja con la capacidad de transformarse en zorro se interpone en el camino de una pareja de enamorados e interviene en el desenlace fatal del relato provocando el suicidio del muchacho;³³⁰ mientras que en «Tragedia rústica», la mujer se transforma en el pájaro Chonchón, ave fantástica de cabeza humana que según el folclore chileno sería la transformación de una bruja mapuche que utilizaría la magia para hacer el mal.³³¹ En este imaginario ancestral, también se pueden incluir arcaicos espíritus de la naturaleza, como «En camino», de Abel Alarcón, en el que unas bellas ninfas atraen a los viajeros que se aventuraban en los márgenes del río por la noche, otorgándoles el beso de muerte.³³² Así pues, brujas con la capacidad de transformarse en animales o ninfas, parece que la mujer interviene necesariamente en el destino fatal del hombre.

Al margen de estas representaciones, en *Mundial* hubo muestras de una *femme fatale* codificadas al gusto fin de siglo, como hetairas y gitanas, ambientadas en una sensualidad pagana y exotista; la feminización monstruosa de serpientes, sirenas,

³³⁰ Francisco Contreras, «La montaña maravillosa» (CU), *MM*, n° 26 (junio 1913): 156-165.

³³¹ Francisco Contreras, «Tragedia rústica (escenas de la vida chilena)» (CU), *MM*, n° 13 (mayo 1912): 11.

³³² Abel Alarcón, «En camino» (CU), *MM*, n° 15 (julio 1912): 212-215.

insectos y esfinges; personajes bíblicos, como la mujer de Loth, Salomé y Judith; o bien, la voluptuosidad exótica de las pinturas de H. Anglada Camarasa.

Mundial Magazine inaugura su línea de relatos breves con «Artemis», de Enrique Larreta, que contiene una de las ilustraciones más sensuales que ofrecerá la revista, la de la cortesana griega Mircia:

Teñida de pálido azafrán y bordada a la manera asiática de flores desconocidas, la tela transparente de su vestido toma sobre su piel rosada el color de la aurora. Un estrofión de perlas sustenta por debajo sus firmes senos en flor, y desprendidos los broches de oro del péplos vése nacer, su fresca garganta desnuda, con la gracia de una fuente. Ajústale el cuello prodigioso collar con las nueve musas cinceladas en la veta lechosa de una gema celeste como el cielo, y una ajorca de bacante acentúa, con raro incentivo, la delicadeza sensual de sus pies, calzados por sandalias de marfil, dignas de una diosa.

Todo es en ella luz, gracia, armonía. Ideal resplandor rodea su belleza serena y fatal como la calma de los mares. Y su sola mirada desconcertaba los sentidos.³³³

El retrato de la hetaira se centra fundamentalmente en la belleza estatuaria de su desnudo combinada con la descripción preciosista del vestido y sus complementos, muy del gusto modernista. En cambio, el dibujo que acompaña al relato incrementa la sensualidad de la mujer, acentuando la carnalidad mediante la desnudez del pecho y la pierna, y su posición erguida, levemente desafiante hacia el espectador con los ojos entrecerrados. La ilustración, cuyo autor se desconoce, recuerda a las que hizo Manuel Orazi para *Afrodita* (1896), de Pierre Louÿs, en 1906, obra protagonizada por otra cortesana griega, que gozó de gran popularidad y fue ilustrada en numerosas ocasiones por dibujantes especialistas en la temática erótica.³³⁴

³³³ Enrique Larreta, «Artemis» (CU), *MM*, nº 1 (mayo 1911): 16.

³³⁴ El erotismo de la ilustración fue puesto de manifiesto por Rocío Oviedo Pérez en su ensayo «Vestir la desnudez»: 147-163. Por otro lado, no es aventurado adjudicar a Manuel Orazi los dibujos que ilustran el cuento de Enrique Larreta, de autor desconocido.

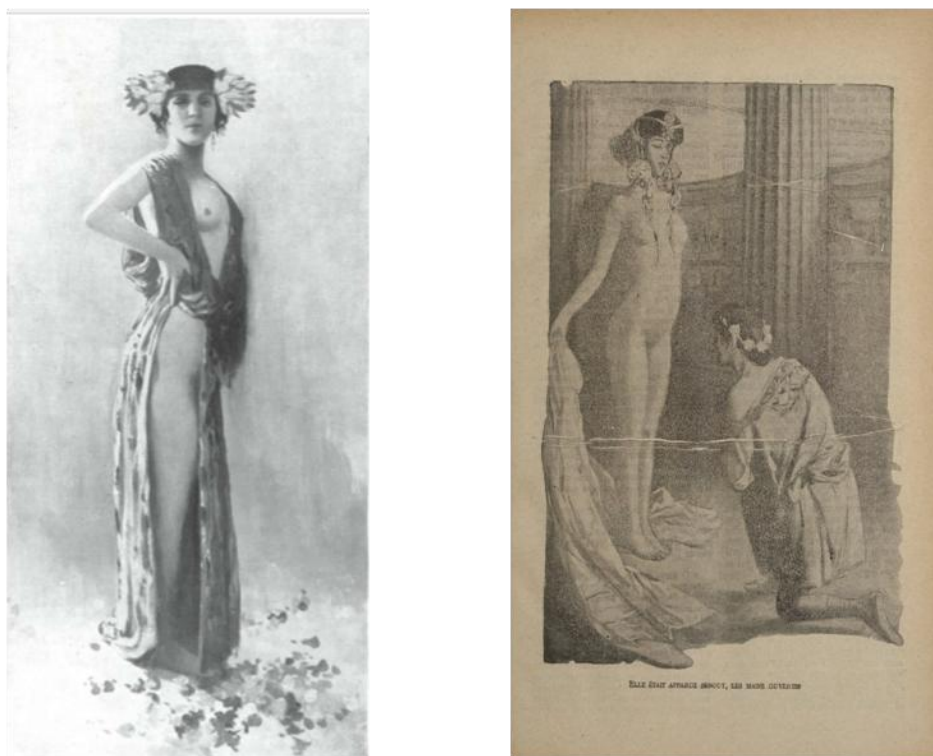


Fig. 41. «Artemis», de Enrique Larreta y *Afrodita*, de Pierre Louÿs. Ilus. Manuel Orazi

Mircia, nacida en Corinto y destinada al templo de Afrodita, donde aprende el oficio de cortesana, se establece en Atenas donde se hace rica y famosa. Esta misma gloria no basta para acabar con su hastío, lo que la induce a rechazar el comercio de su cuerpo con ricos mercaderes y a buscar el amor en el joven efebo Dryas, competidor de los juegos de pancracio. La originalidad del relato consiste en la inversión de los papeles masculino y femenino; es ella la que fruto del *ennui* —tan finisecular— decide apartarse del mundo materialista en el que vive y transmutarlo por el ideal que representa el amor del joven, un esquema de sublimación espiritual semejante al que se encuentra en muchos relatos de este periodo protagonizados por artistas que se oponen al mundo burgués.

Ella le confiesa su amor al joven luchador, pero Dryas teme perder al día siguiente en los juegos si se abandona al deseo, a la belleza irresistible y fatal de Mircia. Bajo la atenta mirada de la estatua de Artemis, a quien pide protección, el joven piensa

que Mircia le arrebatará la gloria y se separa de ella. La fatalidad de la hetaira se evidencia de forma definitiva en este fragmento final; «arrullo de siena», «belleza fatal», «pintura funesta»:

—Eres hermosa, ¡oh Mircia! pero ¿cómo podría vencer mañana si me abandono ahora en tus brazos? ¡Déjame, por los dioses! ¡El calor de tu cuerpo me incendia la sangre y siento que toda mi fuerza se va en el sudor de mi frente!— Pero la hetaira, como una experta cazadora, lanzó entonces su flecha decisiva, y buscando aquellos labios nuevos, los mordió. Dryas se sintió perdido; una fiebre veloz corrió por su cuerpo como una llama, despertando anhelos desconocidos. Siempre que sus ojos encontraban la mirada perturbadora de Mircia, el vértigo estremecía sus miembros, como cuando se asomaba al borde de los abismos en sus carreras por las montañas. Era el filtro irresistible, la flecha de ciprés venenoso, el mal incurable, la ponzoña divina que corría por sus venas desabrochando la virginidad adormida; y mientras la cortesana le deslizaba en el oído su arrullo de Sirena, él balbuciaba, como un ebrio que no encuentra sus palabras: —¡Tu belleza es fatal! ¡Pluguiera a los dioses que pudiese borrarla como una pintura funesta! ¡Me roba la fuerza! ¡Seré vencido!...³³⁵

Los dos personajes son los representantes de dos fuerzas simbólicas opuestas y complementarias en el panteón divino: Mircia/Afroditá y Dryas/Artemis. En este caso, la mujer fracasa en su propósito, pues Dryas consigue, no solo zafarse de la caída carnal que supone abandonarse a la pulsión sexual, sino que consigue evitar la caída ética que conlleva. Su finalidad, más pura y elevada, de vencer en los juegos olímpicos, requiere de la intercesión de Artemis, la hermana virgen y cazadora del dios sol Apolo. Se puede interpretar este relato como la lucha entre el instinto y la sensualidad contra la racionalidad y lo espiritual que pugnaba frecuentemente en el torturado artista fin de siglo.

La feminidad perversa también podía encarnarse en la gitana, personaje que ya se hallaba en narraciones románticas, como en *Carmen* (1847), de Prosper Mérimé, o bien en el periodo simbolista, en *La mujer y el pelele* (1898), de Pierre Louÿs, que crea el personaje de Conchita Pérez. La gitana y la mujer cordobesa fue protagonista de una

³³⁵ Larreta, «Artemis»: 24.

sensualidad fatal en la pintura de artistas españoles como Julio Romero de Torres, H. Anglada Camarasa o Ignacio Zuloaga.

En el cuento de A. Fernández García, la contemplación del lujurioso espectáculo de una bailarina gitana conlleva la pérdida de la inocencia y, por tanto, de las alas del ángel, protagonista de la narración. La descripción de la pequeña mujer fatal es exótica y sensual, en un estilo modernista en el que abunda el preciosismo en la descripción de las flores y joyas, y en el que se animaliza a la mujer equiparando sus adornos y su lengua con una serpiente, acentuada por la voluptuosidad del baile. En este caso, y a diferencia del relato precedente, la fatalidad femenina es más explícita en el relato que en el dibujo, pues la ilustración de Xavier Gosé incide fundamentalmente en los aspectos decorativos de la indumentaria que portan la joven y las clases populares que asisten al espectáculo:

En una plaza pública, sobre un tablado, semi-desnuda, al resplandor de una amarilla candileja, una mujer bailaba. La mujer, de carne cobriza, era una pequeña bailarina bohemia. Tendría quince años. Sobre su carne de canela, curtida al sol de todos los caminos, lucían sus esmaltes las ajorcas. Sobre su pecho brillaban las cuentas de los collares, como pequeñas pupilas de serpientes. Sus manos morenas y finas, con la gracilidad de sus dedos delicados como los pétalos de una flor de carne, manejaban con habilidad juglaresca las estrepitosas castañuelas. Sus caderas se movían al ritmo cálido de una voluptuosa música. A sus pies se levantaba una nube del áureo polvo que se iluminaba con los inciertos resplandores del candil. Entre la áurea nube, sus pequeños pies, ligeros y finos, calzados con sandalias de papiro, marcaban con golpes hábiles y netos la medida numerosa de la danza. Los ojos de la bailarina brillaban, como heridos puñales, iluminados por la fiebre del ritmo. Su boca entreabierta por la fatiga del baile, era una maligna flor de pecado en cuyo cáliz temblaba el claro rocío de los dientes. Entre ellos, como en cárcel de perlas, dormía la lengua, rosada sierpe de amor. El ambiente se hacía capitoso con el almizcle de los aromas de oriente. Los zíngaros vertían en el ámbito, de la caja armónica de sus violines, con la magia de los negros arcos, la molicie de sus extrañas músicas...³³⁶

³³⁶ A. Fernández García, «Las alas» (CU), *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 191-192.



Fig. 42. «Las alas». Ilus. Xavier Gosé

La mujer como serpiente vuelve a aparecer en «El hada manzana», de Julio Herrera y Reissig, mediante un hada que presenta un joven gallardo a Eva.

En el primero de los textos, el ofidio, que según Jung es «un vertebrado que encarna la psique inferior, el psiquismo oscuro, lo raro, incomprensible, o misterioso»³³⁷ se opone al ala, que simboliza todo lo que de espiritual hay en el hombre. En el poema de Herrera y Reissig, la mujer-serpiente, recoge la tradición cristiana por la que el animal fue el inductor al pecado cometido por Adán y Eva en el Edén, la historia de una caída que solo tardíamente el cristianismo interpretó como una «feminización del pecado original»,³³⁸ según G. Durand. Esta última interpretación viene a recubrir un significado latente, primitivo y más arcaico relacionado con la temporalidad.

La serpiente es una de las imágenes de mayor riqueza simbólica para el hombre, que engloba, al menos, tres valencias fundamentales, como sintetiza G. Durand: la

³³⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 2018), 925.

³³⁸ Durand, *EAI*, 118-121.

transformación temporal, la fecundidad y la inmortalidad. Por un lado, siempre es igual a sí misma, se regenera mediante la muda o el cambio de piel, aparece y desaparece con facilidad de las oquedades y hendiduras, lo que lo convierte en un símbolo lunar, como el *uroboros*, serpiente que se come perpetuamente a sí misma. El ofidio también es femenino y se vincula a la fecundidad de la mujer que como ya se ha explicado se relaciona con el agua; numerosos mitos, como recuerda el antropólogo, tienen en dragones y serpientes a los habitantes de las aguas fecundantes; asimismo, como recoge M. Eliade, son numerosas las divinidades mediterráneas que se representan con una serpiente en la mano —Artemis arcadia, Perséfone— o con crenchas de serpientes —Gorgona, las Erinias—. ³³⁹ Finalmente, es guardiana y reveladora del misterio de la muerte y, por tanto, de la eternidad a la que acceden los héroes que consiguen vencerla, como enseñan los relatos en los que el héroe debe matar al dragón. ³⁴⁰

De acuerdo con este tercer valor, según interpreta M. Eliade, la serpiente del Edén es la guardiana del segundo árbol, el de la inmortalidad, y engaña a Adán y Eva induciéndoles a comer del árbol del bien y del mal, lo que corroboraría que la serpiente solo es ulteriormente la inductora de un pecado moral según la interpretación cristiana. ³⁴¹

La equiparación de la mujer con el ofidio introduce el imaginario en el fértil terreno del bestiario femenino que desde antiguo viene alimentando las representaciones negativas a través de seres fabulosos: Hidra, parcas o moiras —trasunto de la araña—, Esfinge, Lamia, sirenas, vampiras, arpías, gorgonas, Escila y Caribdis, etc.

En «El cofre de ébano», Alejandro Sux realiza un exótico retrato de la bella Sida, nombre que evoca a Elizabeth Eleanor Siddal, conocida modelo prerrafaelita de

³³⁹ Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, 372.

³⁴⁰ Durand, *EAI*, 325-330.

³⁴¹ Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, 421 y ss.

trágico final, esposa de Dante Gabriel Rossetti que posará para las fatales *Ofelia* (1852) o *Beata Beatrix* (1870):

Parecía en la semioscuridad de la escalera, una estatua de bronce de alguna bacante líbica o la figura de una bayadera de Allahabad. Sus hermosos ojos negros agrandados sabiamente con antimonio, fulguraban en la penumbra como dos diamantes sombríos, su cabellera, que apenas asomaba bajo los pliegues de un turbante rojo, enmascaraban de ébano el bronce estatuario de su piel. Vestía, mitad a la europea, mitad a la oriental; las uñas de sus manos estaban doradas, y doradas también las uñas de sus pies diminutos, calzados con sandalias de piel de pantera; en sus brazos mórbidos y elásticos como el cuerpo de la serpiente, delicados tatuajes se destacaban, azulados, como venas. [...]

Era bella... ¡Es bella como un demonio la india Sida!... Perdonadme, pero mi cabeza arde cuando pienso en la maravillosa perfección de su cuerpo, en el perfume de sus carnes oscuras, en la vibrante lujuria de sus besos glotones, en el incendio de sus ojos, en la místico-sensual armonía de sus formas... ¡en toda ella, hembra voraz, en toda ella, alma santa y diabólica! Sí, es bella la india Sida, amigos míos, de una extraña belleza sugestionadora, tirana... Tiene su cuerpo dorado, de un oro muerto con tonalidades de acero, la lánguida y terrible flexibilidad de los pitones que acechan en los bosques de su país, la agilidad de los hermosos tigres reales de Bengala, y también, a veces, la inmovilidad de un ídolo. En sus pupilas negras como el corazón de los sunderbunds y misteriosas como la religión de Kali, se asoman los ardores de su sangre como el reflejo de una llama oculta, y brillan con tintes cárdenos... ¡Oh, Sida, Sida!³⁴²

La imagen literaria, saturada de exotismo voluptuoso, recurre al misterio oriental —Kali, bayaderas—, y a una sensualidad impregnada de una fuerte animalización —su elasticidad es viperina, su agilidad y voracidad, felina—. De entre todas las referencias fatales, destaca la de las bacantes o ménades, las mujeres posesas que acompañaban semidesnudas al dios Dionisos, personificando el poder orgiástico de la naturaleza y su dominio sobre las fieras.³⁴³

³⁴² Alejandro Sux, «El cofre de ébano» (fin del cuento) (CU), *MM*, n° 6 (octubre 1911): 582-583.

³⁴³ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Madrid: Paidós, 2010), 348.



Fig. 43. «El cofre de ébano». Ilus. Xavier Gosé

Resulta muy interesante comparar los imaginarios literarios y pictóricos en este relato. La profusa descripción literaria del personaje es ilustrada por Xavier Gosé mediante un dibujo que, sin obviar el decorado oriental, transforma la pierna derecha de Sida en una cola de sirena, animal ausente en el relato. El monstruo marino con cabeza y pechos de mujer, y cuyo cuerpo era el de un ave o un pez, representa, en su interpretación más tradicional, la seducción mortal. Se asocia al abandono por parte del hombre a las pulsiones más oscuras ligadas al deseo y que puede conllevar la autodestrucción del ser si se deja arrastrar por esta ensoñación alejada de la realidad, al igual que Ulises, que debió atarse al mástil «que está en el centro del navío, que es el eje vital del espíritu, para huir de las ilusiones de la pasión».³⁴⁴

³⁴⁴ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 948-949.

Junto a la serpiente y la sirena, la esfinge será otro animal fantástico que encarne la fatalidad femenina. Herrera y Reissig contribuye con varias piezas³⁴⁵ que contienen esta imagen que recorre toda su producción poética y que, como ha estudiado Beatriz Amestoy Leal, no solo simboliza el monstruo femenino que amenaza la vida del hombre, sino que su representación se abre al misterio del amor y de la muerte y, por tanto, al secreto del más allá, entroncando con las tradiciones ocultistas tan en boga en este fin de siglo.³⁴⁶

La esfinge tebana es un animal fabuloso con el rostro y los pechos de mujer, cuerpo y garras de león, cola de dragón y alas de ave. Según Juan-Eduardo Cirlot, simboliza la «multiplicidad y fragmentación enigmática del cosmos»;³⁴⁷ para G. Durand pertenece tanto al grupo de imágenes que simbolizan el temor al paso del tiempo destructor mediante la animalidad devoradora, como a las imágenes cíclicas del cauce sintético del imaginario, que revalorizan positivamente la animalidad.³⁴⁸

En «Camafeo galante», la esfinge aparece vinculada a un terror nocturno eufemizado, pero noche, al fin y al cabo, en la que su aullido es «ruiseñor que grita en tu garganta» y la oscuridad se ha transformado en «bruma» y «neblina». Más explícito se muestra en el poema homónimo, una etopeya del rostro femenino, en el que el tópico que identifica al fuego con la pasión amorosa se ha transformado en emblema de la muerte. De las tenebrosas cuencas de la mujer animal surge el fuego de su mirada, no para alumbrar, sino para «extraviar los corazones» y destruir a los hombres. Se acentúa la mujer fatal calificada con un cortejo de cualidades vinculadas a la oscuridad y la

³⁴⁵ Julio Herrera y Reissig, «El hada manzana» (P), *MM*, n° 22 (febrero 1913): 868-871 y «La sortija encantada: Blasón, Camafeo galante, Esfinge» (P), *MM*, n° 28 (agosto 1913): 315-317.

³⁴⁶ Beatriz Amestoy Leal, *La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008), 101-104.

³⁴⁷ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1992), 189.

³⁴⁸ Durand, *EAI*, 102 y 322.

caída: su «tenebrosa llamarada» es capaz de convertir en «cobardes a los fuertes».³⁴⁹ Para G. Durand, la esfinge, al igual que el dragón o la Equidna simbolizan la temporalidad: «La imaginación parece construir el arquetipo [...] a partir de terrores fragmentarios, repugnancias, espantos y repulsiones tanto instintivos como experimentados, y finalmente erigirlo espantoso, más real que el mismo río, fuente imaginaria de todos los terrores de las tinieblas y las aguas».³⁵⁰

La revista también plasmará un tópico finisecular como el de la sonrisa de la Gioconda y su vinculación con la fatalidad femenina. La identificación entre el célebre cuadro y la mujer fatal se fragua a partir del texto de *Walter Pater en Studies in the history of the Renaissance* (1873). Según Mario Praz, el trabajo de Pater recoge un tema que se venía tratando desde hace tiempo, sintetizando un tipo de mujer fatal que será modelo para retratos sucesivos.

El motivo que desencadena un texto de Maeztu, una poesía de Santos Chocano y unas ilustraciones de Rafael de Penagos se encuentra en el robo y la devolución del cuadro *La Gioconda* (1503-1519), suceso que en su tiempo acaparó los titulares de prensa, convirtiendo al lienzo en la obra de arte más popular y difundida entre los medios de comunicación de masas.³⁵¹ Para Maeztu, la célebre imagen simboliza el misterio e interrogante que define al alma de Europa, pues la obra refleja lo real y lo

³⁴⁹ Herrera y Reissig, «La sortija encantada»: 315-317.

³⁵⁰ Durand, *EAI*, 102.

³⁵¹ El 22 de agosto de 1911 se descubre la desaparición del cuadro y *Mundial* alude al robo un mes después, en el número 5 de septiembre de 1911, en la sección de «Crónica mundial». Debido a la periodicidad mensual de la revista y a que los números debían ser preparados al menos con un mes de antelación, las noticias internacionales no eran una prioridad de la revista pues estas en seguida perdían su actualidad. Se nota, en este caso, cierta precipitación en la información que se limita a la reproducción del cuadro con un pie de fotografía que alude al robo. Un mes después, en el número de octubre, se publica una breve noticia sobre la peregrinación de artistas italianos al castillo de Amboise para visitar la tumba de Leonardo da Vinci. En febrero de 1914, cuando *La Gioconda* ha sido devuelta, se publica el artículo de Maeztu y el poema de Santos Chocano. Por otro lado, sobre la popularidad que alcanzó tal suceso en la prensa española, véase Jesús F. Pascual Molina «El robo de *La Gioconda* en la prensa española (1911-1914). El nacimiento de un icono artístico», *OGIGIA*, nº 10 (2011): 71-91.

ideal, lo pagano y lo medieval, el presente y la eternidad;³⁵² mientras que en las ilustraciones de Rafael de Penagos al poema de Santos Chocano, se opta por la animalización de figuras femeninas, que aparecen encapsuladas en una especie de crisálidas de las que surge un insecto alado.

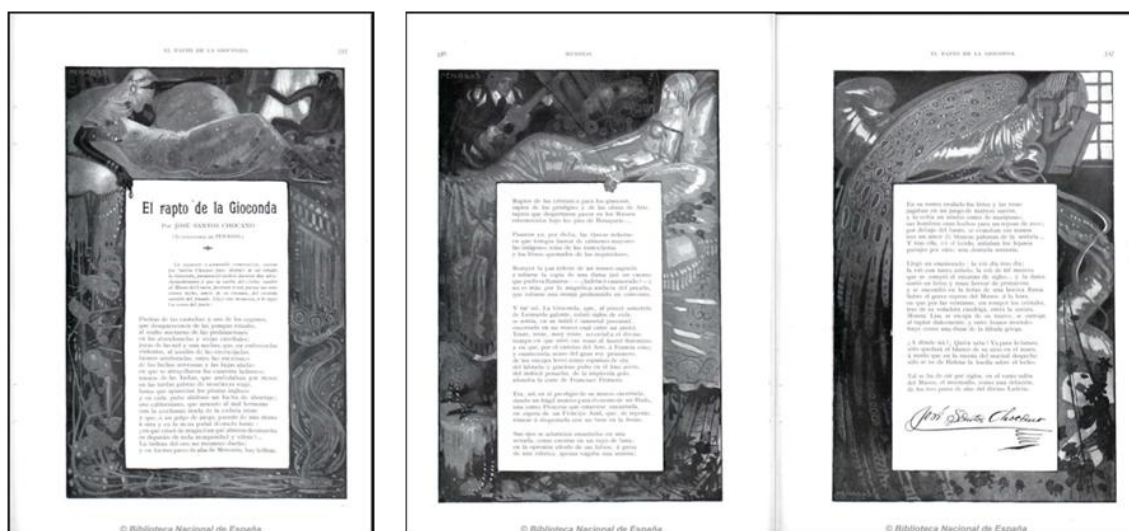


Fig. 44. «El rapto de la Gioconda». Ilus. Rafael de Penagos

Los personajes bíblicos también suministraron otras encarnaciones de la fatalidad femenina, como en el caso de Salomé, Judith o la mujer de Loth.

La figura de Salomé tuvo un amplio eco en la época, muy ligada al simbolismo pictórico y a la literatura decadentista. Recuérdese a este respecto las numerosas versiones de Salomé ejecutadas por Gustave Moreau, entre las que destaca el óleo de *La aparición* (1876), así como la posterior écfrasis realizada por Joris Karl Huysmans en la novela decadente *À Rebours* (1884), cuyo protagonista se deleita en la lubricidad de la danza. Asimismo, especial influencia tuvo la obra de teatro *Salomé* (1891) de Oscar Wilde, quien interpretaba libremente el relato bíblico y escandalizaba a la sociedad de

³⁵² Ramiro de Maeztu, «El secreto de la Gioconda» (E), *MM*, nº 34 (febrero 1914): 354-358.

su época al hacer explícito el deseo de Salomé por Juan Bautista, como también fueron escandalosas las eróticas ilustraciones de Aubrey Beardsley para dicha obra.³⁵³



Fig. 45. «Paráfrasis de Salomé». Ilus. Josep Maria Xiró

En *Mundial Magazine* se glosó este relato bíblico con motivo del número especial de Navidad de 1911. El texto es una paráfrasis de la escena bíblica narrada en un estilo modernista que no aporta nada relevante al arquetipo y cuyo principal motivo podría ser divulgativo. La ilustración que lo acompaña es una composición dividida en dos viñetas: abriendo el relato, se ve a Salomé tendida boca abajo mientras abraza la bandeja en la que reposa la cabeza de Juan Bautista; mientras en un plano inferior y cerrando el relato, se sitúa el cuerpo decapitado de este. Los dibujos han obviado el tema de la danza lasciva para centrarse en la sosegada contemplación de la cabeza por parte de Salomé que, en posición tendida y con el busto levemente erguido, recuerda a la de un animal con su presa y al hieratismo de una esfinge.

³⁵³ Según el breve episodio recogido en el Nuevo Testamento, la hija de Herodías ejecuta un sensual baile con motivo de la celebración del aniversario de Herodes. En recompensa por la danza, el rey ofrece satisfacer cualquier deseo de Salomé, quien solicita la cabeza de Juan Bautista en una bandeja. El tetrarca se ve comprometido a cumplir su palabra ante la presencia de sus invitados y ordena decapitar al Bautista, prisionero por haber denunciado la vida pecaminosa del rey, quien se había casado con la mujer de su hermano.

Más interesante resulta comprobar cómo la imagen fatal de Judith subyace en la obra teatral «Voces de Gesta» de Ramón María del Valle-Inclán. En esta obra, entre lírica y mítica, la protagonista Ginebra pertenece a un pueblo cuyo rey, Carlino, se esconde como un mendigo errante de las tropas invasoras que acosan su reino. La pastora es asaltada por la tropa del rey pagano, quienes la violan y ciegan al no revelarles el lugar por donde ha huido su rey. Diez años después, se sabe que la joven ha dado a luz a un hijo, en cuya presencia se encuentran con el capitán. Ginebra decide entregarse a sus deseos y yacer con él con la finalidad de cortarle la cabeza, pero el joven, ansioso por vengarse de la antigua deshonra, se precipita contra el capitán y este lo asfixia. Otros diez años después, Ginebra encuentra al rey Carlino y le hace entrega de la calavera de su enemigo.

El tema de la obra ha sido interpretado en clave política como una exaltación heroica de la derrota en 1876 de las aspiraciones al trono de Carlos VII. Si bien esto es cierto, el modelo que sustenta la obra proviene del Libro de Judith. Un relato sobre cómo el pueblo de Israel se libera de la opresión ejercida por un pueblo invasor, el ejército asirio enviado por Nabucodonosor.³⁵⁴

Los paralelismos entre ambas obras son evidentes; la finalidad patriótica de los textos, del pueblo de Israel en un caso, y la del pueblo vasco-navarro en otro; la fidelidad devota de ambas mujeres, hacia Yahveh o hacia el rey Carlino; la relación simétrica entre ambas mujeres y los personajes masculinos decapitados, Judith-

³⁵⁴ De la ciudad de Betulia, acosada por el enemigo y en una situación crítica por la falta de agua, surge la figura de la viuda Judith para acabar con el asedio y liberar a su pueblo en nombre de Yahveh. Para llevar a cabo su cometido, la bella y devota Judith abandona su luto y se acicala con el fin de entrevistarse con el capitán del ejército invasor. El atractivo y la elocuencia de la mujer, que le ofrece tomar la ciudad el día en que su pueblo peque contra Dios, convencen a Holofernes. Al cuarto día de su instalación en el campamento enemigo, el asirio, con la intención de pasar la noche con la bella judía, la invita a pasar el día en su tienda comiendo y bebiendo. Cuando cae la noche y se han ido los invitados, Judith decapita a un Holofernes ebrio. Sale del campamento enemigo con la excusa de salir a orar y vuelve victoriosa con la cabeza del enemigo en la alforja de la comida.

Holofernes y Ginebra-Capitán pagano. Pero lo que interesa desde el punto de vista del imaginario es comprobar cómo el personaje de Ginebra responde a la imagen de la fatalidad femenina.

Existen algunas diferencias notables en la caracterización del personaje en ambos relatos que podrían hacer dudar de la adscripción a la fatalidad del personaje de Valle-Inclán. En la Biblia se subraya la belleza de Judith, quien es consciente de su poder de seducción, utilizada conscientemente como un arma para cobrarse la vida de su enemigo sin llegar a caer en la deshonra. En cambio, nada se dice de la belleza de Ginebra, quien solo utiliza el sexo deliberadamente en el segundo encuentro con el capitán, diez años después de haber sido ultrajada. Pero a pesar de esta notable carencia en el retrato de Ginebra, tras la joven pastora se esconde una imagen sobredeterminada por imágenes *nictomorf*as que simbolizan el temible paso del tiempo como son el *lazo*, la *ceguera* y la *luna*.

Se constata de entrada el carácter viril y guerrero de la protagonista, quien rechaza la proposición matrimonial de Oliveiros por considerarla inadecuada en tiempos bélicos, lo que la aleja de la imagen maternal y la acerca a la de la amazona. La joven pastora comienza la representación hilando: «Bajo el gran hayedo sombrío/ una pastora con dengue de grana,/ en una gracia de rocío/ está hilando su copo de lana».³⁵⁵ La representación de la hilandera remite a antiguas criaturas folclóricas o mitológicas como las Parcas, imagen solidaria de la araña, animal monstruoso y lunar, que como el astro aparece y desaparece, teje y desteje el destino de los hombres.³⁵⁶ A partir del segundo acto aparece una Ginebra ciega, quien ha sido mutilada después de la violación, y que en su valoración negativa es trasunto de la noche tenebrosa y, por tanto, de la angustia

³⁵⁵ Ramón del Valle Inclán, «Voces de gesta» (T), *MM*, n° 3 (julio 1911): 239.

³⁵⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 77.

temporal. Aunque no se puede descartar que la ceguera, omnipresente en personajes valleinclanescos como Max Estrella, pueda estar relacionada positivamente con la clarividencia, como opina Enrique Segura Covarsí: «[...] la entidad capaz de alcanzar el sentido de eternidad de las cosas [...], pues simboliza la suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira».³⁵⁷ Finalmente, Ginebra se encuentra ligada al símbolo temporal de la luna; al comienzo del segundo acto, el versolari dice: «Todos nos tornamos a nuestro destino, / que salió la luna, luna del enero, / y es blanco el camino»;³⁵⁸ y, posteriormente, cuando su hijo trata de impedir su propósito, la pastora exclama: «¡No tuerzas mis pasos de luz!... En la senda,/ toda negra, vide sangrienta la luna.../ ¡Déjame que siegue la espiga barbada!».³⁵⁹

La representación femenina bajo el régimen diurno también invadía narraciones alejadas de lo que convencionalmente se podría llamar fantasía y encarnarse en relatos costumbristas y folletinescos que usualmente se consideran realistas por su aparente verosimilitud. En cualquier caso, se trata de mujeres que desencadenan un conflicto que lleva a la perdición del hombre, cuando no es la causa directa de la muerte del protagonista. Así, en el relato «Ciclámenes rojos»,³⁶⁰ el deseo fatal de conseguir un ramo de ciclámenes por una muchacha precipita la muerte de un joven sordo que se aventura a cumplir su deseo una noche de tormenta, relato que recuerda irremediablemente a «El monte de las ánimas», de G. A. Bécquer. También, en «Los botones de plata»,³⁶¹ una mujer descrita como coqueta y juguetona es la causa de la muerte de un buen hombre. En otros casos, la fatalidad se encarna en una madre que se ve abocada a ejercer la prostitución, como en el relato escrito por Joaquín Dicenta, autor

³⁵⁷ Enrique Segura Corvasí, «Los ciegos de Valle Inclán», *Clavileño*, nº 17 (septiembre-octubre 1952): 338.

³⁵⁸ Ramón del Valle Inclán, «Voces de gesta» (continuación) (T), *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 11.

³⁵⁹ *Ibíd.*, 15.

³⁶⁰ M. Dillet, «Ciclámenes rojos» (CU), *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 405-409.

³⁶¹ Juan Gouneff, «Los botones de plata» (CU), *MM*, nº 23 (marzo 1913): 959-963.

perteneciente a la llamada «generación del cuento semanal», que trató con asiduidad el tema de la mala madre y la infancia.³⁶² Asimismo, un joven Álvaro Retana Ramírez,³⁶³ bajo el seudónimo de Claudina Regnier, futuro autor de novelas eróticas y decadentes, escribió el breve relato «Pasa una mujer»³⁶⁴ en el que un joven novelista amoral y su acompañante, marqués y aprendiz, hacen un repaso de la burguesía de la época. Por aquí desfilan personajes de la sociedad madrileña que sin duda debía conocer, vieja nobleza que compartía espacio con los *parvenus*: duques, marquesas, *divettes* ataviadas con Paquin, toreros, bailarinas, una exembajadora, poetas, y una misteriosa mujer ataviada con un enorme sombrero de plumas negras apodada la Esfinge.

Estos últimos ejemplos, acercan la imagen de mujer fatal a la elegante de la vida real, caracterizada, como se ha visto, por su indumentaria y su artificialidad, cualidades que se oponen a la mujer definida por la naturalidad maternal del régimen místico.

La elegante podía deslizarse hacia las *demi-mondaines* y *cocottes*, siendo en ocasiones de muy difícil distinción. Sus características eran fundamentalmente físicas; se las distinguía por su elegancia, casi siempre ostentosa, de manera que el lujo de los vestidos, en ocasiones aparatosos, y la de los complementos, eran señales inequívocas de su pertenencia a la clase ociosa y objeto de dispendio de los acaudalados maridos o amantes. Por otro lado, la sofisticación en el vestir, en el uso de maquillaje y en los comportamientos, suponían un dominio de la naturaleza y un paso más hacia la artificiosidad. Las cubiertas de *Mundial Magazine*, espacio privilegiado de la mujer,

³⁶² Joaquín Dicenta, «Mi madre es mala» (CU), *MM*, n° 31 (noviembre 1913): 43-46. Sobre los distintos estereotipos de mujer en los trabajos de J. Dicenta, véase José Ramón Trujillo, «Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta», *Creneida*, n° 3 (2015): 115-149.

³⁶³ Luis Antonio de Villena, «Álvaro Retana, en el abanico de la “novela galante-decadente”», *Epos*, n° 8 (1992): 317- 325.

³⁶⁴ Claudina Regnier (Álvaro Retana), «Pasa una mujer» (CR), *MM*, n° 15 (julio 1912): 239-241.

también albergaron representaciones de elegantes concebidas bajo el régimen diurno de la imaginación que no necesariamente están teñidas de fatalidad.³⁶⁵



Fig. 46. Cubierta de *Mundial Magazine* nº 9. Ilus. Josep Maria Xiró ; Cubierta de *Mundial Magazine* nº 2. Ilus. Juan Cardona

Pero era habitual que la elegancia y la fatalidad se dieran la mano en los retratos artísticos que se mandaban hacer las mujeres célebres de la época. Siguiendo con la vertiente iconográfica, en las cubiertas y en el interior de la revista, atenta a los avances de los pintores hispanos, *Mundial* reprodujo algunas de las imágenes de mujeres más sofisticadas teñidas de turbio erotismo. Es el caso de Sonia de Klamery, condesa de Pradère, pintada en varias ocasiones por H. Anglada-Camarasa, o bien otro retrato, sin firma visible, pero que se asemeja a otras famosas composiciones del mismo autor, como *Granadina* (1914) o *Chula de ojos verdes* (1913), en las que el coloreado mantón de manila, influenciado por la moda de los ballets rusos, cubre el cuerpo de una exuberante maja.

³⁶⁵ López, *La imagen de la mujer en la pintura española*, 47-94.



Fig. 47. Cubierta de *Mundial Magazine* n° 28. *Sonia de Klamery* de H. Anglada-Camarasa



Fig. 48. Cubierta de *Mundial Magazine* n° 26

6.2. Celebridades fatales

Las cantantes, actrices y bailarinas despertaban un inusitado interés en la prensa fin de siglo. Una cuestión a la que no fue ajeno el mismo Rubén Darío, quien a lo largo de su extensa carrera periodística publica un número de artículos dedicados a estrellas del teatro y de la danza como Isadora Duncan,³⁶⁶ Sarah Bernhardt³⁶⁷ o Cléo de Mérode.³⁶⁸

Isadora Duncan llegó a inspirar el siguiente poema de *El canto errante* (1907):

Iba en un paso rítmico y felino
a avances dulces, ágiles o rudos,
con algo de animal y de felino
la bailarina de los pies desnudos.
Su falda era la falda de las rosas,
en sus pechos había dos escudos...
Constelada de casos y de cosas...
La bailarina de los pies desnudos.
Bajaban mil deleites de los senos
hacia la perla hundida del ombligo,
e iniciaban propósitos obscenos
azúcares de fresa y miel de higo.
A un lado de la silla gestatoria
estaban mis bufones y mis mudos...
¡Y era toda Selene y Anactoria
la bailarina de los pies desnudos!³⁶⁹



Fig. 49. Fotografía de Ida Rubinstein dedicada a los lectores de *Mundial*

³⁶⁶ Rubén Darío, «Miss Isadora Duncan», en *Obras Completas*, Tomo I, (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 372-379.

³⁶⁷ Rubén Darío, «La dama de las camelias», en *Obras Completas*, Tomo I, (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 676-680.

³⁶⁸ Rubén Darío, «Cleo de Mérode», en *Obras Completas*, Tomo I, (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 719-724.

³⁶⁹ Rubén Darío, «La bailarina de los pies desnudos», en «Yo soy aquel que ayer no más decía». *Libros poéticos completos* (Madrid: FCE, 2018), 646-647.

Estas celebridades lo fueron en todos los sentidos. Musas inspiradoras de pintores y escritores, Tórtola Valencia fue retratada por Zuloaga y H. Anglada-Camarasa, apoyada por escritores como Valle-Inclán o Rubén Darío, sobre todo a raíz de la incompreensión que suscitó entre el público su primera visita a España.³⁷⁰ Ida Rubinstein, por ejemplo, posó para Antonio de la Gándara y fue admirada por Robert de Montesquiou, quien en una dedicatoria se declara *son danseur dévoilé*.³⁷¹

Su popularidad exigía que en los nuevos tiempos se sometieran a los reportajes de las revistas con la finalidad de que se hiciera pública su intimidad:

Hablar de «interiores» es asunto delicado y hasta cierto punto abrupto; y si los «interiores» son de una mujer bonita, elegante y de talento, el trabajo requiere guantes de Suecia, perfumados y herméticos. La curiosidad pública, que no conoce medida ni admite biombos, pide intimidades, tibiezas, revelaciones; de aquí la moda reinante del *at home*. Los hombres dirigentes, los artistas más o menos célebres, el «hombre del día», y todas las personalidades del *affiche*, del cartel, del periódico o de las tablas, deben sufrir eso que algunas gentes poco consecuentes con ellas mismas han dado en llamar «suplicio del reportaje». Las mujeres bonitas, naturalmente, no podían librarse de este «suplicio». Los fotógrafos, que parece van probando la no existencia de lo imposible, han sorprendido a Monna Delza en su casa, más, en su nido tibio y familiar, sin las poses a que obliga la profesión de artista teatral y sin más *mise en scène* que las queridas cosas de que ella se ha rodeado para su íntima satisfacción.³⁷²

Al contrario de las palabras anteriormente citadas, la imagen de estas estrellas femeninas del *magazine* se encuentran muy lejos de la naturalidad íntima a la que hace referencia el texto, pues existe una clara intencionalidad por parte de actrices y reporteros en proyectar una imagen en la que vienen a confluir dos representaciones simbólicas ya analizadas: el lujo ostentoso y la fatalidad femenina. Como se verá, la

³⁷⁰ Pompeyo Gener, «Tórtola Valencia» (M), *MM*, nº 12 (abril 1912): 527-531.

³⁷¹ Ventura García Calderón, «Crónica de París» (CR), *MM*, nº 28 (agosto 1913): 370.

³⁷² S., «Monna Delza» (T), *MM*, nº 1 (mayo 1911): 95-96.

representación nefasta de la mujer invadía el espacio que convencionalmente se denomina *realidad*.

Todo es excesivo en el mundo de estas «reinas sin trono» y todo tiene el tamaño apropiado a una imagen soberana, empezando por sus viviendas, emplazadas en algunas de las avenidas más exclusivas: Monna Delza vive en un hotelito de la Avenue du Bois-de-Boulogne; Mme. Lantelme, en un «suntuoso palacio del S. XVI»; Mistinguette, en la Avenue Niel; Ida Rubinstein, en un lujoso hotel de la Place Vendôme.

La suntuosidad se deslizaba al interior del hogar, donde se cobijan los tesoros de la indumentaria femenina. Las siguientes líneas sobre la ostentosa vida de Lantelme son reveladoras:

Es famoso en el mundo el lujo y el boato con que viven las actrices de París, mimadas y adoradas del público «en público» y por los potentados en privado. Pero no se tiene idea de lo que son sus casas, sus hotelitos, repletos de maravillas que son muestras de la afección y la sumisión de los «súbditos» de estas reinas sin trono, pero de reinado auténtico. Reinas de la moda, de la elegancia y del lujo, que se hacen admirar y ovacionar en el Bosque, en triunfal paseo, y acatar y obedecer por el mundo entero. Pues ¿quién osa, en el orbe, rebelarse contra un ukase de la moda? Pues bien: estas actrices no sólo son reinas en escena, sino en la realidad también, y tal o cual de ellas podría salir a las tablas con tanta fortuna en joyas y trajes como la reina de más ilustre abolengo. Famosos son sus collares de perlas y esmeraldas que inspiraron a Juan Lorrain su cuento «*Leurs écrins*», como sabido es que cualquier actriz se creería deshonrada si tuviese que salir a escena con joyas falsas. Pero la Lantelme va más lejos, pues podría representar con atavíos y accesorios auténticos en algunas obras, dado que su casa es un museo, no un museo en el que se exhibieran «muertos» vestigios del pasado, sino en el cual se vive la vida que en otros se expone *petrificada y árida*.

Sabemos que tiene millones en puntillas, que reviste su mesa con antiguos paños e altar del tiempo de Luis XIII y que sus sábanas parecen *robes de fées*, al menos según lo que nos cuenta M. de Champelos.³⁷³

Las protagonistas solían cambiar su *toilette* varias veces a lo largo de la entrevista. En el caso de Polaire: «la señorita tenía la costumbre de cambiar de vestido

³⁷³ D. F. Beschtedt, «Mme. Lantelme» (S), *MM*, nº 2 (junio 1911): 197-198.

antes de recibir» y la camarera «cambiaba las botitas callejeras de Polaire por unas zapatillas forradas con plumón de cisne de Australia».³⁷⁴ Los redactores se afanaban por describir los materiales preciosos de estas prendas, confeccionadas en exclusiva por modistos de la alta costura. Respecto a Mistinguette, se ensalzan las cualidades de las vaporosas gasas, la suavidad y flexibilidad del terciopelo, la elegancia de las pieles, el ritmo del tul y la hermosura del encaje, la majestuosidad de las plumas de avestruz.³⁷⁵

El lujo era consustancial a las celebridades y se extendía a todos los aspectos de su vida. Podía derivar en extravagancias, como la que se cuenta de Lantelme, que llega a viajar en una lujosa piragua por el Sena, adornada por *boudoirs* Luis XVI y un dormitorio Luis XV,³⁷⁶ o excentricidades, como la de presumir de un servicio doméstico exótico.

A este respecto, era habitual que las elegantes presumieran de ello como reflejo de la opulenta casa en la que servían. El reportero que acude a casa de Mistinguette informa a sus lectores de que es recibido por un negro de aros dorados; en el reportaje dedicado a Polaire, el periodista relata que el *chaffeur* es «un negrito yanqui» de blanquísima dentadura y que aquella le salvó la vida porque lo iban a linchar:

Este negrito tiene su historia... pero es mejor no contarla. Lleva sobre el pecho una cadenilla con una medalla de oro que dice:

ESTE NEGRITO PERTENECE A MLLE. POLAIRE, ARTISTA DRAMÁTICA; SI SE PERDIESE RÚEGASE SU DEVOLUCIÓN A LA RUEE DE... Nº... SERÁ ESPLÉNDIDAMENTE GRATIFICADO.

Como se ve, el oscuro conciudadano de Roosevelt, es algo así como un animalillo doméstico. Dicen que es más fiel que un perro y que se dejaría cortar en rebanadas por su *señola*.³⁷⁷

³⁷⁴ A. J. Maudet, «Mlle. Polaire» (S), *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 517-518.

³⁷⁵ A. J. Maudet, «Mlle. Mistinguette» (S), *MM*, nº 4 (agosto 1911): 389.

³⁷⁶ Beschtedt, «Mme. Lantelme»: 199.

³⁷⁷ Maudet, «Mlle. Polaire»: 516.



Fig. 50. Lantelme en un rincón del salón de su casa



Fig. 51. «Lantelme haciendo los preparativos de su *toilette*»

A esta imagen del lujo soberano se añade la representación simbólica de la fatalidad. Monna Delza, que había destacado por sus papeles de ingenua, acababa de estrenar un papel de bailarina, motivo suficiente para que el redactor la compare con Salomé y acuda al estereotipo de la *femme fatal*. La imagen verbal se refuerza con el lenguaje icónico a partir de una fotografía que recoge a una Monna Delza postrada y que reta con la mirada al espectador. La imagen de la mujer en actitud de abandono, postrada en un diván, entre la indolencia y la lascivia, o bien, como en este caso,

caracterizada por la frialdad pétrea de una esfinge, fue un recurso común en los retratos pictóricos de este fin de siglo. Así retrata Ignacio Zuloaga a la condesa de Noailles, en clave más espiritual que fatal, o H. Anglada-Camarasa a la aristócrata Sonia de Klamery, como una sensual fatal.



Fig. 52. «Monna Delza en una encantadora pose de abandono»

Mistinguette, que a ojos del periodista se presenta como un ejemplo de muchacha risueña e infantil debido a algunas de sus películas para Pathé, también practicará la postura recostada en el suelo, leyendo y rodeada de lujo. La imagen de la fotografía cuya interpretación podría orientarse hacia la de nueva mujer intelectual desaparece cuando el periodista informa de que lee una novela de Colette, autora de la saga que tiene como protagonista a la colegiala Claudine, quien vive una serie de

peripecias de un erotismo más o menos velado. De manera que se aprecia en estas referencias literarias una contaminación entre el imaginario fabuloso de las novelas y el imaginario de la vida de las celebridades, proyectando sobre la actriz de carne y hueso la sensualidad perversa que iba ligada al personaje de ficción.³⁷⁸



Fig. 53. «Mistinguette en el comedor; digiere después una novela»

La erotización de jóvenes muchachas es todavía más evidente en el caso de la actriz Polaire, de quien se detalla su relación con Willy, marido de Colette, quien adaptó al teatro para ella *Claudine en París*. El retrato, como un juego en el que se mezcla imaginario ficcional y real, es patente en este texto en el que se recogen las opiniones del reportero, la actriz y su mentor —«novelador de la inocencia viciosa»—, para ofrecer finalmente una identificación de la actriz con una mujer fatal o joven perversa:

¿Queréis que os haga un retrato de Polaire? Bueno, escuchad a Willy, al padre de las célebres Claudinas:

³⁷⁸ Maudet, «Mlle. Mistinguette»: 387-391.

«Esa morena cara egipcia, en la cual la boca y los ojos parecen trazados por dos golpes paralelos de pincel, que tiene un marco de rulos rizados y bailarines como los de una muchacha de 1828... es la Mlle Polaire».

«Yo he estudiado este rostro seductor, de movilidad cinematográfica que expresa continuamente contrarios estados de alma: ya el éxtasis, ya la rebelión, ya la ferocidad, ya una melancolía enigmática, sombras que pronto se desvanecen al estadillo de una risa brusca y seca, mientras eleva su barbilla aguda como un perro que ladrara a la luna».

El novelador de la inocencia viciosa es justo. Tal es la hoy mimada Polaire: un elegante demonio que, bajo su cuerpillo de avispa, guarda un corazón volcánico y caprichoso.

J. Willy, indudablemente tiene motivo para conocerla, puesto que ella misma nos dice en confidencias que se acaban de publicar:

— «Willy fue en mi carrera teatral algo así como un padrino, y dos veces "mi autor", puesto que él escribió en colaboración con Mme Gip, *Le Friquet*, que yo representé enseguida».³⁷⁹

Se trata de un tema propio del arte fin de siglo que, entre otros motivos, tenía por finalidad socavar la rectitud de la moral burguesa. Su popularidad se debe en gran parte a las novelas de Colette, como señala Lily Litvak:

Debemos mencionar la variación de este prototipo que nació con la popularidad que adquirieron las novelas de Claudine. Se trataba de la colegiala de cabellos cortos que anunciaba el tipo de belleza del nuevo siglo: esbelta, de formas frágiles, ágil y graciosa. En París, la actriz que representó a Claudine en la obra teatral fue Émilie Marie Bouchard. Tenía trece años de edad y se la conoció como Polaire. Ella «polarizaba» una alta tensión sensual hacia lo equívoco. A partir de 1900, en seguimiento de Claudine, proliferó una literatura muy condicionada que giraba en torno a colegialas huérfanas y pensionistas púberes.³⁸⁰

La fatalidad de la actriz no acaba aquí, pues dos de las fotografías que acompañan el reportaje contienen la imagen duplicada de la protagonista en sendos espejos. La imagen especular de Polaire acentúa su condición fatal, pues el espejo es, desde el punto de vista de la antropología del imaginario, un doblete del agua que corre y, por lo tanto, imagen de la angustia temporal que el hombre debe vencer en el régimen de la alteridad diurna.

³⁷⁹ Maudet, «Mlle. Polaire»: 515.

³⁸⁰ Litvak, *Erotismo fin de siglo*, 140.



Fig. 54. «... haciendo como que jugueteaba con los pétalos de unas rosas, me espiaba aprovechando la posición del espejo»



Fig. 55. «Esa misma camarera cambiaba las botitas callejeras de Polaire por unas zapatillas forradas con plumón de cisne de Australia»

La imagen de mujer fatal llegó a estar tan popularizada que había perdido su capacidad evocadora. Tal vez, a causa de su repetición, la imagen había traspasado los lindes que separaban el imaginario artístico del real. Todos los tópicos se encuentran en este texto saturado de referencias fatales —amazona, reina de Saba, Cleopatra— que dedica Ventura García Calderón a la figura de Ida Rubinstein:

Su vida, como la de una reina Balkiss, está llena de bruma. En su corte, d'Annunzio es el poeta, y Bakst el pintor áulico.

Cuando viene a París —todos los años— ocupa en el hotel cuartos de reyes. Después, Ida Rubinstein se va a cazar. Dicen que ha matado leones. Dicen que ha exprimido corazones. En matorrales de África o en pantanos de Asia, buscando fieras para aplacar su tedio elegante de Artemisa, parece una reina de Saba sin Salomón, una Cleopatra sin Antonio, una nostalgia errante, una melancolía encarnada, como la de Alberto Durero, en cuerpo aligero...³⁸¹

Cuando el escritor observa a la bailarina no tarda en identificarla con la mujer serpiente: «Y al verla caminar en cadencia recuerdo la frase de Baudelaire: *On dirait un serpent qui danse*»;³⁸² cuando se despide, evoca a una sirena «[...] sonriente y danzante en esta bata que imita escamas de sirena».³⁸³ Preguntada por sus viajes, la estrella ahonda en referencias exóticas y en la voluptuosidad que proporciona el peligro de enfrentarse a una fiera. Son dos de los ingredientes propios de las fantasías orientales de los ballets rusos, en los que no faltaban escenas de violenta intensidad, como en *La Pisanelle* (1913), de Gabriele D'Annunzio, o *Sheherezade* (1910), en la que Ida Rubinstein interpretaba al personaje de Zobeida:

-Iré este año a Persia, a Arabia. Son mi locura los viajes, pero los viajes peligrosos a las tierras donde hay panteras y leones. Recuerdo en Rodesia, una tarde, bajo un sol terrible. Nos hundimos hasta la cintura en un pantano. Quedamos cinco mortales horas allí, y yo no tenía miedo, pero sí como una embriaguez extraña, como un regocijo delirante ante el peligro, mientras rondaban sobre nosotros aves fúnebres. Sólo los nuevos públicos me han dado alguna vez ese temblor instantáneo, ese temblor que nos sacude cuando estamos con la carabina apuntada frente a la fiera ronca... ¿Acompañada? No, señor. ¡Qué europeo querría acompañarme!... En mis cacerías, sólo me siguen gentes del país... Parezco frágil ¿no es cierto? Pero he resistido a fatigas que ninguna mujer de sport resistiría.³⁸⁴

Las célebres artistas de este fin de siglo son el antecedente de las estrellas cinematográficas; de hecho, muchas de ellas llegaron a interpretar papeles en películas, como Tórtola Valencia, Sara Bernhardt o Mistinguette. Una de sus características, como

³⁸¹ Ventura García Calderón, «Crónica de París» (CR), *MM*, nº 28 (agosto 1913): 367.

³⁸² *Ibíd.*, 367-368.

³⁸³ *Ibíd.*, 370.

³⁸⁴ *Ibíd.*, 369.

se ha podido comprobar, fue la de encarnar en la vida real un tipo de mujer que representaba la ostentación y la fatalidad, y que se encontraba de manera harto frecuente en el arte de la época. Esta contaminación entre ambas esferas de lo imaginario se aprecia posteriormente en las actrices de la época dorada de Hollywood, quienes extendían a la realidad los papeles que interpretaban en la ficción, y que ha sido estudiado por Edgar Morin, en un trabajo dedicado a las *stars*. Asimismo, la mujer fatal pervive en el cine de los años veinte junto a un modelo de mujer más inocente: se trata de la *vamp*, «la vampiresa, surgida de las mitologías nórdicas, y la gran prostituta, nacida de las mitologías mediterráneas, unas veces se destacan y otras se confunden en el seno del gran arquetipo de la mujer fatal. Ésta se universaliza rápidamente».³⁸⁵



Fig. 56. Tórtola Valencia

³⁸⁵ Edgar Morin, *Las stars. Servidumbres y mitos* (Barcelona: DOPESA, 1972), 6.

Capítulo 7. El espejo de Narciso

Como se apuntó en la primera parte de este trabajo, la estética de la ilustración gráfica oscila entre una propuesta autónoma, condicionada por su finalidad, las técnicas de reproducción o su medio de comunicación y otra deudora de la que durante mucho tiempo se consideró su hermana mayor, la pintura. Sin olvidar que la estética del arte gráfico se ha ido modificando y adaptando al curso de los tiempos, buscando soluciones que no eran similares a los de la pintura, es indudable la influencia que los diferentes movimientos artísticos tuvieron sobre la ilustración. Las nuevas corrientes pictóricas que se fraguan en el fin de siglo inciden directamente en la configuración del diseño moderno y su vinculación directa con el arte gráfico, como demuestra el trabajo de N. Pevsner.³⁸⁶

Se pueden convenir tres rasgos que caracterizan el arte plástico de la época modernista, o, si se prefiere, simbolista: su afán de renovación contra el aburguesado arte oficial,³⁸⁷ su unidad de vivencia más que un estilo definido³⁸⁸ y su ambiente contaminante entre las diferentes artes.³⁸⁹ Dentro de esta caracterización general, que califica tanto al arte prerrafaelita, como al postimpresionismo y el simbolista propiamente dicho, el crítico de arte Albert Aurier definía el arte en 1891 mediante cinco rasgos: ideísta, simbolista, subjetivo, sintético y decorativo.³⁹⁰ Estas dos últimas notas, la tendencia finisecular a la simplificación y ornamentación, serán expresadas de manera ejemplar por un conjunto de ilustraciones en *Mundial*, objetivo de este capítulo.

³⁸⁶ Véase Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2011).

³⁸⁷ Francesc Fontbona, «La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas», en *Summa Artis*, 473.

³⁸⁸ Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea*, 47.

³⁸⁹ Aurora Fernández Polanco, *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau* (Madrid: Historia 16, 2000), 6.

³⁹⁰ Citado en Caparrós, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo*, 14.

En los estudios que G. Durand dedica a la pintura establece tres paradigmas pictóricos,³⁹¹ que a la manera de un arquetipo, como un esquema abstracto universal, alimentaban el imaginario de las obras artísticas. El eje vertebrador para el establecimiento de estos tres tropismos ligados al arte plástico, uno por cada régimen del imaginario, se encuentra en la noción de mimesis, compleja cuestión que recorre la historia del arte y que se puede resumir en la pregunta: ¿qué refleja una imagen icónica?

Bajo el régimen diurno del imaginario, el paradigma denominado metafóricamente *espejo de Narciso* considera que la obra de arte plástica es, ante todo, una superficie decorada. De manera que la representación fidedigna de la realidad o la expresión de sentimientos queda supeditada al aspecto ornamental y lúdico; un espacio concebido en su bidimensionalidad al servicio de la lógica de las formas y de la abstracción, alejado de cualquier función doctrinal y próximo a la teoría del *arte por el arte*. Algunas incursiones a través de la historia pueden refrendar este esquema formalizador abstracto como germen de un tipo determinado de arte plástico.³⁹²

El hombre siempre se ha recreado en la tendencia decorativa u ornamental del arte. Así se observa en la pintura corporal aplicada con fines rituales de las sociedades arcaicas, en los objetos cotidianos, como bastones u otros utensilios domésticos —tal es el caso de platos y vasijas—, en las incisiones practicadas en los instrumentos de caza o en los patrones geométricos que adornan la indumentaria humana.

³⁹¹ Nuestro análisis se sustenta en las dos obras principales que G. Durand consagra a la pintura. En *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art* (Paris: PUF, 1989), se establecen tres grandes conjuntos arquetípicos denominados espejo de Zeuxis, Pigmalión y Narciso. Por otro lado, en *De la mitocrítica al mitoanálisis*, analiza diferentes obras pictóricas teniendo en cuenta diferentes zonas de explicación y cómo la originalidad de una obra es fruto del diálogo conflictivo que estas mantienen entre sí.

³⁹² Se siguen y amplían algunos de los momentos pictóricos con los que el antropólogo francés ejemplifica este arquetipo en «Le reflet des miroirs», en Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes* (Paris: P.U.F., 1989), 53-61.

El arte grecorromano, al margen de otras finalidades, no estaba exento de un propósito decorativo, como se aprecia en las ánforas, con sus motivos geométricos y figurativos; los frisos, con bajorrelieves que decoraban los templos; la pintura mural de las casas romanas —hoy prácticamente perdidas— o los mosaicos a base de la yuxtaposición de pequeñas teselas coloreadas.

El arte medieval, a pesar de ser fundamentalmente simbólico, pues sus obras se creaban con la finalidad de representar lo sagrado, no se abstuvo de utilizar la imagen con fines decorativos en los códices y libros miniados. Aquí, el lenguaje icónico muestra una doble vertiente: al tiempo que ilustra los textos a los que acompaña, con una finalidad pedagógica, las letras capitales coloreadas y orladas con líneas entrelazadas marcaban los límites entre las partes del texto y embellecían la página.

Durante el Renacimiento, el anónimo artesano medieval se eleva a la categoría de artista y erudito, y con ello la libertad de creación. La pintura se diversifica y, más allá de la función utilitaria, moral o política, se utiliza como terreno de la ciencia y la investigación. Así, pintores como Paolo Uccello en *La batalla de San Romano* (1450) se sirve de violentos escorzos; Piero della Francesca hace de la perspectiva la verdadera protagonista en los frescos *Historias de la Santa Cruz* (1452-1466), en Arezzo; Andrea Mantegna decora la bóveda de la *Cámara de los esposos* (1465-1474) del Palacio Ducal de Mantua aplicando el escorzo y la perspectiva ilusionista, desarrollada luego en el Barroco. Estos esfuerzos fueron acompañados por sus correspondientes tratados sobre la perspectiva, como *De la pintura* (1511), de Leon Battista Alberti, o *De prospectiva pigendi* (¿1474?), de P. della Francesca.³⁹³ Todos estos recursos aunaban una doble función: junto a la búsqueda de una representación realista y el goce estético, la

³⁹³ Francisco José Portela Sandoval, Trinidad de Antonio Sáenz y Carlos Pérez Reyes, *Historia del arte* (Madrid: SM, 1992), 190-195.

experimentación pictórica fue, en muchos casos, el verdadero tema de los cuadros, de manera que la representación de personas y edificios quedaba supeditada al ensayo de nuevos descubrimientos.

El Renacimiento también introdujo una nueva idea sobre la imitación: no solo se debe imitar la naturaleza, sino a aquellos que mejor la imitaron en el pasado.³⁹⁴ Esta aportación tuvo un mayor desarrollo, en lo que a las artes visuales se refiere, en el siglo siguiente. De acuerdo con el especialista en el imaginario de los siglos XVI y XVII, Cl.-G. Dubois, el manierismo sostiene unos valores propios que hacen de él un momento autónomo y no una mera transición hacia el Barroco. Los pintores se servirán de los hallazgos formales de sus maestros haciendo hincapié en la imitación de la forma y en consecuencia creando una «manera» que se diferencia del original. De este hecho se deriva que en lugar de imitar la naturaleza se imite la forma del artista y se abandone la teoría clásica de la imitación de la naturaleza por una cercana al *arte por el arte*. Al hacer hincapié en la forma —la *manera*— se hacen protagonistas ciertos recursos técnicos como la deformación obtenida por la modificación del punto de vista o los trampantojos mediante la hiperbolización de las leyes de la perspectiva.³⁹⁵ Estos recursos no solo manifestaban la ruptura de la armonía renacentista sino que podían comportar en sí mismos un valor decorativo, como explica R. Argullol:

El manierismo no sólo se aleja del modelo natural, sino que rompe la unicidad de estructura y de concepto. La línea es distorsionada, de modo que la perspectiva renacentista —una de las grandes conquistas del *Quattrocento*— es sustituida por la llamada «anamorfosis», utilización peculiar de la perspectiva que deforma los objetos, alargándolos y modificando su forma original. También el uso de los colores, repudiando su sentido realístico, se inclina hacia la apreciación subjetivista de su valor y, a veces, con un claro ánimo decorativista.³⁹⁶

³⁹⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (Madrid: Tecnos, 1997), 308.

³⁹⁵ Claude-Gilbert Dubois, «Les transformations de l'imaginaire européen (XVIe-XVIIe siècles)», en *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* (Paris: ellipses, 1998), 74-74.

³⁹⁶ Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte* (Barcelona: Icaria, 1985), 69.

Si el Barroco combinó en ocasiones la expresión de la subjetividad con el decorativismo, será durante el periodo rococó cuando se manifieste más abiertamente el gusto por lo ornamental y lo lúdico a través de la recreación de un mundo fundamentalmente hedonista, lleno de imágenes amables y preciosistas que decoraban las paredes de los salones, junto a una decoración mural y un mobiliario refinado que complementaba el espacio.

La impronta de estos dos movimientos llega hasta finales del siglo XIX donde se pueden encontrar grandes paralelismo con las tendencias fin de siglo debido al exceso decorativo y al movimiento ondulante. Piénsese en los dibujos de las lascivas mujeres de A. Beardsley ambientadas en un placentero y lúdico siglo XVIII.³⁹⁷

Desde mediados del siglo XIX, hay que subrayar los proyectos del *arts & craft* inglés, a través de nombres como William Morris y sus sucesivas empresas, Owen Jones y su *Gramática del ornamento* (1857) o Hygate Mackmurdo y la Century Guild (1882), que contribuyen a elevar la belleza del vulgar objeto cotidiano, dotándole de una naturalidad y un espíritu renovado, y extendiendo su credo a todo lo decorativo en el diseño de muebles, papeles pintados, vidrieras, libros o revistas.

Estos esfuerzos, junto al arte simbolista o el grabado japonés, nutrieron a final de siglo el *art nouveau*, un estilo evasivo, carente de la densidad conceptual simbolista a pesar de utilizar gran parte de su iconografía, y que tiene como emblema más reconocible las estilizadas líneas orgánicas en forma de latiguillo.

Paralelamente, los movimientos pictóricos que nacen en las postrimerías del siglo XIX —posimpresionismo, simbolismo—, al margen de sus diferencias, tienen en común el rechazo de la representación mimética: «Lo que importa no es una copia fiel

³⁹⁷ Véase a este respecto el trabajo de Javier Pérez Rojas, «El Barroco y el arte español contemporáneo: 1860-1927», *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 4 (1993): 81.

de la realidad sino la expresividad del diseño; no la observación rápida de los hechos naturales, sino su perfecta transposición a un plano de significación abstracta».³⁹⁸ Ese plano de significación abstracta o idea, por encima de la copia detallada y epidérmica de la realidad, tuvo como consecuencia una pintura con tendencia a la síntesis; es decir, la creación de una imagen en base a la selección de los rasgos más significativos que den cuenta de la idea que se quiere transmitir. Según Aurier:

Cada detalle no es, en efecto, sino un símbolo parcial, muy a menudo innecesario para el significado total del objeto. El deber estricto del pintor ideístico es, pues, llevar a cabo una selección racional de los múltiples elementos que, combinados, constituyen la objetividad, y utilizar en su obra sólo las líneas, formas, y colores distintivos y generales que sirven para descubrir precisamente el significado ideístico del objeto, añadiendo los símbolos parciales que sirven para corroborar el símbolo general.³⁹⁹

Valga como ejemplo Cézanne, que continúa de alguna manera la labor emprendida por los renacentistas. Su búsqueda de una pintura esencial le lleva a experimentar con los principios geométricos que podían estructurar las obras pictóricas, creando un arte racional y analítico que será posteriormente retomado por el cubismo al descomponer los objetos en diferentes facetas en la superficie plana de la tela.

Así pues, tras este sucinto repaso, se aprecian dos notas esenciales que comporta este *espejo de Narciso*: el decorativismo y su sintetismo arraigado en una fuerte racionalización. El icono, bien sea un cuadro o un dibujo, ya no es visto exactamente como una imagen que refleja el mundo con sus cualidades de volumetría o perspectiva, sino que es pensado en la bidimensionalidad de la tela o la página. Esto supone un esfuerzo de abstracción y racionalización; la imagen plástica es un campo de experimentación de nuestra percepción en el que el artista *juega* a probar la línea, la perspectiva, etc.; y en segundo lugar, derivará en lo lúdico, lo decorativo o el *arte por el*

³⁹⁸ Pevsner, *Pioneros del diseño moderno*, 83.

³⁹⁹ Citado en José Luis Guijarro Alonso, «Los humoristas y la caricatura nueva. Metamorfosis locales de una arte global: Madrid 1898-1936» (tesis doctoral, UCM, 2017), 244.

arte. Ambos fenómenos están íntimamente relacionados, como demostró E. Gombrich en su estudio sobre las artes decorativas en *El sentido del orden* (1979).

Si se dirige ahora la mirada hacia las ilustraciones de *Mundial*, se comprueba que frente a la valoración del color, el *espejo de Narciso* se caracteriza por el predominio de la línea, característica esencial del dibujo. El trazo de figuras bien definidas y de espacios delimitados son síntomas de este arquetipo pictórico. A este respecto, se puede apreciar en una de las ilustraciones realizadas para el cuento decadentista «El cofre de ébano», de Alejandro Sux, muchas de las características técnicas del arte de Xavier Gosé, uno de los dibujantes más representativos de esta tendencia. Se trata de una composición en diagonal, heredera del japonismo practicado por Toulouse-Lautrec, que aporta dinamismo a la obra al situar a las figuras en la parte superior derecha y creando un equilibrio entre el motivo y el vacío. Las líneas delimitan las figuras de rostro inexpresivo mientras que otros aspectos ornamentales como las curvas de la butaca, el vestido de la mujer o la baranda del palco en el que se encuentran los personajes adquieren relevancia.

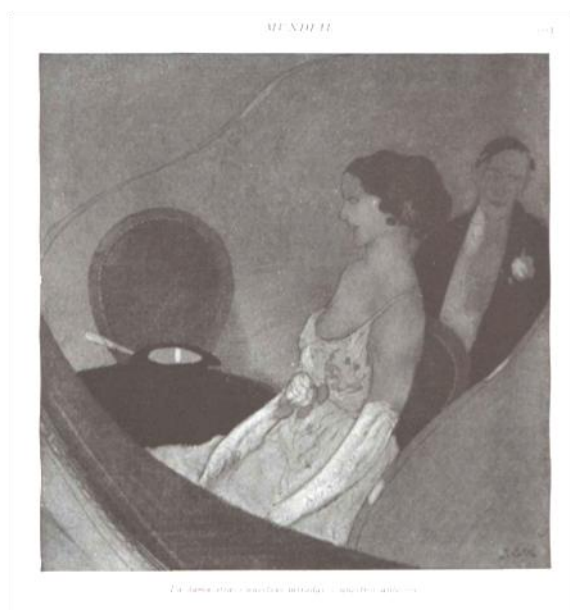


Fig. 57. «El cofre de ébano». Ilus. Xavier Gosé

Frente a la fidelidad imitativa de la naturaleza o la expresión del sentimiento, el espejo de Narciso mostrará un realismo semánticamente devaluado. En la «Natividad» de Xavier Gosé, los rostros de los personajes, apenas se encuentran esbozados, y los colores puros, que son aplicados con grandes manchas sin rastro de sombra o gradación, se emplean arbitrariamente como se observa en el azulado rostro de la Virgen María. Esta devaluación de la anécdota lleva aparejada una propensión decorativa en los pliegues de los ropajes y complementos.

Se puede observar en la cubierta realizada por Federico Ribas para el especial de Navidad de 1913 la inclinación a la simetría y el abigarramiento decorativo, esta vez de tendencia orientalizante. La composición piramidal, recortada por el vacío que deja el cielo estrellado, ofrece un simétrico juego de volúmenes compensados en la parte inferior por una vasija y un frutero. Abundan las líneas rectas, que se encuentran reforzadas por la verticalidad de la indumentaria de los Reyes y los motivos decorativos de las capas, combinadas con la horizontalidad de los pajes. Por lo demás, la portada es un buen ejemplo del exceso decorativo que podían alcanzar algunos ilustradores influenciados especialmente por la moda del diseño escénico de los ballets rusos de Diáguilev y Léon Bakst.



Fig. 58. «Natividad». Ilus. Xavier Gosé

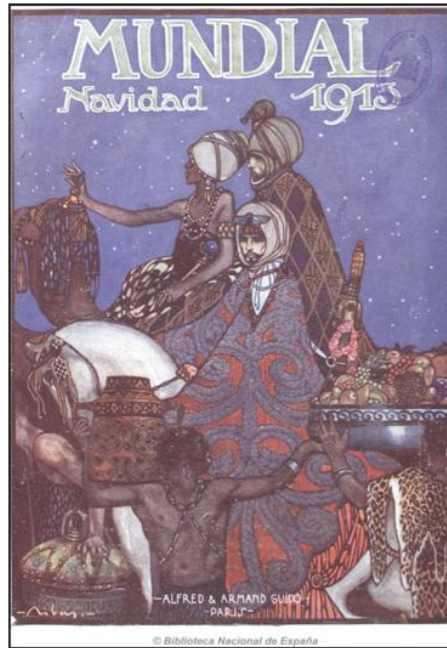


Fig. 59. Cubierta de *Mundial Magazine* nº 32, diciembre de 1913. Ilus. Federico Ribas

En todos los casos, la síntesis se aprecia en la simplificación de las formas, que supeditan el detalle anatómico de las figuras a la línea decorativa, más cerca del *déco* que del *art nouveau*. Especialmente se aprecia la reducción de los detalles en los rostros, que se vuelven esquemáticos e inexpresivos.

La tendencia sintetista y decorativista son dos notas comunes a casi todas las ilustraciones de *Mundial* y aun, si se quiere, a una gran parte de la ilustración de este periodo. En toda Europa se elaboró un estilo internacional y cosmopolita, que amalgamaba influencias de periodos anteriores —*arts & craft*, *art nouveau*, *les XX*, *sezession* vienesa— combinadas con un incipiente arte de vanguardia —*art déco*—, y que recibía, en diferentes proporciones, influencias del grabado japonés, simbolismo, orientalismo, etc.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Antonio José Aparicio Benítez, «Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para *Blanco y Negro* y *ABC* (1899-1936)» (tesis doctoral, UCM, 2016), 172-173.

Se pueden acotar las imágenes icónicas concebidas bajo la imaginación diurna en tres vertientes: unos dibujos decorativos y estilizados, que reflejan la mundanidad de la gente elegante; una caricatura sintetista centrada sobre todo en la crítica social, y otros aspectos decorativos de la revista, a modo de elementos paratextuales.

7.1. La ilustración decorativa

Bajo la denominación de *decorativismo dandy*, Francesc Fontbona alude a un conjunto de ilustradores polifacéticos cuyo arte aplicado se extendía desde la industria del libro a los anuncios publicitarios, caracterizados por practicar un dibujo estilizado carente de preocupaciones conceptuales.⁴⁰¹

Como pionero de esta generación se sitúa Xavier Gosé, por ser quien alcanzó un estilo más maduro en los años de publicación de *Mundial* y por influir de manera decisiva en ilustradores que pudieron consolidarse posteriormente en las revistas españolas de los años veinte con un estilo decorativo similar. El leridano se adelantó de la mano de Paul Iribe, para quién trabajó en el semanario satírico *Le Témoin* (1906-1910), al futuro dibujo *déco* de los años veinte. En la cubierta nº 18 de *Elegancias*, en la que Xavier Gosé publicita pieles de la casa Max, Leroy & Schmid, se aprecia la influencia del dibujante francés, así como las características de la moda elegante que surgieron a partir de las innovaciones de Paul Poiret. Bajo el abrigo que cubre a la mujer se puede intuir una silueta recta, cuyos pliegues del vestido caen con naturalidad, sin la artificiosidad de las curvas que proporcionaba el corsé.

⁴⁰¹ Fontbona, «El decorativismo *dandy* y el estilo Art Déco», en *Summa Artis*, 527 y ss.



Fig. 60. Cubierta de *Elegancias* nº18, abril de 1912. Ilus. Xavier Gosé

En el momento de publicación de la revista, Federico Ribas y Rafael de Penagos son dos jóvenes ilustradores que no han alcanzado todavía el estilo por el que serán reconocidos posteriormente en España en publicaciones como *Blanco y Negro* (1891) o *La Esfera* (1914-1931). No obstante, se puede apreciar en las ilustraciones realizadas por Federico Ribas el mundo galante que posteriormente se reflejará en las mujeres de los anuncios de Perfumería Gal a partir de 1916.⁴⁰²

La ilustración representa a los personajes femeninos, Elena y Margara, protagonistas de una comedia de amor entre la alta clase social escrita por Antonio G. de Linares, «Fuego entre cenizas»; todo en la imagen resulta absolutamente moderno y elegante: el velador, los vestidos y los peinados.

⁴⁰² Las imágenes de la publicidad comercial creada por Federico Ribas se han obtenido del artículo Eva Quintas-Froufe, «La evolución de la comunicación publicitaria en la preguerra: Análisis de la obra gráfica de Federico Ribas para Perfumería Gal (1916-1936)», *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 67 (2012): 439-469.



Fig. 61. «Fuego entre cenizas».
Ilus. Federico Ribas

Asimismo, entre las escasas ilustraciones de Rafael de Penagos se puede percibir en germen la futura *chica Penagos*. Aunque todavía no alcanza el estilo depurado de las muchachas físicamente delgadas, de silueta recta y pelo corto, protagonistas de las campañas publicitarias para las Perfumería Gal y Floralia, símbolo de la modernidad urbana española, sí se aprecia, una composición carente de adornos modernistas y una línea depurada al servicio de figuras femeninas caracterizadas por la inocencia y la elegancia.⁴⁰³



Fig. 62. Anuncios comerciales de Perfumería Gal publicados en *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera* en los años veinte. Ilus. Federico Ribas

⁴⁰³ Para las características de la mujer estilo *déco* en la publicidad, puede verse María Arroyo Cabello, «Iconografía publicitaria de Rafael de Penagos en *La Esfera*», *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, nº5 (2015): 104-121.

7.2. La caricatura

Bajo el título genérico de «caricatura» se engloba al arte del dibujo cómico que se desarrolla en el *magazine* fundamentalmente a través de la sátira social y de costumbres, ilustrando textos humorísticos, crónicas teatrales, artículos costumbristas, o bien como página independiente a modo de viñeta cómica.



Fig. 63. Mistinguette. Ilus.
Yves Marevéry

Otro tipo de comicidad, como la caricatura personal, no fue muy abundante en las páginas de *Mundial* y, en ocasiones, se trataba de la reproducción de trabajos que habían sido publicados en otros medios de comunicación. No obstante, no faltaron algunas caricaturas centradas en la representación de celebridades mediante la exageración, simplificación o deformación de alguno de sus rasgos, como en el caso de Mistinguette, ataviada como un *gentleman* y subrayando su gusto chic y a la última, o Polaire, en la que se exagera su cintura de avispa, uno de los reclamos por los que se publicitaba a la actriz. También hubo algunas muestras de sátira política a modo de viñeta ejecutada por Joaquín Xaudaró en los que se caricaturizaba algún acontecimiento

histórico como el presunto hundimiento del acorazado Maine por tropas españolas, suceso que sirvió de catalizador a la posterior guerra entre España y E.E.U.U.



Fig. 64. Viñeta cómica de Joaquín Xaudaró

Sin embargo, el tipo de comicidad más abundante en el *Magazine* se centra en aspectos sociales, es decir, en el comentario humorístico de situaciones cotidianas, que se diferencia de la caricatura personal en algunas facetas fundamentales. Como expone José Luis Guijarro Alonso, el objeto humorístico ya no es una personalidad concreta, sino un individuo anónimo o tipo social identificable. En estos casos, la intención fundamental del artista no es la de alterar la anatomía de los personajes sino la de situarlos en interacción cotidiana con otros individuos a fin de provocar la risa como única y suficiente justificación de la comicidad.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Guijarro, «Los humoristas y la caricatura nueva», 267-268.

Algunos personajes tipo fueron caricaturizados por Ribas, acompañando un texto de Rubén Darío que versaba sobre la mendicidad, distinguiendo y matizando al *gueux* francés, del *tramp* americano —obrero desocupado que podía llegar a ser violento—, y del *atorrante* argentino, falso mendigo caracterizado por la pereza y el alcoholismo.



Fig. 65. «Los miserables». Ilus. Federico Ribas

La mujer también será objeto humorístico de F. Ribas en tres ilustraciones sobre las ínfulas intelectuales de la bailarina Carlota Zambelli y de las mujeres célebres en general; asimismo, la comicidad también iba orientada a las muchachas que se ataviaban y maquillaban al estilo oriental, siguiendo la moda de los figurines dibujados por Iribe.

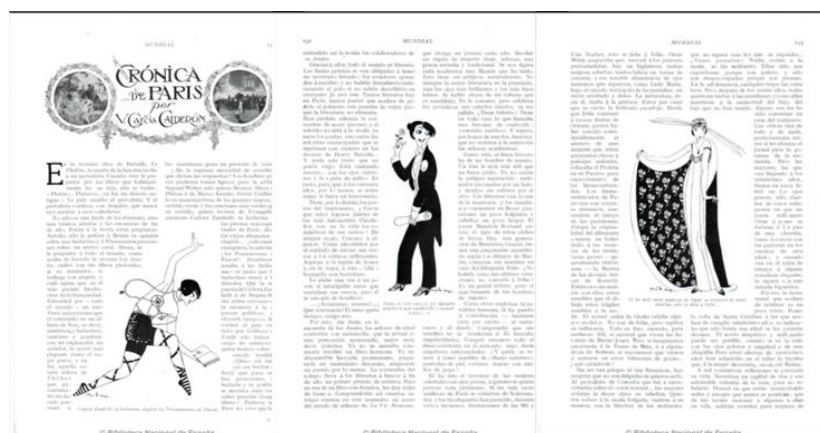


Fig. 66. «Crónica de París». Ilus. Federico Ribas

Dentro de la crítica social, se pueden incluir las numerosas ilustraciones que acompañaban las crónicas sobre París, epicentro de las modas que surgían en la sociedad moderna y urbana. Un grupo importante giraba en torno al mundo teatral parisino, en las que se satiriza la moda de incluir escaleras en todas las representaciones,⁴⁰⁵ los diferentes tipos de espectador en función de si pagaban por la entrada o era gratuita,⁴⁰⁶ o las acomodadoras de los teatros.⁴⁰⁷ Asimismo, en las crónicas teatrales, el objeto humorístico se centraba en captar el ambiente elegante de las altas clases sociales y sus costumbres modernas. Los trabajos de Federico Ribas e Yves Marevéry fueron los más abundantes, oscilando entre un dibujo más acabado y a color con otro tipo, de trazo esquemático y en blanco y negro, como en el caso de las crónicas de París.

⁴⁰⁵ A.R. Bonnat, «Páginas humorísticas: Por los bulevares parisinos» (CR), *MM*, nº 35 (marzo 1914): 477-481.

⁴⁰⁶ A.R. Bonnat, «Páginas humorísticas: El espectador gratuito» (CR), *MM*, nº 34 (febrero 1914): 390-391.

⁴⁰⁷ BECEFE, «Las acomodadoras de los teatros» (M), *MM*, nº 37, (mayo 1914): 50-52.



Fig. 67. «El teatro en París». Ilus. Yves Marevéry

Joaquín Xaudaró también practicó un tipo de caricatura de trazo rápido y eficaz, que se insertaba a modo decorativo, integrado con el texto y en los márgenes de algunos artículos de costumbres. Es el caso de «Los tirteafuera», personas empeñadas en advertir sobre los excesos alimentarios que podían ser perjudiciales para la salud. También creaba humor a partir de situaciones cotidianas, como los robos producidos a los pasajeros en los viajes ferroviarios de gran distancia, como en «El contrabando».

El mismo autor sobresalía dentro de otra tendencia cómica que se podría denominar «humor por el humor». Se trata de una serie de viñetas cómicas con un estilo personal que encaja perfectamente en el cauce imaginativo diurno. Destaca la serie denominada «Desde nuestro mono-plano» en la que con un dibujo esquemático de

líneas redondeadas y combinando únicamente el blanco y el negro se ofrecen escenas cotidianas desde un punto de vista cenital. En la utilización de este punto de vista, que capta a los personajes desde arriba hacia abajo en posición perpendicular respecto al suelo, influyen los adelantos aeronáuticos de la época, temática que sería explotada por el dibujo *déco* y del que Xaudaró fue un adelantado respecto a otros ilustradores españoles.

El recurso permite crear comicidad a partir de la simplificación de la representación; este punto de vista ofrece una visión omnipotente o superior respecto a la inferioridad con la que es percibida el objeto, que solo puede ser reconstruido por el lector a partir de la parte superior de los mismos.

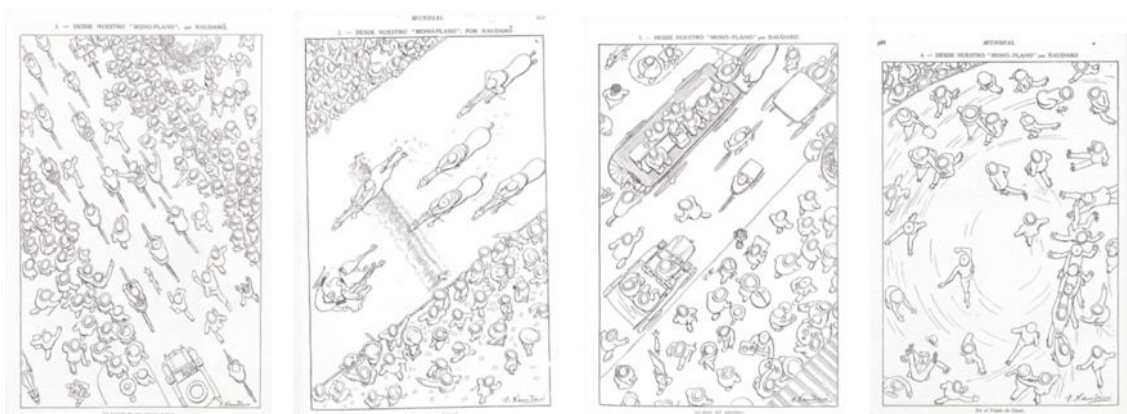


Fig. 68. «Desde nuestro mono-plano». Ilus. Joaquín Xaudaró

Dentro de la comicidad en torno a cuestiones de actualidad, el suceso que acaparó una mayor atención de la revista fue la prohibición del tango. Este baile se había empezado a difundir en París a partir de 1903 y encontró en la capital francesa un público al que sedujo por su mezcla de exotismo y erotismo asalvajado. A partir de 1909 parece que el tango adquiere carta de naturaleza entre la alta sociedad parisina,

que se convierte en una ferviente difusora de la danza. Esta se empieza a afrancesar, es decir, se somete a una cuidada depuración que acomoda su obscenidad popular en una elegante danza de salón. Entre 1910 y 1913 el tango se expande por la alta sociedad que organiza sesiones especiales: es bailado públicamente por Ricardo Güiraldes o por el presidente Poincaré, Jean Richepin alude a él en un discurso de la Academia y Mistinguette lo incluye en sus espectáculos. El apogeo llega entre 1913 y 1914 cuando se ha irradiado a toda Europa y EEUU. Comienzan entonces las condenas de reyes de Alemania, Italia, Inglaterra, y de la Iglesia Católica por su carácter obsceno e indecente, lo que obligará a diplomáticos como Enrique Larreta, embajador de Argentina en París, a condenarlo públicamente.⁴⁰⁸

Es en esos momentos cuando surgen una serie de ilustraciones cómicas en *Mundial* alrededor de este tema. La doble página reproducida se centra en mostrar la evolución del tango que ya ha sido comentada, comparando su origen popular argentino con su sofisticada evolución por parte de la burguesía cosmopolita parisina.



Fig. 69. «La evolución del tango. Del tango orillero argentino al aristocrático tango parisiense». Ilus. Federico Ribas

⁴⁰⁸ Ramón Pelinski, *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (Madrid: AKAL, 2000), 178-181.

En otra viñeta de Federico Ribas se recoge la propuesta del Papa, que habría manifestado su intención de sustituir el tango por otra danza tradicional cortesana de origen italiano, la *furlana*, denominada desde entonces como «danza del Papa». En ella se puede ver una pareja de sofisticados bailarines interpretar un tango bajo la atenta mirada de un obispo mientras en una viñeta inferior un comensal y un camarero se lamentan por la desaparición del tango a favor de la *furlana*.



Fig. 70. Viñeta cómica sobre la *furlana*. Ilus. Federico Ribas

Para terminar, es importante destacar la filiación de la ilustración diurna con algunos contenidos que, como se ha visto, aparecen de manera recurrente. La nota decorativa del *espejo de Narciso*, por encima de diferencias estilísticas entre dibujantes, tiende a vehicular imágenes mundanas de la vida elegante, estrechamente ligadas a la moda indumentaria y, por lo tanto, a la representación epidérmica de la realidad, haciendo especial hincapié en el adorno. Asimismo, parece que la nota sintetista, consecuencia de la abstracción racionalista del régimen diurno, se traduce de manera más adecuada en el trazo rápido y en las figuras concisas de la caricatura. Este dibujo, que en ocasiones se asemeja al esbozo esquemático del croquis, se encuentra al servicio

de contenidos ligados a la actualidad urbana, de rápida transformación debido a las modas y que permitían la rápida absorción por parte del lector de la revista.

7.3. Aspectos decorativos de la revista

El régimen diurno de la ilustración se enriquece con diversidad de aspectos decorativos que no solo acompañan a los textos como elementos paratextuales, sino que llegan a cobrar autonomía como un ejemplo más de *arte por el arte*. Algún número, como el especial de Navidad de 1911, fue ricamente decorado con motivos circulares y con el anagrama de *Mundial* en la cubierta y guarda interior, respectivamente. Estos números de diciembre fueron especialmente cuidados en su presentación decorativa, que se extendía al interior de la revista en páginas que incluían motivos navideños como el tradicional abeto en forma de haz de luz en la portada, o bien flanqueando el texto del sumario.

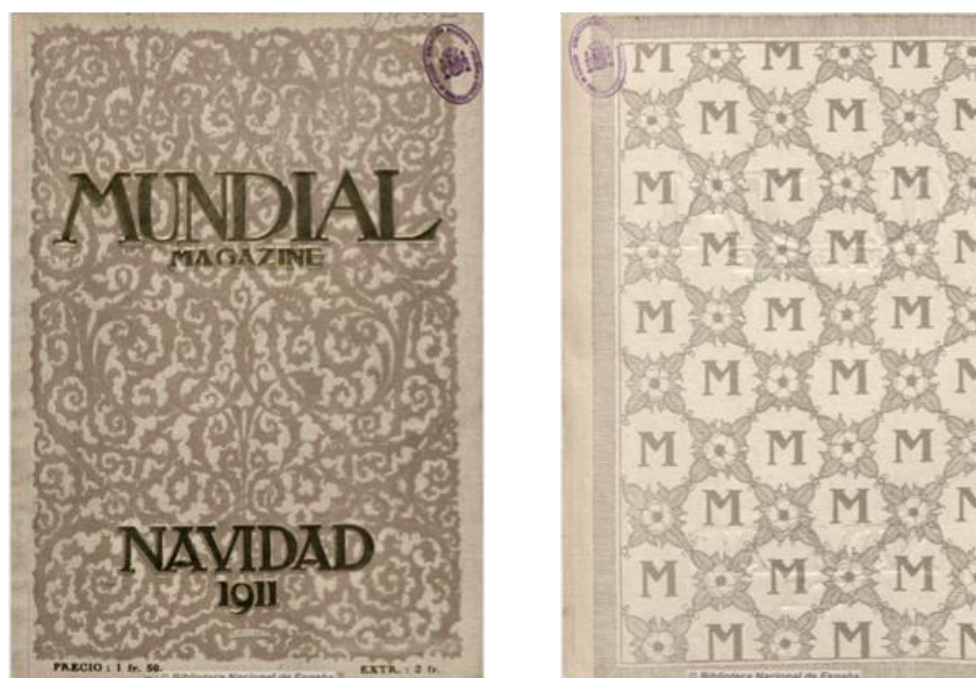


Fig. 71. Cubierta y guarda interior del número especial de Navidad, diciembre de 1911

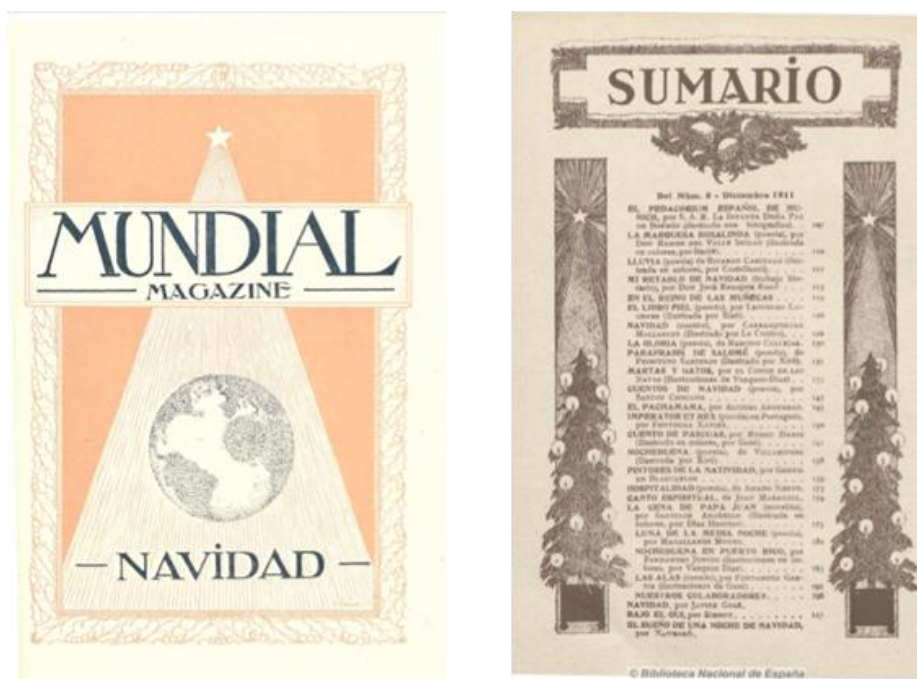


Fig. 72. Portada y sumario del número especial de Navidad, diciembre de 1911

Al margen de los números especiales, los motivos decorativos del sumario apenas sufrieron variación durante los cuarenta números. Se trata de un espacio orlado con motivos vegetales simétricos, que cubre el texto por tres de sus cuatro partes.



Fig. 73. Sumario de *Mundial Magazine*

Los títulos de sección aparecieron frecuentemente adornados, no solo por motivos vegetales, pues en ocasiones se incorporaban ilustraciones. Asimismo, fueron abundantes los colofones más o menos elaborados que remataban textos o secciones y el adorno de las fotografías mediante ilustraciones en forma de marco.



Fig. 74. Ejemplos de título de sección, colofón y decoración de marco fotográfico

Especial atención se puso en las letras capitales. Estas suponen una síntesis entre la decoración diurna y el ideísmo propio del cauce imaginario místico, como se verá más adelante. Las letras se decoran con representaciones figurativas entre las que abundan los desnudos, figuras mitológicas y literarias, como ángeles y pierrots.

La revista aprovechó el limitado espacio de la caligrafía para desplegar pequeños motivos simbolistas y decadentistas que de otro modo hubieran resultado ofensivos para el público burgués al que pretendía satisfacer los hermanos Guido; así, aparecen sirenas, bacantes, mujeres desnudas abrazadas a serpientes, paseando por un osario con el cadáver de un dragón a la espalda, cabezas cortadas o la figura del libidinoso dios Pan.



Fig. 75. Algunas letras capitales de *Mundial Magazine*

III. EL RÉGIMEN MÍSTICO DEL IMAGINARIO

El régimen místico o nocturno del imaginario se encuentra determinado por el reflejo nutricional o digestivo que provoca en el hombre las técnicas del continente y contenido. Es el espacio de la intimidad cálida de las sustancias donde la oscuridad nocturna puede ser tolerada como un espacio al abrigo del tiempo.

La estructura mística comprende dos conjuntos simbólicos: los la *inversión* y la *intimidad*. El primer conjunto simbólico tratará de invertir el valor negativo de las imágenes diurnas: la *caída* se transforma en *descenso*, las *tinieblas* en *noche benefactora* y el *terror animal* en *engullimiento*. Representará, en definitiva, una valoración positiva de las imágenes que en el régimen diurno eran amenazantes por simbolizar el tiempo destructor. En la segunda constelación de imágenes se hallan los símbolos de la intimidad en los que el hombre encontrará seguridad ante el tiempo, como la *morada* o el *alimento*.

La eufemización y antífrasis son los dos principios fundamentales por los que se rige este cauce imaginario; así, se atenúan los valores negativos del tiempo destructor hasta alcanzar valores contrarios positivos.

Los esquemas verbales que sustentan estas imágenes con tendencia a la confusión se relacionan con el *descenso*, la *posesión* y la *penetración*. En correspondencia, lo *profundo*, lo *calmo*, lo *caliente*, lo *íntimo* y lo *oculto* serán los arquetipos epítetos que calificarán las imágenes místicas.

Se debe entender místico en el sentido de confusión y gusto por la intimidad de manera que la categoría gramatical que mejor representa al régimen nocturno-místico es el verbo «relacionar» y la cohorte de sinónimos como «ligar», «juntar» o «soldar».⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Durand, *EAI*, 277-280.

Se distinguen cuatro estructuras o principios dentro de este cauce imaginativo: la *duplicación* y *perseveración*, que se traduce en el proceso de repetición y doble negación por el que lo negativo se transforma en positivo; la *viscosidad* y *adhesividad antifrástica*, ligazón o vinculación que lleva hasta la confusión entre objetos separados; el *realismo sensorial* por el que se muestra el aspecto vivaz e íntimo de los objetos y la *miniaturización* o tendencia al detalle y a lo pequeño.

Capítulo 8. El héroe desbordante

No parece desmedido afirmar que el hombre siempre ha necesitado héroes. En la Antigüedad, y en un sentido laxo, estos se caracterizaban por acometer acciones extraordinarias y ser ejemplo de virtudes inusuales con las que sin duda el ser humano se identificaba. Tal vez, la tendencia inicial a buscar estos hombres estimables comportaba cierta seguridad a la sociedad, quizá se tratara de compensar ciertas limitaciones materiales y personales o como solución a cierta responsabilidad política.⁴¹⁰ Sea como fuere, el héroe clásico sigue conservando, aún en nuestros días y a pesar de su aparente disolución en amplios sectores del arte contemporáneo, un vestigio de su antigua excepcionalidad que lo diferencia del resto de su especie y en el que nos reconocemos.

Se puede convenir que el héroe, quien antaño era un ser ejemplar desde el punto de vista ético o político, se convirtió con el tiempo en un «heraldo de la diferencia». Alguien distinto del resto de la comunidad —independientemente de sus cualidades—, que se ha ido transformando en función de las necesidades y aspiraciones de una sociedad pero que conserva en este devenir unos rasgos arquetípicos que lo hacen reconocible. Al héroe se lo distingue independientemente del disfraz temporal que adopte, pues conceptos afines como lo *heroico* y la *heroicidad* no son formas que pertenezcan exclusivamente a un pasado caduco, sino que, muy al contrario, se encuentran instauradas en nuestra sociedad actual, manifestándose a través de un amplio abanico de posibilidades. Tanto es así que su procedencia, sea esta mítica, novelesca,

⁴¹⁰ Sidney Hook, *The Hero in History. A Study in Limitation and Possibility*, en Ángeles Encinar, *Novela española actual : La desaparición del héroe* (Madrid: Pliegos, 1990), 26.

social o mediática recorre la historia del hombre hasta el presente.⁴¹¹ En nuestros días, los héroes pueden ser figuras históricas del momento, *heroificadas* por la televisión o internet en breve tiempo, o bien formar parte de ese mundo mitificado de la cultura de masas que son los superhéroes.⁴¹²

Estas tres premisas básicas sobre el héroe, su universalidad o carácter arquetípico, su manifestación a través de diferentes cauces —artísticos o sociales— y su actualidad, forman el hilo conductor sobre la heroicidad en la revista. Tres ideas que sirven para abordar el paso desde la universalidad de la antropología de la imaginación hasta su concreción, a través de los diferentes rostros que adquiere lo heroico, en la revista *Mundial Magazine*.

Ya se ha podido comprobar, dentro del imaginario de *lo real*, que el aviador se investía con los rasgos característicos de la heroicidad, cumpliendo así la función de *contrarreificar* nuestra realidad.

Se tratará ahora de dirigir el análisis hacia las imágenes simbólicas que se vertebran alrededor del héroe ficcional literario. Para la antropología del imaginario, toda obra artística suele contener imágenes simbólicas pertenecientes a los tres regímenes de la imaginación. El cuento, debido a su brevedad y condensación, sin ser una excepción a este principio, vehicula frecuentemente una imagen nuclear propia de alguno de los cauces imaginativos. El impulso de esta imagen esencial orienta los relatos con su fuerza imaginativa creando una estructura reconocible a la manera de fuerza arquetípica.

⁴¹¹ Patricia Cardona Zuloaga, «Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción», *Revista Universidad EAFIT* 42, n° 144 (2006): 51-68.

⁴¹² Véanse como ejemplos de la heroicidad moderna en los medios de comunicación Andrés Ortiz Osés, «Mitología del héroe moderno», *RIEV* 40, n° 2 (1995): 381-394 y Nerea Fernández Rodríguez, «Pervivencia y evolución del concepto de héroe literario en el cómic norteamericano de superhéroes: apolíneos, dionisiacos y prometeicos» (tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017).

8.1. Imágenes de la inversión heroica

Bajo el régimen místico del imaginario, un conjunto de imágenes destacan por por invertir las representaciones del cauce diurno sin abandonar del todo aquel régimen. Se trata de imágenes que atenúan el valor positivo y negativo de las representaciones soberanas, luminosas y belicosas y cuyo proceso de transformación puede verificarse con algunos ejemplos literarios significativos.

En el Renacimiento, por ejemplo, se inaugura un tipo de héroe que generalmente ha recibido el calificativo de antihéroe. Pudiera pensarse que la heroicidad se diluye con esta máscara heroica que ejemplifica *El Lazarillo de Tormes* (1554), cuyo protagonista se caracteriza por su origen genealógico bajo, alejado de la ascendencia soberana del héroe mítico o medieval. Sin embargo, cabe observar que pervive una estructura antitética o de oposición que caracteriza tanto a héroes como antihéroes y que los hacen solidarios de una misma dimensión. Ambos, independientemente del mundo o sociedad a la que pertenezcan, se revelan como excepcionales, no necesariamente por sus cualidades positivas, sino en el sentido de que se diferencian del resto de la comunidad. En palabras de Alain Verjat, son «heraldos de la diferencia» y ello basta para cumplir su función al margen de los valores morales que sustenten. Una diferencia que es el punto de partida con el que medir si el héroe asciende o desciende, triunfa o fracasa.⁴¹³

En el Romanticismo también se encuentran las huellas del héroe solar pero en relatos en los que la representación espacio temporal se tiñen de una fuerte subjetividad. En esencia, el héroe romántico se enfrenta a la sociedad desde su modo de pensar o sentir, desde un interior desbordante de deseos. Dentro de este afán romántico, se puede convenir con Antonio Blanch, un tipo más «heroico» a la manera de *Hyperion* (1796) o

⁴¹³ Alain Verjat Massmann, «Mitemas del héroe», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, nº 15 (2000): 153-164.

La muerte de Empédocles (1798-99), de Hölderlin, cuyo heroísmo se caracteriza por la batalla que se fragua en su interior, entre su sed infinita y su limitación humana; o bien una versión más «rebelde», encarnado por *Fausto* (1808), en el que prima la voluntad personal que choca con los límites impuestos por la sociedad y aún la naturaleza.⁴¹⁴

Por tanto, el Romanticismo —y fin de siglo— cuenta con un héroe que esencialmente mantiene los rasgos del héroe mítico y caballeresco, pero de manera mitigada. Se trata de un personaje que ha abandonado el terreno de las gestas en el sentido caballeresco, para desplazarse al terreno más estético, espiritual y social; así, el héroe encaminará su lucha en la búsqueda de un ideal o se opondrá de diferentes maneras a las normas impuestas por la sociedad que le circundan.

Ya en el periodo modernista, entre todos los personajes que protagonizan los relatos finiseculares, destacan por su abundancia los del artista —bohemio, vagabundo, poeta o profeta— y el *dandy*. Ambos son herederos de aquellos que se han denominado, siguiendo la terminología de A. Blanch, «heroicos» y «rebeldes», y se pueden rastrear en la literatura de Goethe, Hölderlin, Keats, Balzac o Victor Hugo. Solo en la vertiente hispánica y ciñéndonos a Rubén Darío, el personaje fue protagonista de multitud de relatos. Recuérdese al vate mendigo de «La canción del oro» frente a los ricos burgueses, al joven escritor frente a la obstinación paterna en «El año que viene siempre es azul» o el rey poeta frente al mecenas Rey Burgués en el cuento homónimo.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Antonio Blanch, *El hombre imaginario. Una antropología literaria* (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1995), 99-103.

⁴¹⁵ Un estudio más detallado de este tema lo ofrece Ernesto Mejía Sánchez y Raimundo Lida (eds.), *Cuentos Completos de Rubén Darío* (México: FCE, 1950), 24-34. Por otro lado, no nos detendremos en algunas diferencias importantes en la caracterización de los héroes románticos y los de fin de siglo; como la añoranza romántica, que se sustituye por el *ennui* o el *spleen* que embarga al *dandy*; lo natural, que da paso a lo artificial; el amor, que es reemplazado por el juego galante o por el sexo, entre otras. Véase a este respecto Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Introducción», en *Rubén Darío en su laberinto* (Madrid: Verbum, 2013), 9-15.

El artista en busca de su ideal y el *dandy* en contra de la sociedad son personajes de raigambre romántica con los que los escritores manifestaban el difícil papel del artista en la sociedad burguesa. Gutiérrez Girardot explicó de manera magistral cuál fue la función del arte y sus creadores en dicha sociedad y a él nos remitimos cuando dice que todos tienen en común «[...] su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista».⁴¹⁶

El héroe artista suele presentarse en la narrativa modernista como un ser marginado que se consagra al arte por oposición a la sociedad vulgar que lo rodea. Es frecuente que no aparezca individualizado físicamente y la narración subraya la situación de pobreza o carencia que el personaje intenta salvar con escaso éxito. El resultado de este fracaso suele ser la muerte, la locura, la enfermedad o el rechazo.⁴¹⁷

8.1.1. El artista

Si se dirige el análisis a los cuentos de *Mundial*, se constata de entrada la necesaria y constante oposición entre dos mundos como son el de la sociedad y el artista. Ahora bien, dicha separación, que bajo el régimen diurno supondría una clara escisión polémica entre el mundo profano materialista y el mundo sagrado del arte, se da, por regla general, de manera natural. Como es obvio, la condensación de la anécdota, propia del cuento frente al relato largo, hace que se omitan los detalles que impelen al héroe a pasar de un mundo a otro. Asimismo, se comprueba cómo el movimiento de emergencia o sublimación del héroe se vehicula a través de imágenes

⁴¹⁶ Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, 42.

⁴¹⁷ Tomamos las principales características de M^a de los Desamparados Muñoz Reoyo, que ha estudiado a los personajes de la narrativa modernistas a partir de una importante corpus de novelas y cuentos en «Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana» (tesis doctoral, UCM, 1991), 271-272.

ascensionales, como la *altura*, la *luminosidad* o las *alas*, pero sin rastro del carácter polémico diurno, pues ahora aparecen *eufemizadas*, vinculadas a cualidades éticas como la pureza y la bondad, lo que las orienta hacia el régimen místico del imaginario. A este respecto, como argumenta G. Durand, si la «pureza» en el primer régimen encubre la ruptura entre dos estados, aquí pasa a significar la inocencia y lo inmemorial.⁴¹⁸

El joven poeta del relato de R. Darío, «Primavera apolínea», debe cumplir con su vocación artística a la que se opone la sociedad materialista que le circunda y que ha elegido para él, frente a la «lira», un destino relacionado con las «transacciones» y «guarismos». El protagonista innominado relata cronológicamente su peripecia vital desde el nacimiento al momento actual en el que se encuentra. Sus ambiciones son «alas divinas», su pensamiento «como un cóndor solitario adormecido en la grandeza de las peladas cumbres», su camino se orienta siempre hacia «el azul». Este movimiento de emergencia heroica es sentido por su protagonista como un recorrido de perfeccionamiento puesto que dicha crónica sigue un trayecto ascendente desde la solidaridad y la lucha política en Argentina hasta el descanso amoroso en Europa, donde el personaje sustituye su peregrinaje heroico por el amor de una mujer.⁴¹⁹

Ahora bien, a no dejarse engañar por estas imágenes animadas por esquemas de *escisión* y *elevación*. El cuento no es protagonizado, en sentido estricto, por un héroe extrovertido movido a la acción, sino que el relato retrospectivo de su vida bohemia participa más de la evocación y del ensueño, debido a la transformación de la realidad por el vuelo lírico, que a un relato que respete las convenciones miméticas literarias. La ensoñación diurna de este artista bohemio no hace sino sustituir, aunque sea

⁴¹⁸ Durand, *EAI*, 207.

⁴¹⁹ Rubén Darío, «Primavera apolínea» (CU), *MM*, n° 4 (agosto 1911): 393.

momentáneamente, la vulgar realidad burguesa por un relato cautivador y esteticista de su vida.

Otros relatos son protagonizados por artistas en íntima relación con el bien o la bondad. Es el caso del personaje de Ovidio en el cuento «El poeta en el destierro», quien se encuentra marginado y olvidado de la ciudad de Roma, de sus ciudadanos y del César Tiberio. Tan solo Eco y Eli, la ninfa y un pastor, que representan la bondad y la poesía, lo acompañan en sus últimos días, le salvan la vida y son el motor de sus últimas obras. Los tres simbolizan la marginación artística y la muerte espiritual de los hombres.⁴²⁰

La misma vinculación ética entre arte y bondad vuelve a aparecer en otros relatos que se estructuran como los cuentos tradicionales en los que un personaje debe elegir entre tres alternativas. En «Parábola de los enamorados», una joven debe optar entre tres pretendientes elegidos por su padre y que pertenecen a la sociedad materialista —un rico propietario, un juez y un capitán— y el secreto amor de un poeta enamorado y limpio de corazón. Finalmente, el padre cede a la elección de su hija oponiendo la bondad y sencillez del poeta al «engaño de la vanidad, de los honores y de las riquezas».⁴²¹ Esta misma estructura, típica de los cuentos tradicionales, se repite en el relato «María, Concha y Viviana» en el que tres hermanas flirtean con unos jóvenes vascos y se contraponen al rústico pintor espiritual, único que es capaz de responder al amor de las hermanas, con el de los aristócratas y elegantes que no llegan a comprometerse.⁴²²

En «El castillo» se plantea el tema de la locura y la clarividencia de un joven filósofo, identificando las alturas con lo sublime, la verdad y la belleza. Antonio es

⁴²⁰ Alfons Maseras, «El poeta en el destierro» (CU), *MM*, nº 9 (diciembre 1912): 235-242.

⁴²¹ Alfons Maseras, «Parábola de los enamorados» (CU), *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 433-436.

⁴²² André Geiger, «María, Concha y Viviana» (CU), *MM*, nº 22 (febrero 1913): 922-926.

portador de una cualidad harto extraña: tiene una especie de doble visión que hace que vea las cosas de manera diferente al resto. Para solucionar este error de percepción, Antonio idea la construcción de un castillo donde estaría alejado de la inmundicia de la ciudad y de la ambición de los hombres, cerca de la pureza y clarividencia que otorga encontrarse a gran altura, cerca del cielo. En definitiva, como dice uno de los protagonistas, se trataría de lograr la plenitud auténtica con el propio «yo», patria perdida y auténtica verdad.⁴²³

En «Las alas», de Alejandro Fernández García, aparece un protagonista de origen fáustico como es Don Juan. El relato, que mantiene una clara orientación moralista, explica la condición del personaje aludiendo a su origen puro; se trata de un ángel que perdió sus alas al contemplar la belleza de una joven bailarina gitana, encarnación de la imagen de mujer fatal. El cuento mezcla el tema del ángel caído con una reescritura del mito de Don Juan; tras vagar por la tierra disfrutando de amores carnales y participando en lances, necesita purgar sus pecados y se arrepiente, de manera que con la redención recupera las alas.⁴²⁴

En conjunto, como puede apreciarse, los relatos tan solo mantienen de manera muy atenuada una oposición entre la esfera del mundo material y el mundo artístico. La frontera es, en ocasiones, especialmente borrosa en aquellos relatos que directamente toman como modelo los cuentos de hadas o que se sirven de la rememoración. El deseo de trascender, propio de la imaginación diurna, se ha transformado en inmanencia; no se trata de luchar para alcanzar un ideal y con ello escapar de los límites naturales, sino de permanecer en la esencia. De ahí, que haya una plena identificación entre el artista y cualidades como la bondad, la ingenuidad y la verdad.

⁴²³ V. Lillo, «EL castillo» (CU), *MM*, n° 28 (agosto 1913): 365.

⁴²⁴ Fernández García, «Las alas»: 191-195.

8.2. Imágenes de la intimidad heroica

Las imágenes de la inversión nocturna que se acaban de analizar suponen un paso intermedio entre la confrontación diurna y una segunda *estética de lo sublime* que bajo el régimen místico del imaginario será protagonizado por héroes que descansan aparentemente de su labor para adentrarse en terrenos ignotos.

A diferencia de la polarización entre lo alto y lo bajo del régimen diurno, este segundo paradigma se basa en esquemas de *descenso* y se define comúnmente como el régimen de la *fusión*, la *mezcla* y la *disolución*. Se trata de fundirse mediante un recorrido en lo que es más grande que uno mismo; frente a la poética de las alturas, se instaaura una poética de «la inmersión oceánica de la psique en el gran cuerpo del mundo», como explica Joël Thomas.⁴²⁵ El recurso a la transgresión, a la búsqueda de límites, que anima al héroe, es una característica del régimen nocturno en su variante mística.

Este arquetipo heroico parece configurar el segundo tipo de novela concebido por G. Lukács, *novela psicológica*, en la que la inadecuación se produce entre una interioridad del héroe más amplia que la realidad. La tendencia psicológica será en este caso la de un héroe contemplativo, instalado en la pasividad y con tendencia a evadir el conflicto de manera que se configura una novela en la que priman los estados de ánimo, las reflexiones y el análisis psicológico por encima de la anécdota.⁴²⁶

Asimismo, desde la teoría literaria, Bajtin identifica un segundo cronotopo cuyas características se configuran por el régimen nocturno del imaginario. Se trata de un tipo de narración cuya concepción espacial y temporal es simbólica y se construye en forma

⁴²⁵ Thomas, *Les mythes gréco-romains*, 18.

⁴²⁶ György Lukács, *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica* (Buenos Aires: Godot, 2010), 110 y ss.

de visiones, como en el ejemplo sobresaliente de la *Divina comedia* (1472), de Dante. Dice Bajtin que «Puede decirse que el tiempo es eliminado casi por completo de la acción de la obra. Pues se trata de una “visión” que, en tiempo real, dura muy poco, mientras que el sentido de lo que aparece en esta “visión” es extratemporal (aunque haya una referencia al tiempo)»⁴²⁷ y las relaciones causales, el «antes» y «después», quedan abolidos de manera que se configura un tiempo atemporal o en simultaneidad.⁴²⁸ De acuerdo con A. Martín Jiménez, este cronotopo atemporal corresponde a una estructura mística o de repliegue, según su terminología, que «[...] pretende substraerse al paso del tiempo ignorando su realidad».⁴²⁹

En el ámbito de la historia literaria, el héroe épico perpetúa en un primer momento las cualidades adscritas a los héroes míticos. Por ejemplo, *Lanzarote o el caballero de la carreta* (1181), de Chrétien de Troyes, ejemplifica bien la estructura diurna del caballero, pues la situación inicial de degradación caballeresca impele al protagonista a emprender las aventuras, haciendo frente a las adversidades nocturnas, monstruosas e incluso femeninas antes de vencer las fuerzas aterradoras del tiempo mediante la purificación y la transcendencia.⁴³⁰ Pero junto a la exaltación heroica o belicosa del héroe épico se muestra un nuevo rostro, un perfil cuya estructura pertenece al régimen místico de la imaginación, centrada en la valoración positiva de la mujer. En *Lanzarote* se da una fidelidad amorosa hacia Ginebra por encima del honor y la muerte, en palabras de García Gual.⁴³¹ Este añadido de mundanidad, que rompe la armonía y el equilibrio de la cosmovisión clásica, establece una gran diferencia con el héroe mítico.

⁴²⁷ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 308.

⁴²⁸ *Ibid.*, 309.

⁴²⁹ Alfonso Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993), 128.

⁴³⁰ Véase M^a Jesús Salinero Cascante, «Para una antropología de lo imaginario en *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes» (tesis doctoral, Universidad de La Rioja Servicio de Publicaciones, 2010).

⁴³¹ Citado en Blanch, *El hombre imaginario*, 94.

En *El caballero de la carreta* (1181), se encuentra toda una serie de imágenes pertenecientes al régimen nocturno místico, transitando, en palabras de G. Durand, del bastidor épico al novelesco. El héroe se sumerge en la intimidad amorosa en un proceso en el que los dos cortejos simbólicos, los de la *inversión* y el *descenso*, permitirán la conversión de los rostros terribles del tiempo en una nocturnidad bienhechora.

Este proceder quedó ejemplificado por el análisis que de la *Cartuja de Parma* (1840) realizó el antropólogo; Fabricio encuentra el amor de Clelia, reverso de los amores fatales que ha experimentado hasta entonces, y con ella, la intimidad de los espacios cerrados; desde la prisión de la Torre Farnesio, recinto feliz donde experimenta el amor por aquella, hasta las sucesivas capillas e iglesias.⁴³²

El Romanticismo supone otro hito importante, pues si algo caracteriza a cualquiera de los rostros en los que se encarna el espíritu romántico es en la subjetividad y la introversión, lo que difiere del héroe mítico y caballeresco, siempre en busca de la realización de empresas exteriores. Así, convenimos con A. Blanch cuando resume:

Todo lo cual nos obliga a hablar ahora del “yo romántico” o del “alma romántica”, más que de un héroe volcado del todo hacia una gesta. Y en esto consistirá su ejemplaridad primera: invitarnos a entrar en nuestra propia interioridad, para explorarla en sus múltiples laberintos, pero también para aprender a sentir tanto sus anhelos sorprendentes y desmesurados como sus dolorosas e inexcusables contradicciones.⁴³³

Otros dos tipos, al margen de los ya citados tienden a suscitar imágenes simbólicas propias del régimen místico: el «apasionado», especialmente cuando se orienta hacia el amor, viene a coincidir con el intimismo que se ha mencionado anteriormente y se encarna, por ejemplo, en el personaje de Werther, mientras que el

⁴³² Véase el análisis que realiza Gilbert Durand de la conversión del héroe en *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Contribution à l'esthétique du romanesque* (Paris: José Corti, 1961).

⁴³³ Blanch, *El hombre imaginario*, 99-100.

«desbordante» abre las puertas a lo irracional, a una literatura onírica y fantástica como muestran las composiciones de W. Blake o Samuel T. Coleridge.⁴³⁴

Ya en el fin de siglo, se halla el personaje característico del *dandy*, que además de compartir con el artista el esquema de escisión diurna, vehicula representaciones del régimen místico cuando el personaje se refugia en su propia subjetividad, creando abrigos espaciales en los que rehuir toda actividad heroica. Podría decirse que en estos casos son héroes caracterizados por una merma de su heroicidad. Así sucede en la novela *À rebours* (1884), en la que Des Esseintes, arquetipo de *dandy* decadente, se resguarda de la sociedad en una sofisticada mansión proyectada para embeberse en sus reflexiones estéticas, sumergido en el tiempo psicológico cuando fabula, por ejemplo, un viaje imaginario a Londres cuya experiencia le resulta más intensa que la ofrecida por un viaje real.

El *dandy*, a pesar de los tópicos, no siempre ha sido interpretado de la misma manera.⁴³⁵ No obstante, se pueden convenir una serie de rasgos característicos para la narrativa modernista hispana. A diferencia del artista, suele aparecer individualizado física y psicológicamente, pero al igual que este parte de una situación de carestía, motivada por el hastío o la infelicidad. La superación de este estado inicial conlleva el ensayo de diferentes alternativas cuyo desenlace es nefasto.⁴³⁶

⁴³⁴ *Ibíd.*, 106.

⁴³⁵ Ya desde el punto de vista histórico se observan diferencias entre los protagonistas que configuraron el modelo. El dandismo evolucionó desde la aceptación de George Bryan Brummell por parte de la aristocracia en la Inglaterra de principios del S. XIX, pasando por la marginación de escritores franceses de mitad de siglo como Barbey d'Aurevilly o Charles Baudelaire, hasta la mediana aceptación por parte de la sociedad del conde de Montesquiou en el fin de siglo. No obstante, entendemos con H. Hinterhäuser que la rebeldía es un componente esencial del *dandy*. En el primer tercio del siglo XIX lord Byron concibe el dandismo como una actitud de protesta frente a la hipocresía y conformismo de su país. Posteriormente, los personajes literarios creados por Balzac, elegantes aristócratas con inclinación al vicio, mantienen el inconformismo, al tiempo que ensancha el carácter del *dandy* con actitudes donjuanescas y demoníacas como muestran Maxime de Trailles y Henry de Marsay de la *Comedia humana*. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, 70-72 y 75-78.

⁴³⁶ Muñoz, «Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana», 271-272.

Si se ahonda en esta rebeldía encarnada por el *dandy*, a partir de los ensayos de dos de los más afamados teóricos del dandismo como fueron Barbey d'Aurevilly y Charles Baudelaire, se comprueba cómo el personaje es un héroe que ha abandonado la senda de la imaginación diurna para internarse sutilmente en el régimen místico de la imaginación.

Siguiendo el trabajo de síntesis del profesor alemán, Hans Hinterhäuser, la rebeldía del personaje tiene su origen en un rasgo psicológico como es el *ennui* o *mal de siglo* producido por la mentalidad materialista de la burguesía. Una rebeldía que se produce dentro de los cauces y límites impuestos por la sociedad, pues aquella a la que crítica el *dandy* es la misma que necesita para halago de su vanidad.⁴³⁷ Se trata de una rebeldía atenuada, un heroísmo que para Baudelaire nacería en épocas decadentes:

El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en las que la democracia no es todavía todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente vacilante y envilecida. En la confusión de esas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, desocupados, pero todos ricos en fuerza natural, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, las más indestructibles, y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir. El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias [...].⁴³⁸

Para Baudelaire la rebeldía de este héroe se caracteriza por formar una institución con su propio código al margen de las leyes, cuya única finalidad es el cultivo de lo bello en su persona frente a la vulgar finalidad amorosa y crematística del resto de los mortales. Exteriormente, su elegancia no sería sino «un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu» que lo distingue del vulgo. Internamente, desde el punto de vista moral o psicológico, se caracteriza por la originalidad, por sorprender y

⁴³⁷ Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, 74.

⁴³⁸ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte* (Madrid: A. Machado Libros, 2005), 379.

no sorprenderse, de ahí su orgullosa frialdad. Su «rebeldía» tiene por objetivo combatir la trivialidad, lo convencional y lo vulgar.⁴³⁹

Así pues, si se recogen los rasgos hasta ahora expuestos, se comprueba la transmutación que ha sufrido el héroe hasta llegar al final de siglo. La escisión que impele al héroe mítico o caballeresco a la realización de acciones se ha transformado en el *dandy* a una oposición de orden exclusivamente espiritual y estética; de la acción belicosa en el campo de batalla se pasa a la inacción y al *spleen*, del que hará gala ante la burguesía en los salones; frente al arma cortante, el *dandy* no empuñará la espada ni objeto percutor, su arma es el intelecto que se exterioriza a través del habla, los gestos, la pose; en definitiva, la imagen distinguida que proyecta.

8.2.1. El *dandy*

Mundial ofreció ejemplo de varios dandis que vehiculan imágenes tanto del *descenso* como de la *intimidación*.

En «Un día de lluvia», de Manuel Ugarte, que tiene como subtítulo «Escenas de la vida interior», unos jóvenes pasan la tarde en una *garçoniere* mientras afuera llueve. Se trata de un claro ejemplo de personajes que buscan refugiarse en un espacio que les sirva para eludir el transcurrir temporal mientras se dejan llevar por la ensoñación. Al mismo tiempo la interioridad del recinto protector alberga la intimidad de sus pensamientos sobre la vida, la muerte o la transmigración de las almas en una clara estructura de encajonamiento propia del régimen místico:

La alegría o la tristeza están en el aire como la temperatura. No existe una razón; no asoma un pretexto, y sin embargo, interiormente tiembla el presagio de lo irreparable. Todo ello nace quizá al choque de dos sombras: la que nos rodea y la que llevamos dentro. El caso es que, el té

⁴³⁹ *Ibíd.*, 378-379.

humeaba en las tazas, asomó la necesidad de desperezarse interiormente. Las apariencias y las duplicidades se esfumaron y sólo quedó de pie el hombre, con sus inquietudes abiertas ante la vida brumosa y desconcertante.[...]

Y un partidario de la metempsícosis concluyó que la verdadera existencia es un interminable viaje durante el cual los panoramas se superponen en un vértigo: vivir como nosotros equivale a bajar en una estación para instalarse por un día al borde de la vía férrea, con un diminuto paisaje ante los ojos, mientras siguen pasando los trenes invisibles que van a recorrer otros mundos.⁴⁴⁰

El joven protagonista de «El sexto sentido», de Amado Nervo, ansía novedades que maten su tedio. Cuando un sabio doctor le ofrece la posibilidad de adquirir el don de la clarividencia mediante una arriesgada intervención quirúrgica en el cerebro, el temerario personaje accede. Tras el éxito de la operación, se asiste a la descripción de las ensoñaciones que durante la aburrida convalecencia tiene el paciente. Se trata de imágenes en las que, debido al nuevo don adquirido, el espacio se vuelve laberíntico y las nociones temporales de pasado y futuro se funden. Visiones interiores calificadas por el protagonista con todo el cortejo de adjetivos vinculados a la confusión propia del régimen místico, como «inefable», «vaguedad indecible», «brumosos panoramas», «inexplicable» o «misterioso» y cuya inefabilidad le obliga a afanarse por encontrar comparaciones que expliquen las percepciones que le otorga su nuevo don.

La imagen medular de estas visiones es la de la futura amada; una joven con los atributos propios de la mujer angelical, que supone la valoración positiva de lo femenino en el régimen nocturno, a diferencia de la mujer fatal del régimen diurno. La percepción de la pureza y levedad angelical de la joven llega con la lentitud propia del descenso místico y asimilada al agua, materia engendradora de vida y vinculada a la maternidad:

⁴⁴⁰ Manuel Ugarte, «Escenas de la vida interior: Un día de lluvia» (PP), *MM*, nº 2 (junio 1911): 206.

Mi asiduidad hizo que mirase en relativamente cercano *devenir* una vida, que suavemente empezaba en no sé qué recodo del futuro a unirse con la vida mía. Era una mujer, era un rostro... [...]

Los primeros días de mi convalecencia los pasé con el alma vuelta toda hacia la visión futura, hacia la rapaza adorable, más adorable a medida que más la contemplaba, en aquella como lontananza gris perla, levemente dorada, en que su silueta rítmica parecía moverse.[...]

Era yo como un Tántalo al revés. Complacíame en ansiar el bien que forzosamente debía pertenecerme; en tener sed del agua mística y milagrosa, que sólo para mí se despeñaba ya de las montañas del Ideal, y corría sonante y cristalina hacia mi boca...⁴⁴¹

He aquí todo un conjunto imaginario de la *intimidad* y la *inversión* fusionados: un descenso a la vaguedad de la conciencia, una penetración en el interior donde se cobija una representación femenina positiva, imagen central de la intimidad amorosa.

Finalmente, entre los dandis que pueblan los relatos de *Mundial* sobresale Germán de Garenne, protagonista de «El cofre de Ébano», de Alejandro Sux. El relato es importante por cuanto ofrece todos los rasgos de la decadencia finisecular, ingrediente estético característico del modernismo que por su contenido podía escandalizar al público hogareño y burgués al que iba destinado la revista.⁴⁴² No obstante, el análisis se limitará a corroborar el esquema arquetipo de *escisión atenuada* que pervive en el *dandy* junto al *descenso* místico característico de este personaje.

Germán de Garenne es un misterioso argentino que se encuentra en París. Frente a la vulgaridad que representa su familia, dedicada a la administración de sus posesiones, él se siente heredero de su extravagante tío, Paco de Garenne, quien sostiene que el árbol genealógico familiar se remonta a los piratas bretones. En la descripción del

⁴⁴¹ Amado Nervo, «El sexto sentido» (CU), *MM*, n° 27 (julio 1913): 230-233.

⁴⁴² Anotamos los mitemas de la literatura decadente según G. Durand: 1. Subversión y/o perversión; 2. Aburrimiento (*spleen* o *ennui*); 3. Fascinación por la enfermedad o declive; 4. La *femme fatale*; 5. Renuncia al amor; 6. Muerte y decapitación, en Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire* (Grenoble: ELLUG, 1996), 198-199 y en «Hérode et le mythe décadent», en *Beaux-arts et archétypes*, 163-180.

tío del protagonista aparecen huellas de la sofisticación, la abulia, el gusto por la muerte e ideas afines, como el sufrimiento, muy propios de la sensibilidad decadente:

Paco, parecía haber heredado el alma de nuestro antecesor, con la agravante, que desesperaba a toda la familia, de tener ideas un tanto estrafalarias y ser aficionadísimo al martirio de los animales, especialmente de los gatos y los perros, a los que sabía descuartizar con una habilidad que amargaba la dicha de mi abuelo. [...]

[...] era un hombre alto, corpulento, ágil, de mirada penetrante y ademanes expresivos. Entre alguno de los recuerdos suyos que no ha conseguido borrar el tiempo, persiste el de un principio de incendio que sufrió una de las estancias de mi abuelo, donde él se había encerrado para hacer ciertos experimentos, que mi familia calla escrupulosamente. Todas estas cosas y su crónica haraganería, le colocaron en una situación difícil; mi abuelo aseguraba que era loco de remate, y sus hermanos, incluso mi padre, no le podían ver ni en pintura porque desacreditaba con sus extravagancias el nombre glorioso de la familia. Pero lo que le hizo odioso ante todos mis parientes, fue la teoría que sostuvo sobre nuestro probable origen que hacía remontar a no sé cuantos cientos de años, y por la cual nosotros seríamos descendientes de aquellos terribles piratas normandos que han llenado la historia con sus hazañas. Esto no se lo perdonaron jamás.⁴⁴³

Ya en la juventud del protagonista se atisba su extraordinario espíritu e intelecto, alimentado por la influencia de su tío Paco. Entre sus aficiones se decanta por el aprendizaje del sánscrito o la entomología:

De esta manera, a los doce años hablaba con familiaridad del Congo, de Madagascar, del Sahara, de Persia, del Japón... sabía las costumbres y los nombres de las tribus salvajes más remotas, me gustaba fumar cigarrillos turcos y perfumar mi habitación con pebetes; mi biblioteca se componía de libros antiguos que había conseguido en viejas librerías de arrabal y de otros que mi tío me regaló una vez que supe deletrear el árabe.⁴⁴⁴

La naturaleza del protagonista y de los artistas parisinos con los que se encuentra, contrasta con la vulgaridad social:

En el taller de Monteverde, aquel muchacho mejicano que vosotros conocéis, nos encontrábamos reunidos un grupo de aburridos y de tristes que daba lástima. El día os lo podéis imaginar: era un domingo, un domingo insoportable, frío, vulgar, maniático y comerciante. El boulevard Clichy

⁴⁴³ Alejandro Sux, «El cofre de ébano» (CU), *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 504-505.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, 505.

apoplético de niñeras, de soldaditos, de horteras flamantes, de panzudos burgueses y ridículos tenderos con la chistera bien cepillada, las botas opacas y una mujer que parece una caricatura colgada del brazo. Los cafés reventando de gente que parece vengarse del silencio y la seriedad de la semana, de gente que devora bollos sin hambre y se besa en los labios llenos todavía de crema o de espuma de cerveza. Y como el boulevard Clichy, todas los bulevares.⁴⁴⁵

Como buenos artistas decadentes, su abulia los vuelve incapaces para acción:

Hablábamos... hablábamos de todo porque, justamente, no teníamos de qué hablar. Rocamora hacía croquis obscenos en su libreta sonriendo con cierta amargura de aburrimiento; da Cardeiros Lima golpeaba con el regatón de una magnífica caña bengalesa la boquilla dorada de un Murattis humeante, empeñado en hacerlo brincar como una billarda; Praxipoulos miraba azorado las estampas chinas que vestían las paredes; el vizconde conversaba con el dueño de casa y conmigo, entretenido con las sortijas que esmaltaban sus dedos y los dijes de marfil y de ébano que prendían de la cadena del reloj.⁴⁴⁶

Antes de cumplir los veintidós años, el protagonista recibe un carta, un cofre y unos zafiros de su tío en el que le informa de sus experimentos durante los últimos años en la India. El secreto de tan inesperado regalo se relaciona con la juventud eterna, pero para ser depositario de tal secreto debe acudir a una cita en París para que alguien le haga entrega del último zafiro que deberá ser incrustado en la caja. Allí se hospeda en frente del Jardín de Luxemburgo donde lleva una vida nocturna y solitaria, hiperestasiado a partir de sus propios pensamientos:

No sabría explicaros el por qué de mi odio a la luz del día, que quizá no sea más que una prolongación de mi odio al movimiento febril de nuestras ciudades modernas, pero ello es que trastorné el orden de mi existencia con respecto a los demás; me levantaba a las cuatro de la tarde, cuando el sol ya muequea en el horizonte sus últimos momentos de esplendor salvaje, cediendo el campo a la majestuosa serenidad de la noche, y me acostaba a la hora precisa en que con el dorado disco, salen de sus covachas los primeros trabajadores.

La soledad es para mí una fuente inagotable de sensaciones; en ella experimento el mismo placer angustioso de los que van a los circos, con la oculta intención de ver como un acróbata se rompe la crisma, como un contorsionista se descoyota o cómo un tigre tritura la cabeza de su domador; quizás hubiera parangón posible con las sensaciones que llevan a una mujer hasta el pie del

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, 500.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, 500-501.

patíbulo, para ver de cerca guillotinar a un hombre y desmayarse luego. ¡La soledad es para mí la voluptuosidad! Pero me acontece en determinados momentos lo contrario; la soledad, entonces, es el infierno, un infierno espiritual que me llena el alma de favores horribles, de miedo insensato, ¡de un terror que tiene su límite en la locura! En esos casos no puedo permanecer en mi habitación: el aire me falta, en cada lugar sombrío veo monstruos, en los puntos luminosos fauces, y en todas partes garras y espectros.⁴⁴⁷

8.3. El cuento fantástico

Este último personaje no puede entenderse sin aludir a la crisis sufrida por el modelo de pensamiento racional a finales del siglo XIX y que se encuentra en el origen del relato fantástico modernista. Como es sabido, la razón va siendo sustituida por una serie de corrientes irracionalistas, que tienen su base en pensadores anteriores pero que florecen ahora, cuando se reivindica un método de análisis de la realidad alternativo. Filósofos como Schopenhauer, cuya obra empieza a ser tenida en cuenta a su muerte, sostiene que el mundo se mueve impulsado por fuerzas ciegas e irracionales; Kierkegaard, precedente del existencialismo, propugna un vitalismo angustiado; Nietzsche, exalta los impulsos vitales sobre la razón; Henri Bergson, para quien la realidad es algo dinámico, solo puede aprehenderse mediante la intuición o Sigmund Freud, cuya teoría sobre el inconsciente descubre una nueva interpretación de la identidad del individuo.

A todo ello, habría que sumar el deseo del hombre de encontrar una nueva espiritualidad a causa del decepcionante materialismo científico, y que le llevó a sumergirse en corrientes esotéricas como la Sociedad Teosófica o el rosacruzismo.

En consecuencia, un siglo de progreso incesante tiene como respuesta artística una reivindicación del espíritu, un ahondar en los recovecos del alma humana y una

⁴⁴⁷ Alejandro Sux, «El cofre de ébano» (fin del cuento) (CU), *MM*, nº 6 (octubre 1911): 581.

exploración del misterio. Todo ello materia de la que se nutre el arte simbolista en general y la narración fantástica en particular. Se trata de la respuesta mística de la imaginación humana ante el monopolio del régimen diurno. A este respecto, un texto de Dolores Phillipps-López condensa las motivaciones que se encuentran como causa de lo fantástico y las diferentes vertientes que incluye este tipo de relato:

La racionalización y el progreso científico se hallan en la base del fenómeno de secularización que consistió, como lo formuló Max Weber, precisamente en la “desmiraculización del mundo”. Sentido como vacío espiritual, vivido como desgajamiento, este fenómeno se verá signado en la vaga, amplia y renovada religiosidad que caracterizó el fin de siglo. Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo.

Expresando las desorientaciones espirituales, esos confusos sentimientos religiosos que componían saberes doctrinarios múltiples, vinieron a ser “un sustituto de la religión y a la vez una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia”.⁴⁴⁸

En *Mundial Magazine* se publicó abundante literatura fantástica que, en sentido amplio, se reconoce por la transgresión explícita o implícita del orden natural y lógico y, en consecuencia, dando cabida a lo a-normal, a-natural o irreal, como propone Ana María Barrenechea.⁴⁴⁹

Los escritores modernistas, alejado de las religiones ortodoxas y como oposición a la sociedad materialista y científica en que vivían, abrieron las puertas a una nueva o renovada espiritualidad y, en consecuencia, al más allá y sus misterios. De ahí la abundancia de relatos cuyo contenido se puebla de milagros, leyendas y fantasmas.

⁴⁴⁸ Dolores Phillipps-López (ed.), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica* (Madrid: Cátedra, 2003), 33.

⁴⁴⁹ No es el propósito de este trabajo intentar definir qué se entiende por relato fantástico, habida cuenta de que el concepto de «lo fantástico» sigue entrañando para la teoría de la literatura una idea sujeta a debate e interpretación. No obstante, se toma como referencia el trabajo de síntesis de Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana* XXXVIII, n° 80 (julio-septiembre 1972): 391-403.

Entre muchas posibilidades, en *Mundial* abundaron los relatos que se centran en algún milagro de origen cristiano, como en «El cerro santo», en el que una cruz construida con dos maderos cortados de un níspero centenario hace ganar la batalla a las tropas dirigidas por Colón ante los indígenas, dando lugar mediante esta hierofanía a la victoria española y al milagro de Nuestra Señora de las Mercedes en el Cerro de La vega.⁴⁵⁰ En otras ocasiones, el relato fantástico se desliza hacia lo terrorífico; la aparición fantasmal de una mujer puede ser interpretada por un jugador empedernido como una intervención de origen divino que le redima de su vida pecaminosa;⁴⁵¹ una mano cortada que aparece por la noche en el cuarto de invitados de un castillo inglés;⁴⁵² el viaje que realiza un cadáver en un coche de caballos;⁴⁵³ el asesinato de un próspero agricultor perpetrado por unos hijos codiciosos.⁴⁵⁴ Finalmente, lo sobrenatural podía arraigar en el folclore de los diferentes países hispanoamericanos: como las brujas, con la capacidad de transformarse en una zorra o en el pájaro Chonchón; o bien a partir de personajes mitológicos, como unas bellas ninfas que otorgan el beso de la muerte a quienes se aventuran por la noche en los márgenes de un río.⁴⁵⁵

Al margen de la muestra que se acaba de exponer, el análisis se centrará en dos temas fundamentales que refrendan la implicación de la vertiente mística del imaginario en gran parte de los relatos de la revista: la literatura fantástica que recurre a la poetización de la realidad o se basa en avances científicos, y la literatura no necesariamente fantástica en el que el desbordamiento se produce a partir del exotismo

⁴⁵⁰ El relato se basa en una leyenda dominicana cuyo origen se remonta a una batalla entre Colón y los pueblos indígenas en marzo de 1495, cuando una guarnición de tropas españolas debe defender la fortaleza de Santo Tomás. Ricardo Pérez Alfonseca, «El Cerro Santo. Leyenda dominicana» (CU), *MM*, nº 4 (agosto 1911): 405-407.

⁴⁵¹ Ricardo Fernández Guardia, «Un milagro» (CU), *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 187-190.

⁴⁵² Mayfair, «Una noche de perros» (CU), *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 504-514.

⁴⁵³ Andrés González Blanco, «Macabra excursión» (CU), *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 455-458.

⁴⁵⁴ Antonio Machado, «La tierra de Alvargonzález» (CU), *MM*, nº 9 (enero 1912): 213-220.

⁴⁵⁵ Ya se han tratado estos cuentos de Contreras y Alarcón, con motivo de la fatalidad femenina.

o la huida espacio temporal, que comprende escapismos diversos, incluido el indigenismo.

8.3.1. Poetización de la realidad y científicismo

Frente al héroe con tendencia a la extroversión, se hallan héroes introvertidos que, refractarios a la acción, penetran en el mundo interior —psicología del individuo, ensoñaciones, misterios, espacios y tiempos alejados de la realidad, más allá—. Los personajes no tratarán de buscar la transcendencia mediante esquemas de elevación, sino de *sumergirse en o confundirse con* lo incognoscible.

Nótese de entrada que en el caso del relato modernista —que será estudiado preferentemente por su abundancia— hay una propensión a expresar la subjetividad del autor mediante disquisiciones y una estilización verbal que tiende al lirismo en detrimento de la anécdota. Todos ellos son factores que inciden en la devaluación de la representación realística y de las convenciones de la mimesis de manera que es frecuente que el tiempo y el espacio del relato, como ya se ha mencionado, tiendan a lo psicológico —según Bajtin— o al cronotopo de *repliegue* —de acuerdo con A. Martín Jiménez—; es decir, que se dirijan de manera natural a la substracción del tiempo objetivo. Por lo tanto, la representación literaria de sueños y pesadillas o la recreación de espacios y tiempos alejados de la realidad empírica, en el caso de relatos que tienden al exotismo, suponen ya una elección imaginativa mística.

En numerosas ocasiones, en el relato fantástico modernista se confunde la realidad empírica ficcional con la fantasía. La *confusión* de ambas esferas viene alimentada por la estructura más característica del régimen místico. Ocurre así los cuentos que incorporan personajes mitológicos o literarios al relato, produciéndose una

«desrealización de la realidad empírica» o *poetización de la realidad*, como ha comprobado Carmen Luna Sellés, quien ha vinculado convenientemente al relato modernista fantástico con la imaginación mística desde un punto de vista temático.⁴⁵⁶

La autora entiende que el lirismo propio de los autores modernistas crea una realidad en la que se suspende el tiempo, se anima el espacio y, en definitiva, se llega a una desrealización propia de la imaginación mística:

Crear una prosa lírica que dé cuenta de una realidad o una parcela de realidad que no queda reflejada ni se deja asir por el sistema de ficcionalización realista. El deseo de reflejar en la prosa narrativa esa otra realidad oscura, misteriosa e inefable, es decir, el espacio que con términos de la antropología de la imaginación se denomina “digestivo y nocturno”, y que es tan constitutivo del hombre y su mundo como el “postural y diurno”, hace que los modernistas, siempre poetas ante el mundo, introduzcan el lenguaje lírico en la prosa, como una forma de ir contra la prosa del mundo y contra las rigurosidades de la configuración realista. El ímpetu creativo de reflejar a través del lenguaje poético una aprehensión subjetiva, particular y no racional de ver la realidad provoca la distorsión de la percepción normal de lo cotidiano, haciendo, por tanto, saltar lo fantástico en el texto. Fantástico que entendemos en un sentido amplio desde la visión hipersensible de la naturaleza que, por ejemplo, ve en las nubes monstruos y quimeras, hasta la visión animista del universo, pasando por la corporización fantástica de figuras retóricas en el seno de la cotidianidad.⁴⁵⁷

En *Mundial Magazine* se publicaron muchos relatos en los que se dio cabida a personajes literarios como don Juan, Fausto, don Quijote o el conde Arnaldo; bíblicos, a la manera de Salomé, Lot, ángeles, Judas, Jesús o los Reyes Magos; mitológicos, como Penélope; o folclóricos y legendarios, como brujas y ninfas.⁴⁵⁸ De acuerdo con Carmen Luna Sellés, dichos personajes ficcionales, que son portadores de unos valores determinados que el escritor quiere subrayar, al incorporarlos al mundo real

⁴⁵⁶ Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002), 115-116.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 113-114.

⁴⁵⁸ Véanse «Don Juan Tenorio en el otro mundo», «Las alas», «Las memorias de Don Juan», «Elogio de Mefistófeles», «La sombra del Conde Arnaldo», «Historia sin transcendencia», «Paráfrasis de Salomé», «Márgenes», «Cuento de navidad», «Judas de Kerioth», «El ciego», «La estrella de los Reyes Magos», «La tela de Pepa López», «Tragedia rústica», «La montaña maravillosa» y «En camino».

representado, producen una fractura por la que la realidad incorpora imágenes adecuadas para vehicular lo misterioso, lo sagrado o lo subjetivo.

En el caso de Amado Nervo, en «El ángel caído» o «Cuento de Navidad», la incorporación de un ser mitológico a la realidad empírica de una familia se hace con total naturalidad cuando un ángel cae de una nube y un niño, compadeciéndose de él, lo lleva a casa para que su madre le cure el ala derecha. El niño, su hermana y el ángel se vuelven inseparables durante su restablecimiento hasta que, finalmente, este debe volver al cielo, produciéndose con este milagro, un segundo hecho insólito, pues han decidido permanecer juntos y el ángel decide llevarse a sus compañeros al cielo.

Amado Nervo elige conscientemente las convenciones narrativas de los cuentos de hadas, comenzando por la fórmula de inicio «Érase...», e incorpora como protagonistas a un ángel desvalido y dos pequeños jóvenes como compañeros, personajes que se encuentran en las antípodas de los héroes extrovertidos y guerreros que deben acometer grandes empresas. Se trata de versiones eufemísticas que protagonizan los relatos tradicionales, como los enanos y Pulgarcito, o bien, como en el caso del ángel —imagen arquetípica de la ascensión diurna— se trata de una representación atenuada a causa de su ala rota. Y es que los personajes aparecen devaluados, son la versión mitigadora de la heroicidad, concebida por el régimen místico del imaginario: frente a la fortaleza guerrera del héroe tradicional, se halla un héroe desvalido; frente al acometimiento de arriesgadas empresas, se halla el juego de la inocencia infantil. La mágica presencia del ángel en la vida de los niños es motivo para lo maravilloso, transgrediendo los límites de la realidad empírica: «¿Cuántos días transcurrieron así? Los niños no hubieran podido contarlos; la sociedad con los ángeles,

la familiaridad con el ensueño, tienen el don de elevarnos a planos superiores, donde nos sustraemos a las leyes del tiempo».⁴⁵⁹

Igualmente, en «La estrella de los Reyes Magos», del mismo autor, el rey Gaspar decide detenerse en Jerusalén, donde relata su aventura a un escéptico romano quien, con su visión científica, positiva y lógico-racional, niega la posibilidad de que exista la estrella que ha guiado a los Reyes hasta el Niño Jesús. El rey Mago, después de haber prestado atención a los argumentos del romano, aduce que lo que han seguido no era una estrella en el sentido literal, sino una luz interior:

[...] he acabado por comprender que ésta era una *estrella interior*... Sí — continuó Gaspar con cierta emoción, que dignificaba aún más su noble y anguloso rostro moreno, y ponía en sus grandes ojos de gacela pensativa quién sabe qué fulgores sobrenaturales — sí, era una luz interior, un astro que había nacido en nuestros espíritus. Lo veíamos en una especie de éxtasis, sin acertar a decirnos si nuestro deliquio encendía el lucero, o el lucero producía nuestro deliquio... Mientras los dromedarios caminaban, proyectando a la luz de la luna sobre el desierto lívido sus cuellos de serpiente, nosotros perseguíamos una visión interna... Quizá íbamos hasta con los ojos cerrados, porque ciertas luces divinas se ven así mejor... Cuando nos arrodillamos ante aquel infante desnudo y tembloroso del establo, la luz de adentro quedó eclipsada por la luz de afuera, por el fulgor que emanaba de los ojos del niño misterioso. ¡El lucero se había hecho carne...!⁴⁶⁰

La imagen simbólica de la luz se ubica en el interior, en el espacio confuso de lo incognoscible propio de la imaginación mística. Allí, carece de los atributos propios del régimen diurno como el brillo o el fulgor. Como se recordará, la luz que en el régimen diurno se encuentra ligada al reflejo postural y al sentido de la vista, aparece aquí devaluada en una «visión interna».

Los personajes del ángel y el rey Mago abren las puertas de lo fantástico con la recreación de la fantasía infantil y la reivindicación del misterio que ambos llevan aparejados. Se trata de la respuesta con la que el escritor fin de siglo, imbuido de una

⁴⁵⁹ Amado Nervo, «Cuento de Navidad» (CU), *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 682.

⁴⁶⁰ Amado Nervo, «La estrella de los Magos» (CU), *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 164.

renovada espiritualidad, esgrimía contra la sociedad materialista y científica en la que vivía.

No obstante, es significativo el número de relatos cuyos protagonistas son mitos o reconocidos personajes literarios que han perdido toda capacidad simbólica. Entre ellos, es frecuente que sean un pretexto para el humor y la parodia, que cuenta con la participación del lector, conocedor del prestigio de los personajes. En todos los casos, los personajes se tratan sin apenas profundidad psicológica y son, en manos del escritor, un juguete acartonado cuyo objetivo es meramente lúdico y divulgativo. Así sucede en «Don Juan Tenorio en el otro mundo», de Pompeyo Gener, en una clara parodia del mito de don Juan; en «Historia sin transcendencia», de Javier Bueno, en el que se parodia tácitamente a don Quijote, mediante el personaje de un librero que pierde el juicio; o en «La tela de Pepa López», un relato humorístico y realista sobre las supuestas infidelidades de una mujer, que lleva por subtítulo «Revés de la que tejía la señora de Ulises», haciendo referencia, socarronamente, a Penélope.

Finalmente, la ciencia, que venía a iluminar las zonas oscuras del pensamiento humano, sirvió como acicate para la imaginación de los escritores modernistas, de manera que el tema científico, con sus inventos y posibilidades, pasó a formar parte de la ficción narrativa abriendo los límites de la realidad empírica representada. Así ocurre en varios relatos de Amado Nervo, donde la ciencia viene a cuestionar la finitud de la vida en «Los congelados», aplicando los avances en criogenia; posibilitaba adivinar el futuro mediante una operación quirúrgica, como se ha tratado en «El sexto sentido»; o bien otorgaba su interpretación el fenómeno conocido como *déjà vu* en «Cuentos misteriosos».

En «La extraña muerte de Fray Pedro», relato conocido anteriormente por «Verónica», de Rubén Darío, la curiosidad de un fraile por los avances científicos se centra en los rayos x y la fotografía. La radiación electromagnética, invisible para el ojo humano, tiene la capacidad de penetrar en los cuerpos opacos y representar una imagen parecida a la fotográfica, pues, en su origen, las radiografías se obtenían sobre placas de vidrio similares a los clichés fotográficos de la época, de ahí que ambas técnicas compartan la raíz sufija *-grafía*, «representación gráfica», en su denominación lingüística. Para Fray Pedro, la ciencia fotográfica podría ser una prueba fehaciente, un testigo empírico de la existencia de lo sobrenatural —espíritu, alma, lo sagrado—:

Si se fotografiaba ya lo interior de nuestro cuerpo, bien podía pronto el hombre llegar á descubrir visiblemente la naturaleza y origen del alma; y, aplicando la ciencia á las cosas divinas, como debía permitirlo el Espíritu Santo ¿por qué no aprisionar en las visiones de los éxtasis, y en las manifestaciones de los espíritus celestiales, sus formas exactas y verdaderas?

¡Si en Lourdes hubiese habido un *kodak*, durante el tiempo de las visiones de Bernardetta! ¡Si en los momentos en que Jesús, ó su Santa Madre, favorecen con su presencia corporal á señalados fieles, se aplicase convenientemente la cámara oscura!... ¡Oh, cómo se convencerían los impíos, cómo triunfaría la religión!⁴⁶¹

Nótese la paradoja y el juego entre ciencia y religión. La imagen fotográfica, que era mayoritariamente considerada a principios de siglo como una representación fidedigna de la realidad, se encuentra en el relato al servicio de la demostración empírica de lo que se encuentra más allá de dicha realidad y que escapa, por su propia naturaleza, a la representación verosímil que la imagen fotográfica venía a atestiguar.

En cualquier caso, el avance técnico se encuentra aquí a disposición de la indagación en lo sagrado. Las ansias de saber del protagonista lo encaminan a realizar diferentes experimentos como el de fotografiar la hostia sacramental. Cuando es encontrado muerto en su celda, los frailes descubren una placa fotográfica que

⁴⁶¹ Rubén Darío, «La extraña muerte de Fray Pedro» (CU), *MM*, n° 25 (mayo 1913): 6.

demonstraría la existencia empírica de Cristo: «—¿Ha visto su reverencia esto?— dijo su señoría ilustrísima, mostrándole una revelada placa fotográfica que recogió del suelo, y en la cual se hallaba, con los brazos desclavados y una dulce mirada en los divinos ojos, la imagen de Nuestro Señor Jesucristo».⁴⁶²

8.3.2. Escapismos: exotismos e indigenismo

El artista modernista podía suplantar la vulgar realidad en la que habitaba por la recreación de tiempos y espacios alejados de su inmediata realidad empírica. Este exotismo, heredero del Romanticismo, consistía en una representación idealizada y estetizante.

Un rasgo tan definidor de ambas estéticas, independientemente de si se trataba de literatura fantástica o no, tendría como finalidad la de «alcanzar lo eterno universal que lleva a la unidad», en palabras de Rocío Oviedo.⁴⁶³ En parecidos términos, J. Olivio Jiménez y C. Javier Morales entroncan el exotismo con el mito del paraíso perdido o el tiempo primordial de los orígenes: «[...] nostalgia del pensamiento analógico por un mundo originario, perfecto y cabal, sin las sombras con que la ironía trágica mancha en el hombre la plenitud y unidad ansiadas».⁴⁶⁴

Ambientados en un exotismo espacial o temporal se publicaron muchos cuentos que evocaban, por ejemplo, la Jerusalén de los tiempos bíblicos, Grecia durante los Juegos Olímpicos, la ciudad romana a orillas del mar negro donde fue desterrado

⁴⁶² *Ibíd.*, 7

⁴⁶³ Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Recreación del pasado y representación en la obra de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 18 (1989): 265.

⁴⁶⁴ José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (eds.), *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología* (Madrid: Alianza, 1998), 24.

Ovidio, la Edad Media con sus justas, castillos y princesas, el espacio conventual de las beguinas en la ciudad de Brujas o el siglo XVII.⁴⁶⁵

La literatura de vertiente indigenista representa un caso particular, una variante de este escapismo pero que pertenece al mismo ámbito de la literatura fantástica o irracional.

De acuerdo con R. Gullón, el exotismo y el indigenismo son dos variantes del mismo fenómeno de evasión que el hombre rebelde propone ante la mezquina realidad que le ha tocado vivir; el exotismo es un escapismo orientado a la transfiguración de lo distante espacial o temporal, mientras que el indigenismo se dirige hacia un pasado abolido pero ideal y prestigioso.⁴⁶⁶ Asimismo, el crítico entiende que esta segunda opción, como se viene comprobando en la exposición de la imaginación mística, vehicula una actitud imaginaria de penetración en las zonas más oscuras del hombre, un equivalente al «descenso a los infiernos» en base a ritos dionisiacos:

El indigenismo es, sustancialmente, llamada a las fuerzas oscuras, irracionales, y por ahí enlaza con la corriente actual de retorno a la sombra. Es una constante del espíritu humano indestructible, latente en la dimensión más honda de él. Corriente antirracionalista que reaparece en pleno auge del positivismo, para compensar y equilibrar las consecuencias de este auge. [...]

La reacción reflejada en el indigenismo había adoptado en el pasado formas diversas y hasta contradictorias. Las religiones manifiestan de un modo u otro la necesidad de ir más allá de donde la razón alcanza, y coincidiendo con el auge del modernismo, Freud justificará científicamente el irracionalismo explicando el mecanismo de la mente y los contenidos de la subconsciencia.

El indigenismo modernista, en su nivel más hondo, será, pues, el equivalente del tradicional descenso a los infiernos, y es síntoma de pérdida de fe en la razón.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Véanse «La justicia del hombre», «Parábola del real festín», «Artemis», «El poeta en el destierro», «Trova», «El cantor del más allá», «Las tres profesas de Brujas», «La sombra del Conde Arnaldo»

⁴⁶⁶ Gullón, *Direcciones del modernismo*, 65.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, 69.

Las acertadas consideraciones de R. Gullón respecto a la vinculación del indigenismo con el *descenso* hacia los abismos interiores que esconde la razón, se complementan con otra importante apreciación. El crítico alude a la transformación que este tipo de relato ejerce sobre el tiempo y espacio representados en la ficción, enlazando con las consideraciones sobre el cronotopo antes apuntadas:

[...] conviene preguntar si el indigenismo no representa también (desde otro punto de vista) una negación del tiempo objetivo en que se vive y la creación de un tiempo subjetivo, desligado de aquel, con ritmo personal, autónomo, que puede retardarse o precipitarse, modificando los espacios cronológicos que pasan a tener duración y variabilidad, independientes de las marcadas por el tiempo objetivo.

La creación de un tiempo personal permite reducir a casi nada períodos objetivamente extensos y enlazar –saltando sobre ellos: negándolos virtualmente– con el remoto pasado, estableciendo así una contigüidad psicológica contraria a la cronología. Es otro indicio, y decisivo, de hostilidad a lo contemporáneo. Negación de la asediante vulgaridad y negación de la historia. Esto querían los modernistas. Saltar por encima del espacio y del tiempo (saltar sobre su sombra), sin insertarse por eso en un universo de espectros, sino de realidades del alma, menos fantasmales que los licenciados y damiselas que les rodeaban.⁴⁶⁸

En sentido estricto, se deben considerar las manifestaciones narrativas de tema indígena publicadas en *Mundial* como un precedente de lo que luego configurará una narrativa indigenista. A diferencia de esta última, las narraciones breves publicadas en la revista se sirven de la figura del indio, con su geografía y tradiciones, como un modelo más de exotismo espacio temporal característico del modernismo, o bien para el despliegue de una escritura esteticista. A dilucidar esta cuestión ha dedicado valiosas páginas Tomás G. Escajadillo quien prefiere el término de «indianistas»:

La filiación modernista de este tipo de literatura nos parece evidente. Se trata de una modalidad del Modernismo en la que algunos de sus culturos tienden a sustituir la inclinación por lo «exótico geográfico» (e histórico, en algunos casos): China, Japón, la antigua Grecia, Versalles, etc., por una suerte de modalidad de lo «exótico histórico» de lo americano. En ambos casos se

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, 75-76.

trata de una tendencia a la «fuga» de una realidad presente, la que rodeaba al artista modernista y que él, por lo general, reputaba fea, banal y poco interesante.⁴⁶⁹

Ambientado en el antiguo Reino inca se encuentra el relato «La justicia del inca Huaina-Capac», de Alcides Arguedas, y en la época del Imperio azteca, «Mictlan Tecuhtli», de Alfons Maseras. Otros dos cuentos, «El Pachamama» y «Páginas bárbaras», aunque encuadrados en época contemporánea, recogen costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas.

No es de extrañar que el contenido indigenista, pueblos primitivos cuya forma de vida se encontraban más cerca de lo espiritual y lo sobrenatural, ahonden en una temática cercana a lo fantástico por cuanto desbordan los límites impuestos al escritor fin de siglo, de ahí que los relatos tengan por contenido sueños, ritos y sacrificios humanos. Se comprobará en el análisis, cómo los esquemas arquetipos de *descenso* y *penetración* son isomorfos del *descenso a los infiernos* referido por R. Gullón.

Este *descenso* o *viaje al más allá* forma parte de una estructura iniciática tripartita de base antropológica por la que el sujeto realiza un cambio ontológico del ser.⁴⁷⁰ En otras ocasiones, la ceremonia sagrada es conocida como un rito de paso por el que el iniciado entra en una sociedad secreta, o bien transita de una etapa de la vida a otra. En cualquier caso, se ha comprobado en muchas ocasiones cómo las imágenes simbólicas que sustentan esta estructura se encuentran, de forma latente o explícita, en los mitos, cuentos folclóricos o novelas modernas. En concreto, se comprobará cómo la secuencia central del viaje iniciático, que supone el verdadero viaje del héroe, se traduce en los relatos en un sacrificio —en el que cabe la realización de pruebas, por ejemplo—,

⁴⁶⁹ Tomás G. Escajadillo, «El indigenismo narrativo peruano», *Philologia hispalensis*, nº 4 (1989): 125.

⁴⁷⁰ La estructura completa, propia de narraciones y dramas de cierta extensión, pertenece al régimen sintético del imaginario y será analizada posteriormente con detenimiento.

un *regressus ad uterum* o bien un descenso al infierno; todos ellos variantes del mismo fenómeno perteneciente al régimen místico de la imaginación.⁴⁷¹

En los ritos iniciáticos que llevan a la muerte espiritual, se realizan una serie de prácticas ascética en las que los iniciados se someten a tabús alimenticios, a la vigilia, al silencio o a la purificación. En parecidos términos, los relatos contienen algunas de estas prácticas: por ejemplo, en «Páginas bárbaras», el protagonista no ha podido comer, beber ni descansar durante un duro trayecto y, de igual manera, en «Mictlan Tecuhtli», la tribu suma más de cuarenta días padeciendo hambre y sed.

El descenso a estos abismos tiene como preliminar la representación de un viaje o tortuoso camino por parte de los protagonistas. Porque para la antropología del imaginario el *descenso* se diferencia de la *caída* por su lentitud, y de la *ascensión* a la cima, por la penetración en un centro. La penetración en el misterio requiere de un acercamiento progresivo, por etapas, y no se llega a él precipitadamente, como indica G. Durand. Así se comprueba en «Páginas bárbaras», cuyos protagonistas atraviesan la selva por un tortuoso camino inexplorado antes de alcanzar el «Centro», donde encuentran una llanura con pasto fresco, agua, unos platanales y, finalmente, una casa de donde llegan voces femeninas y cantos de gallos. Se aprecia en este viaje un equivalente horizontal del descenso a los infiernos; la dificultad del viaje hacia el centro en el que figura la casa, símbolo de la intimidad, ligado a lo femenino;⁴⁷² de manera que casa y mujer valorizada positivamente —mujer maternal— vienen a ser equivalentes, espacio sagrado al fin en que los dos viajeros podrán comer, beber y descansar. Igualmente, en «El Pachamama», el camino se describe como una sucesión de desérticas y heladas llanuras, descenso de una hondonada por un estrecho sendero

⁴⁷¹ Simone Vierende, *Rite, Roman, Initiation* (Grenoble: PUG, 2000), 23-57.

⁴⁷² Durand, *EAI*, 253-254.

flanqueado por rocas, cerros de espesos matorrales y alta serranía. O bien, como en «Mictlan Tecuhtli», en el que el penoso peregrinar del pueblo se ha caracterizado por pruebas que amenazaban su supervivencia, «ora por arenales ardientes y páramos rocosos, ora por montes fríos y mesetas desoladas».⁴⁷³

En la parte central de esta etapa aparece el rito o sacrificio. En «El Pachamama», los dos cazadores que se encuentran atravesando la cordillera de los Andes asisten a la ceremonia en honor de las bestias, fuente de alimento y de comodidad. El camino ha sido un descenso hasta la humilde morada que servirá de hospedaje y en la que el día siguiente podrán presenciar el rito por el que se rinde honor a los animales:

— Vivimos de las bestias, señor. Ellas nos lo dan todo y son sagradas. Con el vellón de las ovejas damos calor a nuestros hijos, tejemos nuestras ropas; sus desperdicios fecundan los campos y su carne es carne de la nuestra. La chispa de fuego que se lleva de hogar en hogar se guarda en la bosta seca del toro; en las astas de éste sujetamos el arado que rompe las entrañas de la tierra, para recibir la simiente fructificadora; de su piel hacemos sandalias para trajinar por los caminos de la tierra, y también su carne es alimento de nuestros cuerpos. El asno es compañero de fatigas y desvelos: en sus lomos traemos a nuestros hogares los frutos que nos faltan, o llevamos a vender los que nos sobran. La llama fue en un tiempo la única compañera de los de nuestra raza, y hacía el oficio de las demás que he nombrado. Todo nos lo da ella: su bosta, su piel, su carne y sus fuerzas, y es la más querida. Y si a todas les beso el rabo, es porque de allí proceden nuestros bienes: es molde eterno donde eternamente se reproduce la especie: es la vida misma de la vida...⁴⁷⁴

El Pachamama, diosa venerada por los pueblos andinos, es una representación que pertenece al régimen místico, pues es la interpretación positiva de la feminidad fatal del régimen diurno. Traducido habitualmente por «Madre Tierra», se trata de una diosa de pluralidad significativa que subsume nociones espaciales más amplias como la de globo terráqueo, mundo, planeta o espacio de la vida. Así, es considerada una divinidad maternal vinculada a la fertilidad de la tierra y, por tanto, a la naturaleza, a las labores

⁴⁷³ Alfons Maseras, «Mictlan Tecuhtli» (CU), *MM*, n° 25 (mayo 1913): 23.

⁴⁷⁴ Alcides Arguedas, «El Pachamama» (CU), *MM*, n° 8 (diciembre 1911): 149.

agrarias, a la regeneración vegetal y agrícola; pero también es protectora de la vida animal relacionada con el pastoreo y la ganadería.⁴⁷⁵

En el segundo relato, de Alfons Maseras, la horda de indígenas que ha peregrinado durante años en busca de una tierra en la que aposentarse, llega a «Mictlan Tecuhtli» donde un dios de la muerte exige el sacrificio de la joven virgen prometida del jefe. El cuento recrea un pasaje del *Chilam Balam* que relata la segunda ocupación de la ciudad de Uxmal ocurrida en el siglo X realizada por emigrantes procedentes del Altiplano Central de etnia tutul xiúes. Antes de dicha ocupación el relato fabula con el sacrificio en honor del dios del infierno del norte, que según recoge G. Durand, es uno de los dos infiernos venerados entre los pueblos indígenas mexicanos:

Mictlantecuhtli, el dios del infierno del norte (Mictlán), es llamado *Tzontémoc*, “que cae de cabeza” como el Sol poniente, el Sol negro. Mictlantecuhtli es acompañado por sus animales familiares: la lechuza y la araña; es el patrón del día “perro” de la semana así como del día “muerto”. El norte, sede de los infiernos y permanencia del Sol “caído”, también es el país negro, del frío, del invierno.⁴⁷⁶

Se trata de una divinidad *catamorfa* a la que se sacrifica una doncella en un cenote con la finalidad de que el pueblo pueda continuar su viaje y encontrar finalmente la rica tierra en la que establecerse.

Así pues, bien sea mediante la confusión, al incorporar personajes ficticios a la realidad empírica representada; bien sea explorando los límites de lo creíble y lo verosímil mediante los avances científicos; o bien sustituyendo la realidad por un espacio y tiempo remoto e idealizado —trasunto del paraíso perdido—, en todos los casos se produce un trayecto que aproxima la identidad del individuo a lo incognoscible. Ello supone, como explica Dolores Phillipps-López, que la literatura

⁴⁷⁵ Daniela di Salvia, «Para una dialéctica de la naturaleza andina. Aproximaciones filosófico-antropológicas a las creencias quechuas en los Apus y la Pachamama», *Gazeta de Antropología*, nº 27 (2011): 8.

⁴⁷⁶ Durand, *EAI*, 118.

fantástica es un sistema de repliegue frente a la realidad, y al mismo tiempo una compensación y crítica de lo que no se halla en esta.⁴⁷⁷ Léase por «repliegue», la función que se otorga al régimen nocturno o místico como un espacio en el que ocultarse al abrigo del tiempo devorador.

Como conclusión a este capítulo en el que se han recogido las imágenes simbólicas nocturnas más representativas en los relatos de ficción, se debe citar de nuevo a R. Gullón, pues supo ver en la evasión del indigenismo algo más que un mero escapismo esteticista, profundizando en las implicaciones que tenía para la psique del individuo y, por tanto, para el imaginario:

Coinciden, pues, estímulos de diversa procedencia en la inclinación modernista al indigenismo; pero el más hondo e intemporal es el metafísico, que incitará a conocer al hombre siguiendo vías que el racionalismo desdeña. Si se recuerda la influencia de Nietzsche en los años finiseculares, podrá pensarse que sentimientos aún indecisos se verían alentados y justificados por las páginas de *El origen de la tragedia*, en donde el filósofo alemán recuerda que la exaltación dionisiaca es condición precisa para el ulterior equilibrio, nunca producido por acción unilateral de la razón, sino por ejercitarla para encauzar impulsos que, dejados en libertad, se convertirían en puro delirio.⁴⁷⁸

Las palabras del crítico vienen a coincidir con la interpretación que desde la antropología del imaginario concibe el imaginario como un sistema homeostático en el que la compensación entre estructuras asegura el equilibrio de la psique del hombre.

⁴⁷⁷ Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas*, 46.

⁴⁷⁸ Gullón, *Direcciones del modernismo*, 72.

Capítulo 9. La bella muerte

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,
y en su diestra una copa con agua del olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido.

«Coloquio de los centauros», R. Darío⁴⁷⁹

En el fragmento del texto dariano que encabeza este capítulo, el centauro Medón realiza un retrato de la muerte muy alejado de la espantosa representación de esqueletos y calaveras que se hallan en la danza de la muerte medieval. Muy al contrario, esta se encarna en una feminidad que adquiere las cualidades de una diosa bella y pura. Se trata de Diana cazadora —Artemisa para los griegos—, belleza casta y protectora maternal que podía volverse vengadora si era ofendida, como ocurre en su encuentro con Acteón, desmembrado por sus propios perros tras haber sorprendido a la diosa desnuda, celosa de su virginidad.

El ejemplo del «Coloquio de los centauros», sumerge la imaginación en el ambivalente significado de la mujer, capaz de simbolizar el amor y la muerte al mismo tiempo. Esta ambigüedad femenina también se despliega en el poema de Rubén Darío publicado en el número inaugural de la revista, una breve pieza que retoma la relación

⁴⁷⁹ Rubén Darío, «Coloquio de los centauros», en *«Yo soy aquel que ayer no más decía». Libros poéticos completos* (Madrid: FCE, 2018), 445.

antinómica vida-muerte y que es ilustrada de manera ejemplar por Roberto Montenegro, a quien el vate nicaragüense dedicó las siguientes palabras: «Para Roberto Montenegro que pinta como yo escribo, puesto que yo escribo lo que él pinta».⁴⁸⁰ El dibujo muestra una mujer alzando sus brazos hacia una guirnalda de flores, mientras en la parte inferior la muerte es un esqueleto que parece emerger de la tierra. La tensión entre las dos pulsiones Eros-Tánatos en el poema queda abolida por el estilo de líneas punteadas que, a lo Aubrey Beardsley, decoran la composición y crean un movimiento circular entre la orla frutal superior y la mancha inferior. La ilustración permite pensar en la identificación vida-muerte o en una misma representación femenina en dos momentos temporales.

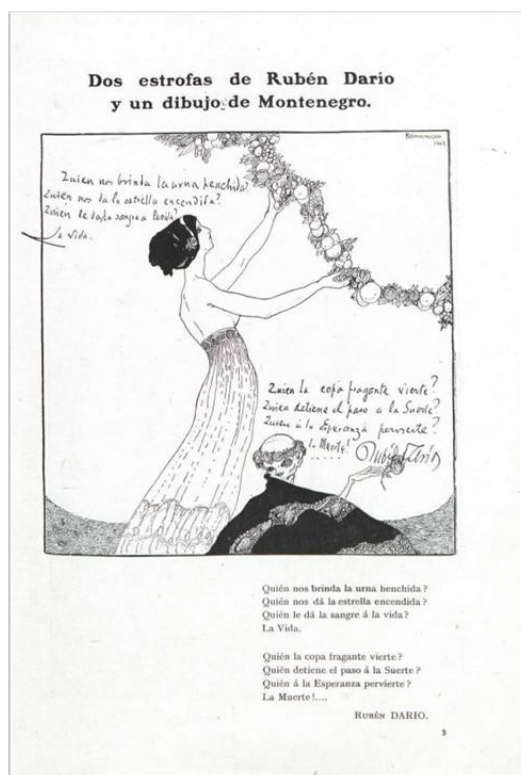


Fig. 76. «Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro»

⁴⁸⁰ Citado en Rodrigo Gutiérrez Viñuales, «Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25, nº 82 (2003): 112.

Esta misma superposición de valencias es propia de algunas de las representaciones femeninas que ya han sido analizadas bajo el régimen diurno. Por ejemplo, la hetaira Mircia del relato de Enrique Larreta es una belleza de «luz, gracia, armonía» al tiempo que fatal;⁴⁸¹ misma ambigüedad ofrece el retrato de Sida, protagonista del relato «El cofre de ébano», de Alejandro Sux, quien es tildada de «alma santa y diabólica» a la vez.⁴⁸² Se aprecia cómo la mujer fatal, el enemigo monstruoso que podía llevar a la perdición, se tiñe al mismo tiempo y en ciertas ocasiones de una belleza de origen divino o angelical.

La mujer fatal, representación de la feminidad negativa, estaba cargada de un erotismo destructor que aniquilaba al hombre, que hacía caer al héroe en su intento de aspiración al ideal bajo el apetito carnal. Si ha sido estudiada en un capítulo precedente es porque su valor negativo se oponía claramente al esfuerzo de sublimación heroica, creando una estructura dicotómica entre héroe/aspiración al ideal y mujer fatal/erotismo carnal, propia de la imaginación diurna. Esta polarización entre lo alto y lo bajo se asienta en una concepción del mundo neoplatónica que tiene muchos antecedentes en la literatura y que, o bien investía a la mujer con todos los atributos de una belleza angelical a la que el hombre aspiraba en su acercamiento a Dios —plasmada en la poesía amorosa de corte petrarquista, por ejemplo—, o bien, como ya se ha estudiado, le adjudicaba los atributos de la animalidad monstruosa.

La mujer angelical o frágil fue, junto a la fatal, otra de las representaciones más difundidas en el arte fin de siglo. Una belleza etérea, fría y estática a la que se le adjudica valores morales como la bondad, la devoción y el sufrimiento propios de las vírgenes. Según H. Hinterhäuser, los antecedentes de esta imagen se encontrarían en el

⁴⁸¹ Larreta, «Artemis»: 16.

⁴⁸² Sux, «El cofre de ébano» (fin del cuento): 583.

prerrafaelismo inglés, hermandad pictórica cuyas obras se expusieron en Francia en la década de los cincuenta pero que no influye en el continente hasta la década de los ochenta, cuando las obras de Rossetti y Burne Jones alcanzan gran popularidad en su última etapa, a partir de los años setenta.⁴⁸³

Alrededor de la figura de Dante Gabriel Rossetti se reúnen una serie de pintores —John Everett Millais y William Holman Hunt, entre otros— para fundar la Hermandad Prerafaelita en el Londres de 1848. El nombre de la asociación hace referencia a la pintura anterior a Rafael, periodo en el que según ellos se hacía una pintura más auténtica, oponiendo los llamados primitivos del *trecento* y *quattrocento* a los modelos consagrados posteriores. Entre sus características fundamentales se encuentran su oposición al arte académico oficial, la minuciosidad y el detallismo de la técnica pictórica junto a la especial atención al color y la revalorización del tema de la composición hasta el punto de elevarla al símbolo. A este respecto, la Hermandad era una asociación con fuertes vínculos con la literatura, pues Rossetti era poeta además de pintor, y abundan las pinturas inspiradas en temas y personajes literarios como Ofelia, de Shakespeare, o las leyendas del rey Arturo. Asimismo, lo que interesa destacar aquí, es que Rossetti creó un icono de mujer, primeramente espiritual —*Ecce ancilla domini* (1850)—, para teñirse luego de una fuerte sensualidad turbadora —*Bocca bacciata* (1859)— que anticipa para la pintura una mujer fatal, que a su vez será modelo de futuras composiciones literarias.⁴⁸⁴ Al mismo tiempo, tanto la mujer ángel como la mujer fatal prerrafaelitas tienen como inspiración modelos precedentes literarios, entre

⁴⁸³ Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, 108-118.

⁴⁸⁴ Sobre la Hermandad Prerafaelita, véanse Cristina Sanjuán Álvarez, «El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte», *Cuadernos de investigación filológica*, nº 9 (1983): 171-181; Sagrario Aznar Amazán, «Pintura prerafaelita, en el límite de la modernidad», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, nº 3 (1990): 333-348; Giovanni Allegra, «Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista», *Anales de Literatura Española*, nº 1 (1982): 283-300; Amelia Pérez Lozano, «Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana» (tesis doctoral, UCM, 2014).

los que cabe destacar el poema «Belle dame sans merci» del poeta romántico Keats, según la observación de M. Praz, o la Beatriz, de Dante.⁴⁸⁵

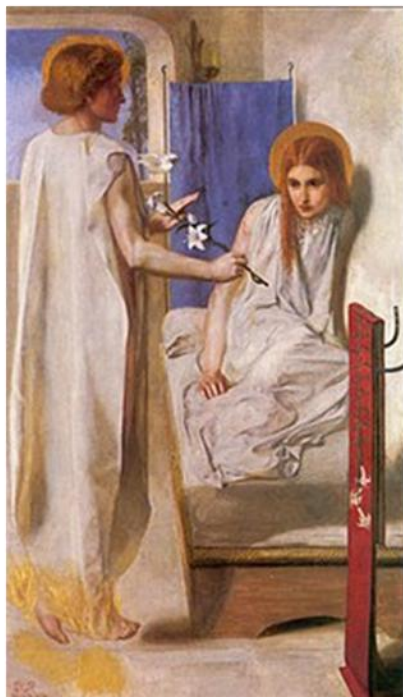


Fig. 77. *Ecce ancilla domini* (1850) y *Bocca bacciata* (1859), de Dante Gabriel Rossetti

La relación dicotómica que se establece tradicionalmente en la descripción de estos dos tipos de representación femenina está lejos de ser tan tajante. La evolución pictórica de Dante Gabriel Rossetti corrobora, a pesar de las diferencias, que no anda tan lejos una representación icónica de la otra; que la belleza angelical puede estar roída de sensual voluptuosidad y la fatalidad femenina teñirse de virginal espiritualidad.⁴⁸⁶ Misma confusión es advertida por H. Hinterhäuser en el ámbito literario cuando analiza,

⁴⁸⁵ Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, 373.

⁴⁸⁶ Pérez, «Literaturas románicas», 37 y ss.

por ejemplo, a los personajes femeninos de María y Elena, protagonistas de *Il piacere* (1889) de Gabriele d'Annunzio.⁴⁸⁷

Rossetti, al igual que ocurrió en la literatura, evolucionó el icono de belleza angelical hacia la muerte como se puede apreciar en obras de su última etapa, como en *Beata Beatrix* (1870) donde el erotismo espiritual se encuentra contaminado de dolor. La obra se inspira en la *Vita Nuova* (1292), de Dante Alighieri, donde se narra el luto por la muerte de su amada Beatriz y su trance místico cuando se eleva sobre los cielos florentinos al encuentro con la divinidad. El contenido guarda paralelismo con el dolor que causó en el pintor la muerte de su esposa, Elizabeth Siddal, a causa de una sobredosis de láudano en 1862. El momento escogido es el de la agonía del tránsito al otro mundo, motivo este de la amada muerta, de origen romántico, que recogerá por extenso la literatura finisecular.⁴⁸⁸

La representación de la belleza angelical que aúna amor y muerte tuvo abundante fortuna en la literatura de la época. Lily Litvak explica cómo el erotismo tradicional había dejado de interesar a los escritores finiseculares y estos lo teñían de ambigüedad, exotismo, perversidad, decadencia, muerte o inocencia, frecuentemente mezclando varias nociones.⁴⁸⁹ Las muchachas enfermas, vinculadas a una muerte inminente, fueron un vehículo más para que el artista fin de siglo sondeara en los misterios del más allá a partir de esa *belleza medusea* que había legado el Romanticismo y en la que lo bello se teñía de horror. De manera que la belleza femenina se mezclaba con la enfermedad en este fin de siglo en el que hubo un

⁴⁸⁷ Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, 98-99.

⁴⁸⁸ Montserrat Escartín Gual, «El prerrafaelismo y los autores del 98», en *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX* (A Coruña, Universidade da Coruña, 2001), 133 y ss.

⁴⁸⁹ Litvak, *Erotismo fin de siglo*, 89-99.

verdadero culto a la muerte, fuente de intensas emociones y misterio que desbordaba la imaginación, como explica Lily Litvak:

La necrofilia también abrió la puerta a una literatura que exaltaba la enfermedad como una existencia que aparejaba una mayor intensidad imaginativa. Derivaba su prestigio de considerarse el umbral del más allá, o como causa de intensidad emocional, de aprecio frenético al goce. Se convirtió en excitante erótico en que se mezclaba la piedad y la repugnancia, el horror y la curiosidad, el miedo y la fascinación.⁴⁹⁰

En este punto, acudir a la antropología del imaginario no resultará solo obligado, sino que facilitará las claves para entender cómo las representaciones positivas y negativas de la feminidad —mujer angelical y fatal, respectivamente— aparecen a menudo fundidas en una sola representación femenina, y cómo en ambas —especialmente en la mujer angelical, a la que se dedica este capítulo— pueden tener cabida las dos pulsiones de la vida y de la muerte —Eros y Tánatos—.

9.1. La amada muerta

Como se recordará, acompañando a la mujer fatal se encontraban otras imágenes solidarias que en su conjunto creaban una nocturnidad terrible, oscura y ruidosa bajo el régimen diurno. Bajo la imaginación mística, se invertirán los valores negativos de manera que la nocturnidad se teñirá de tranquilidad, dulzura, melodías y colores, relacionándose por contigüidad con el arquetipo de la feminidad valorada positivamente, como demuestran las diosas madres de la naturaleza como Isis o Maya.⁴⁹¹

Aquí aparece la representación de la mujer madre, dadora de vida y protectora por naturaleza, que se asocia a las dos grandes imágenes del *mar* y la *tierra*; ambos

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, 101.

⁴⁹¹ Durand, *EAI*, 230.

elementos, el telúrico y el marino, se encuentran emparentados con la maternidad y el alimento a partir de la agricultura y la pesca. Asimismo, la tierra es la entraña de donde surgen los minerales y el espacio de inhumación y descanso eterno.⁴⁹²

Nótese la ambigüedad de las imágenes simbólicas del *mar* y la *tierra*, engendradoras de vida y receptáculos de muerte al mismo tiempo; nacer es salir del vientre de la madre y morir es retornar a la tierra: «La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento; es también, por el contrario, el riesgo de opresión debido a la estrechez del medio y el ahogo por una prolongación excesiva de la función nodriza y de guía, la generosidad tornándose en acaparadora y castradora».⁴⁹³

La madre, imagen inversa de la mujer negativa, también participa de la constelación de símbolos nocturnos de la *intimidad*, pues existe una estrecha cercanía entre ambos conjuntos que llega hasta la confusión; así, la sepultura, el enterramiento o el sueño, imágenes de la *intimidad*, no son sino un doblete del retorno a la madre y una versión eufemística de la muerte.⁴⁹⁴

Se aprecia entonces toda la complejidad de la feminidad positiva, pues se encuentra alimentada por los dos esquemas arquetipos del *descenso* y la *intimidad*; si por un lado es el inverso de la mujer nefasta, también participa de la *intimidad*, pues la inhumación o el espacio protector del sepulcro se entienden como un regreso a la madre. Así pues, mujer madre-muerte son imágenes positivas equivalentes bajo el régimen nocturno en su variante mística.

Retomando la problemática que surgía al comienzo de este capítulo, a cuenta de una feminidad estrictamente polarizada, parece que bajo la imaginación nocturna Eros y

⁴⁹² *Ibíd.*, 225-243.

⁴⁹³ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 674.

⁴⁹⁴ Durand, *EAI*, 244-248.

Tánatos no andan nunca demasiado lejos el uno del otro. Un ejemplo de esta ambivalencia femenina lo ofrecen las numerosas diosas que encarnan al mismo tiempo valores positivos y negativos, como las grandes diosas madres de la Antigüedad. La diosa hindú Kali, cuya representación es una mujer de aspecto repulsivo, no solo es una diosa caníbal que simboliza el tiempo devorador,⁴⁹⁵ sino una madre divina que resume la creación y conservación. Istar, diosa babilónica, y Astarté, la equivalente diosa fenicia de la fecundidad, son diosas de la fertilidad, amor y placeres carnales como lo son de la guerra, y en cuyo nombre se realizaban ritos sanguinarios. Todas estas madres, cuyo culto se dio a través del mediterráneo, fueron el antecedente de la Virgen María, aun cuando en esta se pueda separar un sentido simbólico de otro histórico.⁴⁹⁶

A diferencia de la unidad original que representaba esta feminidad, síntesis de Eros-Tánatos, parece que la escisión de la mujer en los dos polos, que se pueden denominar angelical y fatal, viene determinada por el cristianismo. Como explica D. Pujante, esta religión que «centra su teología en el amor de Dios a los hombre», se encuentra muy alejada del erotismo de las antiguas concepciones religiosas para quienes Eros representaba el misterio de la vida y de la muerte. Para el cristianismo, Tánatos quedó relegado al pecado de la carne, entre los que se encuentra la mujer.⁴⁹⁷ De acuerdo con este autor, se debe esperar a la llegada del Romanticismo primero y al simbolismo a final de siglo para que se recupere la representación de la gran madre con toda su ambigüedad original.

La representación positiva de la feminidad conjugará los valores del amor y de la muerte, como muestran las numerosas bellas muertas que pueblan los relatos

⁴⁹⁵ Joseph Campbell, *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*, Vol. 1, (Girona: Atalanta, 2017), 111.

⁴⁹⁶ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 674-676.

⁴⁹⁷ David Pujante, «El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural (arte y literatura) de Occidente», *Sociocriticism*, nº 26 (2019): 217-219.

románticos y modernistas; un amor ambiguo en el que la amada vehicula un estado que abre las puertas al misterio o pone fin a las angustias existenciales. Se encuentran precedentes románticos en el relato «Ligeia» (1838) y el poema «Anabel Lee» (1849), de E.A. Poe; en simbolistas decadentes como Villiers de L'Isle Adam y su cuento «Véra» (1874); en la novela *Sangre patricia* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez. Por otro lado, también la pintura cuenta con representaciones significativas como *Ofelia* (1852) de Millais, inspirada en *Hamlet* (1599), de Shakespeare, o *La dama de Shalott* (1888), de Waterhouse.⁴⁹⁸

De todo lo expuesto hasta ahora, se puede discernir que la experiencia erótica encarnada en una mujer puede sustentarse en dos vías imaginativas. Una dirección diurna —ya estudiada— en la que la mujer concitaba un eros negativo de sensualidad perversa, cuyo tánatos funciona como un agente activo que destruye las aspiraciones del ideal; y una vía mística-nocturna, en la que la mujer ángel aunaba un eros positivo, experiencia sensual que desborda todos los límites, con un tánatos pasivo, pues el hombre se entrega a la muerte —amada muerta— de manera más o menos voluntariamente, buscando una vuelta a los orígenes a través de la intimidad del agua y la tierra. Es esta segunda vertiente la que se estudiará a continuación, en la que se podrá comprobar cómo esta sensualidad desbordante puede ser encarnada por representaciones femeninas que se tiñen de lo angelical y de la muerte, pero que en cualquier caso suponen un deseo de aniquilación del sujeto en su entrega a una sensualidad mortífera.

Un primer ejemplo, en el que la mujer se retrata explícitamente como una virgen prerrafaelita, mostrará la importante influencia de la hermandad pictórica en las representaciones literarias femeninas de la época. Se trata de Beatriz, protagonista del

⁴⁹⁸ Véase la explicación de Durand sobre la ambigüedad Eros-Cronos-Tánatos en *EAI*, 200-202.

relato «En silencio», de Eduardo Herrera, nombre que inevitablemente remite a la amada de Dante Alighieri y que, como ya se ha mencionado, fue motivo literario para las pinturas de Rossetti:

Apoyada en la blanca balaustrada, Beatriz miraba el mar. Era la hora del crepúsculo. Un rojo rayo de sol moría sobre su frente de virgen prerrafaelita, que surgía admirable entre las anchas bandas de su cabellera lisa y brillante como el oro. Sus vestidos ágiles y flotantes caían de sus hombros en pliegues de una sencilla gracia; y el cuerpo, algo inclinado, dibujaba una suave curva en el aire resplandeciente. [...]

A veces la sentía superior a él, más cerca que él del misterio. Y aparecía siempre, como en el primer momento, lejanísima, intangible, envuelta en el blanco manto de su pureza.⁴⁹⁹

Beatriz es descrita con la adjetivación propia de los ángeles, con su luminosidad y su fragilidad etérea, al mismo tiempo que la tiñe de la inefabilidad de la hora crepuscular, lo que remite a una belleza contaminada de muerte. El retrato se completa con la tristeza de la joven, que no puede declarar su amor al compañero, enamorado de otra mujer:

Apoyada en la blanca balaustrada, Beatriz miraba el mar. Su frente de virgen prerrafaélica [sic.] pareció inclinarse bajo el peso enorme de la sombra. Su cuello grácil y ágil, doblegado en la tristeza, era como el símbolo de un sacrificio. Sus vestidos flotantes, cayendo de sus hombros, parecían llevar entre sus pliegues la trágica tristeza de la renunciación.⁵⁰⁰

La renuncia de Beatriz llegará hasta el martirio, pues proyecta un largo camino de sufrimiento en el caso de que su amado le confiese el amor por otra mujer:

Largo también sería el martirio, enorme el sufrimiento. ¡Qué importaba! Era necesario sufrir, sufrir mucho, hacer inmensa la llama del dolor, para que su alma toda entera pudiera llegar a las regiones divinas. Todo en ella tendía al sacrificio. Era una pálida hostia dispuesta a ser consumida.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Eduardo Herrera, «En silencio» (CU), *MM*, n° 29 (septiembre 1913): 446.

⁵⁰⁰ *Ibíd.*, 448.

⁵⁰¹ *Ibíd.*, 450.

Posteriormente, la imagen de mujer redentora, dispuesta a sufrir por el alma turbada de su amigo a costa de su propia felicidad, queda totalmente definida. Aquí se encuentra la fusión de la mujer angelical con la mujer maternal propia del régimen místico y, por lo tanto, se comprueba el poder plurisignificativo de la *gran madre*; la mujer, que es capaz de elevar el alma del amado a través de su belleza angelical, ofrece, al mismo tiempo, el resguardo protector de una madre. Para Pablo, el amor que siente por ella es, sobre todo, filial, mientras que para Beatriz el amor que le ofrece a su amigo comporta una verdadera fusión de los seres; ella es la fuente y lugar de germinación, seno maternal en el que descansar, aludiendo de forma implícita al elemento acuático y telúrico propio de la mujer:

Ella le había visto vagar incesantemente por la vida, con los ojos cansados, sin encontrar nunca la mujer digna. Y hubiera querido decirle: «No busques más, no busques más. A tu lado se halla la que puede conducirte seguramente por el camino de la luz, la que puede llevarte a las más altas cumbres. ¿Por qué, si sabes que puedo comprenderte, no vienes a mí? ¿Por qué no me abres las puertas de tu alma? Mi alma ha llamado a ellas, y tú no la has oído. Yo soy la fuente de todo consuelo. Yo, que he ensalzado tus primeras esperanzas, podría ofrecerte mi seno para que en él reposaras tu cabeza cansada. Allí adquirirías nueva fuerza y nueva vida, y los sueños que allí germinarían, serían sueños magníficos.»⁵⁰²



Fig. 78. «Myrta», ilustrado por Manuel Orazi y *La dama de Shalott* (1888), de John William Waterhouse

⁵⁰² *Ibíd.*, 448.

Algunas ilustraciones también acusan la influencia de la pintura prerrafaelita. Así se puede observar en la interpretación del personaje de Cimbria, joven a punto de morir en la Atenas decadente, en la que se encuentra un gran paralelismo con el abandono y el ensueño que representa *La dama de Shalott* (1888) de J.W. Waterhouse. Igualmente, el dibujo de Federico Ribas que ilustra el poema «Berceuse blanca» de Herrera y Reissig acusa la inspiración de Dante Gabriel Rossetti. El retrato ovalado de una mujer, inscrito en una especie de camafeo orlado, muestra todos los rasgos de la *Beata Beatrix* (1870) prerrafaelita. Se trata de una belleza etérea de ojos entrecerrados y cuya laxitud remite a la ambigüedad finisecular entre el erotismo y misticismo.



Fig. 79. «Berceuse blanca», ilustrado por Federico Ribas y *Beata Beatrix* (1870), de Dante Gabriel Rossetti

La iconografía prerrafaelita contaba con abundantes representaciones de inspiración medieval. Una época precedente a Rafael en la que hallaban una sociedad primitiva idealizada, un tiempo en el que evadirse de la sociedad vulgar y

mercantilizada en la que vivían. Este medievalismo entronca con la evasión espacio temporal romántica y modernista. Dentro de esta temática, a la protagonista del poema de Tennyson, «The Lady of Shalott» (1833), se puede añadir la *Ofelia* (1852), de John Everett Millais, que aunque basada en el personaje homónimo de la tragedia de Shakespeare, tiene una clara inspiración medieval.

La influencia de estas amadas muertas no puede descartarse en la protagonista del «Cantor del más allá», de Manuel Machado, una princesa medieval que a través de la ventana ojival de su castillo observa, durante el crepúsculo, una sombra que se confunde con el sol. Se trata de un trovador que llega al castillo y embelesa a todos con sus canciones en un idioma desconocido. Por la noche, la princesa llama al trovador en sus sueños y le pide que la lleve con ella, pues ya no podría amar a ningún otro. El bardo, finalmente, acepta y la princesa es encontrada muerta al día siguiente. Todo en el relato apunta a la ruina y el acabamiento: el cantor viene de poniente, donde muere el sol, y los ojos de la princesa son dos soles moribundos. En el cuento de Manuel Machado la unión de amor y muerte es explícita, pues la princesa desea aquello que representa el cantor, que es alegoría de la muerte y de lo incognoscible. Una muerte que no se presenta bajo el terror del régimen diurno, sino que es eufemística y devaluada bajo la imagen de un cantor, vinculado a la melodía propia de la nocturnidad mística, de manera que esta puede ser tolerada como objeto amoroso de la princesa.⁵⁰³

Al margen de la mujer prerrafaelita, la amada muerta podía encarnarse en una joven mujer andaluza como en «Córdoba triste». Se trata del personaje de la Pelailla, joven cantaora de diecinueve años que concita toda la luminosidad y alegría del sur español al tiempo que adolece de cierta tristeza pesimista que ensombrece su carácter;

⁵⁰³ Manuel Machado, «El cantor del más allá» (CU), *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 30-31.

es una «gracia alada» pero también «atracción hecha de luz y de sombra» que tendrá consecuencias funestas, pues se encuentra fatalmente enferma y muere.⁵⁰⁴

Asimismo, Ventura García Calderón recoge en «Por el camino de la muerta» muchos de los tópicos en torno a este tema que se venían sucediendo desde el Romanticismo. Se trata de un relato fantástico en el que la mujer muerta es revivida por la mente obsesiva del protagonista y, por lo tanto, además de plasmar la temática de amor-muerte, vehicula la transformación de la realidad en base a la hiperestesia de la que adolecían los personajes finiseculares.

En el relato del escritor peruano, Ricardo Gual, romántico empedernido que atesora libros como *Werther*, de Goethe, o *Eloísa*, de Rousseau, encuentra en los *bouquinistes* de París un libro de Lamartine en el que una mujer con las iniciales G.D. ha garabateado la siguiente anotación:

¿Por qué empeñarse en buscar lo irrealizable? ¿No es insensata en el mundo la avidez de querer el alma gemela, la mitad de los antiguos, la afinidad electiva de la novela, la que sólo algunos raros felices encontraron diciendo como Dante: «comienza vida nueva?»... Resígnate, alma prisionera, a la dulce monotonía de los días idénticos.⁵⁰⁵

El protagonista se identifica inmediatamente con esta concepción romántica del amor y se lanza a investigar la identidad de la mujer. Se trata de Graziella Dubois, joven que murió de tisis a los treinta años y cuyo daguerrotipo se asemeja a la Beatriz de Dante. Ricardo consigue del librero una caja de recuerdos: una trenza, hojas marchitas, cartas, retratos: «[...] más bien tendida que sentada, con ese lánguido abandono puesto de moda por la señora de Recamier [...]»,⁵⁰⁶ y un diario que comienza cuando tiene veinte años y termina poco antes de su muerte. Allí narra su juventud desencantada y un desengaño amoroso, relato que Ricardo lee como quien lee un autorretrato,

⁵⁰⁴ Luis Rodríguez Embil, «Córdoba triste» (CU), *MM*, nº 30 (octubre 1913): 529-530.

⁵⁰⁵ Ventura García Calderón, «Por el camino de la muerta» (CU), *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 406.

⁵⁰⁶ *Ibíd.*, 408.

identificándose con el mismo sentimiento que el de la muchacha. La obsesión por la joven conlleva una grave alteración en la vida de Ricardo en la que se suceden las ensoñaciones nocturnas con su amada muerta y lleva al protagonista a recrear en su casa un espacio romántico, a la manera de Des Esseintes:

Entonces se observó un extraño cambio en las maneras y los hábitos de Ricardo Gual. Ya casi no salía, pero en su antigua casa provincial, con rejas historiadas y enredaderas entrometidas, empezó a acumular, como un maniático coleccionista, estampas, vasos, libros apolillados, consolas retorcidas de mármol, espejos ovales, sofás de seda amarilla y, sobre los muros, profusamente grabados de modas, mujeres de alto talle y ojos cándidos con cejas apenas indicadas, boca exigua y peinados de caracol. Era un museo de objetos contemporáneos de la locura romántica. Había mandado reproducir viejos retratos, que alternaban en los muros con medallones de David d'Angers. Todos los poetas que amó su Graziella mostraban en el bronce sus ojos nebulosos y sus melenas. Un día compró un arpa con incrustaciones de bronce sobre la curva de ala o de mujer. En el salón, bajo el retrato de ella, algunas veces sus dedos distraídos descansaban sobre una nota que prolongaba en el silencio su quejido pueril.

Mientras fue coleccionando reliquias, sentía un vago consuelo, casi el placer con que amueblamos una *garçonnière* para una amada viva.⁵⁰⁷

Hasta el punto que una noche de vendaval cree escuchar en el salón una voz llorosa que dice juramentos de amor. Cuando intenta atrapar a la sombra, esta desaparece y, a la mañana siguiente, los criados lo encuentran muerto, pendiendo de un candelabro:

Y quedaban en la vieja chimenea las cenizas de todo aquel pasado que vivió por un instante, y lo llamaba con la fabulosa voz terrible de las sirenas del mar. Porque él oyera el grave acento que en la noche, algunas veces, nos invita a aquella parte de la vida, a la cual, como decía el padre Dante: *non si puo iré più per intendimento di ritornare*.⁵⁰⁸

El relato guarda estrechos paralelismos con «Ligeia» (1838), de E.A. Poe, en el que protagonista ve la reencarnación de su verdadero amor fallecido en la mujer de su segundo matrimonio; «Vera» (1874), de Villiers de L'Isle Adam, en el que el conde de

⁵⁰⁷ *Ibíd.*

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, 409.

Athol vive enajenado durante cerca de un año la fantasía de que su esposa fallecida sigue viva; o *Aurelia* (1855), de Gérard de Nerval, en el que se aúna realidad y ensoñación, superponiendo diferentes mujeres en busca de la ideal.

La imagen simbólica de la mujer angelical podía encarnarse en personajes femeninos extremadamente jóvenes que, entre la infancia y la adolescencia, compartían las ideas de pureza, fragilidad e inocencia. A este respecto, hubo una auténtica proliferación de imágenes literarias e iconográficas en el fin de siglo protagonizadas por púberes. Es difícil determinar las causas sociales que influyeron en la multiplicación de esta imagen, aunque se puede aventurar que el miedo que sentía el hombre ante la nueva mujer de la época, que empezaba a emanciparse de la tutela masculina, y cuya sexualidad resultaba agresiva —ya se ha visto con la mujer fatal—, hizo que este se refugiara en la inocencia de la feminidad infantil, estadio previo a la fatalidad adulta. No obstante, la mirada hacia la infancia se tiñó en ocasiones de una implícita y, a veces, fuerte perversidad sexual, en una sociedad hipócrita que jugó en las lindes de la moralidad, como explica E. Bornay.⁵⁰⁹

Aunque el carácter familiar y burgués de la revista no podía permitir que afloraran las representaciones de púberes sexualizadas, sí publicó una muestra representativa del culto a la niña muerta, en boga desde el Romanticismo. En «La Nena», de Manuel Machado, una muchacha, hija de un noble, entra en la edad adolescente y cambia su carácter alegre por la melancolía: «con la cara muy blanca y los ojos muy tristes», con ojeras, sonrisa desolada y la mirada perdida más allá y «su voluntad siempre fría, siempre muerta».⁵¹⁰ El padre, cada vez más preocupado, se esfuerza por averiguar el motivo de su tristeza, al tiempo que organiza fiestas y viajes

⁵⁰⁹ Para una mayor profundización en el tema, pueden consultarse las páginas que le dedican Bornay, *Las hijas de Lilith*, 142-156 y Litvak, *Erotismo fin de siglo*, 136-140.

⁵¹⁰ Manuel Machado, «La nena» (CU), *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 19.

para alegrarla, todo en vano. Finalmente, la familia visita el cementerio en el Día de Difuntos y la joven se desmaya ante la tumba de Luis, un muchacho que había fallecido joven. El abandono de la niñez lleva a la joven a la enfermedad y, por tanto, al desmayo en el cementerio en el final del relato que es un trasunto de la muerte: «La Nena estaba pálida como la muerte... Las lágrimas abrasaban sus mejillas; sus ojos, fijos en aquella pobre fosa, tenían la expresión del más allá que tanto miedo daba al Marqués. Un momento después, la niña caía desmayada en sus brazos».⁵¹¹

La muerte por *mal de amores* de una niña o adolescente también es asunto del relato «Al final de La Traviata», de Julio Hoyos. Como indica su título, el cuento se inspira vagamente en *La Traviata* (1853) y en su precedente, *La dama de las camelias* (1848), pues la joven protagonista, María Teresa, se encuentra enferma al igual que las heroínas de Verdi y Dumas, y el autor hace corresponder el final de la representación teatral con la muerte de la protagonista. Una muchacha de naturaleza débil y de carácter melancólico, que sufre de ataques cardíacos que le llevan a la convulsión epiléptica.

Al margen de los relatos, fue en la lírica donde mejor se aprecian la imagen de la mujer angelical ligada al misterio de la muerte.

Es el caso de Amado Nervo, quien comenzó a publicar en *Mundial* algunos de los futuros poemas de *La amada inmóvil. Versos a una muerta* (1920), libro inspirado en la prematura muerte de su compañera, Ana Cecilia Luisa Daillez. La filiación del retrato de Cecilia con la mujer ángel es clara en el poema «Gratia plena», pues el poeta califica a su amada de «dulce», «ingenua» y «celeste». Pero más allá de este tópico literario, la identificación de la amada con la Virgen María juega con los dos planos, el profano y el religioso; si por un lado, la «gracia» alude al conjunto de cualidades que

⁵¹¹ *Ibíd.*, 20.

hacen agradable a una persona, por otro, el poeta altera la oración del avemaría en los versos «Era llena de gracia, como el avemaría. / ¡Quién la vio no la pudo ya jamás olvidar!». Amado Nervo, al repetir, como si de un estribillo se tratara, los consabidos versos, adjudica a la muerta el favor que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación; es decir, esta se nos figura como una virgen redentora.⁵¹²

La muerte de la amada provoca que el poeta desee a su vez su propia muerte, como en el poema «A quoi bon...», en el que además se expresa la desilusión ante la belleza de este mundo que contrasta con la que antes disfrutaba.⁵¹³

En el poema «Metafisiqueos», Nervo se lamenta por la falta de respuestas, por el nulo consuelo que puede encontrar en la ciencia filosófica al preguntarse por la muerte.⁵¹⁴ No obstante, paradójicamente, el conjunto de poemas en su versión definitiva no es sino una reflexión acerca de este misterio. Un pensamiento que se incentiva a partir de las continuas referencias intertextuales, las citas y los «Pensamientos afines», como ha estudiado R. Oviedo, que «convierten al poemario en un discurso filosófico sobre la muerte y la experiencia, de tal modo que escapa a la mera efusión sentimental para convertirse en una reflexión, avalada por las citas que preceden a los poemas».⁵¹⁵ En la lírica de la amada muerta, se encuentran dos notas comunes a esta representación finisecular: el ser materia para hondas preocupaciones existenciales y el crear un misticismo heterodoxo.

Evidentemente, no se aprecia la mezcla de erotismo y muerte de, por ejemplo, las sonatas valleinclanescas, que implicaban un buceo en los límites mismos de la racionalidad, pero este acercamiento a lo desconocido tenía mucho de misticismo, así lo

⁵¹² Amado Nervo, «Gratia Plena» (P), *MM*, nº 12 (abril 1912): 512.

⁵¹³ Amado Nervo, «A quoi bon...» (P), *MM*, nº 14 (junio 1912): 147.

⁵¹⁴ Amado Nervo, «Metafisiqueos» (P), *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 392.

⁵¹⁵ Rocío Oviedo Pérez de Tudela, «Amado Nervo. Acercamiento a los “Pensamientos afines” de *La Amada inmóvil*. Una guía de lectura», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 49 (2020): 143.

explica Lily Litvak a raíz del análisis de las sonatas de Valle-Inclán: «El modernismo, a la búsqueda no tanto de una religión, sino de una religiosidad, encontró en el erotismo místico un éxtasis que sustituyó al religioso».⁵¹⁶ A este respecto, R. Gullón apunta que erotismo y misticismo coinciden en «[...] la sombría necesidad de perderse en otra cosa», describiendo ambos fenómenos con el esquema arquetipo de la *fusión* y de la *integración* de ambos fenómenos que pueden diferir en la sustancia, pero que mantienen «idéntica [...] tendencia y finalidad: la aniquilación del ser en lo otro».⁵¹⁷



Fig. 80. «Metafisiqueos». Ilus. Roberto Montenegro

Es interesante el dibujo que acompaña al poema «Metafisiqueos», de Amado Nervo, puesto que Roberto Montenegro va a representar el misterio de la muerte a

⁵¹⁶ Litvak, *Erotismo fin de siglo*, 107.

⁵¹⁷ Gullón, *Direcciones del modernismo*, 138.

través de la esfinge. Se trata de uno de sus dibujos de líneas punteadas a lo Aubrey Beardsley, de estilo simbólico y decorativo a partes iguales y que sirvió como portada del primer número de la revista *Los raros* (1920), de Buenos Aires. En la ilustración se representa la muerte como una mujer de larga cabellera que, confundida con los ropajes, termina en una especie de guirnalda que une a esta con la esfinge. Esta última, símbolo de lo incognoscible, acentúa su misterio mediante el antifaz carnavalesco.

La mujer muerta también es protagonista de «Berceuse blanca», poema de Herrera y Reissig en el que se despliega toda una serie de imágenes místicas relacionadas con el continente. Alrededor de la mujer gravitará una serie de representaciones de la *intimidad* y la *morada* con las que el hombre puede resguardarse del tiempo destructor. Ya desde el título se alude a la cuna, espacio simbólico que sirve de sustituto al seno materno desde nuestro nacimiento, elemento protector que remite al tiempo inconsciente de los orígenes, al estado embrionario en el útero materno.⁵¹⁸ El título «Berceuse blanca» alude a una canción de cuna y el adjetivo «blanca» incide en la pureza e inocencia; asimismo, otros significados asociados son los de «nana», «arrullo» o «mecedora». Se trata de una canción de un encantamiento narcótico y de ensueño.

La amada se va a arropar con las cualidades propias de la mujer virginal como en «virgen», «mano de jacinto», «mano de santa». Pero lo interesante es todo el despliegue imaginativo que satura la representación femenina alrededor de los continentes, desde la «cuna» del título, pasando por el «santuario», el «lecho», el «bosque» o la «fosa», toda una constelación de símbolos nocturnos de la *intimidad*,

⁵¹⁸ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 392.

trasunto de la sepultura o el enterramiento, un doblete del retorno a la madre y una versión eufemística de la muerte.⁵¹⁹

⁵¹⁹ Julio Herrera y Reissig, «Berceuse blanca» (P), *MM*, nº 35 (marzo 1914): 410-418. Compárense con las páginas que G. Durand le dedica a estas imágenes en *EAI*, 244-248.

Capítulo 10. El espejo de Pigmalión

El mito de Pigmalión narra, según Ovidio, cómo el rey de Chipre esculpe en marfil la escultura de una mujer de gran belleza. Su perfección es tal que el escultor se enamora perdidamente de su creación y la trata como una a mujer de carne y hueso. Durante la festividad en honor de Venus, Pigmalión solicita a la diosa una esposa igual a su amada escultura y cuando aquel regresa a casa descubre que la bella estatua ha cobrado vida.⁵²⁰

Con este mito no se pretende sino designar metafóricamente un arte que trasciende la mera representación mimética en busca de la expresión de la subjetividad, como en Galatea, obra de arte que acaba encarnando, más allá de su belleza, todo el amor de su creador.

Bajo el régimen místico del imaginario, el paradigma denominado *espejo de Pigmalión* concibe la obra de arte como expresión del mundo interior del hombre, con sus deseos, temores y pasiones. La obra será ante todo un espejo que transcribe el alma humana más allá del mundo aparential y de los datos suministrados por los sentidos. Esta idea arquetípica recorre la historia del arte como se puede comprobar a partir de algunos ejemplos representativos.

En la Antigüedad, por ejemplo, la representación del mundo sensible no se limitaba a registrar una realidad epidérmica, sino que el exterior se combinaba con la expresión de la interioridad. Así se puede apreciar en la tensión que reflejan los cuerpos

⁵²⁰ Ovidio, *Metamorfosis* (Madrid: Alianza, 1998), 310-312.

de los atletas de Mirón o en la mayor individualidad en el tratamiento del rostro en las esculturas de Praxíteles.⁵²¹

La Edad Media cristiana, con la desvalorización del mundo sensible a favor del espiritual, cambió radicalmente esta estética. Las ideas de Plotino en el siglo III d. de. C. tuvieron amplia repercusión en este periodo, pues el hombre debía «rechazar la mirada exterior, sensitiva, para buscar la mirada interior, “los ojos del alma”». ⁵²² Así, los cristianos condenaron la idolatría en razón de que no debe proyectarse el amor que se debe a Dios sobre la imagen de los hombres y del mundo y, en otro sentido, porque no debe rebajarse lo divino al nivel de lo terrenal.

Dos teorías pugnarón durante siglos: una tradición se negaba a aceptar continuidad entre lo divino y lo humano, de manera que en la interpretación de Cristo y lo divino se abre una distancia insalvable; lo visible se encuentra sometido a lo inteligible y tan solo es una vía de conocimiento, la representación del mundo material no está justificada en sí misma.⁵²³ La interpretación radical de esta teoría llevará a la iconoclastia y destrucción de las imágenes. Esto suponía, no negar la representación figurativa en su totalidad pero significó una vuelta al estilo del arte antinaturalista practicado por las antiguas civilizaciones: simplificación, abstracción, estilización y desproporción de las figuras junto a la falta de profundidad y perspectiva en la representación espacial.⁵²⁴ En cambio, otra vía cristiana afirmaba la autonomía del mundo existente respecto al inteligible con la finalidad de justificar la plena libertad de Dios; una vez creado el mundo por su voluntad, este se vuelve contingente y

⁵²¹ Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte* (Barcelona: Icaria, 1985), 41.

⁵²² Citado en *ibíd.*, 48.

⁵²³ Tzvetan Todorov, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), 34-42.

⁵²⁴ Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, 49.

arbitrario.⁵²⁵ En esta idea se encuentra el germen de la futura representación realística que atiende a la representación del mundo visible.

En torno al S.XIV, el movimiento cristiano conocido como la *devotio moderna*, sigue condenando el mundo material y sensible, pero revalorizará las personas y la sencillez frente al lujo eclesiástico. Se trata de una corriente de pensamiento de especial raigambre flamenca, inspirada en místicos como Jan Ruysbroek y Gerd Groote, y cuya obra literaria cumbre es la *Imitación de Cristo* (¿1418?) de Tomás de Kempis. Esta revalorización del mundo sensible a través de la humanidad de Cristo preparará el terreno para la Reforma y para la pintura del siglo XV.

Un ejemplo del pintor Matthias Grünewald, perteneciente al clima en el que triunfa la Reforma protestante, servirá de ejemplo significativo y de antecedente de este cauce del imaginario que orienta la representación sensible hacia la expresión del mundo interior. Se trata de la famosa *Crucifixión* (1511-1516) del Retablo de Isenheim, pintura de una extraordinaria y original fuerza dramática que orienta el mundo sensible hacia un misticismo violento, principalmente a partir de la representación descarnada de Cristo.

Si se abandona el clima renacentista germano y se mira hacia el Renacimiento italiano se halla en el *quattrocento* un equilibrio entre la representación idealizada del modelo y la expresión de sentimientos. Por ejemplo, en el rostro de Eva en el célebre *Adán y Eva expulsados del Paraíso* (1424-1425), de Masaccio, o en Donatello, quien a juicio de Rafael Argullol:

[...] rehuendo toda tentación imitativa y academicista, aboga por un lenguaje figurativo en el que la representación realista de las formas naturales se vea acompañado por la búsqueda de una expresividad emocional. La obra de este artista es la mejor prueba de que el naturalismo y el

⁵²⁵ Todorov, *Elogio del individuo*, 42-44.

expresionismo, como dos vertientes de un mismo proceso estilístico, se hallan presentes ya en el primer gran impulso renacentista. Para Donatello no son incompatibles la serena gracilidad de sus dos *David* con el expresionismo desgarrado de su *María Magdalena*, pues precisamente uno de los grandes hallazgos de la estética renacentista estriba en la necesidad –teorizada por Alberti y Leonardo da Vinci– de plasmar la conjugación de los estados exteriores, aportados por la naturaleza, y los estados interiores del espíritu.⁵²⁶

Este equilibrio entre lo material y lo inteligible, entre lo sensorial y lo espiritual se rompe en el *cinquecento* como ya se puede apreciar en las últimas obras de Miguel Ángel, caracterizadas por su gran fuerza dramática. La ruptura es significativa por cuanto preludia dos movimientos artísticos que representan arquetípicamente dos cauces del imaginario: el manierismo y la abstracción que se ha estudiado bajo el nombre del *espejo de Narciso* y el Barroco espiritual, continuación de la tendencia expresionista en la que nos encontramos.⁵²⁷

El Barroco refleja en su pintura el desconcierto que genera la ruptura del equilibrio renacentista a favor de un espiritualismo que ya contenía este; así, el Greco manierista, con la masa de los colores azul, rojo o amarillo, y sus figuras alargadas; el contraste de luz y de sombra apreciable en el tenebrismo de Caravaggio; el dramatismo de los temas de Ribera o la profundidad psicológica de los últimos retratos de Rembrandt, son algunas muestras de un arte que, más allá de la realidad aparental o de la sacralidad que pretenda ilustrar, se halla al servicio del universo interior del pintor.

Antes de acabar el siglo XVIII, se atisba la llegada del siguiente gran movimiento que se nutre del arquetipo *espejo de Pigmalión*. Grandes precedentes de la pintura romántica al servicio de la subjetividad, como fueron Füssli y *La pesadilla*

⁵²⁶ Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, 60-61.

⁵²⁷ Las palabras de Rafael Argullol se encuentran en total consonancia con el mapa arquetípico trazado por G. Durand: «El alejamiento de la Naturaleza, modelo absoluto en los artistas del *Quattrocento* y del clasicismo, comporta un incremento del espiritualismo y la abstracción», en *Tres miradas sobre el arte*, 69.

(1871), de tema onírico, los grabados visionarios de William Blake o las pinturas negras del atormentado universo goyesco.

Ya en el Romanticismo, la razón como eje rector del conocimiento objetivo se subvierte por la imaginación al servicio de la subjetividad y toda una cohorte de facetas derivadas de esta, como el sentimiento y la emoción. Según Durand, por primera vez una estética reconoce y describe un sexto sentido —la facultad de alcanzar lo bello— que constituye una tercera vía de conocimiento —al lado de la razón y de la percepción usual— para penetrar en un nuevo orden de realidades.⁵²⁸ Efectivamente, Immanuel Kant amplía, en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, las posibilidades estéticas del arte y junto a la categoría de lo bello establece la categoría de lo sublime, «forma inaprehensible, oscura y grandiosa de la belleza».⁵²⁹ Con el Romanticismo, la creatividad se traslada del terreno de lo ideal al de lo subjetivo, con las consecuencias por todos conocidas en cuanto al papel del artista —vidente, profeta, genio—, de su trabajo —fruto de la inspiración— y de su obra —cuya materia es lo anímico, lo no consciente o el sueño—. ⁵³⁰

A pesar de las diferencias estilísticas que se puedan establecer entre movimientos como prerrafaelismo, simbolismo, expresionismo y surrealismo pictórico, lo cierto es que todos ellos siguen en gran medida las pautas establecidas por el Romanticismo. El afán de unidad y totalidad que supuso la empresa titánica romántica pierde la batalla ante el racionalismo positivista decimonónico que se convierte realmente en la doctrina rectora en todos los ámbitos del conocimiento. Pero todos estos movimientos seguirán siendo en gran medida respuestas a este clima racionalista y

⁵²⁸ Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image* (Paris: HATIER, 1994), 18.

⁵²⁹ Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, 77.

⁵³⁰ Alejandra Walzer, *La belleza. De la metafísica al spot* (Barcelona: Octaedro, 2009), 50.

burgués; el misticismo y ensueño que traslucen las representaciones aparentemente realistas de la Hermandad Prerrafaelita; el descubrimiento de los sentidos segundos, haciendo patente lo que se halla escondido mediante el símbolo; la expresión del alma humana a través de una experiencia sensible devaluada en el expresionismo o la preeminencia del sueño sobre la consciencia, en el surrealismo.

El *espejo de Pigmalión* es, por tanto, arquetipo de las obras que bajo su apariencia realista profundiza en la naturaleza más oculta del hombre y el cosmos: desde los sentimientos y pasiones a lo irracional e incognoscible. Para explorar el terreno de la intimidad humana y el misterio que nos rodea, la conciencia imaginante vehicula representaciones a través del cauce místico que profundiza en lo vedado o desvela un sentido segundo.

El arte modernista o simbolista, que se puede identificar a grandes rasgos con este régimen imaginario, fue especialmente apoyado por las páginas de *Mundial* mediante artículos y crónicas que siguen la trayectoria de ilustradores como Roberto Montenegro o Rodolfo Franco. Asimismo, se siguen las exposiciones en los salones parisinos de pintores españoles en la misma órbita, como los hermanos Zubiaurre, Casas, Rusiñol o Zuloaga. En otro sentido, se rescató movimientos anteriores como el Barroco y los primitivos, pues el Greco, Murillo, Ribera o Zurbarán eran artistas cuya pintura espiritual y decorativa fue reivindicada en esta época por los simbolistas, que compartían parecidas inquietudes artísticas.⁵³¹

Si se enfoca ahora al análisis de las ilustraciones de *Mundial*, se encontrará un grupo de dibujantes que, sin abandonar nunca el ánimo decorativo sintetista diurno, acusa una tendencia hacia el ideísmo, la subjetividad y el simbolismo que Aurier

⁵³¹ Véase Javier Pérez Rojas, «El Barroco y el arte español contemporáneo 1860-1927», *Ars longa: cuadernos de arte*, nº4 (1993): 73-92.

otorgaba al arte moderno. Estos rasgos se resuelven en imágenes materiales con unas facetas técnicas y estilísticas sintomáticas: junto a la preponderancia de la línea sobre el color —la línea es el elemento sustancial del dibujo—, aquella tenderá a recrear espacios cerrados y llenos mediante una línea más curva que recta; respecto al color, el protagonismo recaerá sobre la oscuridad y el monocromatismo; frente a la devaluación de la anécdota en las representaciones del régimen diurno, la imagen icónica aludirá a un contenido o una idea, llegando a sugerir hondos sentimientos a partir de la dramatización de la expresión —como en el caso del ilustrador Manuel Orazi—.

La línea curva y la tendencia a llenar el espacio son dos de las características en las ilustraciones del régimen místico que se pueden apreciar en casi todas las dibujos de Moya del Pino. Por ejemplo, en las realizadas para las páginas filosóficas de José Ingenieros, en las que todo el espacio se colma de cuerpos agigantados y miniaturizados, las líneas curvas inciden en la redondez de las musculaturas que se confunden con un paisaje de nubes o un fondo ovillado. Este mismo procedimiento puede llegar hasta el abigarramiento, como en las ilustraciones realizadas en «Envidia y emulación».



Fig. 81. «Páginas filosóficas. Lo envidiado». Ilus. José Moya del Pino

La tendencia a saturar el espacio también es característica de las ilustraciones de Fernando Viscai como muestra una de las realizadas para ilustrar «La Noche Buena ante Belén» de E. Gómez Carrillo. Aquí, al amontonamiento de figuras se une la utilización de una sola tinta, procedimiento que sin llegar a igualar fondo y forma, acaba por homogeneizar todo el espacio.

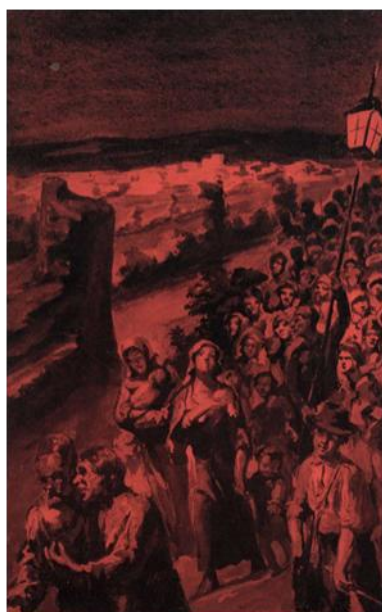


Fig. 82. «La Noche Buena ante Belén». Ilus. Fernando Viscai

Frente a la luz y el color, se observa en este *espejo de Pigmalión* una tendencia a valorizar lo claro y oscuro por contraste. Ya se ha anotado anteriormente la tendencia de la revista a prescindir de la reproducción en color para abaratar costes. No se trata de examinar en este cauce imaginario la abundancia de dibujos a lápiz, tinta o carboncillo que emplean únicamente el blanco y negro, pues esto es común a las ilustraciones que participan de las tres estructuras del imaginario. Más bien, se comprueba la tendencia a utilizar la oposición entre claro y oscuro como una revalorización semántica de la oscuridad. A diferencia del dibujo de tendencia realista, la gradación de la luz no se

encuentra a disposición de la representación verosímil de las figuras, sino que se muestra aquí con una autonomía que la hace protagonista del dibujo.

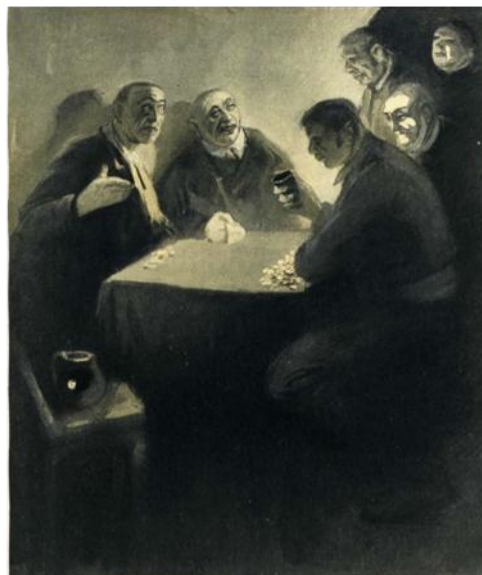


Fig. 83. «A buena cuenta», ilus. Manuel Orazi y «Un milagro», ilus. E. Castellucci

En la obra teatral «A buena cuenta», la noche en la que se encuentran estos dos amantes lo inunda todo, tan solo la luz que viene del cielo o de las ventanas de los edificios ilumina el rostro de la joven en la ilustración de Manuel Orazi. Se trata de una noche tranquila, no amenazante, propia del régimen místico que transforma la amenaza de la oscuridad en intimidad bienhechora. Pero bien pudiera ser que el contraste entre claro y oscuro, en una técnica cercana al luminismo de Caravaggio, estuviera a disposición de la expresión anímica de los personajes como en el dibujo que ilustra «Un milagro» de E. Castellucci.

Esta valorización de lo oscuro lleva aparejada, en ocasiones, una restricción de la paleta de colores a la utilización de una única tinta. Este procedimiento, común en la reproducción fotomecánica de ilustraciones en la época, se encuentra únicamente en los

dibujantes que participan más acusadamente de un estilo simbólico, como en Fernando Viscai, Manuel Orazi, José Moya del Pino o Pere Torné Esquius.

Junto al estilo o la técnica, la temática de las ilustraciones bajo este arquetipo guarda una estrecha filiación con el contenido que manejaban los movimientos pictóricos y gráficos antinaturalistas como el simbolismo y prerrafaelismo.

El exotismo temporal de las ilustraciones, al margen de la temática de los relatos, aparece especialmente representado en su versión medieval. Federico Ribas, bajo el seudónimo de Mirko, o José Moya del Pino son dos de los ilustradores en los que la impronta del movimiento prerrafaelita y *arts & crafts* estilizan dibujos que acompañan textos filosóficos o líricos.

Como es bien sabido, el medievalismo, que tiene su origen en el Romanticismo, fue posteriormente recogido por los prerrafaelitas, William Morris y la Escuela de Artes y Oficios, así como por las obras de Wagner ambientadas en la Edad Media germana como en *Lohegrim* (1850), *Parsifal* (1882), *Tannhäuser* (1845) o *Tristán e Isolda* (1865). En el caso de las ilustraciones de Federico Ribas, un trovador medieval ilustra la «Canción de juventud» de Emilio Carrere; en los dibujos de Moya del Pino, en la alegoría que representa la envidia, dibuja un caballero que da muerte a un dragón, gesta reservada a los auténticos héroes, foco del odio de los mediocres.

Abundó un paisaje simbolista como el que ofrece un ilustrador tan versátil como Viscai en un dibujo en la que la una naturaleza amenazante parece cobrar vida bajo formas antropomórficas en «El libreto de Tabaré». O bien los paisajes de Gutiérrez Larraya, tan adecuados para acompañar textos líricos como «El hada Manzana», de Julio Herrera y Reissig, o «Ilogías», de J. Bofill y Ferro.



Fig. 84. «El libreto de Tabaré». Ilus.
Fernando Viscai

Por supuesto, abundó el tema de la muerte, o mejor, la unión de Eros y Tánatos en un artista como Roberto Montenegro. Sus ilustraciones son, como puede apreciarse, deudoras del decorativismo simbolista de Aubrey Beardsley, mientras que el tema, fue una constante de su obra pictórica.⁵³²

10.1. Poética de lo pequeño en Pere Torné Esquiús

Casi todo el universo imaginativo del pintor e ilustrador Pere Torné Esquiús se ubica en el régimen místico de la imaginación. La iconografía de la infancia y los interiores, lejos de estar motivados exclusivamente por el contenido de los relatos, son

⁵³² Sobre la el tema de la muerte en la obra gráfica y pictórica de Roberto Montenegro, véanse Esperanza Balderas Sánchez, *Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)* (México: Círculo de Arte, 2000) y Andrea Montiel López, «*Vanitas per veritatem*: la persistencia de un modelo en dos obras de Roberto Montenegro», *Vita Brevis*, n° 8 (2016): 50-68.

sus dos contenidos mayores en el conjunto de su obra pictórica, al margen de revistas y libros infantiles. En el caso de *Mundial*, será el encargado de ilustrar la mayoría de relatos de inspiración infantil y algunas leyendas.

Desde la antropología de la imaginación, este primer gran tema suscita todo el cortejo de imágenes simbólicas de la *inversión*; se trata del gusto por lo pequeño, por la miniaturización y el detalle, de lo que se deriva no solo todo el mundo infantil, sino una predilección por los sujetos y objetos nimios, humildes o abandonados. El segundo gran tema, los interiores, deriva de las imágenes simbólicas de la *intimidad*, es decir, de la morada y sus variantes a través de una poética de lo cotidiano y de las relaciones entre el continente y el contenido. Ambos se encuentran estrechamente relacionados, como se podrá apreciar.⁵³³

Desde el punto de vista temático, es interesante observar de entrada cómo el universo imaginativo de Torné Esquiús no responde a la representación de la mundanidad parisina de autores coetáneos como los que han sido analizados en el régimen diurno de la imaginación. Con su llegada a París en 1905 y como ha constatado Eduard Vallès, dejan de aparecer algunos de los símbolos de la modernidad como los automóviles, los *sportmen* y las elegantes; en cambio, será precisamente en la gran urbe, epicentro del progreso, donde se desarrolle de manera continua y hasta el final de su carrera temas como la infancia, los interiores o los jardines parisinos donde la figura humana estará ausente.⁵³⁴ No parece desacertado pensar que este universo imaginativo sirvió de apaciguador resguardo frente a la mundanidad urbana; la infancia como paraíso perdido y los espacios cerrados como protección ante el paso del tiempo.

⁵³³ «Poética de lo cotidiano» es el título con el que a nuestro juicio, muy acertadamente, el Museu Nacional d'Art de Catalunya le ha dedicado una exposición y una publicación monográfica en el 2017.

⁵³⁴ Eduard Vallès, «Lo cotidiano inmanente. La ilustración en prensa y revistas», en V.V.A.A., *Pere Torné Esquiús. Poética cotidiana* (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017), 107-146.

Esta huida entronca con el neoidealismo que observa Hofstätter en los pintores modernistas europeos y que puede resumirse en las siguientes palabras de Gauguin, ese gran fugado hacia las sociedades primitivas: «jusqu’au dada de mon enfance, le bon cheval de bois»; un deseo de volver a lo primitivo y un estado original, que se encuentra también expresado en Schopenhauer, quien describe la infancia como el anticipo de la dicha humana que jamás puede volver a experimentarse.⁵³⁵

El primer tema es el de la miniaturización y el gusto por lo pequeño. Todo el folclore protagonizado por pequeños seres, diseminado en cuentos populares o leyendas, con sus enanos, Pulgarcito y Jonás son la versión eufemizada de la ascensión heroica. No se guarda testimonio de Torné Esquius que explique su obsesión por el mundo infantil. Las primeras ilustraciones de libros infantiles datan de 1905, al mismo tiempo que la iconografía infantil comienza a inundar sus cuadros; desde pequeños bebés hasta adolescentes, infantes de familias burguesas a populares, solos, en grupo o acompañados, jugando, charlando o sentados en los bancos de los parques.⁵³⁶

En el caso de *Mundial*, el artista fue el encargado de ilustrar tres cuentos de esta temática. En «Cuento de Navidad», de Amado Nervo, del que ya se ha analizado la heroicidad devaluada de los personajes, las ilustraciones a una sola tinta, azul para una viñeta y rojo para otras dos, potencia la subjetividad propia del régimen místico del imaginario. Al entintar todo el espacio, fondo y forma se mezclan y confunden, desapareciendo los matices del dibujo. En «Cuento de Reyes», de Juan Huertas Hervás, dos niños vagabundos se encuentran casualmente en un camino y recorren los pueblos recibiendo limosna. Cuando se refugian una noche muy fría en un pajar, un ángel les anuncia la llegada de tres reyes magos que les ofrecen fe, esperanza y amor. En «Sendas

⁵³⁵ Hofstätter, *Historia de la pintura modernista europea*, 40.

⁵³⁶ Elena Llorens Pujol, «Torné Esquius, poeta del “Nou-cents”», en *Pere Torné Esquius. Poética cotidiana*, 102.

de milagro», de Fernando Pontes, los niños se vinculan a un milagro al ser confundidos con dos ángeles. Los tres textos vinculan la infancia a la inocencia y la bondad, de manera parecida a cómo se vio en el análisis de la inversión heroica.

Tampoco faltaron otras representaciones fantásticas, al margen de los ángeles, en otras ilustraciones. Es el caso de los enanitos o personajes que sin ser pequeños, encarnan valores abstractos e ideales desvalorizados por la sociedad, como la «voluntad» mediante un pobre que cree en las hadas.⁵³⁷ Estos otros seres que pueblan las ilustraciones tendrían su correlato en los óleos en los que aparecen figuras pertenecientes a las capas más populares de la sociedad como las nodrizas o los cocheros.



Fig. 85. «Cuento de Navidad». Ilus. Pere Torné Esquiús

Respecto a la segunda temática, la de la morada y los espacios cotidianos, no es sino un trasunto de los numerosos continentes, espacios equivalentes que pertenecen a la constelación de símbolos de la intimidad —gruta, huevo, crisálida, tumba o catacumba— y que se asemejan al vientre materno. En concreto, la casa, con sus

⁵³⁷ Véase Antonio G. de Linares, «Tríptico de las leyendas de la Voluntad, del Amor y del Ideal. La leyenda de la Voluntad» (PP), *MM*, nº 23 (marzo 1913): 997-1003.

numerosos lugares, es un doblete antropomórfico más que arquitectónico, un ser vivo similar al regazo materno, como recuerda Gilbert Durand.⁵³⁸

Las ilustraciones que sustentan esta temática se asemejan a muchos de los cuadros de interiores más apreciados del artista o a sus «dulces lugares», conjunto de ilustraciones sobre espacios emblemáticos de la Cataluña más tradicional y por la que alcanzó un gran reconocimiento dentro del movimiento novecentista. Este trabajo constaba de treinta y nueve dibujos que representaban diferentes ámbitos, como masías e iglesias con la decoración y mobiliario característicos de la época, o bien exteriores con la atención puesta en fachadas, puertas, ventanas, enrejados o arquitectura.

Al margen de la presencia humana en las ilustraciones de los cuentos, la homogeneidad temática entre los relatos, sus cuadros y *Els dolços indrets de Catalunya* (1910), queda patente en toda la serie, pues existe una repetición constante en la iconografía de los espacios interiores. Estos se caracterizan por la sobriedad decorativa: cama, sillas de aena, cómoda de madera, jarrón con flores, velas con su palmatoria, elemento religioso como el crucifijo o el cuadro de la pared.

Respecto al interior de la iglesia, en la ilustración número quince que se reproduce de los «dulces lugares» aparece, al igual que en la viñeta de *Mundial*, un cuadro, una lámpara de aceite colgada del techo o un enrejado que separa el altar del resto de la iglesia, mientras que el púlpito de la viñeta del relato es igual a la dibujada por Esquiús en la pieza número veintitrés de sus «dulces lugares».

⁵³⁸ Durand, *EAI*, 249-252.

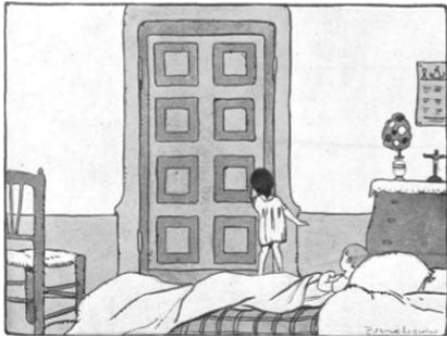


Fig. 86. «Sendas de milagro» y *La habitación triste* (1913), de Pere Torné Esquius

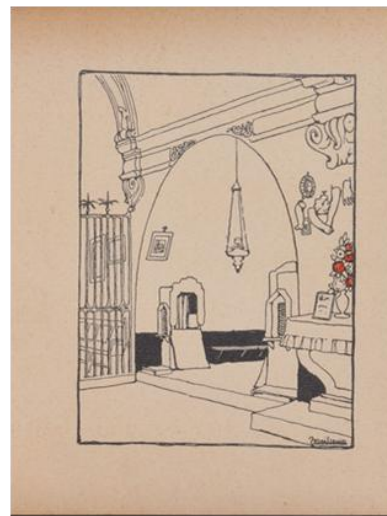


Fig. 87. «Sendas de milagro» y lámina nº 15 de *Els dolços indrets de Catalunya* (1910), de Pere Torné Esquius



Fig. 88. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad... del Amor... y del Ideal. La leyenda de la Voluntad» y lámina nº 24 de *Els dolços indrets de Catalunya* (1910), de Pere Torné Esquius

La última serie comparativa es un exterior que atiende a la puerta de acceso al jardín en el que con sencillez y minuciosidad se representa el muro que rodea la propiedad con su puerta enrejada y su naturaleza domesticada.

Desde el punto de vista del contenido, todo el mundo recreado por Torné Esquiús se alimenta de una apacible cotidianidad, con espacios interiores en los que el lector penetra en un remanso de paz donde la beligerancia diurna se encuentra omitida. La dulzura de los rostros infantiles o la bondad de los cuerpos encogidos de los pobres, también se transmite en la sencillez y pequeñez de los objetos cotidianos, protagonistas metonímicos de figuras humanas ausentes, en el caso de gran parte de su obra ajena a *Mundial*.

Como ya se ha adelantado al hablar de otros ilustradores simbolistas, la temática eminentemente mística se mezcla con una composición estilística cercana al régimen diurno de la imaginación, debido al predominio de la línea, la ausencia de sombras que contribuyan a dimensionar el espacio o la utilización de primeros planos y encuadres recortados —en algún caso—, como se da en la estampa japonesa y en la fotografía. Ahora bien, a nuestro juicio, lejos de dotar a las composiciones de la cualidad antitética diurna, sirve para potenciar la ingenuidad de las composiciones, como opina Elena Llorens al preguntarse por la inocencia que desprende su arte: «Probablemente la respuesta no haya que buscarla en el fondo sino en la forma, en la característica línea trémula de Torné, en su empleo de colores planos, en la ausencia de sombras y volumen; todo ello confina irremisiblemente lo infantil al territorio de la ingenuidad y la inocencia».⁵³⁹

⁵³⁹ Llorens, «Torné Esquiús, poeta del “Nou-cents”», en *Pere Torné Esquiús. Poética cotidiana*, 103.

10.2. Dramático Manuel Orazi

A pesar de que la vida de Manuel Orazi queda para los estudiosos como un misterio, su obra gráfica fue relativamente conocida en su época, alcanzando cierto prestigio y reconocimiento. Es el caso de un artista plástico que se desenvuelve con igual soltura en la pintura, el cartelismo, la ilustración de libros y revistas, el diseño de joyas o, incluso, la escenografía de una película. En el arte del cartel destacó el realizado para La Maison Moderne en 1901, galería fundada por el crítico e historiador de arte alemán Julius Meier-Graefe en 1899, tienda en la que se podía adquirir muebles, obras de arte y todo tipo de decoración moderna, al igual que la famosa Galeries de l'Art nouveau, de Siegfried Bing, fundada en 1895.



Fig. 89. Cartel «La Maison Moderne» (1901). Ilus. Manuel Orazi

En este cartel se observan muchas de las características del estilo *art nouveau* como la definición de la línea, con tendencia a la forma orgánica, o los colores planos. Al mismo tiempo, el dibujo es sintomático de las características del arte de Manuel Orazi como el hieratismo de Cléo de Mérode recortada sobre un fondo en el que se distribuyen pequeñas piezas decorativas como un vaso, lámpara o tintero; es decir, la

combinación de la sugestiva rigidez del perfil de la bailarina con las formas ornamentales.

Como ilustrador, trabajó para algunas de las más prestigiosas revistas francesas, como la satírica ilustrada *L'Assiette au Beurre* (1901). En el número de 12 de diciembre de 1903, monográfico dedicado a la misa negra a raíz de la condena al escritor Jacques Fersen por realizarlas en su domicilio, se encuentra un dibujo de Manuel Orazi en el que se puede reconocer algunos ilustres personajes estetas y decadentes como Maeterlinck, Proust, Wilde o su amante, Lord Alfred Douglas. El dibujo es importante porque muestra la filiación decadente y simbolista del dibujante, ilustrador de Poe o Baudelaire, y de amigos contemporáneos como Jean Lorrain o Pierre Louÿs.

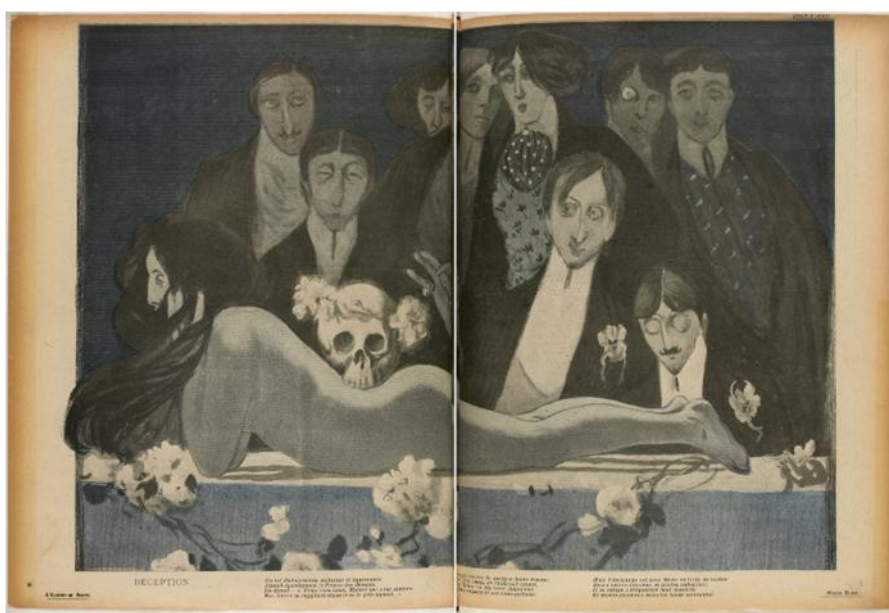


Fig. 90. Dibujo de Manuel Orazi para el monográfico «La messe noir», publicado en la revista *L'Assiette au Beurre* el 12 de diciembre de 1903

Manuel Orazi dedicó un curioso trabajo al tema del ocultismo, una rareza realizada en colaboración con Austin de Croze conocida como *Calendario mágico*

(1896). En este se pueden ver otros rasgos definitivos de la imaginación mística que se aprecian en las ilustraciones de *Mundial*, como la sobreestimación de la oscuridad o el expresionismo de rostros y cuerpos.



Fig. 91. La estampa dedicada al mes de junio del *Calendario Mágico* (1896), de Manuel Orazi

Todo el universo iconográfico de Manuel Orazi desplegado en *Mundial* se nutre del imaginario místico. Se trata de representaciones que combinan el decorativismo diurno con una acusada tendencia al simbolismo más ideísta y decadente. Imágenes que trascienden la mera representación mimética para desvelar un sentido segundo de terrores y pasiones humanas.

La sobreestimación de la oscuridad que se viene comentando es ejemplarizante en los dibujos del artista. Ilustra once trabajos y un total de cuarenta y nueve ilustraciones en las que tan solo emplea el color en dos cubiertas.

El estilo simbolista del italiano se caracteriza por la expresión de sentimientos y pasiones, de ahí que se le encomendara la ilustración de cuatro de las trece obras teatrales que se publicaron completas o fragmentariamente en *Mundial*. En ellas, la cara y el rostro, la parte del cuerpo humano más versátil para expresar la interioridad del sujeto, son las protagonistas. A partir de las diferentes configuraciones de la cara se forma el rostro, ese conjunto de gestos mediante los que leemos en una persona sus sentimientos o a través de los cuales expresamos emociones. Orazi se centrará en esta parte anatómica de los personajes, destacando su fealdad, o bien su gesto espantoso e inquietante. Abundan, por tanto, las deformaciones a través de bocas torcidas o miradas vacías, todo ello para iluminar las zonas más oscuras de la condición humana. Así, se puede apreciar la lujuria en la expresión fáunica del rico comerciante Megábasis, que intenta comprar los favores de la cortesana Mircia, y que simboliza un deseo sexual primitivo que la mujer rechaza por ser opuesto al amor que siente por Dryas; la desesperación en la ceguera de la pastora Ginebra, intensificada por los espasmos del cuerpo; la mirada beoda y rijosa del soldado enemigo y los desesperados ojos de los caballos en el campo de batalla.



Fig. 92. Personajes de «Artemis» y «Voces de gesta». Ilus. Manuel Orazi

Con parecidos resultados, Orazi tenderá a presentar a los personajes mirando directamente al lector con ojos cuyas cuencas estuvieran vacías. Estos procedimientos expresionistas mediante los que mostrar la subjetividad a partir de la deformación de la realidad, fueron habitualmente utilizados por pintores simbolistas como F. Khnopff en obras como la inquietante *Cierro la puerta tras de mí* (1891).

Asimismo, al ilustrador le gustará recrearse en alguno de los aspectos más desagradables o morbosos de los relatos y los dramas, como la decapitación. Motivo pictórico que, aunque no es privativo de la pintura finisecular, encuentra en esta época un auge inusitado, vinculado a la morbidez y el sadismo de quien decapita. Así, en «Voces de gesta», son dos las ocasiones en las que el ilustrador aprovecha para mostrar la cabeza cortada del enemigo del rey Carlino.

Excepcionalmente en *Mundial Magazine*, Manuel Orazi también gustará de recrearse en el erotismo —como ya se vio en el desnudo de Mircia— y la androginia, temas que podían herir especialmente la sensibilidad del lector a quien iba dirigida la revista. Esta última faceta impregna el dibujo de la condesa de la novela «El capitán Proteo», a quien el dibujante otorga una identidad sexual confusa, ausente en el relato. El andrógino o hermafrodita es un símbolo que pertenece a la estructura sintética del imaginario, símbolo que concita en su seno la perfección a partir de la coexistencia de los contrarios, los principios masculinos y femeninos de la divinidad para numerosas religiones como la griega —Dionisos—, la hindú —Shiva— o la egipcia —Ptah—. ⁵⁴⁰

Ahora bien, nada en el relato de Pompeyo Gener inclina a esta interpretación. Se trata de un motivo caro a la literatura y pintura simbolista, al que se recurre dentro del clima de experimentación con lo diferente, relacionado con la sexualidad heterodoxa

⁵⁴⁰ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 94-95.

y vinculado habitualmente con la homosexualidad. El símbolo forma parte sustancial de la literatura decadentista, como indica Mario Praz, quien apunta autores y obras como Jean Lorrain en *Monsieur de Phocas* (1910) o Rachilde en *Monsieur Vénus* (1884), entre tantos otros.⁵⁴¹ Asimismo, se relaciona con lo ambivalente y oculto, dentro de las teorías esotéricas en boga. En un sentido psicológico, G. Durand relaciona al andrógino con lo oculto, a partir de la identificación que realiza C. G. Jung entre el ánima y el hermafrodita:

Le personnage vu de dos, tout comme Hermaphrodite, suggère les profondeurs de l'âme, ce que nous appelons aujourd'hui l'inconscient, l'inconscient toujours androgyne. Animus caché par les dos d'Anima, ou plus simplement part de l'ombre, peut-être « part maudite » des intentions invisibles que cache le dos du sujet. N'est-ce pas là le « symptôme » de toute la peinture expressionniste?⁵⁴²



Fig. 93. «El capitán Proteo». Ilus. Manuel Orazi

⁵⁴¹ Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, 633 y ss.

⁵⁴² Durand, *Beaux-arts et archétypes*, 51.

10.3. Secretas correspondencias del paisaje urbano

Junto a la representación diurna de la ciudad, ese espacio de la modernidad y del progreso ganado al arbitrio de la naturaleza, el imaginario encuentra otra manera de representar el espacio urbano. La ciudad se concibe ahora como un lugar teñido de subjetividad en el que el hombre proyecta sus sentimientos como antaño hiciera en el Romanticismo con la naturaleza. El imaginario que se despliega en esta concepción espacial guarda un estrecho isomorfismo con la representación de la amada muerta del capítulo precedente y el *espejo de Pigmalión*, capítulo en el que nos encontramos.

Rubén Darío se ocupó de París en numerosas ocasiones a lo largo de su vida. Al margen de la imagen feliz de su llegada a la capital francesa, que plasma en las crónicas de la Exposición Universal,⁵⁴³ ofreció con el tiempo una imagen desencantada de la ciudad. El entusiasmo de la bohemia vivida se había transformado en un espacio burgués carente de pasión y autenticidad juvenil, como dejó escrito en artículos como «Bullier»⁵⁴⁴ o «En el barrio latino».⁵⁴⁵

En *Mundial* publicó un texto dedicado a la capital francesa que el poeta transforma primeramente en una ciudad mística, de nocturnidad bienhechora y, en segundo lugar, una urbe que refleja el desencanto dariano, que contrasta con el mito feliz del París finisecular.

Al final de dicha crónica, Rubén Darío dice a modo de colofón que «París nocturno es luz y único, deleite y armonía».⁵⁴⁶ De manera involuntaria, sintetiza con estas palabras la interpretación imaginaria mística de la noche parisina que realiza a lo

⁵⁴³ Rubén Darío, «Peregrinaciones», en *Obras completas*, Tomo III, (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 375-494.

⁵⁴⁴ Rubén Darío, «Bullier», en *Obras completas*, Tomo I, (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 820-824.

⁵⁴⁵ Rubén Darío, «En el barrio latino», en *Obras completas*, Tomo II, (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 653-659.

⁵⁴⁶ Rubén Darío, «París nocturno» (CR), *MM*, nº 1 (mayo 1911): 56.

largo del texto. Dos son las características que subraya el poeta: la luminosidad y el movimiento que con la llegada de la oscuridad no cesan, sino que, muy al contrario, se acrecienta. No se debe interpretar la luz como una antítesis de la noche; al contrario, la luz como la melodía son propios de una noche dulce que se opone a la interpretación diurna, donde reinan las tinieblas y los ruidos. Así, respecto a la luminosidad, destaca las luces de automóviles, terrazas, bulevares, anuncios, edificios o el brillo del oro reflejado en el Sena; mientras que en la animación nocturna, los autos que vuelven del Bois de Boulogne, las parejas que se arreglan para salir y los bailes en los restaurantes y cafés son los protagonistas.

Estas imágenes de la *inversión*, que han convertido el ruido en alegre baile y jolgorio, y las tinieblas en luminosidad nocturna, se ven refrendadas por el arquetipo imaginario del *descenso*, introduciendo la vaguedad inefable del misterio donde la noche abre las puertas a la fantasía y la pesadilla.

El nicaragüense alude al ambiente cosmopolita de la ciudad, nutrida de personas de todas las nacionalidades —americanos, europeos o asiáticos—, de todas las razas y de diferentes clases sociales; un «río humano» que le lleva a evocar a Poe y «la tiranía del rostro», cita que en realidad se debe adjudicar a Thomas de Quincey y su obra *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821), aparecida en el cuento «La pesadilla de Honorio» (1894). Mediante la alusión al rostro, fragmento del cuerpo, y la acumulación de máscaras, se describía un espacio-tiempo distorsionado fruto de la experiencia onírica del protagonista, recurso que volverá a emplear en «Cuento de Pascua».



Fig. 94. Los «Cabaret du ciel» y «Cabaret de l'enfer»

La ensoñación y la fantasía que evoca el artículo quedan subrayadas por las imágenes fotográficas, cuyos pies de foto inciden en el mismo sentido: «La catedral de París en el misterio de la noche», «El sueño del río» o «Vista fantástica del Moulin Rouge». La representación nocturna fotográfica incide en la iluminación de los espacios emblemáticos de París, lo que los acerca al ensueño o a lo onírico como en la imagen que recoge dos cabarets de Montmartre, los conocidos como «Cabaret de l'enfer» y el «Cabaret du ciel», situados en el Boulevard du Clichy, y cuya arquitectura de entrada al segundo recinto supone atravesar las fauces de un monstruo.

Ahora bien, como en anteriores crónicas, Darío también tratará la desaparición de la bohemia en la rivera izquierda del Sena y en Montmartre, sustituida ahora por el turismo, el mercantilismo y la burguesía ociosa.

Esta nostalgia final que siente Darío por un París desaparecido fue una imagen común entre los escritores que trataban la ciudad real. Representaciones que solían ahondar en la ruina y la decadencia, alimentada por los mismos esquemas verbales que se han visto configurar las imágenes artísticas. Interesa destacar en este epígrafe cómo existe una contaminación entre la esfera ficcional y real a la hora de representar las ciudades.

El origen de estas imágenes debe buscarse en los movimientos decadentista y simbolista franceses. El primero de ellos, impulsado por jóvenes inconformistas que acabaron por aceptar la etiqueta despectiva de «decadentes» entre 1880 y 1886, aglutinaba artistas escépticos, angustiados y pesimistas ante la realidad en la que vivían. Juan Herrero condensa así la idea fundamental de este movimiento:

El *movimiento decadente*, siguiendo en la línea de las ideas de Baudelaire, se siente vivir en una época de decadencia y de descomposición (época de vulgaridad, de mediocridad, de racionalismo y de utilitarismo burgués) con la que no se puede identificar, y busca la expresión de sensaciones y sentimientos más personales, refinados y profundos, sintiendo la nostalgia de épocas lejanas o soñadas, y la angustia por expresar y sentir al máximo todas las emociones más exquisitas y refinadas para acelerar el futuro en la muerte y en la descomposición del presente.⁵⁴⁷

Con las palabras del escritor Gustave Kahn, quien decía: «nos sentimos obligados a recordar, para la exacta información de los interesados, que decadente se pronuncia simbolista», se puede resumir el sutil salto que media entre uno y otro movimiento; pues aunque muchos escritores siguieron realizando una literatura de filiación decadentista, al decadentismo literario le siguió sin solución de continuidad el simbolismo. Jean Moréas publica el *Manifiesto simbolista* en *Le Figaro* en 1886, haciendo hincapié en la preeminencia de la idea sobre la realidad en el arte. Los simbolistas buscarán establecer una relación entre los signos visibles —palabras, colores, sonidos, formas— y aquello que se encuentra alejado de los sentidos como lo

⁵⁴⁷ Juan Herrero (ed.), *A contrapelo* (Madrid: Cátedra, 2012), 18-19.

desconocido, lo abstracto, lo ausente o lo trascendente. El símbolo se convierte en el medio para descifrar una realidad invisible, una idea que no es nueva y remite a Baudelaire y su conocido poema «Correspondances», a Swedenborg y a la poesía romántica. Esta cosmovisión, en principio literaria, se extendió a las artes visuales.⁵⁴⁸

En este contexto, una serie de autores simbolistas belgas, como Émile Verhaeren o Georges Rodenbach, escribieron obras en las que el espacio se teñía de decadencia finisecular como en *La España negra* (1898), del primero, o *Brujas la muerta* (1892), del segundo. Esta última novela gozó de gran prestigio artístico en la literatura española al crear la imagen de una ciudad «de ensueño y de muerte —agua dormida—».⁵⁴⁹ Otras novelas relevantes como *La Muerte en Venecia* (1911), de Thomas Mann, *El Greco o el secreto de Toledo* (1912), de Maurice Barrés, siguen de cerca el modelo de la novela de Rodenbach. A su vez, este *topos* literario se extendió a la literatura peninsular, donde se dirigió la atención a ciudades como Toledo, Segovia, Ávila o Soria. En general, se pueden vincular gran parte de las páginas dedicadas a Castilla por la generación noventayochista con la corriente europea que reivindicaba estéticamente estas ciudades.⁵⁵⁰

La actitud soñadora del hombre transforma la ciudad o la relaciona con la subjetividad del artista, con lo íntimo oculto. Como explica H. Hinterhäuser, se trata de «[...] poner de manifiesto las secretas correspondencias entre el paisaje urbano y el individuo, dejándolas actuar y adquirir fuerza arrolladora».⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Véanse José Olivio Jiménez, *El simbolismo* (Madrid: Taurus, 1979); Miguel Ángel Lozano Marco, coord. «Simbolismo y Modernismo», *Anales de Literatura Española*, nº 15 (2002); Anna Balakian, *El movimiento simbolista* (Madrid: Guadarrama, 1969) y Manuel Álvarez Ortega, *Poesía simbolista francesa. Antología* (Madrid: Akal, 1975).

⁵⁴⁹ Alberto Insúa, «Brujas, la ciudad gris» (CR), *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 425-432.

⁵⁵⁰ Lily Litvak, «Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura, 1891-1930», en *Entre dos siglos: España 1900* (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), 23-48.

⁵⁵¹ Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, 47.

La ciudad transfigurada por la lente del escritor, opuesta a las urbes modernas y objeto del sentimiento de melancolía decadente, se encuentra en un texto dedicado a la ciudad de Gante. Al periodista que escribe sobre la ciudad belga le interesa recrear el medievalismo de la ciudad y destacar algunos de los aspectos más oscuramente emocionales con los que se puede vincular un espacio urbano. El primero de estos sentimientos es la tragedia, que a juicio del reportero, se puede manifestar en cualquier momento al viajero a través de cualquiera de sus habitantes:

Por cualquiera calle que se comience la visita de Gante, la primera sensación que al viajero posesiona, es que pisa tierra de tragedia. Sitios habituados al sonar de los aceros que se chocan, y donde las piedras brillan extrañamente por haber absorbido mucha sangre. [...] En Gante, la devastación no existe, y las ráfagas trágicas que cruzan el aire, parecen dispuestas a tomar manifestación inmediata [...].⁵⁵²

No solo evoca la historia sangrienta de la ciudad a causa de las guerras, común a muchas ciudades, sino que destaca el Castillo de los Condes de Flandes, del que se detalla su aspecto terrorífico, con sus leyendas y consejas, la truculencia de su interior, con los esqueletos que albergan sus cuevas interiores y los distintos instrumentos de tortura que exhibe su museo. También habrá espacio para la ruina cuando se evoca la abadía de Saint-Bavón:

Pero en medio a esos canales que reflejan altos muros castellanos, existen también murallas que dan abrigo a grandes eclosiones de arte, a bellos ensueños místicos y a ruinas evocadoras. La antigua abadía de Saint-Bavón, elevada en el siglo V, es de estas últimas. El alma más sensitiva, más amante y buscadora de sitios de placidez y de belleza, no puede ansiar más de lo que se le ofrece entre estos muros derruidos, bajo bosquecillos frescos, en la umbría de las glorietas, de donde emergen trozos de mármoles de estatuas, capiteles, vasos, y el césped fresco donde las palomas revuelan. En otoño, un tinte gris, divinamente melancólico, invade las arcadas del antiguo claustro, los árboles sin hojas, las trepadoras secas. Y en la eclosión primaveral, el jardín todo vestido de nuevo presta la alegría de su savia en flor a los muros carcomidos, a las piedras trucas.⁵⁵³

⁵⁵² A. Zerega Fombona, «Gante» (CR), *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 3.

⁵⁵³ *Ibíd.*, 5.

A través del arte, también se insiste en vincular la ciudad con el terror a partir de los numerosos cuadros en los que se trata el tema de la tentación de San Antonio, donde el espantoso pecado se viste de monstruosidad, o de la crucifixión, a partir del famoso retablo de *La adoración del cordero* (1432), de los hermanos Van Eyck. Asimismo, el artículo se detiene en el aspecto espiritual de la ciudad mencionando a las conocidas beguinas, muy populares en la época a partir de los poemas que les dedicara el escritor Rodenbach. El espacio conventual destinado a esta congregación de monjas evoca en el escritor su deseo de apartamiento y soledad.



Fig. 95. Convento de Mont-St-Amand en Gante y sus beguinas

En *Mundial* se dedicó un trabajo en clave literaria simbolista a glosar la obra de Rodenbach, de la cual transcribe varios pasajes, así como de otros poetas simbolistas como Verhaeren. Brujas, denominada la «Ciudad gris», al igual que en la ciudad de

Gante, predomina «[...] el alma hecha de nostalgias, de vida antigua que se desliza con quietud y humildad comparables a la de sus canales [...]» frente «[...] al alma moderna, práctica, renovadora...» de otras ciudades belgas; destaca su arquitectura gótica, como un ejemplo de arte devoto encaminado a Dios frente al «empuje orgulloso de los ingenieros de hoy».⁵⁵⁴ Asimismo, subraya la pintura mística de Memling, Jean Van Eyck y Gérard David, el viejo color dorado de los pintores primitivos o la intimidad conventual de las beguinas. Pero se detendrá especialmente en parafrasear la obra del belga insistiendo en la melancolía, el silencio, la quietud, la enfermedad y la grisura que desprenden las campanas, los canales, las aguas y los edificios de la ciudad secreta. Alberto Insúa no dudará en equiparar el misterio que encierra Brujas con el de otras ciudades españolas:

Todas la ciudades dormidas, fantasmas del pasado, ciudades que han vivido ya, solicitan al artista, ofrecen una emoción a cada peregrino de la poesía que las cruza. Así en España, Toledo, luminosa y fuerte; Ávila, recogida y adusta; Córdoba, blanca y soñolienta; Compostela, brumosa y funeral, han inspirado versos, prosas, libros enteros... Sin embargo, siguen siendo ciudades arcanas, podría decirse inéditas, para enunciar, con una sola palabra, el conjunto de ideas vagas que suscita la impresión, de que estas ciudades no han querido descubrirse aún, no han querido revelar su secreto... Legiones de artistas han pasado por ellas, y ellas no han depuesto su majestad de esfinges...⁵⁵⁵

El texto reproduce el famoso cuadro de Levy Dhurmer en el que el retrato de G. Rodenbach se funde con el agua del canal de Brujas, dotándole de un aire de ensueño. Pintura que recibió los elogios de Rubén Darío en *Los raros* (1896).⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Alberto Insúa, «Brujas, la ciudad gris» (CR), *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 425-426.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*, 431.

⁵⁵⁶ Rubén Darío, «Los raros», en *Obras completas*, Tomo II, (Madrid, Afrodisio Aguado, 1950), 253.

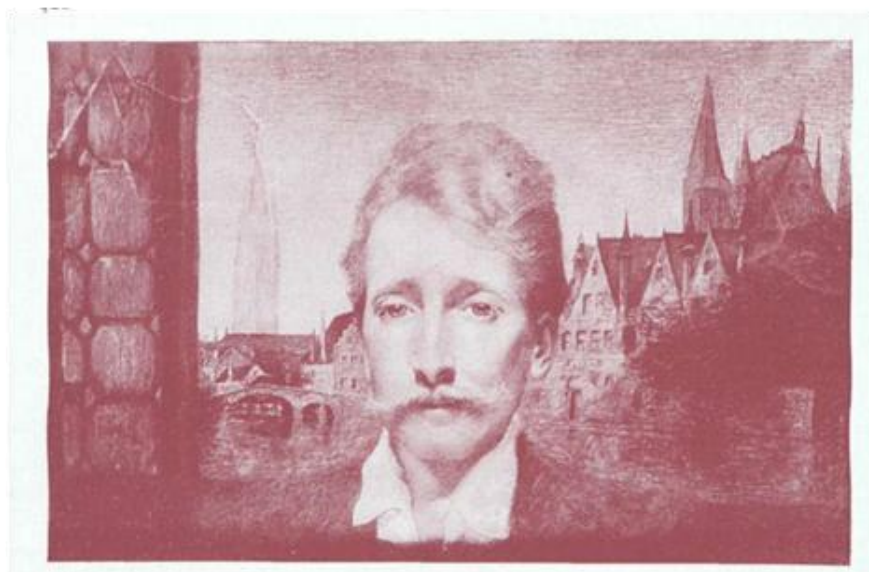


Fig. 96. *Georges Rodenbach* (1896), de Lucien Lévy-Dhurmer

Frecuentemente, los articulistas se pasean por las ciudades como un *flâneur*. Es el caso de José Sánchez Rojas, que pasa una hora y media en Astorga antes de tomar un tren camino de León. Todo rezuma acabamiento y decadencia en la descripción monumental y en la observación costumbrista de Astorga. Llega a la vieja ciudad una tarde lluviosa y fría, cuando el reloj «deja caer siete campanadas» y entre las calles estrechas y el silencio, la oscuridad le impide ver la catedral. Finalmente se dirige a la estación donde aparecen todos los clichés de la ruina en correspondencia con el estado de ánimo del escritor:

La luna se oculta entre las nubes. Y yo pienso que debiera refrenar mis ansias, viviendo toda la vida en estos pueblos tan quietos, tan melancólicos, tan tristes, paseando por estas carreteras polvorientas y rectas, con el espíritu adormilado, compartiendo la existencia con una pobre mujer que tuviera la virtud del ahorro. Se forma el tren, tiembla el herraje sobre los raíles, y yo siento tristeza y frío y sueño.⁵⁵⁷

Finalmente, al día siguiente, el arte gótico de la Catedral de León insufla en el periodista una alegría de espíritu que lo pone en comunicación con Dios.

⁵⁵⁷ José Sánchez Rojas, «Ciudades española: Astorga y León» (CR), *MM*, nº 27 (julio 1913): 259.

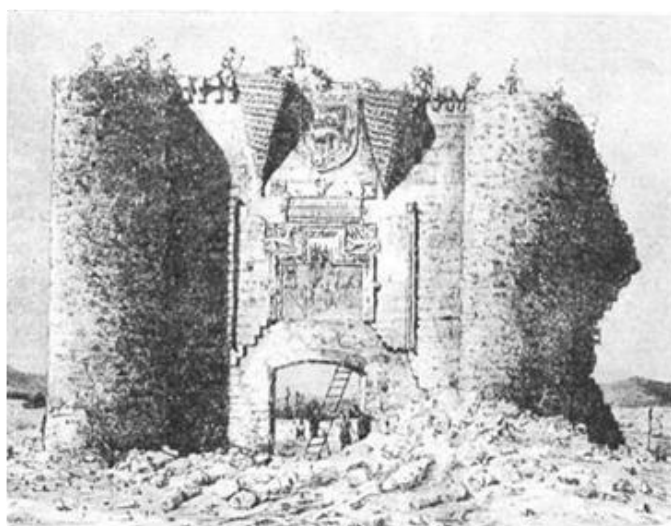


Fig. 97. Ruinas del antiguo castillo de Astorga

En otro texto, se recrea la íntima vida cotidiana de Toledo, alejada del bullicio de las grandes urbes. Por allí aparecen los aguadores con sus cántaros en sus míseros burros, las muchachas con los puños en las caderas, mendigos al sol contra los muros de las iglesias, vendedores y ancianas. En la Plaza de Zocodóver se reúnen tenderos, funcionarios, soldados y campesinos a charlar. Es el día de la Virgen, y allí acuden las aldeanas «con su gorro de tela y sus enaguas bofas y cortas, que dejan ver medias de seda de todos los colores» mientras los hombres «con su ancha faja encarnada, fuman tranquilamente».⁵⁵⁸ Al igual que en las ciudades belgas, el periodista dedica muchas páginas al pasado medieval y a las leyendas surgidas, sobre todo, a raíz de la convivencia entre moros y cristianos.

Entre todas las ciudades, París fue objeto predilecto para expresar el sentimiento de decadencia finisecular. El progreso bienintencionado o no, con su afán especulativo, transformaba la ciudad. Así lo expresaba un reportero de la revista a raíz de los cambios arquitectónicos que sufría el pintoresco barrio de Montmartre:

⁵⁵⁸ P. de Pedroso, «Toledo y sus leyendas» (CR), *MM*, nº 24 (abril 1913): 1076.

Hoy, Montmartre, se «normaliza». Las casas *gratte ciel* lo invaden todo, y a medida de esto, pierde su carácter y su encanto. Los *cabarets* de artistas se industrializan, y se dedican a la más positivista especulación. Y así como ya no se sabe por donde pasaba el *chemin de velours qui conduisait au ciel*, pronto se olvidará el áspero y pedregoso sendero del *Moulin de la Galette*; y si alguien lo recuerda, será algún hortera de los que hoy se han enseñoreado de la *Butte*.⁵⁵⁹

Estos cambios consustanciales a las ciudades preocuparon persistentemente a los escritores de *Mundial*. Uno de los habituales cronistas de París, Ventura García Calderón, vuelve a plasmar en otro artículo esta desventurada transformación:

Montmartre esta muriéndose. En sus centenarias calles empinadas se instalan inmuebles de cinco pisos; los viejos talleres desmantelados ceden el sitio a hoteles «con todo el confort moderno», y hasta sus calles venecianas en vericuello, sus calles retorcidas como espirales para subir al cielo, se aplanan, se morigeran en avenidas blancas.[...] ¿Será que la raza de los bohemios va extinguiéndose? Si sólo vemos el Montmartre de lujo, lo creemos. Porque el Montmartre del extranjero y del rasta, el que se extiende a lo largo del bulevar de Clichy, es un país nocturno de hombres de frac con fajos de billetes en la cartera, una Five Avenue de cosmopolitas millonarios.⁵⁶⁰



Fig. 98. Calle de Saint-Vincent con el «cabaret Lapin Agile»

⁵⁵⁹ M., «Montmartre» (CR), *MM*, n° 15 (julio 1912): 273.

⁵⁶⁰ Ventura García Calderón, «Crónica de París» (CR), *MM*, n° 28 (agosto 1913): 370.



Fig. 99. Le Moulin de la Galette

Pero la imparable transformación de la ciudad venía de lejos y un viejo París desaparecía mientras que la modernidad científica y tecnológica imponía otro. Un nostálgico artículo con el pesimista título de «París que muere», se lamenta de ciertos elementos que desaparecen como las chimeneas y los ómnibus de caballos, que estaban siendo sustituidos por los automóviles.⁵⁶¹ En otro, Ventura García Calderón defiende el derecho De Rodin a permanecer en el hotel Biron hasta su muerte, y realiza una enconada defensa de la isla de San Luis, hogar de artistas bohemios y gentes humildes que la alcaldía quiere dismantelar, símbolo del arte simbolista, opuesto al futurismo de Marinetti y a la sociedad burguesa:

Es un museo y un retiro, museo desigual pero retiro melífico, esta isla San Luis que ellos quisieran rectangular, blanca y sin arte como una avenida de Nueva York. Allí se refugian pobres y artistas, lo que es sinónimo tantas veces. Las calles en bajada y subida, con balcones ennegrecidos, anchos portales y misérrimas tiendas, parecen de una aldea. Y de una aldea también son esas viejecitas que se suenan las narices con los dedos, que recogen pajitas en la calle para escarbarse la boca papanduja, que al veros se vuelven a miraros con una lenta impertinencia de abuelas; son esos granujas casi desnudos y callejeando entre gallinas; son esos mendigos color de tierra — el color de la miseria al envejecer — esos mendigos que venden ollas compuestas, indumentaria en andrajos y jilgueritos roncós, a otros más pobres que ellos. En

⁵⁶¹ A. Zerega Fombona, «París que muere» (M), *MM*, n° 12 (abril 1912): 563-567.

fin, los artistas de París tienen allí su miniatura de Venecia, con *salizadas* y callejuelas, un horizonte de mástiles y perspectivas de pantalones remendados, junto a medias colgando en arco sobre las calles, ocre, cobalto y bermellón de los paisajes de Italia.

Protestan los artistas, pero no es muy seguro que les escuche la alcaldía. El culto al pasado sufre quiebras. Barrès y Peladan se quejan todos los días, de que admirables iglesias góticas sirvan de letrinas o muladares. Ese energúmeno “futurista” Marinetti, que quisiera inaugurar en el gótico archipiélago de Venecia-la-Muerta casas de hierro y máquinas de vapor, tiene en París discípulos. Ayer no más proponían incendiar a Montmartre. Bien sé que son platónicos deseos, y la joven urgencia de épater le bourgeois. Mas el burgués está de acuerdo con ellos. ¡Ensayad a probarle a un comerciante de la alcaldía el encanto de una ruina!

Como en toda locura, aquí se mezcla un grano de verdad. La actitud del futurista es parcialmente defendible. Ciertamente, innegable es que las armoniosas ruinas no disponen a la fuerte voluntad, al viril acto, sino amodorrar con exquisita melancolía el pensamiento de caducidad que está escrito en las descantilladas piedras y los antiguos mármoles. El calofrío que nos recorre en algunas lagunas de Venecia, donde las arquitecturas blasonadas duplican su ojiva silenciosamente, es sin duda una refinada orgía de alma; pero volvemos al hotel exhaustos, como después de una noche insomne.⁵⁶²

En resumen, la representación de las ciudades bajo el régimen místico de la imaginación se centra en alejarlas espacio-temporalmente de la ciudad moderna en la que vivía el hombre; lugares detenidos al abrigo del tiempo, que se habían mantenido al margen de los avances técnicos. De allí rescatarán valores opuestos a la ciudad industrial, como su arquitectura medieval, su espiritualidad religiosa o sus gentes humildes alejadas del bullicio contemporáneo. En conjunto, la imagen es la de un espacio primordial o edénico, similar al escapismo exotista que se ha tratado en la ficción literaria. Asimismo, y muchas veces complementando a este escapismo, la ciudad será el objeto en el que el escritor proyecte su interior, buscando analogías y correspondencias entre la ciudad y sus tribulaciones existenciales y anímicas.

⁵⁶² Ventura García Calderón, «Crónica de París» (CR), *MM*, nº 30 (octubre 1913): 566.

Frecuentemente, el espacio se teñirá del hastío y la abulia finisecular, cuando no de la ruina y la muerte, temas caros al decadentismo de la época.⁵⁶³

Así parece que el hombre proyecta en estas ciudades dormidas la fascinación por la muerte, rasgo de época, y por otro lado, encuentra un espacio imaginario hospitalario en el guarecerse frente a la ciudad hostil y real que experimentaba en sus vidas.

⁵⁶³ Sobre el tema de la ciudad muerta pueden consultarse, además del artículo de Lily Litvak, el capítulo de H. Hinterhäuser, «Ciudades muertas» en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, 41-66; Dorde Cuvaric García, «El topos simbolista de la ciudad muerta en la tradición literaria europea y española», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* 39, n° 2 (2013): 27-50 y Dolores Romero López, «Toledo y la melancolía simbolista en *La voluntad* y *Camino de perfección*», *Anales toledanos*, n° 36 (1998): 133-138.

IV. EL RÉGIMEN SINTÉTICO DEL IMAGINARIO

La estructura denominada sintética o copulativa pertenece al régimen nocturno del imaginario y alberga dos categorías de imágenes: los *símbolos cíclicos* y los *símbolos de progreso*.

Se trata de imágenes simbólicas mediante las que se patentiza la temporalidad, así se trate del tiempo cíclico mediante la repetición rítmica e infinita o del tiempo histórico orientado por la finitud de la biología.⁵⁶⁴

Los primeros se aprecian en el poder cíclico de la naturaleza, su reiteración mediante las estaciones que se suceden y simbolizan un eterno retorno, o las costumbres sujetas al calendario humano; los segundos, en mitos mesiánicos y filosofías de la historia que hacen hincapié en el tiempo lineal y recuerdan la finitud del tiempo acosado indefectiblemente por la biología. La diferencia entre las dos temporalidades no es tan tajante como pudiera parecer, el tiempo lineal o progresista no sería sino una última fase o ciclo truncado.⁵⁶⁵

Dos notas caracterizan a estos conjuntos: son *sintéticos* porque intentan reconciliar los valores positivos y negativos de la imaginación; el terror que produce su fluidez o ausencia y la esperanza en una victoria sobre él o su conclusión. Además, se caracterizan por convertirse en relatos o mitos en los que se alternarán momentos trágicos y triunfantes, combinando los aspectos negativos y positivos de las imágenes.⁵⁶⁶

Para ello debe actuar sobre la misma sustancia temporal mediante imágenes arquetípicas que en su instancia verbal se caracterizan por la *relación* en sus distintas variantes como *reconciliar*, *madurar*, *progresar*, *volver* o *enumerar*, y cuyos correspondientes arquetipos epítetos califican las imágenes *hacia el porvenir* o *hacia el pasado*.

⁵⁶⁴ Durand, *EAI*, 291

⁵⁶⁵ *Ibíd.*, 292.

⁵⁶⁶ *Ibíd.*

Así, las estructuras sintéticas o dramáticas se rigen por el principio lógico de representación diacrónica que relaciona las contradicciones por el factor tiempo; consecuentemente, el principio de causalidad, especialmente en las formas final y eficiente, son características.

G. Durand distingue cuatro principios o estructuras de representación simbólica que operan como protocolo motivador de todo el conjunto de imágenes: la *armonización* de contrarios; *dialéctica*, que dota de coherencia a las representaciones salvando sus diferencias; *histórica*, que hace referencia al pasado con la intención de anular la cronología y *progresista*, orientada al futuro.⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ Durand, *EAI*, 363.

Capítulo 11. La iniciación heroica

La imaginación dispone de representaciones simbólicas que, a diferencia del régimen diurno y místico —que buscaban la confrontación y la negación temporal respectivamente—, tratan de aceptar el tiempo en su devenir. Y es en la ficción literaria de cierta envergadura —arte temporal—, como en el caso de la novela y el teatro, donde se pueden desarrollar tramas en las que se suceden imágenes simbólicas positivas y negativas en un todo temporal dialéctico que es la base del régimen sintético o diseminatorio.

Siguiendo la clasificación de G. Lukács, que viene a refrendar desde la teoría literaria los tres regímenes del imaginario, existe un tercer grupo de novelas denominadas «educativas», que son síntesis de dos anteriores. En ellas, el héroe acepta la inadecuación hombre-mundo y reconcilia su experiencia interior con la realidad social. Se trata de un «equilibrio entre la acción y la contemplación: entre el deseo de dar forma al mundo y el ser puramente receptivo ante él».⁵⁶⁸ La tendencia es la de un proceso que tiende a hacer florecer cualidades del individuo. La novela que mejor encarnaría este cauce sería *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795) porque «Su tema es la reconciliación del individuo problemático, guiado por su experiencia empírica del ideal, con la realidad social concreta».⁵⁶⁹

En cuanto a los estudios sobre el cronotopo, Bajtin establece una tercera relación espacio-temporal que surge a raíz de la obra de Rabelais en el Renacimiento. El hombre mantendría una relación especial con un espacio-tiempo que se caracteriza por su amplitud y propicia unas relaciones más armoniosas con el hombre, por ser creador y

⁵⁶⁸ Lukács, *Teoría de la novela*, 135 y ss.

⁵⁶⁹ *Ibíd.*, 131.

productivo, a diferencia de la concepción medieval de un tiempo destructivo y escatológico.⁵⁷⁰

Una vez más, Alfonso Martín Jiménez vincula el cronotopo bajtiano con la concepción espacio-temporal del régimen sintético o de progreso:

En él se origina el sentido de un tiempo colectivo de la vida cotidiana, de las fiestas, de las estaciones, de los ritos relacionados con el trabajo del campo y las fases de crecimiento de las plantas y los animales, que es sentido como productivo. El paso del tiempo no destruye ni disminuye, sino que aumenta los valores por la reproducción de los animales y las plantas. La muerte o la vejez están supeditadas al crecimiento y la perpetuación de la especie. Es un tiempo exterior caracterizado por su sentido cíclico, claramente incluíble en el apartado de las estructuraciones de *progreso*.⁵⁷¹

De acuerdo con Joël Thomas, junto a las estéticas de lo sublime fundadas en lo alto y lo bajo —régimen diurno— o en la fusión —régimen místico—, existe un tercer gran esquema de unión y relación de las imágenes del relato. Se trata de una red o tejido que une y organiza las imágenes haciendo el relato inteligible, y cuyas imágenes simbólicas representativas son el *hijo*, el *iniciado* o el *viajero*. Las dos estéticas precedentes se equilibran y armonizan gracias a este tercer tropismo de manera que se pueda alcanzar una sublimación espiritual, o bien alcanzar el éxito de la búsqueda en el relato de viaje mediante la reconciliación de fuerzas antagónicas. El proceso de sublimación y de transformación espiritual revela una dimensión iniciática y alquímica, característica del régimen sintético; el objetivo es el de unir los contrarios, superar el antagonismo en una complementariedad.⁵⁷²

Desde el punto de vista antropológico la iniciación suponía un acontecimiento sagrado de máxima importancia en las sociedades primitivas. Mircea Eliade ofrece la

⁵⁷⁰ Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, 318-357.

⁵⁷¹ Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, 129.

⁵⁷² Thomas, *Les mythes gréco-romains*, 18-19; 24-25.

siguiente definición teniendo en cuenta una de las variantes más extendidas de la iniciación, como es la de los ritos de pubertad o ritos de paso:

El término iniciación, en el sentido más amplio, denota un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en la situación religiosa y social de la persona iniciada. En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de su dura experiencia dotado con un ser totalmente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en otro. Entre las diversas categorías de iniciación, la de la pubertad es particularmente importante para poder comprender al hombre premoderno. Esos «ritos de paso» son obligatorios para todos los jóvenes de la tribu. Para ganarse el derecho a ser admitido entre los adultos, el adolescente deberá pasar a través de una serie de ordalías iniciáticas. Gracias a esos ritos, y a las revelaciones que comportan, será reconocido como un miembro responsable de la sociedad. La iniciación introduce al candidato en la comunidad humana y en un mundo de valores espirituales y culturales. No sólo aprende las pautas de conducta, las técnicas y las instituciones de los adultos, sino que también tiene acceso a los mitos y tradiciones sagradas de la tribu, a los nombres y la historia de sus obras. Por encima de todo, aprende las relaciones místicas entre la tribu y los seres sobrenaturales, tal y como fueron establecidas al principio de los tiempos.⁵⁷³

Este esquema ha pervivido en la sociedad actual y en sus productos culturales a pesar de que haya perdido su esencia sagrada.⁵⁷⁴

Varias corrientes de crítica literaria que han sido mencionadas en la primera parte de este trabajo, como la crítica mítica, entendían que en las obras literarias y en los mitos pervive una estructura iniciática. Entre los trabajos más relevantes se encuentra el de J. Campbell ya referenciado. Pero independientemente de las diferentes escuelas y matices clasificatorios que abordan el mismo fenómeno, existe una gran convergencia en su aplicación práctica a obras de diversos contextos culturales, lo que constata la universalidad de la secuencia de imágenes simbólicas que integran la iniciación. Así, por ejemplo, G. Durand lo aplica a mitos bíblicos, paganos o literarios y observa que el relato de tipo iniciático se retoma con inusitado vigor en el Romanticismo.⁵⁷⁵ El crítico

⁵⁷³ Eliade, *Nacimiento y renacimiento*, 3.

⁵⁷⁴ Véase Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 147-155.

⁵⁷⁵ Véase *Un conte sous l'acacia* en Gilbert Durand, *La sortie du XXe siècle* (Paris: CNRS, 2010), 690-691.

chileno J. Villegas aplica la estructura del monomito de J. Campbell a la literatura moderna en *La estructura mítica del héroe en la novela del S.XX* (1978), descubriendo cómo el correlato mítico alimenta novelas como, por ejemplo, *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos.⁵⁷⁶ Igualmente, M^a de los Desamparados Muñoz Reoyo ha interpretado positivamente en clave iniciática las narraciones modernistas.⁵⁷⁷

En el caso de la interpretación de novelas y obras teatrales en *Mundial*, se ha preferido seguir la propuesta crítica de Simone Vierende, que presenta una estructura iniciática en la que se distinguen tres secuencias: *preparación*, *viaje al más allá* (la muerte iniciática) y *renacimiento*. La ventaja de la clasificación ternaria concebida por la profesora francesa se encuentra en que para su elaboración ha contado con los numerosos trabajos del historiador de las religiones Mircea Eliade y, por lo tanto, se halla en consonancia con las fuentes hermenéuticas que se vienen manejando en este estudio. Pero, además, ha sabido vincular la estructura ternaria iniciática con los tres regímenes del imaginario, como se examina a continuación.

La *iniciación* es el comienzo de un estado que debe llevar la semilla, el hombre, a su madurez y a la perfección. Y, como la semilla, primero se debe morir para renacer.⁵⁷⁸ Es decir, la transformación del iniciado conlleva, no solo un cambio social o religioso, sino un cambio ontológico del ser, que se realiza en tres etapas.

La primera secuencia de *preparación* del iniciado, caracterizada fundamentalmente por la ruptura con el mundo profano, se vehicula a partir de imágenes simbólicas diurnas:

En effect, toute la préparation comporte des symboles vécus —car c'est là un point qu'il ne faut pas oublier— sous le régime héroïque schizoinorphe, complétés par les rites d'entrée qui

⁵⁷⁶ Véase Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Planeta, 1978).

⁵⁷⁷ Véase Muñoz, «Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana».

⁵⁷⁸ Esta es la evocadora definición que ofrece Simone Vierende después de estudiar el origen etimológico latino y griego de la palabra, en *Rite. Roman. Initiation*, 7-8.

marquent la séparation définitive du myste d'avec le monde profane, qu'il s'agisse du monde maternel ou du monde social «normal».⁵⁷⁹

La segunda secuencia del camino iniciático, la denominada *viaje al más allá o muerte iniciática*, que ya fue vinculada positivamente a los relatos indigenistas, supone el verdadero viaje del héroe que se traduce en un sacrificio —pruebas, por ejemplo—, un *regressus ad uterum* o bien el descenso al infierno, todos ellos variantes del mismo fenómeno perteneciente al régimen místico de la imaginación:

La série de des symboles du voyage, au contraire, regroupe la plupart des images mystiques ; seule l'image du voyage au ciel pourrait faire difficulté: apparemment, elle appartient au régime diurne, mais outre qu'elle est réservée à certaines catégories supérieures d'initiations, elle introduit dans le régime nocturne la dialectique qui va faire passer l'image au régime dramatique. Au reste, on peut aussi peut-être la considérer comme le doublet heureux de la descente aux enfers: le chaman est dans le ciel mêlé à la divinité si étroitement —mystiquement— qu'il en ramène des pouvoirs magiques, comme le myste a contact avec le sacré dans le ventre du Monstre.⁵⁸⁰

Finalmente, el *renacimiento* se simboliza a través de imágenes violentas o felices: como la salida del monstruo o la salida embriológica del iniciado. También se representa mediante el cambio de nombre o el bautismo, imágenes de renovación pertenecientes al régimen sintético:

Quand enfin la naissance a lieu, c'est que les antagonismes sont harmonieusement résolus: la mort initiatique est la vie, la désagrégation se fait nouvelle cohésion, la séparation devient intégration dans un monde « supérieur » -socialement ou spirituellement. Du point où se place désormais l'initié, les tensions sont, non pas effacées, mais dépassées, assimilées, intégrées à une expérience existentielle.⁵⁸¹

En *Mundial Magazine* se publicaron varias obras literarias pertenecientes al género narrativo y teatral cuya extensión posibilita que se articulen imágenes pertenecientes al régimen diurno y místico de la imaginación de manera que el conjunto

⁵⁷⁹ *Ibíd.*, 124.

⁵⁸⁰ *Ibíd.*

⁵⁸¹ *Ibíd.*

permite identificar el sustrato mítico de la iniciación. Para nuestro propósito, se analizarán cuatro de estas piezas: la novela «Estrazilla», y las obras teatrales «Celia en los infiernos», «Alceste» y «La Malquerida».

11.1. Imágenes de regeneración

El sustrato iniciático de un relato extenso se puede apreciar en la novela «Estrazilla», de J. Ortega Munilla. Aquí se asiste a la trama del personaje protagonista y don Ulpiano Covarrubias, su mentor. El primero es un joven que sigue un periplo vital que le lleva desde la separación familiar —a consecuencia de una falta cometida por la madre—, pasando por su vagabundeo por las calles, hasta la regeneración debido al perdón que otorga a su madre y el reencuentro feliz con esta.

En un primer momento, la *preparación* comienza cuando Cayetano o Tanito, como se le llama familiarmente, es apartado del hogar familiar y arrojado a una sociedad insensible con los desamparados. La causa se halla nada menos que en una falta o mancha, cometida por su madre al consumir una infidelidad conyugal.

Comienza entonces el *viaje* del héroe a través del mundo de la marginación social, un viaje que supone un descenso al mundo del hampa, en el que encuentra una serie de dificultades que debe superar. Un periplo en el que Cayetano, ahora rebautizado con un apodo de acuerdo a su nueva condición de niño de la calle, debe sobrevivir sin caer en la total abyección como parte del grupo de pilluelos al que pertenece. Si en un primer momento sobrevive honradamente con las enseñanzas de la señora Salvadora, posteriormente padece hambre y frío en la calle, comete algún pequeño delito, hasta que se gana honradamente la vida gracias a la protección de don Ulpiano, quien le consigue un trabajo de albañil y cobijo en el mismo taller. Bajo la protección de este deberá responder a su confianza mediante la honradez y la virtud: realizará los encargos sin

engañar a su protector, se mostrará diligente en su oficio de albañil y aprenderá a leer en la escuela con el maestro don Anacleto.

Estrazilla es el mote con el que don Ulpiano apoda al joven debido a su destreza en la preparación de la pasta con la que se hacen las máscaras. Don Ulpiano reconoce algo especial en el muchacho, sentimiento que le impele a ayudarlo:

¿Ha advertido V. que ese chico, a pesar de su vida miserable, tiene el más elevado sentimiento del honor, y que palpita en su tosca alma de hijo del arroyo una aspiración vivísima a la dignidad? ¿Ha observado V. que el recuerdo vago de su madre, de la madre que le abandonó, que lo hizo dos veces huérfano, que le arrojó al muladar, late en su espíritu constantemente?⁵⁸²

Su proyecto es el de juntar a la desdichada madre, cuyo paradero se desconoce, con su hijo. Así continua la conversación de don Ulpiano con Don Anacleto, el maestro de escuela, donde explica la situación deplorable en la que se encuentra la madre de Estrazilla:

- ¡En el hospital! En una cama del hospital provincial, idiotizada por las desventuras que sobre ella han caído... Era bella. Es un monstruo de fealdad. Era inteligente, habilidosa. Es un ser imbécil. Era una mujer honrada. Es un típico ejemplo del vicio y del pecado... Por eso dudo de si, el añadir a los sufrimientos del huérfano una inútil e injusta carga de horrores, poniéndole en contacto con su madre, es cosa a que tengo derecho, si puedo y debo hacerlo, si no será mejor dejar que las cosas pasen como venían pasando, sin intervenir para corregirlas... Pero, no, no dudo. Cumpla el hijo sus primeras obligaciones, que son las de recoger lo que le queda de madre, y restaurarla con el amor y el sacrificio. Tal vez dentro de ese cuerpo enfermo, y en el fondo de esa alma embrutecida, queda aún algo de vida sana y noble...

— Pero, permítame V. una observación — se atrevió á decir Don Anacleto — ¿Con qué medios cuenta el muchacho para atender a esas obligaciones?

— Yo le ayudaré. Él trabajará. En el esfuerzo que realice, estará contenida la virtud de su regeneración. Para limpiarse del lodo del arroyo en que ha vivido, necesita la purificación del sacrificio... y no me pregunte V. más, porque no sé bien si acierto. Ya he dicho que dudaba; pero la duda es entre si debo hacer lo que manda la ley de Dios, o lo que manda el Demonio... Hay dos modos de vivir. Uno, que consiste en permanecer indiferente ante la depravación social que nos rodea, sin tomarse la molestia de intentar enmendarla. El otro consiste en arrojarse sobre el

⁵⁸² José Ortega Munilla, «Estrazilla» (continuación) (N), *MM*, nº 26 (junio 1913): 140.

malvado cuando va a perpetrar la maldad, para impedirle, y sostener al bueno cuando va a caer vencido o fatigado, para darle ánimos y fuerza. Los egoístas siguen el primer sistema, que es el más cómodo. Los abnegados siguen el segundo, que es duro y. aún peligroso. Yo no sabría dejar de ser como soy, ni dejar de hacer lo que hago...⁵⁸³

Finalmente, el *renacimiento* del héroe se comprueba en la regeneración social de Estrazilla, auspiciaba y alimentada por su mentor don Ulpiano. Cuando se le anuncia el reencuentro con su madre, Cayetano demuestra una infinita capacidad de perdón ante el abandono de esta, posteriormente la cuida, hace que recupere poco a poco la memoria hasta que finalmente reconoce a su hijo. Explícitamente se menciona en repetidas ocasiones la palabra «regeneración»; el amor y la bondad de Cayetano hacia su madre forma parte del sacrificio que este debe hacer para recuperarla. Al mismo tiempo, supone que, en el plano social, Estrazilla abandone la niñez y alcance la edad adulta, en un sentido análogo al que tienen los ritos de pubertad en las sociedades primitivas.

Una vez que don Anacleto, por orden de don Ulpiano, le ha confesado a Cayetano que han encontrado a su madre y los proyectos que aquel guarda para los dos, Estrazilla se altera con la idea de verla y le perdona todo:

Y había en el rostro de Cayetano irradiaciones de magnánimo amor, y en sus ojos resplandores de un fuego de filial ternura que acababa de encenderse en su alma. Las palabras de Don Anacleto habían descubierto a Estrazilla el horizonte del deber y de los sacrificios. La idea de que Don Ulpiano le juzgara capaz de cumplir aquél y de aceptar éstos, le elevaba a una región de dignidad que ni había sospechado antes. ¡A él, al arrapiezo andariego, al granujilla descarriado, al hambriento, al desnudo, al hijo del desprecio, le suponían apto para realizar una obra llena de dificultades, y de afrontar las amarguras de una existencia de duras obligaciones! ¡A él, al muchachito ignorante y rudo, le iban a confiar una empresa superior a los esfuerzos de un varón más fuerte y ducho en las experiencias de la vida!... La cruz que se le ofrecía estimábala como un galardón, y en las negruras del porvenir triste veía él brillar la luz excelsa del martirio que fortifica, exalta y ennoblece... En un segundo se había operado la interior trasmutación de aquella alma. El niño había muerto... ¡Un hombre había nacido!⁵⁸⁴

⁵⁸³ *Ibíd.*, 141.

⁵⁸⁴ Munilla, «Estrazilla» (continuación) (N), *MM*, n° 27 (julio 1913): 249.

El camino iniciático que subyace en esta novela realista con tintes melodramáticos está ligada a la regeneración social. La estructura utilizada por Ortega Munilla no se encuentra tanto al servicio de un cambio ontológico de Estrazilla como en una dimensión ética y social del individuo y de la sociedad.

Con parecidas intenciones regeneracionistas, el camino iniciático alimenta las imágenes simbólicas de «Celia en los infiernos», de Benito Pérez Galdós. Compromisos editoriales del autor impidieron la reproducción completa de la obra teatral.⁵⁸⁵

La protagonista, Celia, es una joven que con la mayoría de edad hereda la fortuna de sus padres, los marqueses de Monte-Montoro. Desde el principio de la obra se muestra hostil con la familia aristócrata a la que pertenece. Tras la hasta ahora estrecha vigilancia familiar, Celia se muestra reacia a contraer matrimonio con alguien de su misma posición social y aboga por casarse con un hombre pobre pero honrado. Sus preocupaciones hacia los más débiles la inclinan a ayudar a los más desfavorecidos, como en el caso de Germán, criado de la casa, para que este pueda lograr sus sueños de crear una Sociedad de Seguros popular.

Celia comienza su *iniciación*, precisamente en el momento en el que cumple su mayoría de edad. Con esta se ciernen sobre la joven toda una serie de problemas sociales que chocan con su idealismo juvenil. Debe decidir con quién casarse y qué hacer con su dinero. Frente al hombre rico y de buena familia prefiere al pobre honrado; respecto al dinero, quiere utilizarlo para lograr lo que ella denomina «el equilibrio social». He aquí toda una serie de imágenes de separación que la apartan del mundo aristócrata al que pertenece. Pero lo que realmente la separa de este mundo es comprobar que el que considera el gran amor de su vida, el joven Germán, la ha engañado pues mantenía relaciones sentimentales con su hermana de leche, Ester.

⁵⁸⁵ No obstante, se publicaron el primer acto entero —trece escenas—; las escenas ocho a diez del segundo acto; las escenas ocho a once, del tercer acto; y el cuarto y último acto completo —siete escenas—.

El *viaje* de la heroína comienza después de haber despedido de su casa a Ester y Germán. Fruto del arrepentimiento decide viajar literalmente al infierno social en el que habitan los más desfavorecidos:

PASTOR. - ¿A dónde vamos?

CELIA.- A los infiernos. (Notando sorpresa y alarma en la actitud de Pastor.) Ya sabes lo que es. En ese mundo quiero penetrar, Pastor; a esos abismos quiero descender, para conocer por mí misma el sufrimiento de los que nada poseen.

PASTOR. - ¿Pero vamos así... sin aviso... sin preparación?

CELIA. -Yo estoy preparada; bajo a lo infiernos con un entusiasmo, con una ilusión que no puedo explicarte; en este maldito cielo donde me ha encasillado mi destino, me moriría de tristeza si no escapara de él como alma que lleva el diablo.

PASTOR. - Pues vamos, hija. ¿Volveremos al anoecer o esta noche?

CELIA. - No; no volveremos hasta que yo no satisfaga la ardiente curiosidad que devora mi alma.⁵⁸⁶

Tras haber comprobado en qué condiciones viven los más humildes, Celia averigua que los dos amantes trabajan en la Trapería de Cross, un depósito que se dedica a reciclar material de desecho:

CELIA.- Quiero verle, he venido a buscarle. ¿Qué taller es ese donde trabajáis los dos?

ESTER.- La Trapería de Cross, muy cerca de aquí.

LEONCIO, que se aproxima con Pastor e Infinito al grupo de las mujeres.- El grandioso depósito donde se recoge todo el desecho de la vida y de la sociedad, para devolverlo a la industria y constituir nueva riqueza, vida nueva.

INFINITO.- Es el detritus social, que renace en las manos de una empresa poderosa.

[...]

CELIA, *con entusiasmo*.- He venido a los infiernos, y no me retiraré sin ver ese antro en que los despojos se transforman, y las cosas muertas resucitan. Vamos allá.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Benito Pérez Galdós, «Celia en los infiernos» (T), *MM*, nº 38 (junio 1914): 140.

La imagen simbólica cíclica que encarna la trapería es comentada por Pastor:

PASTOR.- Nada muere, nada se pierde en la naturaleza; lo que abandonamos por inútil, revive y vuelve a colaborar en nuestra existencia. Los guiñapos de algodón salen de aquí para convertirse en papel, en periódicos, en libros. El hilo revive en librillos de papel de fumar, y los recortes o retazos de lana vuelven a ser batanados para confeccionar fieltros, alfombras, mantas de abrigo...

CELIA.- Y de la seda, ¿qué hacen?

ESTER.- Los recortes de seda son los que menos vale: el despojo de las cosas elegantes fenece aquí.⁵⁸⁸

La trapería simboliza la *regeneración*, la posibilidad de dar una nueva oportunidad a los desechos. Imagen que se asimila a la figura redentora de Celia, pues mediante el perdón se libra de su pena por haberlos expulsado de su casa, al mismo tiempo que los exculpa por la traición cometida. Asimismo, Celia, que decide en el último acto comprar la fábrica en la que trabajan sus antiguos empleados con la finalidad de mejorar las condiciones de vida de los humildes trabajadores, encarna la unión o síntesis de todas las clases sociales: «Sois la gloriosa iniciadora de una feliz concordia entre las clases altas y las clases humildes».⁵⁸⁹ Imagen reconciliadora que se asemeja a otras heroínas galdosianas que rompen con las imágenes dualistas, como ha sabido ver Juana Sánchez-Gey: «Tristana, Benina, Dolly y Celia, entre otros personajes femeninos galdosianos, proponen la ruptura de dualismos: sueño/realidad, ingratitud/amor, legitimidad/ilegitimidad».⁵⁹⁰

La obra también ofrece una lectura en clave política, en la que Celia, representante de las ideas republicanas del autor, sería la promotora de una unión entre partidos. Sebastián de la Nuez argumenta que la obra expresa el deseo de unión entre

⁵⁸⁷ *Ibíd.*, 146.

⁵⁸⁸ *Ibíd.*, 147-148.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*, 152.

⁵⁹⁰ Juana Sánchez-Gey Venegas, «Utopía, sueños y política en *Celia en los infiernos*», en *Actas Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, nº 10 (2013): 477.

republicanos (Celia) y socialistas (Ester) con el fin de dominar a las clases proletarias (Germán) y con la finalidad de alcanzar la justicia económica y social.⁵⁹¹

Pero, a nuestro juicio, la obra debe incardinarse en el afán transformador del espíritu krausista español, más global e integrador, que no solo tiene en cuenta las instituciones sociales sino el cambio individual, es decir, la transformación moral del individuo. Esto explicaría que Celia no solo sea un símbolo relacional, que una a las clases sociales, sino un símbolo de progreso en virtud de su capacidad para perdonar y dar amor al prójimo.

11.2. Imágenes de sacrificio

En la célebre tragedia «La Malquerida» de Benavente también se aprecia esta estructura iniciática. Se verificará cómo el personaje de Raimunda avanza en el descubrimiento de la verdad realizando un viaje iniciático análogo al que realiza el detective en las novelas policiacas.⁵⁹²

El mundo en el que habita Raimunda se caracteriza por la falsedad de la vida familiar que la rodea, pues vive engañada por un marido y una hija que mantienen una relación amorosa ante sus ojos sin que aquella se percate. Se trata la *preparación a la iniciación*, es decir, los prolegómenos en los que el iniciado abandona el mundo en el que habita para pasar a otro mundo u otra esfera de la realidad. Se verá más adelante cómo dicha mentira se prolonga hasta el final del tercer acto.

El abandono de esta vida comienza con un elemento de ruptura, el asesinato de su futuro yerno. Este trágico acontecimiento será una especie de llamada para que

⁵⁹¹ Sebastián de la Nuez Caballero, «Comentarios a *Celia en los infiernos*», en *Actas Congreso Internacional Galdosiano*, n° 7: 476-482.

⁵⁹² Mircea Eliade, a propósito de la pervivencia de los mitos o su enmascaramiento en la sociedad actual, no duda en incluir, junto a los superhéroes, la novela policiaca como un trasunto de héroes mitológicos en virtud de «la lucha ejemplar del bien contra el mal» entre el detective y el criminal, en Eliade, *Mito y realidad*, 177.

Raimunda, ávida por conocer las circunstancias que rodearon el asesinato de Faustino, transite de la oscuridad a la luz, de la mentira al descubrimiento de la verdad. Las siguientes palabras, enunciadas por Acacia en el tercer acto, son una recriminación a su madre por su ceguera, por haber consentido que «el monstruo entrara en casa»:

¿Y se hubiera usted creído de mí más que de ese hombre, si estaba usted ciega por él? Y ciega tenía usted que estar pa no haberlo visto... Si elante de usted me comía con los ojos; si andaba desatinao tras mí a todas horas, y ¿quiere usted que le diga más? Le tengo odiao tanto, le aborrezco tanto que hubiera querío que anduviese entavía más desatinao, a ver si se le quitaba a usted la venda de los ojos, pa que viera usted qué hombre es ese, el que me ha robao su cariño, el que usted ha querío tanto, más que quiso usted nunca a mi padre.⁵⁹³

La segunda secuencia del camino iniciático, la denominada *viaje al más allá o muerte iniciática* supone un viaje hacia el conocimiento. El esclarecimiento progresivo de la verdad es un camino difícil, que no está exento de trampas y justificaciones tendidas por la propia protagonista, dispuesta a perdonar y proteger la honra familiar. Aún así, Raimunda se caracteriza por su afán de desentrañar la verdad de lo ocurrido independientemente de las consecuencias. Su búsqueda de la verdad es todo un periplo que comienza por cuestionar lo evidente, que Norberto fuera el asesino; en su lugar, prefiere pensar que se trata de una venganza contra la familia de Eusebio; una vez que Norberto le desvela lo que ha ocurrido se produce el conocimiento parcial de la verdad:

¡Qué decir que todo ello es verdad! ¡Qué no sirve querer estar ciegos pa no verlo! Pero ¿qué venda tenía yo elante los ojos? Y ahora todo como la luz de claro... Pero ¡Quién pudiera seguir tan ciega!⁵⁹⁴

Parcial, porque el verdadero conocimiento no llega con el descubrimiento de que su marido es un asesino que mantiene en secreto un romance con su hija. Prefiere creer las excusas de su hija, que defiende su honra y miente a Raimunda al reiterar su

⁵⁹³ Jacinto Benavente, «La malquerida» (T), *MM*, n° 34 (febrero 1914): 322.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*, 321.

desprecio por Esteban, y perdona a su marido, pues piensa que siempre fue un hombre fundamentalmente bueno.

Raimunda se muestra evasiva a entregar a su marido y asumir el desastre, la destrucción familiar. Su reticencia proviene del intento de salvaguardar la honra:

Entregarte a la justicia, pa arruinar esta casa, pa que la honra de mi hija anduviera en dichos de unos y otros! Pa ti no tenía que haber habío más justicia que yo. En mí solo que hubieas pensao.⁵⁹⁵

Una honra cuestionada por los vecinos, quienes difunden una copla que se ha hecho popular en el pueblo:

El que quiera a la del Soto,

tié pena de la vida.

Por quererla quien la quiere

le dicen la Malquerida.⁵⁹⁶

En última instancia, Raimunda solo encuentra como motivo de lo sucedido un castigo que viene del más allá, del mundo de los muertos:

Que too esto ha sío pa castigarnos, que el padre de mi hija no me ha perdonao que yo hubiea dao otro padre a su hija. Que hay cosas que no puén explicarse en este mundo. Que un hombre bueno como tú, puea dejar de serlo. Porque tú has sío muy bueno.⁵⁹⁷

Ante esta situación, Raimunda intentará buscar una solución que salvaguarde la honra familiar y devuelva, aunque sea imperfecta, la armonía familiar. De ahí su deseo de no creer que su hija haya seducido a su padrastro y de perdonar a Esteban. Las siguientes palabras dirigidas a Juliana en el tercer acto dan cuenta del deseo de buscar

⁵⁹⁵ *Ibíd.*, 330.

⁵⁹⁶ *Ibíd.*, 320.

⁵⁹⁷ *Ibíd.*, 331.

una solución satisfactoria al problema. Raimunda mira por la ventana y espera que su marido, oculto en las montañas para que no sea prendido por la justicia o por sus enemigos, vuelva a casa:

Así es, que lo que ha durao muchos años no puede concluirse en un día. Sabiendo lo que sé, sabiendo que ya no puede ser otra cosa, y que si le viea llegar sería pa maldecir del y pa aborrecerle toda mi vida, estoy aquí mirando de una parte y de otra, que quisiea pasar con los ojos las piedras de esos cerros, y me parece que le estoy aguardando como otras veces, pa verle llegar llena de alegría, y entrarnos cogidos del bracero como dos novios y sentarnos a la mesa, contarnos todo lo que habíamos hecho, el tiempo que habíamos estao el uno sin el otro, y reír unas veces y porfiar otras, pero siempre con el cariño del mundo. Y pensar que todo ha concluido, que ya too sobra en esta casa, que ya pa siempre se fue la paz de Dios de con nosotros.⁵⁹⁸

La solución provisional a su problema es la de alejar a su hija de casa enviándola con las monjas del convento del Encinar y posteriormente a casa de su cuñada, decisión tomada sin el acuerdo de Acacia, quien lo rechaza.

Finalmente, la secuencia de *renovación* llega simbolizada a través del sacrificio. Antes de su materialización, Raimunda intentará la reconciliación familiar entre las partes, acuerdo que pasa por un abrazo paterno filial en el que se reconozcan mutuamente como padrastro e hijastra. Pero dicho abrazo, lejos de producirse, se transforma en un apasionado beso que certifica el amor oculto entre ambos. Será durante la escena final cuando, acorralados por los vecinos, Acacia y Esteban demuestren públicamente su amor y, por tanto, Raimunda conozca definitivamente la verdad que se negaba a aceptar.

A partir de aquí, se precipita el final en el que Raimunda da su vida por salvaguardar la honra de su hija. Esteban, furioso y rodeado por los vecinos, quiere huir con Acacia y amenaza con matar a todo aquel que se lo impida, de ahí que Raimunda se interponga y reciba el disparo mortal:

⁵⁹⁸ *Ibíd.*, 324-325.

ESTEBAN.- ¡Abrir paso, digo!

RAIMUNDA.- ¡Cuando me haigas matao!

ESTEBAN.- ¡Pues así! (*Dispara la escopeta, y hiere a Raimunda!*).

[...]

RAIMUNDA.- ¡Sí, Juliana, sí! No quisiea morir sin confesión! ¡Y me muero! ¡Mía cuánta sangre! ¡Pero no importa! ¡Ha sío por mi hija! ¡Mi hija!

JULIANA.- ¡Acacia! ¿Ande estás?

ACACIA.- ¡Madre, madre!

RAIMUNDA.- ¡Ah! ¡Menos mal, que creí que aún fue por él por quién llorases!

ACACIA.- ¡No, madre, no! ¡Usted es mi madre! ¡Mi madre de mi vida!

JULIANA.- ¡Se muere, se muere! ¡Raimunda, hija!

ACACIA.- ¡Madre, madre mía!

RAIMUNDA.- ¡Ese hombre ya no podrá nada contra ti! ¡Estás salva! ¡Con mi sangre inocente te salvo! ¡Bendita esta sangre que salva, como la sangre de Nuestro Señor!⁵⁹⁹

Atendiendo a estas palabras finales de Raimunda, se produce una analogía entre la sangre de Jesucristo derramada para salvar a los hombres y la sangre de Raimunda, cuya muerte posibilita el acceso a la salvación de su hija. Desde el punto de vista antropológico, el acto realizado por la protagonista encuentra un amplio eco en diferentes sociedades y culturas primitivas que practicaban el sacrificio. Tradicionalmente la inmolación implicaba una transacción o trueque con los poderes del más allá; se paga con la vida una deuda contraída con la divinidad o se adelanta el pago a cambio de un favor solicitado. Las dos posibilidades se abren aquí: Raimunda paga con su muerte una deuda contraída con el más allá, con el mundo de los muertos, para expiar la culpa que contrajo con su difunto marido al sustituirlo por un hombre malvado como Esteban. La importancia que adquiere el mundo de los difuntos está refrendada

⁵⁹⁹ *Ibíd.*, 334.

por las palabras de Raimunda en la escena final en la que vuelve a invocar a su difunto esposo —recordemos que piensa que lo sucedido con Esteban puede ser una maldición enviada desde el más allá—: «Sí, hija, abrázale. Que te oigan llamarle padre. ¡Y hasta los muertos han de perdonarnos, y han de alegrarse con nosotros!». ⁶⁰⁰ Al mismo tiempo, su propia muerte consciente y aceptada es una proyección de la muerte de aquel a quien desea ver muerto, Esteban, pues con su inmolación convierte a este en asesino, una manera de dominar el tiempo venidero. Así resumen Gilbert Durand las dos valencias del acto sacrificial:

Por consiguiente, la esencia del sacrificio radica precisamente en el poder sacramental de dominar el tiempo por un intercambio supletorio y propiciatorio. A través de la repetición, la permuta sacrificial permite el intercambio del pasado contra el porvenir, la domesticación de Cronos. [...] A través del sacrificio, el hombre adquiere «derechos» sobre el destino, y de ese modo posee una fuerza que obligará al destino y como consecuencia modificará el orden del universo por el capricho de la voluntad humana. ⁶⁰¹

De «Alceste», de Benito Pérez Galdós, se publicaron las escenas I, II y VII del primero de los tres actos. Y aunque la obra quedó esbozada en *Mundial Magazine*, es interesante por cuanto repite la misma imagen simbólica ligada a la muerte y resurrección.

El argumento de la obra, basado en la tragedia de Eurípides, se centra en Admeto y Alceste, reyes de Tesalia. El rey Admeto recibe la noticia de Júpiter de que será sacrificado debido a que en el pasado mató accidentalmente al pastor Corydón, hijo de la colérica Juno. El rey intenta solicitar el perdón del dios con la ayuda de Mercurio, cuya intervención logra que las parcas modifiquen levemente la condena al aceptar que se sacrifique voluntariamente en su lugar un familiar del rey Admeto. Finalmente será su esposa Alceste la que se sacrifique y recupere la vida por obra de Hércules, que se encuentra de paso en el palacio de los reyes.

⁶⁰⁰ *Ibíd.*, 333.

⁶⁰¹ Durand, *EAI*, 320.

El propio Galdós vinculó el acto sacrificial cometido por Alceste a la muerte de Jesucristo: «Termino asegurando que la abnegación de la reina de Tesalia tiene todo el valor ético de un sacrificio cristiano. Ni en la mitología india, ni en la caldea, ni en la escandinava encontramos un acto semejante al de la divina Alceste, consumado diez siglos antes de Jesucristo».⁶⁰²

En un primer momento, antes del conocimiento de la fatal sentencia de Júpiter, la vida de Alceste, su familia y su reino son un ejemplo de armonía:

Sí, nobles amigos. Todo me sonríe en la hora presente. Dijérase que los Dioses se esmeran en rodearme de felicidad. Veo a mis hijos saludables, bien encaminados hacia la virtud y el valor; veo a mi esposo en la plenitud de su inteligencia, gobernando los Reinos y Repúblicas que están bajo su mando; veo a mi amada Tesalia feliz, gozando de los beneficios de la paz, trabajando por adquirir cada día mayor bienestar y grandeza. (A los sabios). Vosotros, que cultiváis las ciencias y las artes, aplicad saber al florecimiento de los pueblos de Tesalia.⁶⁰³

Con la posible muerte de Admeto se quebraría el orden y la paz que ha conseguido en vida al reunir bajo un solo reino pequeñas repúblicas y reinos que antes se encontraban enemistados. Ante esto, se abren dos posibilidades; un reinado de tres cabezas, compuesto por los padres de Admeto, y Alceste; o bien, un reinado en solitario de la actual reina consorte, que ella misma juzga nefasto pues nunca se preocupó de la política sino del cuidado de su familia y de los humildes:

¡Ah, no me hables de eso! Soy absolutamente profana en las artes de gobernar. Mejor que nadie conoces tú mi vida para comprenderlo. Cuando el Rey me trajo á su tálamo no aporté á mi nuevo estado otra ciencia de gobierno que la defensa de los menesterosos que labran la tierra, pastorean los ganados y ofrecen á la Humanidad los principales elementos de vida. Testigo es el Rey de que sólo he alzado mi voz de Reina para patrocinar el libre vivir y la modesta holgura de los humildes.⁶⁰⁴

Alceste actúa como una protectora del pueblo y una mecenas que alienta la cultura, el arte y la educación; a ella se debe que el palacio de Tesalia sea frecuentado

⁶⁰² Benito Pérez Galdós, *Alceste* (Madrid: Hijos de Tello, 1914), 10.

⁶⁰³ *Ibíd.*, 56.

⁶⁰⁴ *Ibíd.*, 79.

por filósofos, historiadores, músicos y astrónomos. En cambio, los padres de Admeto, ávidos de poder aun en su vejez, ansían que la Confederación tesálica, que reúne pequeños estados con sus peculiaridades, renuncie a sus respectivas constituciones para formar un imperio dirigido por estos y Alceste.

La protagonista debe decidir qué hacer ante la inminente muerte de su esposo y para ello solicita ayuda a la divinidad protectora de Minerva, diosa tutelar de la sabiduría. El saber que le transmite la diosa no está encaminado a qué hacer con el poder que le sobreviene como futura reina de Tesalia; es un poder que emana de un orden distinto y que le permitirá tomar la mejor decisión para su pueblo:

Con la ciencia que por inspiración del cielo he adquirido yo, haré feliz a Tesalia... Considerad vosotros la situación que nos espera. Muy pronto, los pueblos reunidos por Admeto en apretada comunidad se disgregarán, recobrando su independencia. Pero a mí, podéis creerlo, me deleita ver a los pueblos en el desenfrenado uso de su albedrío... Ello es hermosísimo, ¿verdad? [...]

Pues ese torbellino, ese caos del Anficionado, lo arreglaré yo... yo... Para algo ha de servirme este amuleto. (Lo muestra.) Vedlo; es el escudo de la Diosa.⁶⁰⁵

Detrás del drama galdosiano se encuentran las preocupaciones políticas de su tiempo, pues, como afirma Dolores Thion Soriano-Mollá, los personajes de Pheres y Erectea simbolizan a Isabel II y Francisco de Asís; Alceste, a María Cristina, la reina Regente; y el hijo de aquella, Eumelio, sería el futuro Alfonso XIII. Y, al mismo tiempo, el personaje de Alceste simbolizaría el arquetipo de madre encarnada en la mujer finisecular, «madre protectora y fiel esposa, creyente, honrada y abnegada recluida a las funciones y tareas del hogar. Por los mismos motivos, es una reina humana pero débil e ignorante».⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ *Ibíd.*, 99-100.

⁶⁰⁶ Dolores Thion Soriano-Mollá, «Alceste, entre mito e historia» (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003), 868.

El sacrificio de la protagonista es una manera de dominar el tiempo venidero, pues asegura con su muerte la unidad de los distintos estados en conflicto. En definitiva, la iniciación en esta obra galdosiana estaría al servicio del ideal de regeneración que se propugnaba en la época, la redención de Alceste es la redención de España. Las ideas regeneracionistas salpican la obra a través de los diálogos de los personajes, que incluye filósofos, historiadores o legisladores que plantean ideas que afectan a la educación, al progreso, a la sociedad, la política o la ciencia.⁶⁰⁷

⁶⁰⁷ *Ibíd.*, 870.

Capítulo 12. El espejo de Zeuxis

Un célebre relato recogido en *Historia natural* (¿77?), de Plinio el Viejo, sobre la rivalidad de dos artistas griegos que competían en un concurso pictórico, Zeuxis y Parrasio, narra cómo el primero pinta unos racimos de uvas tan reales que hasta los pájaros bajaban a picotear el cuadro. Una historia anotada profusamente en los tratados renacentistas como ejemplo extremo de realismo; a saber, que la obra de arte logra tan fidedignamente la imitación que crea la ilusión de confundirse con su modelo. Su repetición a lo largo de la historia, en diferentes relatos y con sus correspondientes variaciones, viene a corroborar la importancia que el arte ha otorgado al concepto de mimesis o representación.

Al igual que G. Durand, con el *espejo de Zeuxis* no se pretende sino designar metafóricamente un concepto de mimesis que se asienta en el verismo: la superficie de la imagen icónica representa fielmente la naturaleza. Esta interpretación del concepto de imitación recorre el arte europeo desde la Antigüedad hasta nuestros días.

En Grecia, por ejemplo, las concepciones materialistas de atomistas y estoicos propugnaban que la imagen es copia fidedigna del ser. Para Aristóteles las diferentes imágenes se vinculan mediante la sensación y el intelecto con aquello que representan. En todos los casos, parece que la imagen, sea esta sensible, conceptual o psíquica nunca se encuentra completamente desvinculada de lo real y de la experiencia sensible.⁶⁰⁸

Independientemente de estas acepciones que ya se generaron en Grecia, pervivió durante siglos el concepto de mimesis como imitación de la naturaleza; bien fuera la copia fidedigna y pasiva del mundo exterior defendida por Platón o una interpretación personal de la naturaleza en la versión aristotélica. Ambas teorías, fusionadas a menudo,

⁶⁰⁸ Jacques Boulogne, «Histoire de l'imaginaire et statut de l'image dans l'antiquité classique et en Europe», en *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* (Paris: ellipses, 1988), 39-48.

se fundamentaban en la creencia de que la mente humana es pasiva y solo percibe aquellos datos que le suministra el mundo exterior.⁶⁰⁹ En consecuencia, el arte creado en esta época fue fundamentalmente naturalista y basado en la experiencia sensitiva.

Durante la Edad Media, el mismo concepto de mimesis hubo de pugnar con otras teorías que enriquecieron el concepto de imitación y la ampliaron a una realidad no visible, pero perduró la idea tradicional de imitación aristotélica a través de Santo Tomás de Aquino.⁶¹⁰

Será durante el Renacimiento y posterior Ilustración cuando el concepto de imitación será ampliamente elaborado y matizado, llegando a ser la propiedad que fundamenta todas las artes.⁶¹¹

La representación del hombre renacentista ilustra perfectamente el cambio que opera progresivamente desde el Gótico: frente a la representación antinaturalista del Medievo, el Renacimiento atenderá a la corporeidad, volumetría y detalle anatómico de los cuerpos; asimismo, se pasa del hieratismo y el anonimato medieval a la expresión individual de los rostros renacentistas.⁶¹² El Renacimiento vuelve a inaugurar para Occidente un arte del mundo sensible en el que el hombre y la naturaleza merecen ser representados en sí mismos y dejan de estar necesariamente al servicio de lo inteligible. Esta glorificación de lo real y de la apariencia no es una representación indiferente del mundo; si la pintura italiana se rige por la idea de belleza y por ello no duda en la idealización, la pintura flamenca del XVI buscará el bien y la verdad a través de la representación fiel de las cosas.⁶¹³

En la Ilustración, el racionalismo estético parte de los descubrimientos científicos de los dos siglos anteriores —Galileo, Kepler, Descartes— y el

⁶⁰⁹ Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 301-304.

⁶¹⁰ *Ibíd.*, 304-305.

⁶¹¹ *Ibíd.*, 310.

⁶¹² Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, 49 y 60-61.

⁶¹³ Todorov, *Elogio de lo cotidiano* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), 20-22.

normativismo impera como la máxima artística; así, Boileau en su *Arte poético* (1674) restringe la mimesis aristotélica a una imitación racional de la realidad.⁶¹⁴

El concepto de imitación como reproducción fidedigna o verista de la naturaleza llega hasta la época actual. Primero como núcleo del movimiento artístico Realismo de mediados del siglo XIX y luego como concepto general que desborda el movimiento concreto. Tras un paréntesis en el que el Romanticismo y las filosofías idealistas elevan la creatividad sobre la imitación y la idea sobre la forma, el concepto tradicional de representación resurge con fuerza. La idea de mimesis tenía ahora un nombre, Realismo, y un matiz, no se trataba ahora solo de representar la realidad sino de estudiarla, tal y como se hacía en el campo de las ciencias experimentales.⁶¹⁵

El último jalón importante que se quiere destacar dentro de la historia del arte, el impresionismo, supone el punto extremo del realismo tradicional o brecha por la que el concepto de imitación tradicional se quiebra. El afán de la escuela impresionista por captar la naturaleza de forma objetiva y científica en base a los datos suministrados por la percepción tuvo como consecuencia pinturas en las que se plasmaba una realidad subjetiva. Si se compara el arte figurativo impresionista con antecedentes como la pintura de género holandesa del s. XVII se observa una ruptura:

[...] aunque la pintura sigue siendo figurativa, deja de ser una representación y se convierte en una mera presentación, una presencia. Manet y Degas, los impresionistas y los postimpresionistas siguen siendo figurativos, siguen pintando a personas, objetos y lugares. No se limitan a yuxtaponer colores y trazos, como harán después los pintores abstractos, pero rechazan el estatuto representativo de sus imágenes. El espectador ya no cae en la tentación de preguntarse por la psicología de los personajes, por sus actos pasados o futuros. [...] El mundo que la pintura representa ha perdido su valor. Todo lo que tiene que ver con él se considera ahora anecdótico y se rechaza en nombre de la pureza del arte. La imagen no deja de ser una figura,

⁶¹⁴ Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, 72-74.

⁶¹⁵ Tatakiewicz, *Historia de seis ideas*, 316.

pero se le ha amputado una dimensión, la que nos permitía instalarnos en el mundo representado.⁶¹⁶

Arte del devenir, de la fugacidad y de lo transitorio. Como resume A. Hauser:

Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heraclítico del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir; es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia.⁶¹⁷

Una vez realizada esta somera revisión de la idea de pintura que se llamará *grosso modo* realista o imitativa, se comprobará su vínculo con el régimen sintético del imaginario que, como se recordará, ya no pretende enfrentarse al tiempo ni huir de él, sino dominarlo.

El arquetipo realista o *espejo de Zeuxis*, caracterizado por la representación de la realidad, objetiva o idealizada, se corresponde con el régimen nocturno sintético del imaginario porque la mejor manera que el hombre tiene de domeñar el tiempo es representándolo; una presentación minuciosa y viva de objetos o sucesos que el pintor trae del pasado al presente —imágenes orientadas por la *estructura histórica*—, o que bien proyecta hacia el futuro —imágenes orientadas por la *estructura de progreso*—. El arte fundamentalmente espacial de la ilustración no está privado de simbolizar el tiempo a través del espacio, pues ambas son dos categorías subjetivas a priori de la conciencia humana, como demuestra Kant en la *Crítica de la razón pura* (1781).⁶¹⁸

Es por ello que bajo el *espejo de Zeuxis* el hombre intenta representar de la forma más fiel posible el mundo mediante representaciones icónicas que sean una imagen adecuada a los datos suministrados por los sentidos.

⁶¹⁶ Todorov, *Elogio de lo cotidiano*, 96-97.

⁶¹⁷ Arnold Hauser, *Historia Social de la literatura y el arte. Tomo III: naturalismo e impresionismo* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), 20.

⁶¹⁸ Véanse Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, 107-108; García Berrio y Hernández Fernández, *Crítica literaria*, 181-182.

Esta representación visual de las cosas se denomina desde el punto de vista retórico *hipotiposis*, figura por la que los objetos representados parecen presentarse a sí mismos ante los ojos con total vivacidad en virtud de su elaborado detallismo. El concepto fue relacionado en la tradición retórica a unos temas concretos que poseían las características de totalidad como las actividades colectivas de ceremonias y festividades, o catástrofes naturales como tormentas y terremotos.⁶¹⁹ Se trata de un recurso literario que forma parte de la familia de figuras de pensamiento y con las que a menudo designan fenómenos similares o fronterizos como *écfrasis*, *descripción* o *enumeración*. Correas —en equivalencia con los términos *demonstración* y *descripción*— la define como sigue: «Es una oración [= discurso] que al vivo pone las cosas delante de los ojos, y de tal manera expresa alguna cosa, persona, lugar y tiempo, que más parece que se está viendo que oyendo y leyendo [...]».⁶²⁰

Varias facetas técnicas y estilísticas se desprenden de este arquetipo pictórico: el color, la luz, el detallismo y la verosimilitud.

El primer rasgo del verismo pictórico es el color. La ausencia de color en muchas de las ilustraciones de *Mundial* no es impedimento para percibir el estilo colorista propio de las obras de caballete de ilustradores que fueron al mismo tiempo pintores como Daniel Vázquez Díaz, Cardona o José Basté.

No obstante, será la luz el medio privilegiado del que se sirven la mayoría de ilustradores para dotar de mayor o menor verosimilitud a su obra. La distribución de la luz en las obras realistas se distribuye armoniosamente para crear la perspectiva entre los objetos que son percibidos cercanos o lejanos, o bien para resaltar el sentido de tridimensionalidad del que carece la lámina o papel. El régimen nocturno de la imagen

⁶¹⁹ Rodolphe Gasché Suny, «Hipotiposis», *Revista de Humanidades*, n° 22 (diciembre 2010): 213-214.

⁶²⁰ José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas* (Madrid: Síntesis, 2005), 187.

en su variante sintética tiende a armonizar los claros y oscuros de manera que mantengan un diálogo.

Asimismo, la descripción minuciosa de objetos, el detalle que individualiza la anatomía y los rostros del cuerpo humano es otra característica de las representaciones pertenecientes a este arquetipo, procedimiento al que se ha aludido como *hipotiposis*.

Una ilustración que acompaña el relato «La nena», de Manuel Machado, realizada por uno de los colaboradores realistas que trabajaron asiduamente para la revista, José Basté, ejemplifica bien las dos facetas estilísticas que comentamos: la luz y el detalle.



Fig. 100. «La Nena». Ilus. José Basté

La ausencia de color no es impedimento para dotar de volumetría a las figuras: las dos damas sentadas en primer término reciben una luz que refleja el rostro y el pecho respectivamente, al tiempo que se destacan los pliegues y la pedrería del vestido de la más próxima mediante el juego de luces y sombras. Se puede apreciar en detalle la

sombra proyectada en el respaldo de la silla de la dama recostada que sostiene un abanico. El resto de figuras, alejadas de este primer plano, se ubican en planos sucesivos hasta adentrarse en el espacio de otra habitación. Para ello el ilustrador ha empleado la técnica de la perspectiva por enfoque, volviendo más borrosos las figuras más alejadas del espectador mientras que las más próximas se vuelven más nítidas. En cuanto a la fisonomía, los rostros de las damas se encuentran individualizados, expresando sentimientos bien diferentes ante la presentación del caballero; la complacencia en el rostro y ademán de aproximación de una contrasta con la indiferencia de la otra. La ilustración no está exenta de detalles en la descripción del mobiliario y en la decoración de este espacio burgués; se pueden percibir los motivos circulares de alfombras y cortinas, así como intuir los animales que aparecen representados en el cuadro que cuelga al fondo de la primera estancia.

Dentro de esta fidelidad imitativa, el arquetipo tiende a patentizar el tiempo mediante la narración de acontecimientos. En consecuencia, se comprueba que los ilustradores que podrían denominarse «realistas» son precisamente los encargados de ilustrar la mayoría de los cuentos o novelas, subgéneros literarios centrados en el relato de acciones. Así, ilustradores como Daniel Vázquez Díaz, José Basté, Hemmings, Lecoultre o A. de Parys, participan especialmente de este régimen.

Esta tendencia narrativa se aprecia en la secuenciación de las imágenes, que tienden a seguir un esquema que despliega y detalla las causas y las consecuencias de las acciones. Si se analizan las ilustraciones de *Mundial*, es frecuente que se patentice el final de la historia, de ahí las numerosas ilustraciones que representan la enfermedad como preludio a la finitud temporal, la muerte o sus equivalentes —paroxismo y caída—, y que no se han encontrado ni en la vertiente heroica ni en la mística.

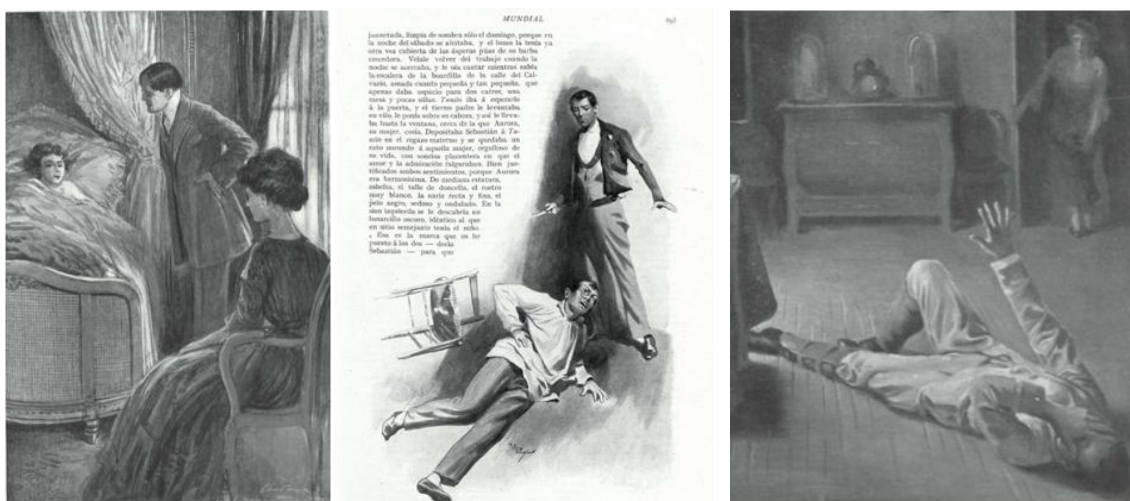


Fig. 101. «Al final de la traviata», «Estrazilla» y «El secreto del mayor». Ilus. Cardona, A. Parys y José Basté

Se ha caracterizado el *espejo de Zeuxis* hasta aquí por su temporalidad o tendencia a la narratividad y su concreción mediante la hipotiposis —verosimilitud, viveza, detallismo—; rasgos todos ellos que actúan como cañamazo germinativo o esquema matricial de un conjunto de ilustraciones que a grandes rasgos se podrían denominar realistas.

En cuanto a la temática, se analizarán particularmente el paisaje, el costumbrismo y la vida cotidiana. Ninguno de ellos son temas privativos de este régimen del imaginario que por lo demás se muestra como el más flexible de todos ellos a la hora de abordar un contenido heterogéneo.

12.1. El paisaje

Desde un punto de vista historicista, los antecedentes pictóricos en el tratamiento del paisaje bajo el espejo de Zeuxis han sido convenientemente analizados en una obra clásica como la de Kenneth Clark en *El Arte del paisaje*. En los capítulos segundo y quinto, denominados «El paisaje de hechos» y «La visión natural», se halla a nuestro juicio un conjunto de obras alimentadas por el régimen sintético. En opinión de Clark,

después del arte medieval, es en los libros iluminados del s. XV donde se encuentran los primeros paisajes elevados al plano de la realidad en función de la luz; los hermanos Hurbert y Jan Van Eyck pintaron los paisajes del natural casi con toda probabilidad, aproximándose de manera más literal al espacio físico y alejándose de la representación simbólica.⁶²¹

En la representación del paisaje, la luz parece adherirse a una temática de lo efímero, según G. Durand. Surge entonces una serie de motivos paisajísticos en el que en el que el agua o las nubes son las protagonistas.⁶²² Los ilustradores que proyectan estos motivos pueden calificarse, pese a sus diferencias, de realistas: José Basté, Hemmings, A. de Parys o Lecoultre encarnan este cauce imaginativo.



Fig. 102. «Venganza criolla». Ilus. José Basté

En la ilustración realizada por José Basté al cuento «Venganza criolla» de Alcides Árguedas, dos niños juegan a la orilla de un río. Si el follaje que cae del árbol se encuentra minuciosamente representado, la naturaleza se individualiza aun más en la hierba en la que se encuentran tumbadas las figuras: unas florecillas en la izquierda de

⁶²¹ Kenneth Clark, *El arte del paisaje* (Barcelona: Seix Barral, 1971).

⁶²² Durand, *Beaux-arts et archétypes*, 39-40.

la imagen, la ramita con la que el muchacho acaricia el rostro de la joven o las briznas de hierba que sobresalen en el primer plano; al fondo, el espacio se complementa con los juegos de luz en la superficie del agua.

La misma temporalidad efímera se puede apreciar en otras composiciones ambientadas en la ciudad. Montis, en el relato «Primavera», dibuja con gran realismo una escena portuaria en la que el agua y el humo de las chimeneas de los barcos ocupan casi todo el espacio de la representación.

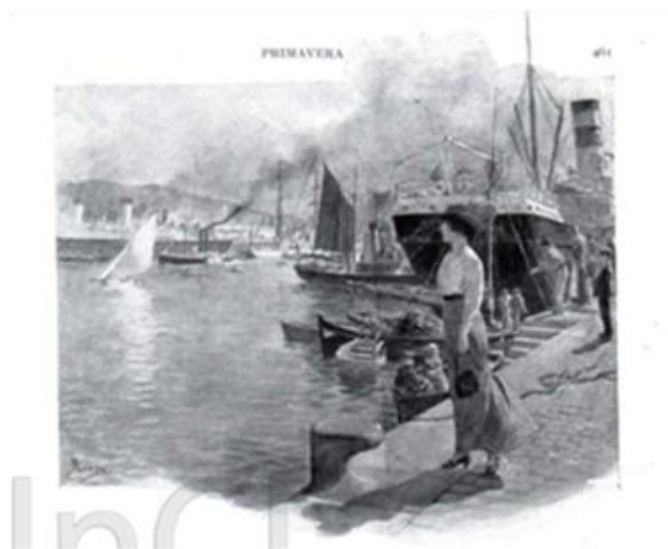


Fig. 103. «Primavera». Ilus. Montis

La tendencia a los elementos efímeros del paisaje, se encuentra representada de manera sobresaliente por Daniel Vázquez Díaz. Se han contabilizado dieciocho ilustraciones de sesenta y tres en las que el paisaje es significativo: cinco contienen un paisaje natural como primera ilustración precediendo al relato, tres situadas en un puesto intermedio, y diez dibujos en el que el protagonismo del paisaje se comparte con una figura.

El paisaje cobra gran importancia en la obra del autor a raíz del descubrimiento del paisaje vasco en 1906, antes de su llegada a París. En Fuenterrabía permanecerá unos meses y volverá al País Vasco en sucesivas estancias veraniegas durante su etapa parisina y antes de su instalación definitiva en Madrid. Este conocimiento del paisaje español, uno de los temas de su obra mayor, se trasladará a las ilustraciones.

Aunque el estilo colorista que Vázquez Díaz despliega en sus óleos no se puede apreciar con la misma intensidad en la revista, sí se percibe un contraste entre los paisajes castellanos y andaluces, por un lado, y los dedicados a la tierra vasca, por otro. La luminosidad de los primeros se observa en los campos sorianos bañados por el Duero en «La tierra de Alvar González»; la calurosa Sevilla en «Una lección a tiempo» y el cielo de nubes sucias sobre la serranía de Córdoba. En cambio, los tonos mates y colores metálicos caracterizan los cielos de la aldea innominada en la frontera franco española, en «La misa de Goyeneche», o en el paisaje que atraviesa el curso del Bidasoa, entre Irún y Fuenterrabía en «María, Concha y Viviana».



Fig. 104. «La tierra de Alvargonzález», «Una lección a tiempo» y «Córdoba triste». Ilus. Daniel Vázquez Díaz



Fig. 105. «La misa de Goyeneche» y «María, Concha y Viviana». Ilus. Daniel Vázquez Díaz

Dentro de la finalidad imitativa de estas ilustraciones, que patentizan el devenir temporal a través de la naturaleza, en *Mundial* se encuentran diferentes variantes estilísticas. Al estilo que se podría calificar de naturalista de J. Basté se yuxtapone otro más sintético como el de A. de Parys. Esta tendencia se puede apreciar en dos de las ilustraciones en color de la crónica «El inga, el cronista y el conquistador». Se trata de unos dibujos que carecen del detalle que individualizaba los objetos en otras ilustraciones, en cambio, parece que se asiste a la captación de los objetos creados por la luz a la manera del arte impresionista.



Fig. 106. «El inga, el cronista y el conquistador». Ilus. A. de Parys

12.2. Vida cotidiana

Las ilustraciones alimentadas por la temporalidad propia del régimen sintético tienden a representar escenas de la vida cotidiana. Este tema forma parte de la historia de la pintura y fue denominado *pintura de género* o *de la vida cotidiana*, y consistía en

la representación de los comportamientos y las actividades comunes llevadas a cabo por individuos corrientes. Aquí, los personajes representados se encuentran siempre al servicio de una actividad, inmersos en la existencia narrativa, de forma que los ilustradores o pintores no buscan la esencia del retratado sino el tipo o genérico.

La representación de actividades cotidianas en el arte se origina en la Antigüedad. Pero si se ha de encontrar un momento clave en la historia del arte en el que el motivo fuera por primera vez esencial y autónomo, es decir, que no estuviera al servicio de otro tema, se debe dirigir la mirada a la pintura flamenca del siglo XVII. Es a partir de este siglo cuando la pintura de género, junto al retrato, paisaje y naturaleza muerta, adquirieron autonomía y se alejan de la pintura religiosa.⁶²³

Todorov ha demostrado lúcidamente que estas pinturas eran una dignificación de lo cotidiano en la que la representación de la realidad se asumía de manera natural, encontrando la belleza de lo habitual en sí mismo, sin buscar el refugio que brinda el régimen místico frente al pavor de la temporalidad o el enfrentamiento antitético que representa el cauce heroico:

La vida cotidiana, como todo el mundo sabe, no es necesariamente feliz. Incluso muy a menudo es agobiante [...] Por este motivo nos tienta tan a menudo el sueño, la evasión y el éxtasis heroico o místico, soluciones que sin embargo resultan ser totalmente artificiales. Lo que habría que hacer no es abandonar la vida cotidiana (al desprecio, a los demás), sino transformarla desde dentro para que renaciera iluminada de sentido y de belleza.⁶²⁴

Los motivos que trataba esta pintura alcanzaban una variedad infinita: se elogia a la madre educando a los niños y en el ámbito doméstico (cosiendo, limpiando, cocinando, ordenando), o al hombre ocupado en oficios intelectuales o manuales

⁶²³ Se pueden enumerar brevemente algunas de las causas apuntadas por T. Todorov que propiciaron la aparición de esta pintura en los Países Bajos hacia el S. XVII. Por ejemplo, el próspero comercio y el contacto con otros pueblos, que hacen del holandés un pueblo tolerante que sustituye los valores militares por virtudes pacíficas; desde el punto de vista religioso, la tolerancia hacia otras religiones a pesar de que el calvinismo fuera mayoritario; el abandono de la temática religiosa a favor de la profana; finalmente, la valoración que se hacía de la mujer y del ámbito doméstico como lugar favorable a la virtud frente a lo material público. Todorov, *Elogio de lo cotidiano*, 24-34.

⁶²⁴ *Ibíd.*, 101.

(maestro, médico, panadero, herrero); se censuran los placeres de la carne (bebida, gula, sexo) o el juego y, en ocasiones, los cuadros ofrecen una indeterminación entre la censura y el elogio de dichas actitudes. Los personajes se extienden a otros individuos como borrachos, prostitutas y alcahuetas, y las acciones y espacios llegan a ser muy diversos (lavarse, peinarse, escenas de amor, en la posada, en la calle, en los patios, etc.).⁶²⁵

En *Mundial*, la diversidad de ilustraciones obliga a una breve selección de motivos. Destacan abrumadoramente los tipos burgueses de hombres y mujeres que se encuentran paseando, leyendo cartas o pensando, en interiores y exteriores urbanos. Abundan las parejas de ambos sexos y las familias, pero particularmente la de caballeros conversando. Son frecuentes los dibujos que se centran en la diversión y el ocio —teatro, circo—; en reuniones privadas en torno a los cafés o fiestas populares.



Fig. 107. «Flirt» y «Perico Lija». Ilus. Hemmings y José Basté

⁶²⁵ *Ibíd.*, 43-76.

No abunda la representación de trabajos, pues el protagonismo de la burguesía hace que estos se encuentren normalmente recreándose en acciones vinculadas al ocio. No obstante, algunos comercios urbanos populares son los protagonistas en escenas de sabor castizo, como el tendero de la Plaza de la Cebada, en «Estrazilla», y en ocasiones se recrea las labores agrarias, como en «La interina» o «La tierra de Alvargonzález».

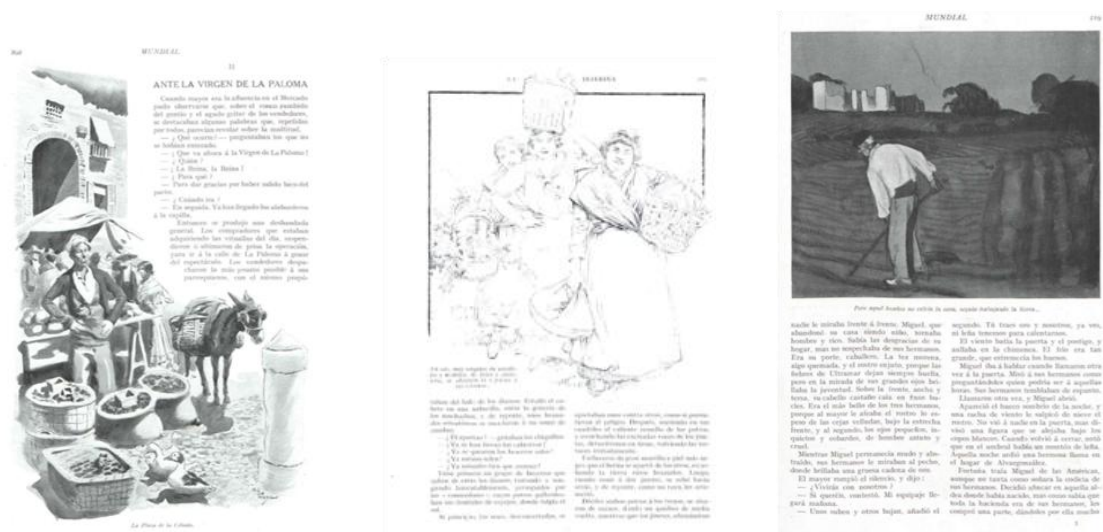


Fig. 108. «Estrazilla», «La interina» y «La tierra de Alvargonzález». Ilus. A. de Parys, José Basté y Daniel Vázquez Díaz

12.3. Costumbrismo

En sentido amplio, el costumbrismo pictórico como representación de usos y costumbres de la sociedad, referidos a una región o país concreto, así como a su folclore tradicional, es un tema predilecto —aunque no exclusivo— del régimen sintético en *Mundial*. El asunto fue ampliamente tratado por realistas como Lluís García Falgàs, Daniel Vázquez Díaz o A. de Parys.

El término «costumbrismo» que aquí se emplea *grosso modo* no está exento de cierta indefinición por cuanto todavía no existe consenso en la historia del arte sobre su

aplicación. Asimismo, son varias las fuentes y tradiciones, dentro del arte de la ilustración y pictórico, que pudieron influir en los ilustradores de *Mundial*.

Por un lado, «tipismo» o «folclorismo romántico» y «costumbrismo decimonónico» o «realista», son algunas de las denominaciones comunes que se emplean dentro de la disciplina para referirse en particular a las ilustraciones y pinturas que trataban este tema en el ochocientos. Valeriano Bozal, en referencia al grabado, encuentra serios problemas a la hora de establecer límites cronológicos para el costumbrismo y lo pintoresco, y apunta a que bien pudiera hablarse de una categoría que atraviesa los grandes momentos epocales y estilísticos desde el rococó hasta el naturalismo.⁶²⁶ Existe, por otro lado, el mismo tema de usos y costumbres típicas pero elaborado por pintores contemporáneos desde un punto de vista renovador, con clara influencia de los movimientos pictóricos finiseculares y para el que se suele reservar la denominación de «regionalismo».⁶²⁷

No obstante, se puede identificar, por un lado, una serie de ilustraciones que heredan la técnica de los artistas ochocentistas, ligado al grabado popular, a través del libro ilustrado, las publicaciones periódicas, las estampas y aleluyas,⁶²⁸ y que se sirven de las estructuras sintéticas de la imaginación en la plasmación de costumbres y, por otro, un costumbrismo que sin abandonar la representación realística mantiene un diálogo con otras estructuras místicas y heroicas.

⁶²⁶ Bozal, «El grabado popular en el siglo XIX», en *Summa Artis*, 283.

⁶²⁷ Alberto Castán Chocano, «Modernismo y simbolismo como soluciones plásticas de la pintura regionalista», en *Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009), 279-294.

⁶²⁸ Las primeras manifestaciones románticas a través de libros ilustrados como *Los niños pintados por ellos mismos* (1841) o *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) y las sucesivas versiones, tenían como antecedente la inglesa *Heads of the People: or Portraits of the English drawn by Kenny Meadows* (1839) y la francesa *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842). *Los niños* ofrecían una imagen pintoresca por cuanto se atendía a su indumentaria y oficio (el monaguillo, el galleguito, aprendiz de sastre, pastorcito, etc.) reflejando un mundo amable de la infancia. Por otro lado, en el ámbito de la ilustración de los *magazines*, el costumbrismo fue un elemento esencial desde su nacimiento como destacan las publicaciones *El Semanario Pintoresco* y *El Museo de las Familias* (1843). En las décadas 50 y 60 del siglo XIX se producen innovaciones que permiten atestiguar un cambio en el costumbrismo romántico que dará paso al naturalismo. Bozal, «El grabado popular en el siglo XIX», en *Summa Artis*, 290-395.

Desde el punto de vista de la estética, para V. Bozal, lo pintoresco aparece en el siglo XVIII en el que lugares, indumentarias, personajes y situaciones se pintan de manera vivaz con la intención de agradar y satisfacer nuestra curiosidad, despojado de toda intención trascendente. Se trata de dirigir la mirada a un mundo cotidiano temporal, pues es «contingente», «accidental» y «perecedero».⁶²⁹

Para V. Bozal los dos motivos esenciales del pintoresquismo son la naturaleza y las costumbres, vinculada especialmente esta última con la temporalidad. Ambas se asocian al movimiento y a lo diverso, pero con la diferencia de que las costumbres son artificiales, manifestaciones temporales de los cambios sociales, económicos y culturales. Por lo tanto, se encuentran estrechamente ligadas a la temporalidad histórica, pues mientras unas costumbres desaparecen, otras se imponen, de ahí el interés del hombre por recordar este cambio o novedad.⁶³⁰

Muy cerca de este costumbrismo naturalista del ochocientos se encuentran las ilustraciones realizadas por Lluís García Falgàs para el artículo «La poesía popular en España» o las realizadas por A. de Parys para la novela breve «Estrazilla», de J. Ortega Munilla.



Fig. 109. «La poesía popular en España». Ilus. Lluís García Falgàs

⁶²⁹ Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II* (Madrid: Historia 16, 1998), 133-135.

⁶³⁰ *Ibíd.*, 139.

En el caso de las ilustraciones que acompañan el artículo sobre la poesía popular española, el dibujante decide ilustrarlo con composiciones que detallan la indumentaria tradicional masculina de cada una de las regiones. En la tercera ilustración, dedicada al torrentí, traje tradicional valenciano, se aprecia el detalle en la recreación del chaleco blanco, el pañuelo llamado «mocador» y el sombrero denominado «rodina». La siguiente composición, recrea la indumentaria **baturra**, con pantalón negro hasta la rodilla, camisa blanca, chaleco, faja y *cachirulo*, pañuelo de cuadros que cubre la cabeza. En última posición, el traje típico de Murcia o traje huertano, se caracteriza por los *zaragüelles* o calzones y las *espardeñas* en los pies.

Fueron abundantes las imágenes que remiten a una España regionalista con sus tipos —vascos, andaluces, etc.— y sus tradiciones —fiesta taurina, Semana Santa, etc.—. Entre las ilustraciones que acompañan el cuento «La misa de Goyeneche», el dibujo principal recrea el baile tradicional vasco *arin arin*.



Fig. 110. «La misa de Goyeneche».
Ilus. Daniel Vázquez Díaz

El folclore andaluz fue el gran protagonista de la revista y uno de los grandes temas de las ilustraciones de Daniel Vázquez Díaz. Por un lado, el folclore o

regionalismo es asumido por el pintor de Nerja de manera natural en el ambiente decimonónico andaluz en el que nace; la pintura pintoresquista y costumbrista herencia del romanticismo sigue su curso en el fin de siglo. En esta misma línea, habrá autores que adapten esta temática alejándola del patetismo romántico o el costumbrismo realista, como en el caso de Vázquez Díaz. En este diferente tratamiento tuvo especial importancia la formación inicial del autor: su acercamiento a los clásicos —Goya, El Greco, Zurbarán, etc.— y el contacto con Francisco Canals, Iturrino o Zuloaga, quienes practicaban una pintura española de toreros, en Sevilla, alejada del regionalismo andaluz.⁶³¹

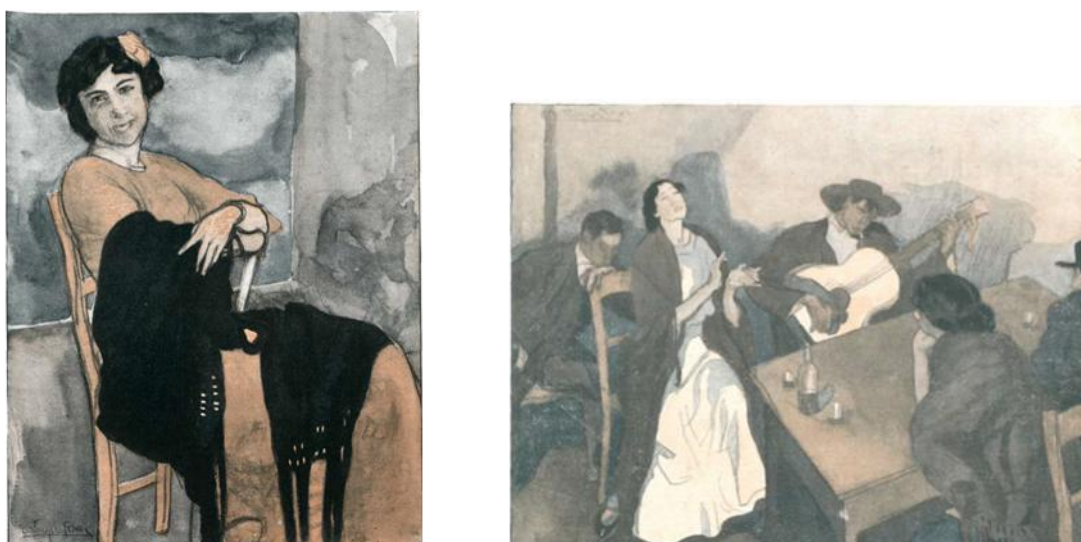


Fig. 111. «Córdoba triste». Ilus. Daniel Vázquez Díaz

Hay que tener en cuenta que pintores como Zuloaga, quien venía de triunfar en París, hacía este tipo de composiciones para venderlas en el extranjero, pues el tema de toreros y majas seguía teniendo gran vigencia en Francia desde el Romanticismo. Este costumbrismo temático forma parte de la obra de otros modernos independientemente de sus diferencias estilísticas, como Iturrino, Anglada Camarasa o

⁶³¹ Ana Berruguete del Ojo, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia» (tesis doctoral, UCM, 2015), 31.

los hermanos Zubiaurre. En todo caso, el regionalismo se puede rastrear desde sus comienzos en Nerva y Sevilla hasta su paso por Madrid. Pero será en la capital parisina donde triunfe con esta temática.

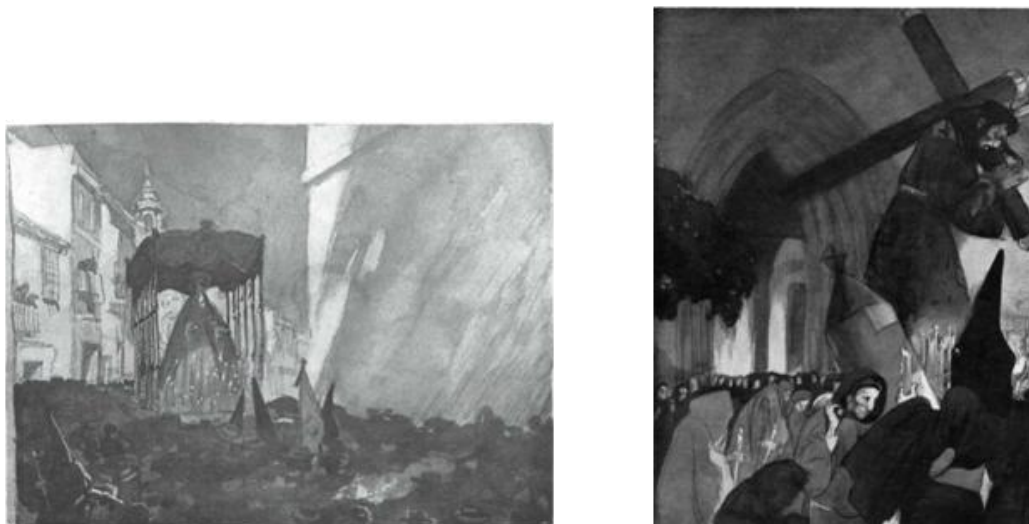


Fig. 112. «La Semana Santa en Sevilla» y «Sentimiento gitano». Ilus. Daniel Vázquez Díaz

Asimismo, hubo una ilustración regionalista que se centra en la cultura de los países hispanoamericanos. Fue habitual el empleo de títulos que llamaban la atención sobre el origen de estas narraciones como «Tragedia rústica. Escenas de la vida chilena», «¡Pobre la Chon!... (Narración de Nicaragua)» o «Las veladas del fogón. Narración de la Pampa». Entre ellas es frecuente que los dibujos destaquen alguna de sus fiestas y costumbres tradicionales, sobre todo asociadas al entorno rural. Por ejemplo, en «Los náufragos» se selecciona una imagen en la que un grupo de arrieros tocan unas composiciones tradicionales venezolanas, como el joropo y el vals criollo, con su tiple y maracas; en «La Nochebuena en Puerto Rico» se describe la costumbre de los jíbaros, los humildes campesinos portorriqueños, de interpretar una serenata a los campesinos acomodados la noche del veinticuatro de diciembre, festejando el nacimiento de Jesús.



Fig. 113. «Los naufragos», «La Nochebuena en Puerto Rico» y «Las veladas del fogón. Narración de la Pampa». Ilus. Montis, Daniel Vázquez Díaz y Hemmings

PARTE III

V. DIÁLOGO DE IMAGINARIOS

La relación entre palabra e imagen pertenece a un viejo debate que ha sido tratado desde la semiótica, la hermenéutica o el arte. Desde el enfoque del imaginario, ambas pertenecen a dos tradiciones que no siempre han tenido la misma consideración, pues se ha privilegiado una en detrimento de la otra a lo largo de la historia. En líneas generales, los estudios han destacado que la palabra se ha adscrito a un pensamiento racional y lógico, mientras que la imagen icónica se vinculaba con la imaginación y, por lo tanto, a la irracionalidad o falsedad.⁶³² Gilbert Durand dedicó numerosas páginas a analizar cómo en la historia de Occidente hubo una progresiva desvalorización de la imagen hasta el siglo XIX en cuanto a representación simbólica; esto es, imagen que propicia un conocimiento indirecto, epifánico y transcendente.

A modo de resumen, se pueden señalar cuatro momentos especialmente significativos en esta relación que va desposeyendo a la imagen de su sentido simbólico.

En primer lugar, durante la configuración de las tradiciones bíblicas y judaicas que, como es bien sabido, identificaban a Dios con la palabra primordial: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el verbo era Dios»,⁶³³ y que, posteriormente, llevaría al cristianismo a prohibir las imágenes por idolatría en época bizantina; es decir, por confundir la imagen material con aquello que representaba.

A juicio de G. Durand, la cultura griega, cuyo pensamiento se apoyaba en la lógica socrática según la cual la verdad deriva de las certitudes de la lógica, tampoco parecía muy favorable a otro medio de conocimiento que no fuera el sustentado en la razón.⁶³⁴ No obstante, son conocidas las contradicciones de Platón; por un lado, defiende el papel de los filósofos como educadores en lugar de las falsas fabulaciones

⁶³² Véanse Zamora, *Filosofía de la imagen*, 73-104 y 195-213; Wunenburger, *Antropología del imaginario*, 27-30; Wunenburger, *Philosophie des images*, 21-26 ; Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, 39-82 ; Durand, *La imaginación simbólica*, 24-46 ; Durand, *EAI*, 25-35 y Durand, *Lo imaginario*, 23-45.

⁶³³ Juan 1:1.

⁶³⁴ Durand, *Lo imaginario*, 23-24.

de los poetas, pero utiliza en su propia obra el recurso a los poetas homéricos para explicar algún punto en actitud claramente pedagógica, como en el libro *X de la República*.⁶³⁵

En un segundo momento, durante la Edad Media, teólogos como Santo Tomás de Aquino conjugará la fe cristiana con el racionalismo aristotélico; en el siglo XVI y XVII, Galileo, Descartes y su método, certifican que la razón es el único medio de conocimiento de la verdad.

El tercer jalón importante de esta historia que se quiere destacar, el siglo XVIII, siguió socavando el terreno de la imaginación con el empirismo de Hume y Newton: percepción, observación y experimentación vienen a ser lo mismo que razón y verdad.

Finalmente, aproximándonos a la época que nos ocupa, se comprueba cómo el positivismo, cientificismo e historicismo del siglo XIX imponen la razón de manera generalizada en todos los órdenes de la vida.

Cabría hacer importantes matizaciones en esta sucinta relación entre imaginarios. No obstante, nuestro propósito a la hora de analizar estos vínculos en la revista tiene en cuenta una perspectiva bastante más abierta y plural. No cabe duda que frente a este conflicto entre imaginación y razón, la alianza entre palabra e imagen se ha visto complementada y reforzada mutuamente desde siempre. Piénsese que el cristianismo se valía tanto de la palabra como del icono religioso; o bien en los trasvases e influencias entre literatura y pintura: desde la aproximación de imaginarios que se ejemplifica en la máxima horaciana *ut pictura poesis*, cuando la palabra escrita toma el arte pictural como referencia, como cuando la pintura remite a la literatura. Por otro lado, palabra e imagen aparecen unidas desde la Edad Media, sea porque esta la ilustre o

⁶³⁵ José Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación* (Madrid: Gredos, 1993), 61-65.

la refuerce en libros iluminados, emblemas, divisas, blasones, caligramas, carteles o revistas.⁶³⁶

⁶³⁶ Wunenburger, *Antropología del imaginario*, 27-30.

Capítulo 13. Entre el ensayo de Rubén Darío y los dibujos de Daniel

Vázquez Díaz

Rubén Darío publica en *Mundial* una serie de semblanzas que versan sobre intelectuales, políticos y artistas en una sección titulada «Cabezas». Con esta imagen, la de la *cabeza*, el poeta aludía a los personajes más destacados en el campo intelectual hispanoamericano. Los trabajos tienen un claro precedente en el libro *Los raros*, el conjunto de retratos aparecidos originalmente en el diario *La Nación* de Buenos Aires a partir de 1893 y publicados posteriormente en 1896. Por otro lado, los textos fueron complementados por los dibujos de Daniel Vázquez Díaz, unos retratos que el pintor fue creando independientemente a lo largo de su vida, antes de su participación en la revista y aun después.

13.1. Imagen del escritor en *Los raros*

Con los *raros*, Darío difundía la imagen de un conjunto de escritores mayoritariamente adscritos al decadentismo-simbolismo entre los lectores de habla hispana, artistas que a su juicio protagonizaban la renovación literaria francesa y contaban con una personalidad u obra en algún punto original. En cambio, con las *cabezas* pretende evidenciar los logros alcanzados por una parte de los intelectuales modernistas hispanoamericanos a la altura de 1911.

De acuerdo con la interpretación de M. Gálvez, la divulgación en 1896 de los nombres señeros de aquella literatura tendría como finalidad crear un clima propicio a la renovación entre los hispanohablantes, educar a los lectores en una nueva sensibilidad

—de la que participa su propia literatura— y por ello se detiene en la «singularidad de sus personalidades» más que en el análisis concreto de sus obras.⁶³⁷

En conjunto, los textos subrayan la imagen de una artista que desborda el orden establecido, creadores de una literatura que se podría denominar *saturniana* y cuyos genios se encuentran inspirados más por la locura que por la razón. M. Gálvez resume esta personalidad dominante:

[...] poseídas por el alcohol, la sensualidad, la furia divina o el demonio; todas ellas apartadas en su olimpo particular, atormentadas, incomprendidas, desencantadas y sufrientes. Siempre de forma auténtica, con sinceridad, lo que en consecuencia condujo a unos hacia posturas destructivas o provocadoras y a otros hacia la soledad o la huida.⁶³⁸

Estos «discípulos de Verlaine, hijos de su espíritu, jóvenes oficiantes de la iglesia»,⁶³⁹ representaban la imagen de un artista visionario capaz de escudriñar el más allá y adentrarse en temas que herían la sensibilidad burguesa. De Rodenbach dice que «Estaba "hanté" por su misticismo minucioso y extraño, evocaba todo lo que está difunto, recogido, purificado por la inmóvil palidez de los reposos seculares»;⁶⁴⁰ Rachilde es «satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado»;⁶⁴¹ Lautréamont escribió «un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en el que se oyen a un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura»;⁶⁴² en las páginas de Villiers de l'Isle Adam «se cree ver un punto más allá de lo desconocido».⁶⁴³

⁶³⁷ Véase Marina Gálvez Acero, «En torno a *Los Raros*», en *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1998), 115-119.

⁶³⁸ *Ibíd.*, 120.

⁶³⁹ Teodosio Fernández, «Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016): 87.

⁶⁴⁰ Rubén Darío, «Los raros», en *Obras completas*, Tomo II (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), 253.

⁶⁴¹ *Ibíd.*, 365.

⁶⁴² *Ibíd.*, 435.

⁶⁴³ *Ibíd.*, 305.

Precisamente fue Verlaine, uno de los poetas predilectos de Darío, quien mejor encarna este tipo de artista. El nicaragüense le dedicó uno de sus retratos, el célebre poema «Responso» de *Prosas profanas y otros poemas* (1896) y el «Frontispicio del libro de *Los raros*» (1895), texto que iba a encabezar el conjunto de semblanzas pero que no se incorporó en ninguna de las ediciones. La imagen simbólica que predomina en este conjunto de textos ejemplifica bien, a nuestro juicio, el modelo de artista que nos legó Darío en *Los raros*.

En «Responso» se destaca la vinculación de Verlaine con algunas figuras mitológicas como el dios Pan y Orfeo. Como explica Teodosio Fernández, la identificación con el primero deriva de la imagen del poeta como un sátiro lujurioso preso del deseo, y con el segundo, el portador de la lira, se relaciona al poeta con la música y el misterio.⁶⁴⁴

La figura del dios Pan vuelve a ser protagonista en el «Frontispicio». De acuerdo con Alfonso García Morales, la imagen de la Montaña de las Visiones se basaría en un grabado de Sturge Moore conocido como «Pan Mountain»; mediante la montaña que cobija un dios Pan muerto, se simboliza el conocimiento insondable al que se acercaban los poetas que ahondaban en el misterio y con el que Darío proyectaba al mismo tiempo su atracción y terror.⁶⁴⁵ Del rico simbolismo de la montaña, recuérdese que esta se presenta en muchas tradiciones como un equivalente del templo sagrado, espacio destinado a la iniciación y el conocimiento de una verdad superior.⁶⁴⁶

Ahondando en esta misma idea, Pan, el dios de los pastores que simboliza el instinto animal se inserta dentro del mito de Dionisos por cuanto forma parte de su cortejo. El mito de Dionisos es animado por imágenes simbólicas de *confusión* y

⁶⁴⁴ Fernández, «Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine»: 85-97.

⁶⁴⁵ Alfonso García Morales, «El "Frontispicio" de *Los Raros* de Rubén Darío: una fuente gráfica desconocida y una explicación», en *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1998), 131-132.

⁶⁴⁶ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 725.

desbordamiento místico: la ocultación de su identidad desde el nacimiento, la ambigüedad sexual del dios, la locura que padece y ejerce, la confusión orgiástica y la embriaguez ética se pueden proponer como una rápida y sucinta recopilación de mitemas. Se trata de un dios «de la emancipación, de la supresión de las prohibiciones y de los tabúes, el dios de los desfoges y de la exuberancia»⁶⁴⁷ y, por lo tanto, vinculado a la imaginación mística.

Orfeo, hijo de Calíope, concita todas las cualidades que pueda simbolizar un artista, pues es cantor, músico y poeta. En ocasiones, se le hace pasar, junto a Dionisos, como el fundador de los ritos de Eleusis. El mito principal de este héroe, como es bien sabido, narra la bajada a los infiernos para salvar la vida de su esposa Eurídice y posteriormente su desmembramiento por las bacantes de Dionisos. El mito se encuentra alimentado por imágenes cíclicas de renovación y, por lo tanto, integradas en un mito de tipo sintético. Se trata del héroe civilizador que sigue el camino de los iniciados junto a los Argonautas, que acogerá la religión de Dionisos y la atemperará; héroe mediador —entre Apolo y Dionisos, Occidente y Oriente— que con su armonía musical encanta las fuerzas de la naturaleza; finalmente, será fuente de alimento para las bacantes y elevado a la categoría de un dios.⁶⁴⁸

De todo este rico simbolismo, sustentado en la identificación del artista con estas figuras tutelares de la imaginación mística, aquella que organiza sus representaciones en torno a la *confusión*, interesa destacar que la imagen del escritor en *Los raros* se nutre fundamentalmente del esquema de *descenso*, lo que explicaría el carácter místico y liberador de sus personalidades y obras frente al encorsetamiento de una literatura académica y burguesa.

⁶⁴⁷ *Ibíd.*, 421.

⁶⁴⁸ Véase Thomas, *Les mythes gréco-romains*, 127-131.

13.2. Imagen heroica del intelectual

Quince años después, con la publicación de las «Cabezas» en *Mundial*, Darío ya no dibuja una representación mística del artista fin de siglo, pues no pretende reivindicar nada subversivo ni marginal, sino reflejar el éxito de los artistas e intelectuales que han triunfado en sus respectivos países y especialidades a base de un costoso esfuerzo. Y al hacerlo, Rubén Darío equipara al artista e intelectual hispanoamericano con la imagen carismática que se ha analizado a propósito de ingenieros, emprendedores y aviadores bajo el régimen diurno del imaginario.

El héroe solar que se esconde detrás del retrato de estos artistas se empieza a dibujar ya desde el título, pues la *cabeza* esconde, más allá del juego de palabras, un significado simbólico como parte superior del cuerpo humano, que se asimila en el esquema de verticalización al cielo o las montañas. Su importancia antropológica queda atestiguada por diferentes ritos; tanto si nos remontamos al culto craneal humano y animal por antiguas sociedades primitivas, a la caza de cabezas entre los «civilizados» o ritos craneales contra una comunidad enemiga, el caso es que la cabeza, como aclara G. Durand es el «jefe» del cuerpo y, por tanto, «el signo, el resumen abstracto de la persona, y también el brote mediante el cual el individuo crece tanto en edad como en sabiduría».⁶⁴⁹ La *cabeza* es una representación simbólica por la que se alude al conjunto de una persona mediante la parte más elevada del cuerpo, imagen simbólica asimilada con las alturas.

Si se aproxima el análisis a las semblanzas, la escritura ensayística del poeta abunda en imágenes literarias cuya repetición permite considerar el conjunto como una muestra del simbolismo que se esconde en los retratos. Tres son los rasgos redundantes

⁶⁴⁹ Durand, *EAI*, 145-147.

o mitemas que sobresalen de este héroe solar clásico: las cualidades heroicas, los afrontamientos o pruebas del héroe y sus enemigos.

Se aprecia cómo Darío difunde una imagen del intelectual bajo el régimen diurno de la *luz*, las *alturas* y las *armas*. Leopoldo Lugones es denominado «héroe» y concita varios arquetipos espectaculares y ascensionales como «astro» o la serie «¡Áureo, bravo, caro Lugones! Vigoroso por temperamento». La inusual actividad de pensador en hispanoamérica, ejercida por José Enrique Rodó, se asemeja a la del explorador, marino, aeronauta o minero; todas ellas imágenes solidarias del movimiento verticalizante de ascensión y conquista principalmente, pero también del de descenso y penetración en la tierra. Tanto una como otra forman parte de la iniciación del héroe, trayecto que en su conjunto se asemeja a la aventura emprendida por los héroes civilizadores más notables de los mitos griegos, navegantes en busca del vellocino de oro como Jasón, Teseo o Heracles.⁶⁵⁰

Otros intelectuales destacarán por su imagen diarética o armada, como Eugenio Garzón, «caballero español» que porta «la cruz de Santiago», o Manuel Ugarte, en el que el nicaragüense observa a otro «nuevo cruzado» cuyas «prédicas» son muy bien acogidas.⁶⁵¹ Las metáforas no dejan de encubrir al héroe caballeresco, aquel que debe realizar una serie de pruebas y superar ciertas tentaciones siguiendo un itinerario cuyo cumplimiento comporta un mayor grado de perfección moral y espiritual. Ahora bien, como ya se ha explicado, el héroe intelectual modernista es un hombre que ha sustituido las armas cortantes y la lucha violenta por la elocuencia del lenguaje. La palabra forma parte del reflejo postural y el auxiliar de las sensaciones a distancia de la audio-

⁶⁵⁰ Véanse Rubén Darío, Cabezas: «Leopoldo Lugones» (S), *MM*, n° 7 (noviembre 1911): 35 y Cabezas: «José Enrique Rodó» (S), *MM*, n° 9 (enero 1912): 232-233.

⁶⁵¹ Véanse Rubén Darío, Cabezas: «Eugenio Garzón» (S), *MM*, n° 13 (mayo 1912): 40-41 y Cabezas: «Manuel Ugarte» (S), *MM*, n° 10 (febrero 1912): 318-319.

fonación, propia del régimen diurno o heroico. Y así, Darío destaca la oratoria, la declamación y el lirismo de Juan Zorrilla de San Martín:

Le recuerdo en días de triunfos y de gozos, entre fiestas y pompas españolas. Las delegaciones de las repúblicas americanas contaban, como era de razón, sobre todo las tropicales, con sujetos verbosos y hábiles para el discurso; pero en conjunto, no podíamos presentar delante de un Castelar, sino al delegado uruguayo, a la sazón Ministro de su país ante S. M. Católica. A su fama asentada de gran poeta unía el dominante prestigio de una elocuencia, si a veces harto fogosa, por lo mismo plenamente representativa de nuestros entusiasmos y vivacidades continentales. Su negra y copiosa cabellera se agitaba en la conmoción de las arengas; el brazo diestro se alzaba como arrojando, como esparciendo, como regando las oraciones; los ojos, la máscara toda, contribuían a la conquista de los auditorios; y un común orgullo nos producía a los neomundiales la victoria de aquel hombre generoso y lírico, que había cantado al épico charrúa Tabaré, y saludaba en vibradores y musicales períodos, en nombre de las naciones nuevas, a la regia, decaída y maternal España.⁶⁵²

Finalmente, de otros se destacará su vertiente soberana-religiosa, como en Francisco García Calderón, a quien dibuja como un sabio, «monje laico, fraile de la filosofía».⁶⁵³

Héroes guerreros o sacerdotes nacen para acometer empresas que lo eleven, que lo lleven más allá. Frecuentemente mediante el vencimiento de sus enemigos y el afrontamiento de unas pruebas. Es el caso de Leopoldo Lugones, que debió superar numerosos combates antes de ganarse un nombre en las letras hispanoamericanas,⁶⁵⁴ y Gómez Carrillo, «duelista» en la editorial Garnier.⁶⁵⁵ Un ejemplo ilustrativo lo ofrece la semblanza dedicada al mexicano Ángel Zárraga, una relación pormenorizada de los

⁶⁵² Rubén Darío, Cabezas: «Juan Zorrilla de San Martín» (S), *MM*, nº 22 (febrero 1913): 864.

⁶⁵³ Rubén Darío, Cabezas: «Don Francisco García Calderón» (S), *MM*, nº 12 (abril 1912): 522-523.

Se recordará que para G. Durand, que atiende a la clasificación tripartita de las antiguas sociedades indoeuropeas, sacerdotal, guerrera y agricultora/ganadera, concebida por G. Dumézil a partir del estudio de los textos de diferentes culturas y válida para pueblos protoindoeuropeos, incluye las dos primeras, la sacerdotal y guerrera, en el régimen diurno del imaginario precisando la confusión que se genera entre una soberanía mágico-religiosa, jurídica y guerrera. Véase Durand, *EAI*, 39-40 y 140-145.

⁶⁵⁴ Rubén Darío, Cabezas: «Leopoldo Lugones» (S), *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 35.

⁶⁵⁵ Rubén Darío, Cabezas: «Enrique Gómez Carrillo» (S), *MM*, nº 14 (junio 1912): 110.

esfuerzos realizados por el pintor, desde las vacilaciones sobre su vocación, entre la escritura y la pintura en su México natal, hasta su triunfo europeo.⁶⁵⁶

Pero el héroe corre un serio peligro en la búsqueda de la transcendencia, pues ya se sabe que fruto de la *hybris*, la transgresión de los límites impuestos a los mortales, el héroe podía quemarse en su aproximación al sol, caerse en la ascensión o perderse en el descenso laberíntico. Así explica Darío los peligros a los que se enfrenta un pensador como Rodó:

El oficio de pensar es de los más graves y peligrosos sobre la faz de la tierra, bajo la bóveda del cielo. Es como el del aeronauta, el del marino y el del minero. Ir muy lejos explorando, muy arriba o muy abajo, mantiene alrededor la continua amenaza del vértigo, del naufragio, o del aplastamiento.⁶⁵⁷

En ocasiones, el enemigo del intelectual modernista no se encuentra en sí mismo, sino que adquiriría una naturaleza concreta como «el hombre del norte», el *yankee* o Calibán, como comenta Darío de *El porvenir de la América latina* (1911?), libro de Manuel Ugarte en el que se oponía el futuro de América latina al monstruo estadounidense.⁶⁵⁸

13.3. Los retratos de Daniel Vázquez Díaz

Acompañando los textos darianos y con la finalidad de ilustrarlos aparecen los dibujos de Daniel Vázquez Díaz, quien fue, sin duda, el gran retratista de la revista. Antes de su llegada a París ya contaba con una serie de retratos que se acrecentó durante su etapa parisina y continuó en revistas madrileñas como *La Esfera* a partir de 1915. El pintor fue un maestro en este género que ocupa un tercio del total de su producción

⁶⁵⁶ Rubén Darío, Cabezas: «Ángel Zárraga» (S), *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 640-641.

⁶⁵⁷ Darío, Cabezas «José Enrique Rodó»: 232.

⁶⁵⁸ Darío, Cabezas: «Manuel Ugarte»: 318.

tanto gráfica como pictórica.⁶⁵⁹ La crítica ha valorado estos dibujos como pequeñas obras de arte, no como bocetos previos destinados a la realización de pinturas.⁶⁶⁰ En *Mundial* aparecieron un total de quince dibujos, pero al final de su vida acumulaba más de un centenar de estos trabajos a lápiz y carboncillo que pensaba reunir en un libro titulado *Hombres de mi tiempo*, pero que finalmente nunca llegó a ver la luz.⁶⁶¹

Pero antes de ahondar en la concepción del retrato por el pintor de Nerva, conviene apuntar someramente algunas de las características de este género.

A modo preliminar, se puede convenir que el retrato representa a una persona o grupo de personas que existieron y cuya imagen permite captar la individualidad de lo retratado. Históricamente, sobre todo a partir del Renacimiento con el descubrimiento del individuo y hasta finales del siglo XIX, el retrato ha tendido hacia una representación realística, un naturalismo que trataba de responder a las exigencias de fidelidad entre la imagen y su modelo.⁶⁶² Pero a partir de las vanguardias se rompe la adecuación entre retrato y retratado de manera que la pintura refleja lo que el pintor interpreta como adecuado al modelo. Al romperse el concepto tradicional de verosimilitud, lo que se retrata ya no es el parecido sino la lectura personal que del rostro hace el pintor. El artista no se regirá ya por los términos convencionales de fidelidad imitativa sino de la identidad. La diferencia fundamental entre uno y otro

⁶⁵⁹ Berruguete, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 90.

⁶⁶⁰ Ángel Benito, *Vázquez Díaz, vida y pintura* (Madrid: Arte de España, 1971), 266.

⁶⁶¹ Francisco Garfias, *Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz* (Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1972), 112. Sobre la cronología de este proyecto frustrado y los colaboradores véase Berruguete, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 88-89.

⁶⁶² El género del retrato ha tenido una evolución irregular a lo largo de los siglos. Mayoritariamente funerario en el arte egipcio, pese a que muestra rasgos individualizadores, era una representación destinada a los dioses y a los muertos. En Grecia se encuentran retratos con dos funciones: uno de tipo conmemorativo que se fundamenta en la fidelidad a un modelo conocido por los receptores; otro, glorificador, destinado a un público que normalmente no conoce al retratado, podía ser idealizado. El arte griego irá evolucionando hacia la vertiente más realista hasta que bajo el arte romano, se hacen retratos con la simple función de disfrutar de la propia imagen, como atestigua el conocido retrato de los panaderos Terencio Neo y su esposa. A partir de aquí, con la multiplicidad de copias de bustos de personajes conocidos que se encuentran en las casas de ciudadanos romanos se puede hablar de otra función, la meramente contemplativa o estética de individuos que eran dignos de elogio. Dentro del arte precristiano, los retratos de Fayum, pintados entre los siglos I y III d.C. representan la cima de este arte en su vertiente realística. Todorov, *Elogio del individuo*, 15-32.

modelo de retrato radica en la subjetividad del pintor, puesto que la identidad del retratado es una construcción que no depende del sujeto sino atribuida por los demás, en este caso por el artista, como explica C. Castilla del Pino.⁶⁶³

En el caso del pintor de Nerja, el artista tuvo una relación personal con muchos de los intelectuales de su época, comenzando con la generación del 98 en España y posteriormente con el grupo de modernistas hispanoamericanos instalados en París y vinculados a Gómez Carrillo. En Madrid participa de sus tertulias, como la de los hermanos Baroja y alrededor de la revista *Helios*, de Juan Ramón Jiménez. Es más, para algún historiador como Bonet «participa en la creación y transmisión de su ideario y de su modelo cultural y vivencial».⁶⁶⁴

Teniendo en cuenta estas dos premisas, el tipo de retrato por el que podría optar Vázquez Díaz y el conocimiento personal de muchos de los retratados, la pregunta que debemos hacernos para ahondar en el imaginario de estas obras es la siguiente: ¿son los retratos de Vázquez Díaz una representación realística, que sigue el modelo convencional o por el contrario son una interpretación subjetiva de la identidad del retratado que las aproxima a los modelos vanguardistas?

La mayoría de los retratos se ciñen literalmente a la cabeza, es decir, la representación apenas incluye el cuello y los hombros, frecuentemente abocetados. Nada hay en la representación que oriente la imagen hacia una interpretación sociológica del personaje, como la profesión, estado civil u hábitos, salvo los datos suministrados por la escasa indumentaria. Desde el punto de vista técnico, los dibujos no solo atienden al parecido del rostro mediante la línea, sino que por la aplicación de las sombras oscuras o grises, emerge la estructura ósea y la musculatura de la cabeza del

⁶⁶³ Sobre el concepto de identidad véase Carlos Castilla del Pino, *Conductas y actitudes* (Barcelona: Tusquets, 2009), 34.

⁶⁶⁴ Citado en Berruguete, «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia», 24.

retratado, un detallismo que orienta la imagen hacia el régimen sintético, como ya se analizó en las ilustraciones de este cauce del imaginario.



Fig. 114. Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, Enrique Gómez Carrillo y Santiago Rusiñol. Ilus. Daniel Vázquez Díaz

El título que Daniel Vázquez Díaz aventuró para el conjunto de sus retratos, *Hombres de mi tiempo*, es ilustrativo por cuanto parece que el pintor piensa en su obra como testimonio de una realidad concreta, asegurar la existencia de unos hombres sin duda notables para la posteridad. En esto no se diferencia de la función que se le otorga al retrato clásico. En una entrevista concedida a *El Diario Vasco* en 1962 contraponía la instantaneidad del paisaje frente a la meditación del retrato:

¿Qué le gusta más ser retratista o paisajista? Yo he hecho las dos cosas. Puede que prefiera el retrato, aunque cuando estoy en el campo soy tan feliz que, entonces, no puedo ser otra cosa que paisajista. Pintar un paisaje es sencillo para quien tenga sensibilidad. Un retrato exige mucho más (...) Mis paisajes son instantes, los retratos meditaciones.⁶⁶⁵

No sabemos qué quiso decir exactamente con meditaciones, aunque se puede conjeturar que la meditación, en sentido general, necesita de la linealidad temporal, un desarrollo o una duración frente a lo efímero que le otorga a lo paisajístico. Desarrollo temporal no solo para la realización minuciosa de un trabajo que ofrecía mayor dificultad que otros géneros, sino para seguramente ahondar en la psicología del retratado. Tampoco este rasgo está exento en el retrato realista.

⁶⁶⁵ *Ibíd.*, 90.

Se aprecian aquí dos aspectos complementarios del retrato: por un lado, ser testimonio de un individuo único en su transitoriedad; por otro, captar el aspecto psicológico del retratado de manera que se trascienda la mera representación mimética. Ahora bien, el retrato, como se ha denominado en un sentido general «convencional» o «tradicional», no se limita al registro perceptivo de la realidad; ya en Grecia los retratos eran susceptibles de idealizar al modelo de manera que el retratado pasara a la posteridad con un aspecto que se juzgaba más adecuado, o bien se retrataba con la finalidad de destacar un rasgo que correspondiera a la biografía real o imaginada del sujeto, lo que tradicionalmente se llamaba «penetración psicológica».

El propio Daniel Vázquez Díaz, en conversación con Ortega y Gasset, responde con las siguientes palabras a la pregunta de si un retrato debe o no parecerse al retratado:

Un buen retrato es forzoso que se parezca, en esto no comparto su opinión, querido Ortega. Porque para ser un retrato ha de parecerse al retratado y al mismo tiempo estar bien pintado. Al no parecerse será una buena pintura, nada más, pero no un buen retrato que, en mi opinión, ha de ser como una biografía pintada. Inocencio X, el Cardenal Niño de Guevara, Felipe IV, Fray Paravicino, magníficas pinturas, retratos inmortales. Claro está que es muy difícil lograr estas dos exigencias. Cuando en el retrato no se logró el parecido, será un buen cuadro, pero nunca un retrato.⁶⁶⁶

Estas palabras confirma la presencia de las dos notas que nutre el arte del retrato clásico: fidelidad perceptiva del retrato al modelo y fidelidad a la idea que encarna el retratado o «biografía pintada», en palabras del propio pintor. Así pues, los retratos de Daniel Vázquez Díaz parecen germinar a partir de la estructura sintética del imaginario, no solo por su verosimilitud, sino por su capacidad de integrar la fidelidad mimética exterior del retratado con su mundo interior, por religar la imagen perceptiva con la idea subjetiva sobre la personalidad del retratado.

⁶⁶⁶ Daniel Vázquez Díaz, *Mis artículos en ABC* (Madrid: Ibérico Europea, 1974), 189-190.

Esta orientación reconciliadora que rige el cauce sintético del imaginario es extensible al conjunto de su obra, una imaginación que asume tradición y vanguardia, como demuestra Ana Berruguete, cuya tesis lleva el ilustrativo título de «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia». En este sentido, merece la pena señalar el carácter eminentemente dialogador del arte de Daniel Vázquez Díaz entre la tradición y la vanguardia, pues en su obra se ha señalado la influencia del arte clásico de Velázquez y la incorporación de aspectos posimpresionistas y vanguardistas, especialmente de Cézanne y Picasso.



Fig. 115. Rubén Darío vestido de monje (1914), de Daniel Vázquez Díaz

Ahora bien, el pintor de Nerja bien pudiera haberse inclinado por unos retratos que, al menos desde el punto de vista estilístico, se sustentaran por la racionalización y abstracción diurna propia del arte cubista, como demuestra el cuadro *Rubén Darío vestido de monje* (1914).

Retomando la relación entre palabra e imagen, la distribución espacial del texto e ilustración en la revista también tiene implicaciones simbólicas y matizan la relación entre el imaginario verbal e icónico. Las ilustraciones se reproducían casi siempre a plena página, separadas del texto, de manera que adquieren mucha autonomía a pesar de que se encuentren en páginas contiguas u opuestas a las semblanzas. A priori, esta separación es propia de la limitación que impone el régimen diurno y se puede apreciar en el célebre retrato de Rubén Darío con boina, en el que no se produce la fusión entre palabra e imagen aunque coexistan en la misma página.

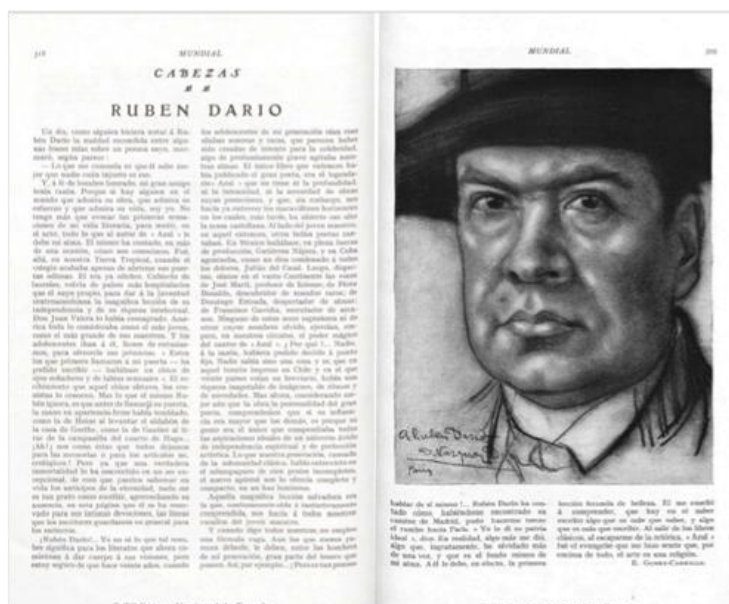


Fig. 116. Rubén Darío. Ilus. Daniel Vázquez Díaz

Por otro lado, se puede establecer una relación de interdependencia o colaboración entre imaginarios. A pesar de tratarse de una combinación de regímenes distintos, la estructura eminentemente heroica del verbo dariano se aviene sin problemas con la estructura sintética de la ilustración. Y es que, si no nos equivocamos, la nota heroica en los dibujos del pintor posibilita imaginar texto e icono como un todo coherente; así, encontramos una dureza marmórea y escultórica que se intuye bajo la

carne y se intensifica mediante la oposición del blanco y negro. Y es que ya se puede notar en estas ilustraciones la influencia de Emilio Antonio Bourdelle, considerado por muchos como el sucesor de Rodin en la escultura contemporánea.

Vázquez Díaz Conoció al escultor en 1908, a los dos años de su llegada París. Colaboró con él en trabajos puramente manuales cuando a este se le encargó los frescos para el teatro de los Campos Elíseos y su amistad continuaría durante diez años. Respecto a la impronta que el maestro dejó en el discípulo, dice A. Benito:

Cuando hagamos el estudio de los orígenes estilísticos de la obra de Vázquez Díaz, habremos de concluir en que su sentido escultórico de la forma tiene su cuna en la estatuaria rotunda del maestro de Montauban. Hay un paralelismo entre sus obras: Bourdelle fue un escultor que aproximó la escultura a la arquitectura dando siempre a su arte una dimensión monumental; Vázquez Díaz, discípulo de un escultor, unido de por vida a una escultora de genio, ha trasvasado toda su pintura a los límites de la estatuaria; escultura de una sola dimensión en su obra.⁶⁶⁷

⁶⁶⁷ Benito, *Vázquez Díaz, vida y pintura*, 92.

Capítulo 14. «Cuento de Pascua» de Rubén Darío y el decorativismo *dandy*

«Cuento de Pascua», el relato elegido como segundo ejemplo de diálogo entre imaginarios, es una pesadilla ambientada en la *belle époque*, protagonizada por un elegante caballero con el que Rubén Darío expresará su angustia existencial ante la finitud temporal. Se trata de un relato fantástico cuyo héroe se encuentra desbordado por los límites de la realidad representada, en el que se mezcla ensoñación, terror y ocultismo, y, por lo tanto, sustentado por imágenes de intimidación propias del régimen místico del imaginario. En el análisis de las imágenes simbólicas de este cuento se comprobará hasta qué punto el imaginario artístico se encuentra comprometido no solo por los temas que circulaban y se difundían en la época sino por la íntima experiencia de su autor. Por otro lado, Xavier Gosé fue el encargado de interpretar y traducir al lenguaje iconográfico este relato mediante cinco imágenes de una concepción imaginaria diurna; se recordará que el leridano es, tal vez, el mayor exponente de la ilustración denominada *espejo de Narciso*, caracterizada por unos dibujos decorativos y sintéticos.

14.1. Tres notas biográficas implicadas en los cuentos de Rubén Darío

De la extraordinaria vida de Rubén Darío se intentará sintetizar tres aspectos que, aunque se localizan en la biografía temprana del escritor, se desarrollan especialmente a partir de su estancia en Buenos Aires (1893-1898) y Europa (1898-1916), amplio marco temporal en el que se escriben los textos publicados en *Mundial*. Son tan solo tres notas de una existencia rica y compleja, pero que se implican mutuamente y convergen al final de su vida: el terror a la noche y las pesadillas, una

angustia existencial creciente complicada por el alcoholismo, y su afición por las ciencias ocultas.

Como ya se ha mencionado, para la teoría psicoanalítica, los sueños, los juegos infantiles y la literatura comparten la fantasía como un medio por el que el hombre puede satisfacer sus deseos al sustituir una realidad por otra. Los sueños son la realización de un deseo inconsciente o la manifestación de representaciones de alto valor afectivo que el psicoanalista debe analizar en su labor interpretativa. Desentrañando el contenido manifiesto del sueño, traduciendo su lenguaje, se alcanza el contenido latente, que es su verdadero significado.

Así, el sueño, la ensoñación diurna o la pesadilla son manifestaciones que reflejan la intimidad humana, contenidos que escapaban al afán científico de la época y con los que el hombre podía penetrar en la realidad para ir más allá, porque, en líneas generales, el sueño para los modernistas es vida, como afirma Carmen Luna Sellés, «donde el hombre vislumbra los universales, la esencia de la vida y de la naturaleza».⁶⁶⁸ Esta reivindicación de los sueños en la vertiente artística tiene su correlato en el interés mostrado por el ámbito científico, pues desde el siglo XIX van apareciendo una serie de trabajos dedicados a la exploración de lo onírico.⁶⁶⁹

Rubén Darío no fue ajeno a esta revalorización del sueño en el modernismo. En la etapa final de su vida y coincidiendo con la publicación de *Mundial Magazine*, escribe una serie de artículos publicados póstumamente bajo el título de *El mundo de los sueños* (1917). El interés por lo onírico en Rubén se encuentra estrechamente ligado a las teorías clásicas que, como analizó Angel Rama, se movían en la órbita de comunicación con el más allá o ensanchaba el conocimiento de la realidad empírica.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Luna, *La exploración de lo irracional*, 30.

⁶⁶⁹ Carmen Luna Sellés enumera una cantidad apreciable de estudios que demuestran el auge y el interés por lo onírico desde la segunda mitad del S. XIX, en *ibíd.*, 28 y ss.

⁶⁷⁰ Ángel Rama (ed.), *El mundo de los sueños* (Barcelona: Editorial Universitaria, 1973), 13.

Asimismo, el sueño fue interpretado por Darío, según el misticismo pitagórico, en clave dicotómica como una manera en la que el alma se libera del cuerpo para alcanzar la unidad.⁶⁷¹

Respecto al terror, fue un sentimiento experimentado por el autor a lo largo de su vida y viene a determinar y alimentar los relatos darianos de dicha temática, como ha demostrado C. Bravo Rozas.⁶⁷²

El propio autor rememora en su *Autobiografía* (1912) el miedo que tiene a la noche desde la infancia:

La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos los dos únicos sirvientes, la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedos: me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía, como una araña... [...] Y así se me nutría el espíritu con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables.⁶⁷³

Más adelante el autor insiste en la huella que estos miedos le han dejado al narrarnos su primera pesadilla.⁶⁷⁴ Pero este terror no desaparecerá en el Darío adulto. El biógrafo Edelberto Torres recoge una ilustrativa anécdota acontecida en el París de 1902 y protagonizada por muchos de los colaboradores de *Mundial*:

Como lo hacen de vez en cuando, se hallan reunidos Blanco Fombona, Enrique Gómez Carrillo, Vargas Vila y Rubén en una cervecería. La conversación no recae sobre arte en general ni sobre literatura en particular. Gómez Carrillo conoce la debilidad de Rubén por el ocultismo e inicia este tema; cuenta cuentos terroríficos de duendes y endriagos, secundado por Blanco Fombona. Darío suda de miedo, se pone pálido y, cuando ya no puede resistir, se tapa los oídos con las manos. Así que los pícaros amigos terminan, Darío suplica que lo acompañen a su casa; pero, no queriendo quedarse solo, se hace escoltar a un café a consumir la noche. Al salir el sol se va a dormir. Días después pregunta, todavía poseído de asombro:

⁶⁷¹ Luna, *La exploración de lo irracional*, 32.

⁶⁷² Cristina Bravo Rozas, «Los juegos terroríficos de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 31 (2002): 171-192.

⁶⁷³ Darío, «Autobiografía», en *Obras completas*, Tomo I, 21-22.

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, 34-35.

-¿Es verdad lo que ustedes contaron aquella noche?- y se pone pálido, como si viese las espantables figuras descritas.⁶⁷⁵

Lindando con el miedo y el terror, se halla la angustia existencial en su literatura. Son muchos los acontecimientos aciagos en la vida de Darío que podrían haber ahondado en una mayor inquietud espiritual en el último tramo de su existencia. Acontecimientos de una vida que Edelberto Torres no dudó en calificar de *dramática*. La zozobra espiritual sacude el alma del artista fin de siglo, pero, por otro lado, dicha angustia parece connatural al espíritu de Rubén Darío, una existencia marcada por numerosas vivencias negativas: el descubrimiento de la identidad de sus verdaderos padres en una niñez avanzada; la relación intermitente y fatal con Rosario Murillo a lo largo de los años; la pérdida de Rafaela Contreras, su primera esposa; los apuros económicos, los trabajos periodísticos y diplomáticos que debe realizar para sobrevivir, o la dipsomanía que le llevará finalmente a la muerte.

Comentando el poema «La página blanca» de *Prosas Profanas* (1896), el escritor nos hace partícipe del miedo irremediable que ha sentido ante la muerte: «¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!». ⁶⁷⁶

Todavía más elocuentes son las palabras que comentan la pieza inicial que abre *Cantos de vida y esperanza* (1905), poema clave para entender el nuevo libro:

La historia de una juventud llena de tristezas y de desilusión, a pesar de las primaverales sonrisas; la lucha por la existencia desde el comienzo, sin apoyo familiar ni ayuda de mano amiga; la sagrada y terrible fiebre de la lira; el culto del entusiasmo y de la sinceridad contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne; el poder dominante e invencible de los sentidos en una idiosincrasia calentada a sol de trópico en sangre mezclada de español y chorotega o nagrandano; la simiente del catolicismo, contrapuesta a un tempestuoso instinto

⁶⁷⁵ Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío* (Barcelona: Grijalbo, 1966), 299.

⁶⁷⁶ Darío, «Historia de mis libros», en *Obras completas*, Tomo I, 211.

pagano, complicado con la necesidad psicofisiológica de estimulantes modificadores del pensamiento, peligrosos combustibles, suprimidores de perspectivas afligentes, pero que ponen en riesgo la máquina cerebral y la vibrante túnica de los nervios.⁶⁷⁷

Será a partir de su estancia europea cuando Darío experimente una mayor incertidumbre ante el paso del tiempo. En *Cantos de vida y esperanza* (1905) expresará esa angustia existencial con una intensidad y frecuencia desconocidas hasta entonces en su obra literaria. El propio Darío comenta el poema «Lo fatal»:

[...] y en «Lo fatal», contra mi arraigada religiosidad, y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa un fantasma de desolación y de duda.

Ciertamente, en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación, me he lanzado a Dios como a un refugio; me he asido de la plegaria como de un paracaídas. Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar, y me he sentido sin un constante y seguro apoyo.⁶⁷⁸

Unido a la incertidumbre existencial que causan las grandes preguntas del hombre o el misterio de la muerte, se encuentra el paso del tiempo. Pareciera que Darío quisiera dar cuenta de ese transcurrir en sus obras. Época en la que se suceden los escritos autobiográficos, como muy bien ha observado Ángel Rama.⁶⁷⁹

La vida de Rubén Darío escrita por él mismo se publica en el semanario *Caras y Caretas* en 1912; los seis capítulos de la novela inconclusa *El oro de Mallorca*, en los que el protagonista Benjamín Istapies parece un trasunto del propio Darío, aparecen en *La Nación* entre 1913 y 1914; los nueve artículos sobre el mundo de los sueños, antes citados, aparecen en el mismo diario entre 1911-1914. Además, de acuerdo con J.M.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, 215-216.

⁶⁷⁸ *Ibíd.*, 222-223.

⁶⁷⁹ Rama, *El mundo de los sueños*, 8 y ss.

Martínez, en los relatos del último periodo de Darío aumenta la disforia o desarmonía del autor con la sociedad.⁶⁸⁰

Los terrores y la angustia se acrecientan con el abuso del alcohol, aspecto tratado por biógrafos y amigos. Críticos como A. Oliver Belmás considera la posibilidad de que las conocidas crisis del poeta sean síntoma de las intoxicaciones alcohólicas.⁶⁸¹ Otros amigos escritores, como Manuel Ugarte o Alejandro Sux, consideran el alcoholismo de Rubén como un refugio en el que adquirir seguridad frente a la realidad cotidiana.⁶⁸² Darío justifica la inclinación hacia el alcohol y la bohemia a causa de su vida desdichada:

En cuanto a la bohemia inquerida, ¿habría yo gastado tantas horas de mi vida en agitadas noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, en el desgaste de una juventud demasiado robusta, si la fortuna me hubiera sonreído y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido, después de una crueldad de la muerte, la formación de un hogar?...⁶⁸³

Finalmente, el recurso a las religiones heterodoxas también atravesará la vida del poeta. Pronto entró en contacto con la masonería⁶⁸⁴ en 1881 a través de José Leonard y Bertholet, director del Instituto de Occidente, en Nicaragua. En su etapa bonaerense, junto a Leopoldo Lugones y Patricio Piñeiro Sorondo, se aficiona a las corrientes herméticas. El propio Darío lo relata en su Autobiografía:

Como dejo escrito, con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos. Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial.⁶⁸⁵

⁶⁸⁰ José María Martínez (ed.), *Rubén Darío. Cuentos* (Madrid: Cátedra, 1997), 45-46.

⁶⁸¹ Antonio Oliver Belmás, *Este otro Rubén Darío* (Barcelona: AEDOS, 1960), 415-425.

⁶⁸² Rama, *El mundo de los sueños*, 6.

⁶⁸³ Darío, «Historia de mis libros», en *Obras completas*, Tomo I, 220.

⁶⁸⁴ Login, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, 23.

⁶⁸⁵ Darío, «Autobiografía», en *Obras completas*, Tomo I, 133.

14.2. La pesadilla como expresión de la fragmentación y el deseo de unidad

En *Mundial* hubo apreciables muestras de relatos en los que el sueño y la ensoñación se encontraban al servicio de la expresión de anhelos y temores, o bien como un modo de vivificar la realidad, de ahondar en su conocimiento o de huir de ella.

Así sucede en la ensoñación diurna que ya se ha tratado de «Primavera apolínea». Pero también en «Páginas bárbaras», cuando tras alcanzar una remota población indígena, el protagonista sueña por la noche que vive feliz en compañía de una joven nativa, sucediéndose escenas de amor y placentera felicidad, hasta que el sueño se torna en pesadilla cuando es rodeado por un grupo de salvajes. O bien, en el cuento de A. Machado, con el último sueño premonitorio del patriarca Alvargonzález.

La representación de los sueños supone acceder a aquello que se encontraba oculto. El artista bohemio de «Primavera apolínea» no hace sino sustituir, aunque sea momentáneamente, la vulgar realidad burguesa por un relato cautivador y esteticista de su vida. El protagonista de «Páginas bárbaras», a través del sueño nocturno que se torna en pesadilla, no hace sino manifestar su anhelo de una nueva vida salvaje y natural, opuesta al mundo civilizado, al tiempo que expresa sus temores porque aquella le sea arrebatada. Finalmente, el sueño de Alvargonzález, que comienza evocando la escalera de Jacob, símbolo ascensional que permite la comunicación entre la tierra y el cielo, es el medio por el que el protagonista accede al conocimiento de su inminente muerte en el relato machadiano.

En «Cuento de Pascuas» se narra una pesadilla dividida en dos partes bien diferenciadas. En la primera, el narrador protagonista se encuentra en un lujoso hotel de ambiente cosmopolita celebrando el *reveillon*. Allí conoce a un joven alemán de aficiones ocultistas y a una extraña mujer que lleva un galón rojo en el cuello. En vagas

suposiciones acrecentadas por el alcohol, piensa en la plaza de la Concorde, donde María Antonieta fue guillotizada. El joven alemán invita al protagonista a tomar un vaso de licor en la habitación del hotel donde se hospeda. Allí le muestra un cartapacio con un retrato grabado en madera de su abuelo, Theobald Wolfhart, un «filósofo de corazón» que bajo el pseudónimo de Conrad Lycosthenes, publicó el *Prodigiorum ac ostentorum Chronicon* en 1557. El objetivo del «brujo» fue el de revelar, en una época «de crímenes y de desastres», «las amenazas de lo invisible por medio de signos de espanto y de incomprensibles fenómenos».⁶⁸⁶ Consiguió, con la ayuda de un amigo alquimista, fabricar un elixir que permitía percibir las señales de la atmósfera que de ordinario estaban vedadas. Este secreto, descubierto por el nieto, se revela a través de unas pastillas que amablemente ofrece al protagonista, quien finalmente acepta tomar con el último sorbo de licor y se despide.

A partir de aquí comienza la segunda parte del relato, donde se narra la verdadera pesadilla. En la plaza de la Concorde ve la figura de la mujer del galón rojo y decide aproximarse a ella. Es entonces cuando diferentes acontecimientos de la velada se manifiestan como si hubieran permanecido ocultos: se materializa una estampa que le había enseñado el joven alemán, una espada rodeada de puñales y cabezas como en una nube; la mujer del galón rojo se convierte en María Antonieta y pronto será ajusticiada ante los ojos del protagonista. La pesadilla continúa cuando se adentra en el jardín de la Tullerías y tropieza con un bulto que pronto se convierte en un gran número de cabezas cortadas pertenecientes a personajes ilustres de la historia, la mitología y la cultura. El amontonamiento cada vez mayor de cabezas murmurantes termina cuando el narrador nos aclara que se trata de una pesadilla.

⁶⁸⁶ Rubén Darío, «Cuento de Pascua» (CU), *MM*, n° 8 (diciembre 1911): 154.

Como se verá, las representaciones simbólicas más representativas de este relato guardan una estrecha filiación con las imágenes que sustentan otros dos relatos de Darío, pertenecientes a su etapa bonaerense y europea: «La pesadilla de Honorio» (1894) y «Huitziloxтли» (1914). Una última etapa que se puede discernir en la producción cuentística de Darío y que de acuerdo con Ángel Rama y J.M. Martínez «tendría su explicación en los cambios psicológicos e intranquilidades existenciales experimentados por Darío en este tramo final de su vida».⁶⁸⁷

La noche deliciosa en la que se encuentra el protagonista es el *reveillon*, galicismo utilizado para referirse a la fiesta de Nochevieja. Se trata de un decorado valorizado positivamente que pertenece al régimen místico de la imagen y en la que se encuentran todos los atributos —colores, música— de una noche eufeminizada: «Y con la alegría del champagne y la visión de blancos rosados, de brillos de gemas. La música luego, discreta, a lo lejos...».⁶⁸⁸

Cuando el protagonista abandona el hotel en el que se hospeda el joven alemán, la noche que anteriormente era positiva, se convierte en una noche tenebrosa e inquietante: «Había comenzado a caer como una vaga bruma, llena de humedad y de frío, y el fulgor de las luces de la plaza aparecía como diluido y fantasmal».⁶⁸⁹ Los colores y la música se han sustituido por la niebla y oscuridad, atributos de la noche terrorífica en el régimen diurno. La noche es por excelencia un símbolo polivalente, que en palabras de G. Durand asume como ninguno la dialéctica entre los opuestos: «Pero la noche —tan cercana a la luna y a la mujer— es el arquetipo privilegiado de la *coincidentia oppositorum*. Porque la noche es descanso, sosiego, aunque amenazas y tinieblas».⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ Martínez, *Rubén Darío. Cuentos*, 31.

⁶⁸⁸ Darío, «Cuento de Pascua»: 151.

⁶⁸⁹ *Ibíd.*, 155-156.

⁶⁹⁰ Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, 112.

La pastilla que el protagonista ingiere junto con el *whisky*, elixir que pertenece al régimen nocturno místico, abole la condición cotidiana de la existencia, el devenir normal del tiempo. Es el mecanismo que propicia el cambio de régimen imaginal. Poco importa que sea pastilla, *whisky* o vino; el poder embriagador de diferentes sustancias ha sido tradicionalmente utilizado en ceremonias y ritos sagrados por multitud de pueblos a lo largo de la historia con la finalidad de desvelar *un más allá* o comunicarse con *el más allá*. Este mismo procedimiento para transitar de una noche placentera a otra tenebrosa se utiliza en el relato «Huitziloxtli», cuando el periodista protagonista, además de ingerir licor durante parte del trayecto selvático, fuma marihuana antes de que la noche se vuelva amenazadora, y con ella asista a la fatal visión de un sacrificio humano:

Acepté, pero con miedo, pues conozco los efectos de esa yerba embriagadora, y me puse a fumar.

Enseguida el cura roncaba y yo no podía dormir.

Todo era silencio en la selva, pero silencio temeroso, bajo la luz pálida de la luna. De pronto escuché a lo lejos como un quejido largo y ululante, que luego fue un coro de aullidos. Ya conocía esa siniestra música de las selvas salvajes; era el aullido de los coyotes.

Me incorporé, cuando sentí que los clamores se iban acercando. No me sentía bien y me acordé de la mariguana del cura. ¿Si sería eso?...⁶⁹¹

Noche amenazante en la que se emplazan los animales valorizados negativamente y el ruido, imágenes que tienden a ir unidas en la representación de la noche en el régimen diurno.

Esta valorización del tiempo se encuentra subrayada por el título «Noche de Pascua», que alude al periodo litúrgico cristiano que comprende desde la Natividad hasta el día de Reyes inclusive.

⁶⁹¹ Martínez, *Rubén Darío. Cuentos*, 326.

En ocasiones, el título de los cuentos publicados en la revista venía condicionado por las fechas significativas del calendario litúrgico en las que se publicaban. En el caso de este relato, apareció en el número especial de diciembre de 1911. De esta manera Rubén Darío también acompañó el título de «El caso de la señorita Amelia» con el añadido «Cuento de año nuevo». Pero, más allá de la convencionalidad del título, es sabido que la literatura acostumbra a situar acontecimientos extraordinarios o irracionales en horas o fechas especialmente señaladas. Baste recordar dentro de la tradición española los romances ambientados en la mágica Noche de San Juan o el tópico de la medianoche y el Día de Todos los Santos en el relato romántico de terror. Las referencias temporales a la Nochevieja no pasarían de meras convenciones literarias si no fueran reforzadas por otros símbolos que apuntan a la misma revalorización del tiempo, como en seguida se comprobará.

De acuerdo con Mircea Eliade, en todas las sociedades se concibe un fin y un comienzo de un periodo temporal. En el Occidente cristiano, por ejemplo, Nochevieja y Año Nuevo son límite del tiempo caduco y regenerador de un tiempo nuevo. Los doce días que median entre Pascua y la Epifanía se produce una abolición temporal que permite la comunicación entre el mundo de los vivos y los muertos:

Esa eterna repetición del acto cosmogónico, que transforma cada Nuevo Año en inauguración de una Era, permite el retorno de los muertos a la vida y mantiene la esperanza de los creyentes en la resurrección de la carne. Pronto volveremos sobre las relaciones entre las ceremonias del Año Nuevo y el culto de los muertos. Pero observemos ya que las creencias, casi universalmente difundidas, según las cuales los muertos vuelven junto a sus familias (y a menudo vuelven como “muertos-vivos”) en los alrededores del Año Nuevo (en los doce días que separan Nochebuena de la Epifanía), denotan la esperanza de que en ese momento mítico en que el mundo es aniquilado y creado, es posible la abolición del tiempo. Entonces los muertos podrán volver, pues todas las barreras entre muertos y vivos están rotas (¿acaso no es reactualizado el caos primordial?) y volverán, puesto que en ese instante paradójico el tiempo estará suspendido y por consiguiente podrán ser de nuevo contemporáneos

de los vivos. Por otro lado, como entonces está en preparación una nueva Creación, les es dado esperar un retorno a la vida, duradero y concreto.⁶⁹²

Una vez instalado en la noche tenebrosa comienza la verdadera pesadilla y con ella la alteración espacio temporal que bajo la imaginación mística se sustrae al paso del tiempo: «¿Cuánto tiempo duró aquel misterioso espectáculo? No lo sabría decir, puesto que ello fue bajo el imperio desconocido en que la ciencia aun anda a tientas: el tiempo en el ensueño no existe, y mil años, según observaciones experimentales, pueden pasar en un segundo».⁶⁹³ En este tiempo ignoto el protagonista tropieza con sucesivas cabezas hasta que se convierten en una auténtica montaña de decapitaciones: «y vi que por todas partes salían murmullos, voces, palabras de innumerables cabezas que se destacaban en la sombra como aureoladas, o que surgían entre los troncos de los árboles».⁶⁹⁴

Ambos recursos se hallan en la «Pesadilla de Honorio», relato en el las cabezas son sustituidas por una acumulación de rostros, haciendo referencia a «la tiranía del rostro» de Thomas de Quencey —recurso que ya empleara de manera atenuada en «París nocturno»—, y con la representación de un tiempo y espacio disgregado, fruto de la experiencia onírica del protagonista.

La alucinación de estos relatos deja entrever la representación simbólica de un hombre fragmentado, como las cabezas o los rostros, enajenado en el mundo moderno y angustiado ante el paso del tiempo. Ahora bien, esta representación se complementa al final de los relatos con imágenes simbólicas sintéticas con las que el escritor expresa su deseo de *unidad*. Así ocurre en «Cuento de Pascua», aludiendo a Orfeo y a la tortuga de oro:

Volví la vista y vi a un lado, en una claridad dulce y dorada, una forma de lira, y sobre la lira una cabeza igual a la del Orfeo de Gustave Moreau, del Luxembourg. [...] Y oí que decía, según me

⁶⁹² Eliade, *El mito del eterno retorno*, 45.

⁶⁹³ Darío, «Cuento de Pascua»: 156.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, 157.

ayuda mi recuerdo, aquella cabeza: «¡Vendrá, vendrá el día de la concordia, y la lira será entonces consagrada en la pacificación!» Y cerca de la cabeza de Orfeo vi una rosa milagrosa, y una yerba marina, y que iba avanzando hacia ellas una tortuga de oro.⁶⁹⁵

Los dos símbolos se repiten de manera constante en la literatura dariana. El animal es el protagonista en «La tortuga de oro»:

La tortuga de oro camina por la alfombra
y traza por la alfombra un misterioso estigma
sobre su carapacho hay grabado un enigma,
y un círculo enigmático se dibuja en su sombra.⁶⁹⁶

Asimismo, «En las constelaciones», donde se vincula a Orfeo:

En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo;
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.
Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;
sé que he robado el fuego y robé la armonía;
que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía...
Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro
en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro,
y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?
En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa, augusta, la voluntad de Dios.⁶⁹⁷

También en «Sum», de «El canto errante» (1907):

La concha de la tortuga
Me dice el dolor de Orfeo.⁶⁹⁸

Orfeo, como ya se ha explicado, es un héroe-dios mediador. Este cumple una función análoga a la tortuga, que es un símbolo del universo, una criatura mediadora

⁶⁹⁵ *Ibíd.*, 156.

⁶⁹⁶ Darío, «La tortuga de oro», en *Obras completas*, Tomo V, 1311.

⁶⁹⁷ Darío, «En las constelaciones», en *ibíd.*, 1347.

⁶⁹⁸ Rubén Darío, «Sum», en «*Yo soy aquel que ayer no más decía*», 646.

entre el cielo y la tierra en virtud de la redondez de su caparazón y la planicie ventral.⁶⁹⁹ En el caso del relato, ambos parecen inspirarse en el cuadro de Gustave Moreau, *Orfeo o Joven tracia llevando la cabeza de Orfeo* (1865), donde se dibujan dos quelonios en la parte inferior izquierda del lienzo. El caparazón de tortuga remite metonímicamente a la lira, pues en la Antigüedad, este instrumento se hacía a partir de los caparazones de tortuga. Pero además, en Darío es una mediadora y un guía hacia la armonía, como explica C. Login Jrade; que Pitágoras y Orfeo se confundan o cumplan el mismo papel, forma parte del espíritu sincrético que anima el ocultismo, y especialmente el libro de E. Schuré, donde Pitágoras, Orfeo o Jesucristo son todos ellos *los grandes iniciados*.⁷⁰⁰ De ahí, que al finalizar el relato una figura episcopal con la cabeza del mártir Dionisio diga: «— "¡En verdad, digo, que Cristo ha de resucitar!". Todo el bosque de cabezas profirió estas palabras». Cristo es imagen que también pertenece al régimen sintético o copulativo: símbolo cíclico, *mediador* entre la muerte y el nacimiento.

Los otros relatos a los que venimos aludiendo confirman este isomorfismo de las imágenes cíclicas; en estos casos, una víctima sacrificial cumple una función análoga. En «La pesadilla de Honorio», el protagonista comprende que será sacrificado como «víctima propiciatoria ofrecida a una cruel deidad, [...] se acercaba el instante del martirio, del horrible martirio que le sería aplicado...»;⁷⁰¹ en «Huitzilopochtli», el joven periodista que se interna en la selva para realizar una entrevista a un teniente al servicio de la Revolución mexicana, descubre al final del cuento un altar dedicado a la diosa mexicana de la muerte y en el que presencia el sacrificio del periodista norteamericano que le acompañaba durante el día y al que ha perdido la pista: «Me adelanté. Sin aullar, en un silencio fatal, llegó una tropa de coyotes y rodeó el altar misterioso. Noté que las

⁶⁹⁹ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 1007-1010.

⁷⁰⁰ Login, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, 71-72 y 21 y ss.

⁷⁰¹ Mejía y Lida, *Cuentos Completos de Rubén Darío*, 304.

serpientes, aglomeradas, se agitaban; y al pie del bloque ofídico, un cuerpo se movía, el cuerpo de un hombre: Mister Perhaps estaba allí».

14.3. El decorativismo *dandy* de Xavier Gosé

Antes de examinar las ilustraciones de Xavier Gosé, conviene justificar adecuadamente la adscripción del imaginario del ilustrador al arquetipo *espejo de Narciso*.

La temática del *leridano* durante el periodo en el que trabaja en la revista se centra en la mundanidad de la *belle époque* y la moda. Sus ilustraciones retratan el mundo frívolo de la alta sociedad, poblada de hombres y mujeres ociosos, paseando por parques o realizando acciones cotidianas y lúdicas, disfrutando del teatro o yendo de compras. Las figuras destacan por su elegante indumentaria o por su pose, dejando en el anonimato los rostros.



Fig. 117. Cubierta de *Mundial Magazine* nº 13, mayo de 1912. Ilus. Xavier Gosé

El arte decorativo de X. Gosé se muestra con mayor libertad en las cubiertas de la revista o en alguno de los *hors texte* que adornan *Mundial* o *Elegancias*. Es allí, donde el ilustrador no se encuentra limitado por el asunto del relato que debe ilustrar, cuando se despliega su arte decorativo. Las dos portadas que realiza para *Mundial* representan dos mujeres que, por su indumentaria y la expresión del rostro, se asemeja a muchas de las elegantes y frívolas burguesas parisinas. El amplio sombrero adquiere gran protagonismo en detrimento del rostro, del que apenas se dejan ver una mirada lánguida y ojerosa. Pero en lugar de ubicarlas en alguno de los característicos espacios urbanos, las dispone en un entorno agreste. El ilustrador emplea la conocida identificación de la mujer con la naturaleza, recurso ampliamente utilizado en el *art nouveau*, pero a diferencia de este, se muestra un estilo más sintético en el que ha prescindido de la sinuosidad orgánica de la línea. En su lugar, la mujer se identifica con la naturaleza a través de la indumentaria, auténtica protagonista de la imagen, que recoge en ambos casos un estampado de motivos frutales y florales respectivamente, en armonía con el naranjo y la cesta de flores que acompañan a las figuras. Las dos cubiertas que se publican en mayo de los años 1911 y 1912, mes floral por excelencia, ilustran la primavera.

Esta propensión a la decoración y al detalle en la reproducción de la indumentaria es un rasgo protagonista en el arte de Gosé que no puede obviar ni cuando la ilustración se encuentra al servicio de un relato. Así se observa en los dibujos que acompañan un cuento legendario, «La justicia del inca Huaina-Capac», ambientado en una época muy alejada del París sofisticado del que Gosé era un auténtico *flâneur*. La pieza muestra a Collaguapi y a su señor, el rey inca, de espaldas. El espacio natural se muestra en segundo plano, mediante unas líneas que apenas bosquejan la exuberancia

selvática. En contraste con el fondo y en primer plano, sitúa el oscuro mantón que luce el rey adornado con ricos motivos geométricos, verdadero tema del dibujo.

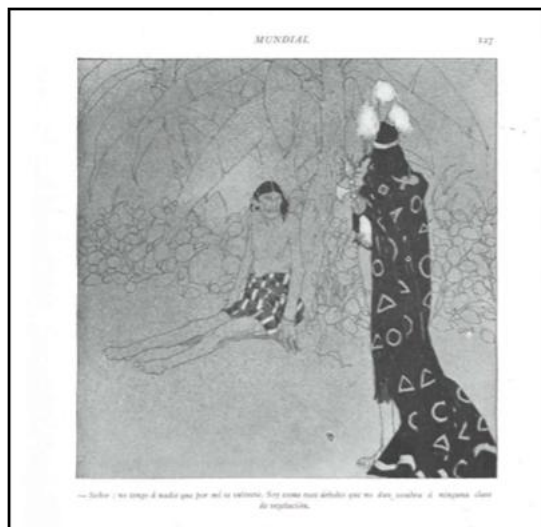


Fig. 118. «La justicia del inca Huaina-Capac». Ilus. Xavier Gosé

Derivado del mundo frívolo parisino aparece el otro gran tema de este periodo. La colaboración de Xavier Gosé con la moda comienza en 1905 cuando dibuja junto a Zuloaga los vestidos de la ópera de Albéniz *Pepita Jiménez*. Posteriormente sus trabajos fueron solicitados por prestigiosas revistas de modas que promocionaban las prendas de Paul Poiret, Doucet, Worth, Paquin y Redfern. Así, el leridano formó parte de una élite de artistas, como Paul Iribé, que colaboraron en la interpretación de la moda más vanguardista de la época.

Al margen de los figurines creados para las revistas especializadas, el tema puede apreciarse en las páginas publicitarias de *Mundial*. En este caso, dos figuras de mujer tocadas con sombreros bajo el que se esconde el rostro de una de ellas. Los protagonistas son las pieles junto a la elegancia, pose y el ademán de las mujeres.



Fig. 119. «La incomprensible Albión. Sus mujeres y su moral» y «Páginas artísticas. Pieles Max-Leroy et Schmid». Ilus. Xavier Gosé

Pues bien, este mundo elegante parisino también aflora en la ilustración que X. Gosé hacía de los relatos. Se aprecia en la primera ilustración que realiza para «Cuento de Pascuas», de Rubén Darío, donde se representa la mundanidad de la *belle époque*, esta vez celebrando la Nochevieja, con unas sofisticadas mujeres ataviadas con sombreros de plumas y vestidos ricamente decorados.

La propensión a resaltar *el artificio, lo bonito o la manera* por encima de lo bello, se observa en la abundancia de elementos decorativos: el cortinaje naranja que enmarca la composición y que subraya la teatralidad de la escena representada; el enrejado de la escalera, profusamente adornado, que se curva de manera imposible hacia la parte superior; la lámpara de cristal y el adorno floral del fondo.



Fig. 120. «Cuento de Pascuas». Ilus. Xavier Gosé (1)

La segunda ilustración recoge la figura femenina del galón rojo que en la noche fantasmal pronto se convertirá en María Antonieta y será guillotinado en la plaza de la Concordia. Al igual que en la viñeta predecesora, Xavier Gosé supedita la representación realística y la expresión de sentimientos a la línea que acentúa la elegancia de la mujer, embozada con una piel que apenas deja ver parte del rostro. El decorado que sirve de fondo se centra en las líneas que ornamentan el muro y las esculturas de una de las fuentes de la plaza.

Las otras dos estampas se centran en el tema de la cabeza cortada, la de la misteriosa mujer guillotinado y las que surgen de improviso en el parque, colgando de los árboles. El artista ha conservado la ambigüedad nocturna que presentaba el texto mediante la alternancia de claridad y oscuridad en las cuatro viñetas.



Fig. 121. «Cuento de Pascuas» . Ilus. Xavier Gosé (2)

Capítulo 15. La fotografía artística y la crónica de Enrique Gómez Carrillo

El tercer y último diálogo entre imaginarios se centra en la fotografía artística y la crónica de viajes de E. Gómez Carrillo.

La fotografía que acompaña a gran parte de los textos de la revista cumplía con una función básica informativa que, debido al afán didáctico del siglo, se encontraba al servicio del texto y de la constatación de una realidad que de otra manera no podía ser visualizada por los lectores. A este respecto, ya se expuso en la primera parte de este trabajo que la supuesta mimesis fotográfica se asienta en una convención que olvida frecuentemente el aspecto simbólico implicado; el hombre inviste la imagen de un significado indirecto al seleccionar un fragmento concreto de realidad y no otro; al mismo tiempo, la manipulación que el fotógrafo realice de las posibilidades técnicas del aparato orienta el imaginario de la representación en uno u otro sentido.

Complementando esta función informativa, en ocasiones, las imágenes fotográficas se muestran explícitamente artísticas y al hacerlo trascienden la realidad empírica, desvelando el imaginario que la sustenta. Son estas últimas las que serán analizadas a continuación.

15.1. La fotografía artística en *Mundial*

La fotografía artística de *Mundial* se manifiesta en diferentes géneros como la composición, el retrato y el paisaje.

En la sección «Galería gráfica» se publicaron una serie de fotografías con una clara intencionalidad artística y un significado que desbordaba la mera representación mimética. Es el caso del conjunto de tres fotografías tituladas «El viático», «Cosas de la edad» y «¡Tesorito!» cuya autoría se adjudica al estudio fotográfico de Jorge Cullén

Ayerza.⁷⁰² Se trata de un conjunto de imágenes alegóricas que identifican la vida con el tópico del camino, desde el nacimiento hasta la vejez. La primera de ellas presenta en un plano medio las figuras de un anciano y un niño que miran directamente a cámara; la iluminación artificial proviene de abajo, de un farol en manos del joven, creando un contraste de luces y sombras.

Este tipo de composición con figura, tan intencionadamente artística, no fue abundante en *Mundial*. No obstante, hubo mucho retrato de artista —escritor, dibujante o pintor— y una amplia representación de mujeres fatales que ya se han estudiado en otro apartado.



Fig. 122. Retrato de Xavier Gosé en su estudio

Dos fotografías de artistas que colaboraron en la revista pueden ser un buen ejemplo de la intencionalidad imaginaria que subyace a estas representaciones aparentemente miméticas. En el caso de Xavier Gosé, se destaca una fotografía en la que se pone de manifiesto su imagen de ilustrador elegante. El dibujante no aparece trabajando, sino que se deja retratar en una postura relajada, con las piernas cruzadas, sentado en el sillón de su estudio, con la cabeza girada hacia su derecha y la mirada

⁷⁰² Jorge Cullén Ayerza, «Galería gráfica de *Mundial*: El viático» (DI), *MM*, n° 34 (febrero 1914): 359-361.

ligeramente elevada hacia un posible punto de luz. Nada hace suponer que se trate de un artista; su indumentaria responde a la elegancia pulcra de un burgués de la época, alejada del estereotipo de artista bohemio, y el espacio de trabajo se encuentra ordenado. Cuenta con una mesa de dibujo y dos caballetes perfectamente integrados en lo que bien pudiera ser la sala de estar de una casa; espacio destinado al ocio en el que no faltan elementos decorativos como jarrones con flores, cuadros colgados en las paredes, alfombra en el suelo y lo que parece ser un biombo al fondo, junto al armario. La imagen responde a un perfecto intento de representar a un artista sofisticado y elegante, de acuerdo al imaginario diurno que desprenden sus composiciones decorativas.

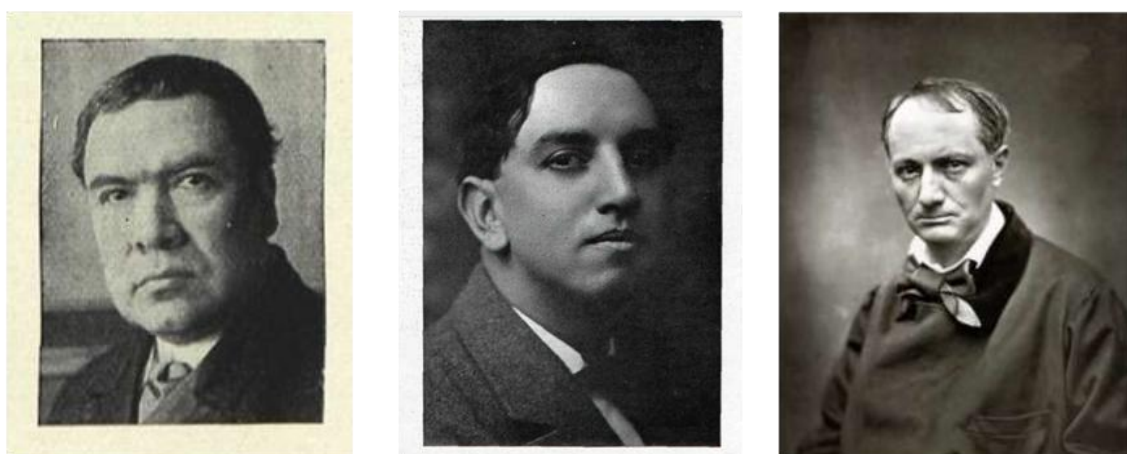


Fig. 123. Retratos de Rubén Darío, Roberto Montenegro y Charles Baudelaire

De Rubén Darío, se reproduce una fotografía que es un primer plano de su busto, una imagen denotativa y meramente identificativa que contrasta con la de Roberto Montenegro, quien mira a la cámara con el mentón ligeramente elevado y parte de su rostro oscurecido. Existe una clara intencionalidad en el retrato del segundo, una mirada orgullosa y penetrante que se dirige directamente al espectador, capaz de indagar en el misterio como corresponde a la obra de un pintor simbolista como era Roberto

Montenegro. A este respecto, se puede comparar con el célebre retrato de Ch. Baudelaire, una composición de similar penetración psicológica, realizado por el prestigioso fotógrafo Etienne Carjat.

En la fotografía artística de paisaje, se descubren muestras significativas de una naturaleza fotografiada con una finalidad estética, que servía para informar y ornamentar textos que alternaban la función referencial con la poética. Así ocurre en sendos artículos dedicados a Mallorca, isla de importantes resonancias artísticas y que, como se recordará brevemente, cautivó a artistas pertenecientes a diferentes disciplinas, épocas y sensibilidades como Chopin, George Sand, John Singer Sargent, H. Anglada Camarasa o el mismo Rubén Darío, quien realizó dos viajes en 1906 y 1913.⁷⁰³

Ahora bien, el paisaje se mostraba en no pocas ocasiones como una representación artística autónoma, sin necesidad de acompañar ningún texto. Toda una sección de «Galería gráfica» del número 35 de *Mundial* está dedicado a la fotografía de paisaje en la que la naturaleza o el espacio rural es el protagonista, y donde la presencia humana se encuentra en un segundo plano. Los espacios fotografiados pertenecen a localidades españolas como Cangas de Onís y Llovio, y francesas, como Montigny sur Loing, Allier, Isère o Nacqueville. Todas ellas captan la belleza intrínseca del paisaje; la forma sinuosa del río Sella a su paso por Llovio o los arcos del puente romano de Cangas de Onís.

La imagen del castillo normando de Nacqueville es una composición en la que el fotógrafo se sirve de la ramas de un árbol en primer plano para enmarca el edificio. La parte superior de la imagen destaca por la luminosidad mientras que en la parte inferior se reflejan los arbustos ornamentales en el agua.

⁷⁰³ Véanse Pedro Ferrer Gibert, «Mallorca. Del archipiélago balear» (AD), *MM*, n° 13 (mayo 1912): 59-67 y Alberto Insúa «La isla dorada: Mallorca» (CR), *MM*, n° 33 (enero 1914): 273-278.



Fig. 124. Castillo de Nacqueville

También el paisaje urbano era susceptible de ofrecer su cara artística a partir del punto de vista adoptado por el fotógrafo. Es el caso de unas imágenes tomadas de París nevado, donde se maneja con extraordinaria habilidad la profundidad que ofrecen los planos sucesivos; en primer término, aparece el techo abovedado del puente Saint-Michel, desde donde se localiza el punto de vista; en un segundo plano, se aprecian las embarcaciones a ambas orillas del Sena; y finalmente, al fondo, se esboza la silueta indefinida y fantasmal de la Catedral de Notre Dame y la Prefectura.



Fig. 125. «La nieve en París»

La fotografía de monumentos artísticos también podía adquirir una identidad autónoma, apareciendo desgajada de cualquier texto, como en el caso del claustro de la Gran Cartuja y el de la Abadía de Mont Saint Michel.



Fig. 126. Claustro de la Gran Cartuja y claustro de la Abadía de Mont Saint Michel

En estos dos casos las fotografías juegan con las posibilidades que ofrece la racionalidad arquitectónica. Los sucesivos arcos ojivales y las dos rectas que dividen el plano de la segunda imagen recuerdan a los primitivos ensayos pictóricos por recrear la perspectiva. Se trata de unas imágenes obtenidas para disfrutar del comportamiento lúdico de la línea, de la fantasía infinita que ofrece la profundidad, y que acercan estas representaciones al régimen diurno del imaginario por su contenido.

15.2. El exotismo oriental en la crónica de viajes de E. Gómez Carrillo

El exotismo es un componente esencial del modernismo que, como se ha visto en el caso de la literatura, procuraba un abrigo a la vulgar realidad objetiva.

Al margen de la representación imaginaria mística, la revista publicó trabajos de lejanas civilizaciones o descubrimientos arqueológicos que fueron una manifestación

racional pareja al exotismo literario y que se podría denominar *exotismo científico o diurno*.

En gran medida, este exotismo fue heredero del afán científicista que se desarrolló en el Romanticismo y continuó en el fin de siglo. Como recoge F-J. Faurie, a lo largo del S. XIX, la ciencia arqueológica descubría los vestigios de civilizaciones antiguas mientras que los eruditos, a la luz de los nuevos descubrimientos, se ocupaban de reorganizar el saber del que se disponía hasta ese momento. La autora recuerda el esfuerzo de revalorización y de reinterpretación de la cultura helénica realizado por estudiosos como Paul Decharme o René Ménard, cuyas obras, *Mythologie de la Grèce Antique* (1879) y *Mythologie dans l'art ancien et moderne* (1878), tuvieron gran influencia sobre la poesía parnasiana y sobre el modernismo. Entre los numerosos autores románticos, cabe citar a Victor Hugo y *Les Orientales* (1829) o T. Gautier y sus numerosos libros de viajes; mientras que entre los autores parnasianos influidos por la mitología clásica, escandinava u oriental, se encontraban Leconte de Lisle con sus *Poèmes Antiques* (1852) y *Poèmes barbares* (1872), o Heredia y sus *Trophées* (1893).⁷⁰⁴

El artículo «La cuna de los Incas» es un buen ejemplo de las preocupaciones arqueológicas herederas del siglo XIX. El trabajo relata el descubrimiento de Machu Picchu realizado en sucesivos viajes por el profesor de la Universidad de Yale, Hiram Bingham. El texto recopila los conocimientos que hasta entonces se tenía de la ciudad, utilizando como fuentes las crónicas de los conquistadores y diversas leyendas que situaban de manera un tanto enigmática la morada del pueblo incaico. También se atendió al pasado maya a través de un breve artículo sobre las ruinas del Yucatán en el que se alaba la belleza del Palacio del Gobernador y se censura la desidia con la que las

⁷⁰⁴ Marie-Josèphe Faurie, *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises* (Paris: Centre de recherches de l'institut d'études hispaniques, 1966), 15-69.

autoridades conservan el patrimonio artístico. Asimismo, de los descubrimientos etnológicos se ocupa la revista mediante un estudio realizado por el profesor R. Blanchard, de la Facultad de Medicina de París, quien estudió el mestizaje mexicano en una larga expedición en 1907. Parece que el profesor ilustró sus hallazgos con los cuadros de especies mestizas que se hallan en el Museo de México.⁷⁰⁵

Otros artículos aprovechaban acontecimientos actuales para informar sobre lugares exóticos. Es el caso de Marruecos, en un trabajo que carece de pretensiones literarias e informa de manera más o menos minuciosa de tres aspectos: los puertos, las ciudades y la campiña. Se detiene en cómo se conforma la ciudad, los espacios más representativos, enjuiciando la labor comercial, los tipos de tribus, etc. Otro artículo sobre Asia menor, a raíz de la finalización de la guerra de los Balcanes, informa de las excavaciones científicas que se venían haciendo en territorio turco desde el siglo XIX, como en los casos concretos de Babilonia, Palmira o Pérgamo. Finalmente, se publicó otro ensayo de Rubén Darío sobre Japón, que comienza siendo una crónica libresca y ensoñadora para ir virando poco a poco hacia la imagen del Japón actual con su progreso, técnica, modernidad militar y actualidad política.⁷⁰⁶

Pero la evocación de lo otro —diferente, lejano, extranjero—, al margen de la preocupación científicista a la que se acaba de aludir y de la imaginación creadora de los relatos, también se manifestó a través del componente experimental del viajero cosmopolita.

⁷⁰⁵ Ángel César Ribas, «La cuna de los Incas» (CR), *MM*, n° 31 (noviembre 1913): 36-42; «Las famosas ruinas de Yucatán» (M), *MM*, n° 11 (marzo 1912): 438-439; Azteca, «Cuadros de mestizos del Museo de Méjico» (M), *MM*, n° 11 (marzo 1912): 440-447.

⁷⁰⁶ Fernán Félix de Amador, «Notas sobre Marruecos» (CR), *MM*, n° 3 (julio 1911): 249-254; Andrés Benedic, «En Asia Menor» (CR), *MM*, n° 38 (junio 1914): 153-160; Rubén Darío, «Bajo las luces del sol naciente» (CR), *MM*, n° 34 (febrero 1914): 339-348.

A finales del siglo XIX, el exotismo orientalista venía a significar una pluralidad de sentidos para artistas de diferentes disciplinas, algo tan rico como lo que resumen las palabras de L. Litvak:

Para algunos, aventura, fausto y riqueza, libertad sin límites. Para otros, misterio y sensualidad. Existía además el Oriente metafísico, manifestado en la pintura de Moreau y Redon, en la música de Wagner, quien concibió a Parsifal como encarnación de Buda (...). Esas regiones lejanas ofrecían al pensamiento un embriagador desorden y la más deliciosa mezcla de nombres, cosas, acontecimientos, doctrinas, creencias, personas, pueblos.⁷⁰⁷

Entre las influencias que el exotismo japonés tuvo en el modernismo, este ya se encontraba en sus fuentes francesas a través de los escritos de T. Gautier, los Goncourt y Pierre Loti; posteriormente el influjo se dejó sentir en los sonetos de Julián del Casal, los poemas budistas de Amado Nervo, los de Rubén Darío, como «Divagación», los de Herrera y Reissig, o bien los haikus de José Juan Tablada, entre otros.⁷⁰⁸

En este contexto tan proteico, surge la crónica de viajes de Enrique Gómez Carrillo, quien publicó en *Mundial* varios trabajos dedicados a Oriente sobre Japón, Constantinopla, Atenas, El Cairo o Tebas.

El primer viaje de E. Gómez Carrillo a Japón se realiza en 1905. A raíz de este viaje publicará un año después *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906). Posteriormente, basándose en este mismo libro, aparecen en repetidas ediciones *El alma japonesa* (1907) y *El Japón heroico y galante* (1912); la crónica publicada en *Mundial* aparece al mismo tiempo que este último libro, que a su vez era compendio de artículos ya aparecidos en prensa y recogidos en libros anteriores.⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Lily Litvak, *El jardín de Alah. Temas del exotismo musulmán en España, 1880-1913* (Granada: Don Quijote, 1983), 21.

⁷⁰⁸ Véase Faurie, *Le Modernisme hispano-américain*, 117-199.

⁷⁰⁹ Para la génesis de todos estos libros y la repetición de su contenido véase Álvaro Navarro, «El imaginario japonés en las crónicas niponas de Enrique Gómez Carrillo», *The Journal of Intercultural Studies*, nº 39 (2014): 1-34.

El artículo va desgranando brevemente muchos de los temas a los que E. Gómez Carrillo había dedicado capítulos en los libros mencionados: el paisaje fluvial con sus canales; la solemnidad del carácter japonés; el atuendo femenino con especial énfasis en el kimono y el peinado; el teatro, y la actriz Sada Yacco; los templos y la religión; la naturaleza y el paisaje; el mundo de las cortesanas en el barrio de Yosiwara; la evocación del misterioso amor oriental y el heroísmo samurái de los 47 *ronin*.

Como se puede apreciar, se trata de un compendio de los tópicos del exotismo oriental clásico que más podían satisfacer al lector de Occidente y en el que se omite toda referencia al Japón real contemporáneo —con la miseria y fealdad de otros países igualmente desarrollados— y que no hacía tanto había librado una guerra contra Rusia en 1905.

De acuerdo con Karima Hajjaj, el guatemalteco es un tipo de viajero impresionista que privilegia las sensaciones, muy influenciado por Pierre Loti. A partir de la realidad que capta por los sentidos interpreta subjetivamente estos datos para ofrecer una impresión rápida, esencialista y poética de lo visto u oído.⁷¹⁰ Una característica que se ve corroborada por el propio autor, quien explica:

Por mi parte, yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco, más poético y más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro *Sensaciones*.⁷¹¹

De entre todas las sensaciones, las crónicas de Enrique Gómez Carrillo sobrevaloran la visual; facultad suprema utilizada por el guatemalteco para acercarse a Oriente. En consecuencia, aparecerán un nutrido número de imágenes positivas que se derivan de esta, como el arquetipo sustantivo de la *luz*. Se recordará que la visión es la facultad privilegiada por el régimen diurno de la imaginación, medio del discernimiento

⁷¹⁰ Karima Hajjaj Ben Ahmed, «Oriente en la crónica de viajes: el modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)» (tesis doctoral, UCM, 2002), 122-131.

⁷¹¹ Citado en *Ibíd.*, 125.

y la transcendencia que se nutre de la distancia, y es un derivado auxiliar del reflejo postural. No se insistirá en la densidad simbólica que conlleva el nacimiento del sol o el oriente en diversas culturas, casi siempre de significaciones benefactoras.

Veamos varios ejemplos isomorfos del proceder del viajero en la aprehensión del espacio exótico en el que utiliza toda la cohorte de sustantivos y adjetivos del campo semántico de la luminosidad. En el primer caso se trata de Japón:

El azul del Oriente sonríe al rosa del Poniente. En el agua, los remos hacen estallar, cada vez que hieren la linfa quieta, un minúsculo fuego multicolor, cual si rompieran un cristal irisado. En lontananza, una nubecilla, blanca como un ala de paloma o como una vela perdida, blanca sin mancha, palpita alegremente. Y para que nada nos falte, de pie en un puente, una musmé nos sonríe, no con los labios, sino con toda su silueta, en la cual se funden y se confunden, armoniosos, los tonos celestes y los tonos rosados del canal.⁷¹²

Mismo procedimiento emplea en la crónica sobre Constantinopla:

De pronto, en los confines del mar, es como una visión de mil y una noches que surge, como un espejismo que se levanta de las aguas azules y que llega hasta el cielo azul... No son las torres más altas las que primero aparecen. No son los domos más blancos los que primero se ven. Es toda la ciudad con todos sus contornos, flotando en una atmósfera de amatista, entre velos muy tenues, muy suaves. Y nada en el conjunto sobresale, nada exige una mirada preferente, ningún alminar se eleva más que los otros, ninguna cúpula embarga la atención deliciosamente dispersa. Cuando el tiempo es claro, se diría un panorama de esmalte algo borrado por los siglos. Cuando es la hora crepuscular, cuando el sol ilumina la tierra con sus resplandores rojos, los vidrios de las ventanas arden en llamas innumerables, y la metrópoli entera luce como iluminada para una fiesta.⁷¹³

Como se puede apreciar, la valorización de la luz se hace empleando el procedimiento retórico de la antítesis: al azul oriental japonés se opone el rosa de poniente; al igual que la ciudad esmaltada bajo un cielo despejado contrasta con el rojo de la tarde crepuscular.

⁷¹² Enrique Gómez Carrillo, «El Japón heroico y galante» (CR), *MM*, n° 14 (junio 1912): 114.

⁷¹³ Enrique Gómez Carrillo, «Constantinopla» (CR), *MM*, n° 21 (enero 1913): 776.

Compruébese el mismo procedimiento en la descripción de Atenas, en la que la oposición claridad/ oscuridad introduce el juego de realidad/ensoñación:

Los demás peregrinos del Ática pensamos lo mismo cada vez que, en la penumbra ateniense, descubrimos a lo lejos las blancas siluetas milenarias. Entre las últimas llamaradas del poniente, el templo de la diosa se destaca, augusto y desventrado, cual si el incendio que consumió hace siglos su flanco santo volviera a encenderse un instante. Como yo vivo ahora en las riberas secas de Ilisos, entre el Stade blanco y la blanca Academia, no veo desde mi balconcillo ni los Propileos, ni el templo de la Victoria, ni el santuario de Erecteo. Sólo veo el Partenón, sólo veo la santa casa de Atenas. En la claridad agonizante, aún distingo su columnata incompleta. Y luego, cuando la sombra invade el espacio, cuando las cimas del Himeto se tornan tenebrosas, cuando en el cielo empiezan a parpadear las primeras estrellas, aún veo, si cierro los ojos, el edificio santo. Mas entonces ya no me aparece tal cual lo han dejado los siglos, sino tal cual lo vieron los contemporáneos de Fidias y de Aspasia; es decir, completo. ¡Oh, la belleza de estas soñaciones nocturnas, durante las cuales el pasado augusto se convierte en realidad presente!⁷¹⁴

Este segundo procedimiento, la antítesis, es un procedimiento que funciona a todos los niveles imaginativos diurnos. Ya se analizó como este régimen es fundamentalmente polémico y dualístico, y se encuentra en el germen de las crónicas de Gómez carrillo estableciendo oposiciones de distinto tipo.

Por ejemplo, la idílica descripción de Constantinopla antes anotada contrasta con las referencias periodísticas a la realidad experimentada por el cronista. Gómez Carrillo no puede evitar aludir a la primera guerra balcánica, enfrentamiento bélico que tuvo lugar entre 1912-1913 entre las naciones reunidas en la Liga Balcánica —Bulgaria, Grecia, Montenegro y Serbia— y el Imperio otomano:

Ahora mismo, mientras los vencedores cristianos acampan a sus puertas, la vida es en sus calles la misma de siempre. Los periodistas europeos, acostumbrados a la fiebre de los pueblos de occidente en las horas de crisis y de pánico, muéstranse estupefactos al considerar que ni la guerra, ni la derrota, ni la peste, logran crispar la faz del oriente. «Nadie se figuraría —escriben— que nos hallamos en plena tragedia».⁷¹⁵

⁷¹⁴ Enrique Gómez Carrillo, «Atenas» (CR), *MM*, n° 25 (mayo 1913): 29.

⁷¹⁵ Gómez, «Constantinopla»: 776.

Asimismo, la evocación de una japonesa en la primera de las crónicas antes referidas, lleva al autor a la siguiente disquisición entre el Japón real y el mítico:

Y gracias a ella, a su belleza extraña, a su gracia lejana, a su esplendor de leyenda, el Japón tal cual lo sueñan los poetas, el Japón algo fantástico de los biombos y de los cuentos, el Japón de Loti, el Japón de Leocadio Hearn, el Japón de Judith Gautier, mi Japón, mi lindo Japón azul y rosa, se sobrepone al Japón realista de los libros de viajeros sin poesía.

¡Realismo de un Ruidard Kipling, te detesto, porque le quitas el colorete a las mujeres y el nimbo a los santos!... Y en vano nos dicen tus admiradores que los cuadros que tú nos ofreces, son más verdaderos que los que nos pinta la poesía. ¿Qué es la verdad? Yendo muy al fondo, tendríamos que decir, como el amante de Doña Elvira, que ese cielo azul que todos vemos, ni es cielo ni es azul... Mas ¿por qué ir al fondo de las cosas? ¿por qué quitar su antifaz a los rostros? ¿por qué suprimir las lindas mascaradas? El Japón, visto por un publicista serio, es un pueblo activo que funde cañones y que fabrica porcelanas. Yo no veo ese Japón. El que veo, que no es menos real, que es más bello, tiene otro encanto. ¿Queréis contemplarlo? Pues hélo aquí, rumoroso y palpitante.⁷¹⁶

En este fragmento se aprecian otros dos rasgos estilísticos propios de la escritura modernista como es la recreación artística del pasado y la intertextualidad. Esta doble intención acentúa más si cabe la imaginación diurna que impregna las crónicas en general y las de Gómez Carrillo en particular. La primera, la descripción espacio temporal, no se hace con una intencionalidad mimética, sino como un despliegue literario de carácter ornamental, un rasgo propio de la imaginación diurna como se comprobado en las ilustraciones decorativas; y la segunda, la continua alusión a otros textos, implica un distanciamiento, una ruptura del pacto ficcional entre autor y lector en la que se descubre implícita la lógica y racionalidad diurna. La ornamentación y la intertextualidad, ahondan en una representación del exotismo basada en el análisis del viajero más que en la entrega de la ensoñación literaria. Se trata de una aproximación hacia lo otro, hacia la alteridad, pero no de una entrega.

⁷¹⁶ Gómez, «El Japón heroico y galante»: 114 y 116.

En resumen, el autor ofrece una visión dualística entre el ensueño y la realidad, entre el ayer y el hoy, entre lo antiguo y lo moderno, lo incómodo y el confort, etc. y, por otro lado, destaca la luz como atributo de cada una de las ciudades. La antítesis como figura retórica, la visión como facultad característica y la luz como arquetipo se encuentran en el germen de las crónicas que tratan el exotismo oriental. Se trata de un discurso entre el análisis racionalista de la realidad impuesta y el vuelo de la ensoñación compensatoria.

Esta alteridad entre *lo real* y la pura imaginación viene sobredeterminada por el género de la crónica; artículo proteico donde los haya, capaz de narrar sucesos vividos e imaginados, en el que pugnan la realidad y la imaginación creativa. Este análisis se ve refrendado por el trabajo de Karima Hajjaj Ben Ahmed que observa en la crónica completa de «Constantinopla» las mismas dualidades:

En esta crónica, E.G.C. da una imagen a la vez sagrada y profana de la capital de Oriente. Presenta la ciudad como un espacio histórico y mítico.

Cuando nuestro cronista se deja llevar por la sensación aflora lo libresco e idealiza la vida en Constantinopla. Pero, cuando se deja llevar por lo real (lo visto, lo observado o lo oído) aparece el lado negativo. Por lo tanto, se puede decir que asistimos a un doble discurso: el real y el mítico. En definitiva, de lo que se trata es de una visión híbrida, negativa y positiva, realista e imaginaria. Esta mezcla entre lo real y lo idílico se debe —principalmente— a su doble fuente de inspiración: lo libresco y lo real.⁷¹⁷

15.3. La fotografía en «El Japón heroico y galante»

Las diez fotografías que acompañan la crónica del guatemalteco, «El Japón heroico y galante», son imágenes intensamente codificadas desde el punto de vista de la técnica. Quiere esto decir, como se ha señalado anteriormente, que la imagen ha dejado de ser un mero espejo de la realidad para sufrir una transformación en virtud del manejo

⁷¹⁷ Hajjaj, «Oriente en la crónica de viajes», 367.

de las posibilidades del lenguaje fotográfico. Por otro lado, a dicha transformación artística de la realidad hay que añadir una lectura artística de dichas imágenes, pues nada en la selección temática del mundo japonés realizada por estas imágenes es azarosa o inocente y remite al museo de imágenes literarias o artísticas que habitualmente se tiene sobre Oriente.

Se puede empezar desgranando algunas de las particularidades técnicas y estilísticas de estas imágenes. Aparecen todas ellas enmarcadas con recuadro que alterna el azul con el sepia. Su distribución a lo largo de las páginas incluye formatos apaisados en la parte superior e inferior de la página e incluso imágenes verticales en los laterales de estas. Si se resaltan estas formas rectangulares alargadas en particular es porque su utilización no fue frecuente en otros reportajes de *Mundial*; la diversidad de formatos refleja acertadamente no solo el carácter decorativo de las ilustraciones de Occidente, sino el de las orientales, pues bajo el periodo Edo (1603-1868) se desarrolló en abundancia la decoración de murales, libros, carteles, abanicos o biombos, con toda la diversidad de formatos que comportaban, incluidos los apaisados.

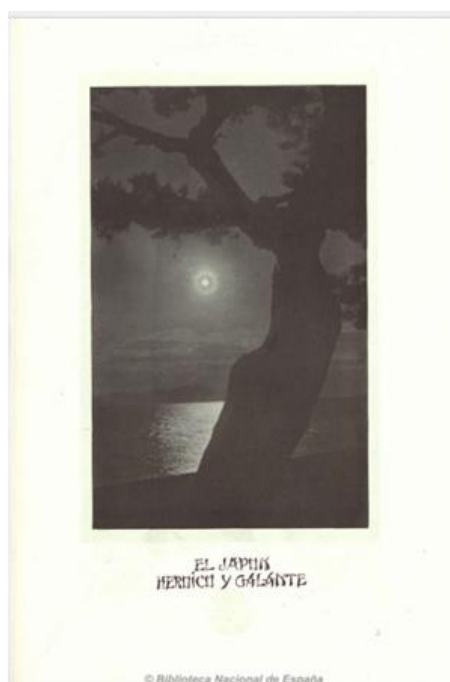


Fig. 127. «El Japón heroico y galante»

Las fotografías juegan con un acentuado contraste de blanco y negro. Al menos tres de ellas son claramente nocturnas, como la maciza silueta de un árbol añoso recortada por la luz lunar y su reflejo en el agua; la silueta de un pescador tradicional en su barca o la imagen nocturna de Yoshiwara, el antiguo barrio del placer de Edo, actual Tokio.

Hay que destacar esta sobrevaloración de la oscuridad, no solo en estas imágenes nocturnas ya citadas, sino en aquellas en las que las siluetas humanas se insertan en un paisaje otoñal, como en la imagen de la orilla del canal, la cortesana que se interna en el bosque flanqueada por brumosas espesuras o la muchacha que camina por un sendero encharcado, bajo un cielo encapotado. La sobrestimación de la oscuridad subraya el tradicional carácter misterioso oriental concebido por la imaginación del hombre occidental. A ello contribuye el hecho de que no aparezca el rostro de ninguna figura humana, pues todas ellas son meras siluetas, o bien figuras que dan la espalda al espectador. Nos atrevemos a interpretar la imagen humana de espaldas como lo que aparece escondido o lo que no se ha desvelado, aquello que forma parte de lo más profundo de la psique o el inconsciente. Sería una versión más de esa inmersión en lo desconocido que podría suponer el desconocimiento de ese imaginario oriental.



Fig. 128. «Paisaje de otoño», «La sombra de una oirán», «Un puente sobre un canal» y «Una musmé»

A esta sobrevaloración de la oscuridad, habría que añadir el tono amarillo de las páginas, los colores anaranjados y verdosos de los marcos fotográficos, procedimientos que se hallan en otras fotografías artísticas impresas en tonos sepia como las de las crónicas de «Atenas» y «Constantinopla». Ya se ha explicado cómo la saturación monocromática, que cumple análoga función a la de la oscuridad, era un rasgo sintomático de las ilustraciones orientadas bajo la imaginación mística.

El contenido de algunas de las fotografías guarda una estrecha filiación temática con el amplio contenido de las estampas japonesas *ukiyo-e*, xilografías producidas entre los siglos XVII-XIX. Estos grabados o «pinturas del mundo flotante», según la traducción literal, hacían referencia al mundo de diversiones y entretenimientos de las clases populares urbanas. La temática *ukiyo-e* era muy variada: una ilustración de literatura culta, como *Los cantares de Ise* (1608), mujeres hermosas, héroes de leyenda, famosos actores, paisajes o vistas urbanas.⁷¹⁸

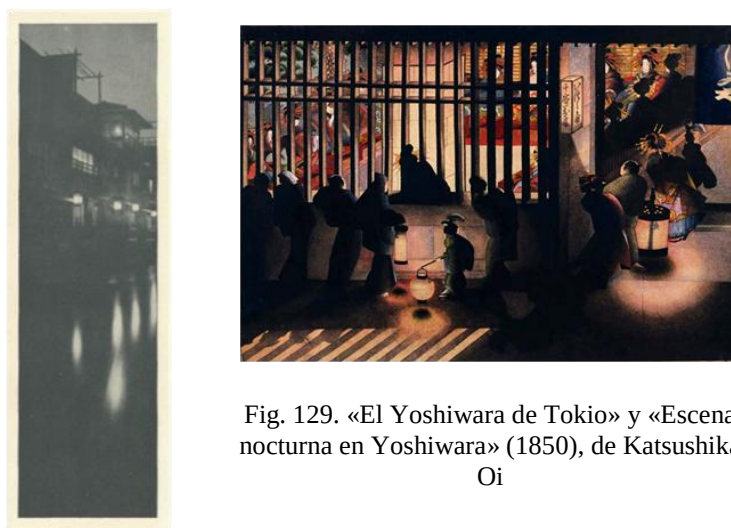


Fig. 129. «El Yoshiwara de Tokio» y «Escena nocturna en Yoshiwara» (1850), de Katsushika Oi

⁷¹⁸ Se puede encontrar una útil síntesis sobre este tipo de grabado japonés en Vicente David Almazán Tomás, «El grabado japonés *ukiyo-e*. La colección de arte oriental de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel Hungría de Sevilla», *Temas de estética y arte*, nº 27 (2013): 85-120.

El género conocido como mujeres hermosas o *bijin-ga* incluía normalmente *geishas* de reconocida belleza. Frecuentemente, al referirnos a este género, las numerosas estampas sitúan a las *geishas* en los barrios reglamentarios para el ejercicio del placer. Estos eran lugares de ocio y diversión donde además del ejercicio de la prostitución por parte de las cortesanas se reunían los pintores y literatos.

En la fotografía del barrio del placer Yoshiwara publicada en *Mundial* se percibe el mismo juego de luces y sombras que en la estampa japonesa, algo que se introdujo muy tardíamente en un arte caracterizado precisamente por la aplicación de colores planos. En cambio, no aparece un primer plano de la cortesana que destacaba por los ricos colores de su *kimono* o por su elaborado peinado, sino la sombra de una *oirán*, como reza el pie de foto. Esto contrasta profundamente con las vistosas representaciones de las bellas mujeres niponas en las estampas de *ukiyo-e*.



Fig. 130. «La cima nevada de Fujiyama» y Playa Shichiri en la Provincia de Sagami (1831), de Katsushika Hokusai

Por otro lado, la representación fotográfica del sagrado monte Fuji es muy parecida a las difundidas en el arte *ukiyo-e* a través de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, serie que retrata la montaña desde diferentes perspectivas y en diferentes estaciones del año, compuesta en el año 1831-1836 por Katsushika Hokusai.

La imagen del monte sagrado Fuji, una de las más representadas en el arte japonés, no fue, claro está, privativa del grabado, sino que se inserta en la estrecha relación que mantienen los japoneses con la naturaleza.

La naturaleza y el paisaje son los contenidos mayores de estas fotografías. No se puede ahondar aquí en la especial valoración que de la naturaleza hace la cultura nipona. Tan solo se pueden sintetizar algunos rasgos: como la propia situación geográfica del país en forma de archipiélago, con sus volcanes, valles y ríos, rodeada de agua y a merced de los caprichos de la climatología cambiante y de la imprevisible naturaleza, con sus movimientos sísmicos; la arcaica tradición religiosa sintoísta, vía de los *kamis* o divinidades tutelares de todas las cosas, incluida la naturaleza; o bien el posterior budismo traído desde Corea, que tras sucesivos periodos y escuelas, encuentra en el período conocido como Muromachi (1333-1573) y en la estética zen, una gran influencia en la representación pictórica de la naturaleza.

Pues bien, es esta estética Zen la que se aprecia en cuatro de las fotografías: una nocturnidad apacible y tranquila, semejante a la que transmiten las pinturas en las que se representan con veneración religiosa árboles, pájaros, montañas, cascadas o lagos; la calma de las aguas nocturnas, apenas iluminadas por la luz de la luna de la primera imagen, son los elementos mínimos de un *haiku* visual; el pescador que llega a la ribera en la tarde es una sombra imperceptible que se confunde con la noche.

El aprecio de la estética japonesa por la naturaleza se encuentra estrechamente ligado al paso de las estaciones y a los cambios climáticos, de ahí que varias de las imágenes patenten la lluvia y la tormenta como elemento compositivo.



Fig. 131. «Paisaje lunar»

Cerrando este epígrafe, merece la pena detenerse en otro ejemplo que corrobore el vínculo entre la fotografía artística de paisaje y la crónica de E. Gómez Carrillo, en este caso se trata de «Una visita a los dioses de Tebas».

El texto se ilustra mediante unas imágenes a color de Gervais-Courtellemont, conocido fotógrafo francés especialista en Oriente que presentó en París en 1908 las primeras fotografías a color de países como Siria, Egipto, Palestina y Turquía.⁷¹⁹ Las fotografías publicadas a color mediante el sistema de placa autocroma son un ejemplo de imágenes que trascienden la mera representación mimética. La mirada del fotógrafo sobre Oriente, lejos de ser un reflejo fiel y objetivo, se aleja del punto de vista científico

⁷¹⁹ Nathalie Boulouch, «Les Visions d'Orient de Jules Gervais-Courtellemont», 1895, *revue d'histoire du cinéma*, número hors-série (1996): 53-61.

para componer una imagen artística o pictural que responde a la imaginación artística y literaria que se tiene de Oriente.

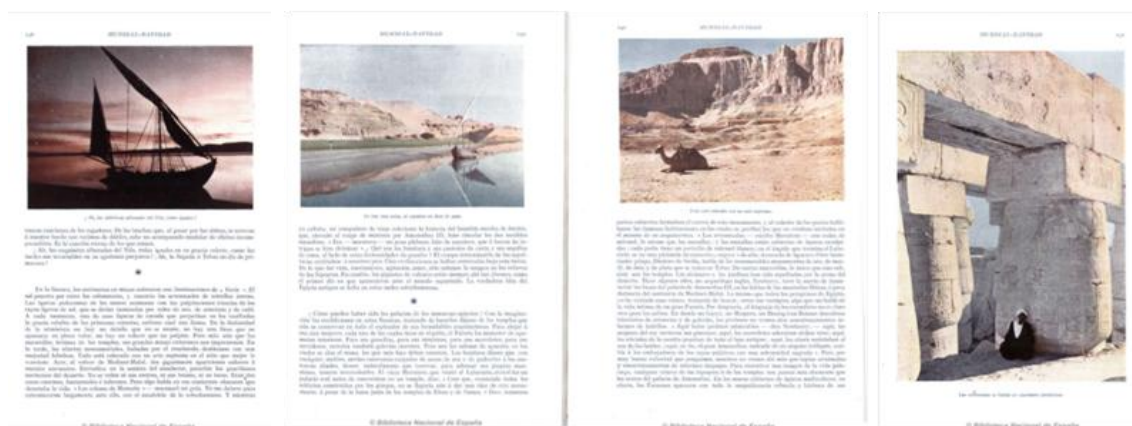


Fig. 132. «Una visita a los dioses de Tebas». Fotografías de Gervais-Courtellemont

En primer lugar, hay que destacar cómo la mirada de fotógrafo ha sabido captar la luz del desierto tebano, una luminosidad que se hace todavía más patente en los cielos despejados, con sutiles jirones de nubes al atardecer, en los juegos especulares de la barca en el agua o en las diversas sombras proyectadas por las columnas de los edificios.

Las imágenes también dejan palpar ciertas texturas vinculadas a los materiales que se asocian a Oriente, como el mármol vetado, la arenisca desértica de los templos y las incisiones jeroglíficas de las columnas de los santuarios.

Finalmente nótese el esfuerzo compositivo al colocar estratégicamente figuras sedentes como el camello o el hombre de las dos últimas fotografías. Todo este conjunto de rasgos formales encaminan la representación hacia el arte pictórico o si se prefiere, arte fotográfico.

Diálogos: complementación, independencia y contradicción

Del examen propuesto como diálogo de imaginarios se advierten dos consideraciones importantes. La primera de ellas es que toda obra se compone a partir de varios regímenes imaginarios o, dicho de otro modo, que ninguna obra se deja reducir únicamente a un régimen de la imaginación. La segunda, se refiere a los diferentes niveles de análisis o zonas de explicación que se pueden acometer en la explicación imaginaria de una obra.

Se ha comprobado como las semblanzas de Darío se asentaban, a partir de una variedad de tropos literarios, en la imagen arquetípica del héroe solar y sus derivados, sacerdotes o guerreros. Por su parte, Daniel Vázquez Díaz dibuja unos retratos de estos intelectuales contemporáneos sin tener en cuenta, que se sepa, los escritos de Darío. La intencionalidad de escritor y dibujante a la hora de abordar la misma temática difiere: mientras que la palabra ensalza y prestigia estas personalidades con las imágenes propias de la luminosidad y la altura, el icono emplea una técnica pictórica que conjuga el parecido físico del retratado con la profundidad psicológica y, por lo tanto, ofrece una imagen que asume sin conflictos el devenir temporal. Si Darío pretende encumbrar a estos artistas y, por tanto, luchar contra el tiempo, Vázquez Díaz asume su transitoriedad. Fruto del azar, entre ambos imaginarios se produce una relación colaborativa; el dibujo de Vázquez Díaz suaviza o matiza el idealismo del verbo dariano y, al mismo tiempo, subraya la heroicidad del retrato mediante la dureza marmórea de alguna de las cabezas.

En el caso del relato fantástico de Darío, se ha intentado demostrar cómo las imágenes simbólicas pueden estar motivadas por la biografía del autor: sueño, terror y ocultismo. Asimismo, el cuento parece un buen ejemplo de combinación de imaginarios. «Cuento de Pascuas» contiene imágenes que transitan por los tres

regímenes en los que la noche se muestra con toda su rica ambigüedad. La noche benefactora del régimen místico se convierte en la terrible noche diurna, y a la confusión propia de las relaciones espacio temporales de la primera se añade la amenaza terrible de las cabezas en la segunda. Al final, no se olvide, dentro de esta pesadilla se profiere un deseo, la llegada de Cristo, símbolo cíclico de regeneración y progreso. Por su parte, Xavier Gosé resume el argumento en cinco estampas que alternan convenientemente la claridad y la oscuridad de las dos interpretaciones nocturnas. En cambio, el universo de Xavier Gosé es claramente diurno: desde la línea, los colores planos o la composición sintética, casi todo apunta a una imagen que se encuentra al servicio del texto sin más pretensión que la de adornarlo mediante un juego lúdico y estetizante. Ahora bien, en los dibujos de Xavier Gosé existe un componente decadente que vendría a colaborar con el universo imaginario del cuento dariano: el rostro desdibujado de los personajes se asemejan a máscaras inexpresivas y la aplicación del color blanco distribuido puntualmente en las dos primeras viñetas, en el tocado de la mujer y el adorno floral, dotan a los dibujos de un vago aire de ensueño. Se sabe que el artista utilizaba en su técnica sobre papel algunos pigmentos de consistencia parecida a la del óleo con la que dotaría a las composiciones de una elegancia femenina evanescente.⁷²⁰

Finalmente, una visión contradictoria de imaginarios se encuentra en la crónica de Enrique Gómez Carrillo y las fotografías. La visión diurna, impresionista y colorista con la que el guatemalteco se aproxima a Oriente difícilmente se aviene con la captación fotográfica del misterio oriental. Frente a la luz y el color de los kimonos de las *geishas* descritos en las crónicas, la fotografía nos muestra la oscura silueta de una *oirán*; ante la variedad temática desplegada por el escritor, las representaciones icónicas

⁷²⁰ VVAA, *Xavier Gosé [1876-1915]. El París de la Belle Époque* (Madrid: Mapfre Vida, 1999), 31.

redundan en captar la belleza paisajística; si la palabra refiere impresiones rápidas y subjetivas a través de la vista, la imagen intenta aprehender la sencillez de una naturaleza en su devenir. En su conjunto, parece que hay un claro contraste entre el imaginario diurno de la crónica y el imaginario místico de la imagen fotográfica.

CONCLUSIONES

Partíamos con el objetivo de estudiar la revista como un soporte que vehicula los imaginarios de la época modernista, un fresco de imágenes verbales e icónicas que representan simbólicamente los deseos, aspiraciones o temores del ser humano en el contexto social y cultural de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Y para alcanzarlo, nos situábamos intencionadamente dentro del *trayecto antropológico* descrito por G. Durand, recorrido en el que las imágenes son fruto de la acomodación de la subjetividad del hombre a la objetividad de la época y el medio en el que vive. Al mismo tiempo, nos proponíamos salvar algunas dificultades metodológicas derivadas de la heterogeneidad propia del magazine y que se pueden resumir en una diversidad de contenido sustentado por la palabra y la imagen visual.

Llegados a este punto de nuestra disertación, creemos haber fundamentado de manera positiva cómo las representaciones de la revista se incardinan dentro de este *trayecto* a través de un movimiento continuo entre dos polos inextricables, el biopsicológico, por un lado, y la sociedad, por otro. Para verificar que las imágenes simbólicas apelaban tanto al hombre universal como al sujeto particular, se ha partido convencionalmente de los universales esquemas arquetipos, y en su interpretación se ha recurrido al contexto cultural y social donde los esquemas se resuelven en formas simbólicas actualizadas —modernismo literario, simbolismo artístico, sociedad *belle époque*, fin de siglo—.

De esta relación se ha obtenido un inventario de imágenes que por su reiteración en la revista superaban el ámbito de la mera designación para abrirse a un significado oculto o indirecto y con las que el hombre daba respuesta al requerimiento que esta época conflictiva le hacía.

En esta época moderna, la revista situó como motor y protagonista de los cambios a la burguesía. Una clase social que se inviste a sí misma del antiguo poder que se otorgaba a las monarquías pero que, despojada de la antigua sacralidad, es sustituida ahora por una imagen carismática en los medios de comunicación de masas.

Su poder se extendía al ámbito moderno de las ciudades en las que habitaba. Un lugar racionalizado donde se podía controlar el tiempo y el espacio, ajustado a sus necesidades mediante los frutos del progreso científico técnico, como los nuevos medios de transporte o las obras de ingeniería, pero también al goce de la vida. Y al hacerlo, tanto el hombre fin de siglo como el hombre universal se oponen al paso del tiempo mediante representaciones diurnas de *escisión* y *elevación*.

Entre los frutos de este progreso científico técnico, el aeroplano se ha revelado especialmente fructífero para comprobar cómo ni siquiera el hombre moderno y desacralizado puede escapar al imaginario. A través del tema de la aeronáutica el hombre expresa su anhelo de transcendencia y al hacerlo sustituye a los antiguos dioses por una fe inquebrantable en sí mismo y su ciencia. De esta manera, parece que el exceso de raciocinio y espiritualización se confundieran; dos vertientes del régimen diurno del imaginario que se han podido comprobar en el análisis de la ensoñación del vuelo.

El progreso mejoró las condiciones de vida, permitiendo que la burguesía pudiera disfrutar de un lujo ostentoso, adquiriendo objetos como los publicitados de manera reiterada en la revista, y que solo se encontraban al alcance de unos privilegiados que los distinguía todavía más del resto de la sociedad.

Esta clase ociosa, en su afán por disfrutar y embellecer su paso transitorio por la vida, también estuvo definida por la moda. El análisis de este tema ha deparado un hallazgo que matiza o cuestiona la imagen de poder y soberanía proyectada por la

burguesía, pues junto a la ostentación que servía como elemento diferenciador, estableciendo una jerarquía y escisión entre clases sociales, convive la moda elegante, y con ella se asiste a la democratización de la indumentaria y, por tanto, de la sociedad. Porque la elegancia ya no residía exclusivamente en el poder económico que proyectaban los trajes de noche, sino en algo tan etéreo como la distinción o el saber estar. El imaginario de la moda aparece así como un importante baluarte del régimen sintético, compensando la desmesura propia del régimen diurno, un agente importante de equilibrio social por el que al lado de las damas de las altas clases sociales figuran las estrellas teatrales, y junto a los ingenieros, los modistos.

Ahora bien, entre esta misma burguesía que venimos caracterizando, el artista utilizó su imaginación en un sentido diferente, expresando admirablemente el conflicto entre este y la sociedad.

La razón y el progreso científico técnico de la burguesía fue contestado por el arte modernista; si la burguesía se encontraba polarizada en imágenes soberanas de *elevación* y *escisión* diurna con las que luchar contra el tiempo y dominar la naturaleza, los escritores modernistas e ilustradores ideístas socavaban este paradigma mediante imágenes de *descenso* e *inversión*, de manera que a la vez que protestaban contra la vulgar realidad, se protegían del paso del tiempo. Asimismo, si para los primeros, el industrial, el ingeniero y el aviador eran la nueva encarnación de la heroicidad, para los artistas, lo eran aquellos que invertían las cualidades heroicas, como el artista y el *dandy*, o bien aquellos que padecían una merma de esta, como los ángeles y niños protagonistas de los relatos.

Así pues, el régimen místico del imaginario parece alimentar especialmente las imágenes que suministra el arte y que participan de la *confusión* que califica esta estructura. Aparecen así los personajes que expresan anhelos desbordantes y que

transitan por terrenos ignotos, como el terror, el sueño, la fantasía, la huida exotista o el indigenismo. Otro tanto le acontece a la ilustración gráfica, desde las representaciones de la amada muerta, pasando por la poética de lo nimio de Pere Torné Esquiús o el imaginario dramático de Orazi.

Esta lucha entre imaginarios diurno y místico, que a grandes rasgos se han vinculado a la sociedad burguesa y a los artistas y sus creaciones respectivamente, no está exenta de matices o aparentes contradicciones. Recuérdese cómo Rubén Darío representa la figura del intelectual de carne y hueso mediante imágenes heroicas o diurnas, las mismas con que las que la burguesía se representa a sí misma y a sus figuras carismáticas. De esta manera, Darío reclama para los intelectuales el mismo espacio de poder que para los industriales o ingenieros.

Por su parte, el régimen sintético aparece a nuestros ojos como el más permeable y adaptativo. Las constelaciones de imágenes participan tanto de *lo real* como del arte, y su afán *conciliador* parece alimentar la totalidad de la revista. En todo caso, se encuentra saturado por la misma sustancia temporal, gran tema al que remiten en última instancia sus imágenes simbólicas. Se ha comprobado como los relatos extensos y los dramas secuenciaban tres etapas propias de la iniciación heroica, y que esta culminaba en imágenes de regeneración o sacrificio, representaciones que apuntan al dominio *cíclico* o *progresivo* del tiempo. Asimismo, la ilustración que se ha denominado convencionalmente realista se afanaba en capturar lo efímero paisajístico, la viveza de la vida cotidiana o las costumbres perecederas.

Por otro lado, la fuerza arquetípica de este régimen totalizador parece impregnar el *magazine*, de ahí que este aparezca como trasunto de un almanaque: las cubiertas se ilustran con dibujos que aluden a las estaciones del año; reportajes, crónicas y relatos, siguiendo el calendario del año litúrgico cristiano, se centran en la Navidad o la Semana

Santa; las crónicas patentizan las costumbres profanas como el veraneo o la *rentrée*. Asimismo la revista fue un espacio de intercambio intelectual con afán globalizador, un punto de encuentro intelectual, como quiso Darío, en el que tuvo cabida no solo el arte modernista, sino el realista, y en el que se integraron promociones nuevas y consagradas, modernismo hispanoamericano y español.

Ahora bien, el imaginario ha demostrado ser de una riqueza y plasticidad que desborda el obligado reduccionismo didáctico al que tratamos de someterlo. Porque a pesar de lo que pudiera parecer, no existe una univocidad entre contenidos y regímenes del imaginario. Pensamos en el tema de la mujer, al que hemos dedicado unas páginas con el fin de dilucidar su intrincada ambigüedad. Si bajo el régimen diurno se representa la fatalidad femenina, el enemigo que provoca la caída espiritual y carnal del hombre fin de siglo, bajo el régimen místico se representa como una frágil belleza en la que animada por los arquetipos telúricos y marinos invitaba a zambullirse en la muerte. Otro tanto ocurre con la imagen de la ciudad: representada con la fuerza del imaginario diurno, la ciudad moderna es un ejemplo de racionalización y geometrismo al servicio del progreso; tratada por la conciencia imaginaria mística, se opta por ciudades dormidas, aquellas cuyo paisaje permite la ensoñación y el recogimiento espiritual.

En otro sentido, se ha intentado discernir a lo largo de este estudio, y hasta donde ha sido posible, entre una imaginación artística y aquella que ofrecía la realidad. Pensamos que se ha probado que no existe una asunción neutra de la realidad y que, en ocasiones, las imágenes que esta suministraba contenían una dosis de fabulación con la que devolver a la realidad parte de un imaginario que la razón intenta asfixiar o se niega a aceptar. Esta tendencia tan natural en el hombre debió servir para satisfacer los deseos

o expresar los temores del hombre urbanita, pero, en cualquier caso, también fue una manera de oponerse a la cosificación que impregnaba la realidad de la época.⁷²¹

Así, se ha evidenciado cómo sobre los personajes carismáticos de la sociedad del progreso, como Gustave Eiffel o Ferdinand de Lesseps, se sobreponía la imagen ideal de un dios benefactor de la humanidad. En otra imagen de lo *real*, como la que atañe al aviador Brindejonc des Moulinais, se podía percibir sin dificultad la aventura heroica que ha legado la mitología clásica o la novela, y con ella, el lector podía satisfacer sus ansias de aventuras en una sociedad urbana carente de alicientes. En el caso de las celebridades fatales, los hombres podían objetivar su terror hacia las mujeres; pero aun más, las lectoras podían incorporar a su vida real parte de la pasión oriental que las actrices protagonizaban en las obras teatrales de los ballets rusos.

Si en todos estos ejemplos parece que el polo más fantástico del imaginario actúa en nuestra asunción de la realidad, proyectándose sobre él, bien pudiera ser que al asumir esta realidad se incorporara ya un imaginario artístico o ficcional previo.

Es el caso de la moda, en el que el trayecto entre la pura imaginación y lo real parece un camino de ida y vuelta: la imagen de la moda real se filtra a través de los figurines de moda artísticos que aparecen en las revistas femeninas, la indumentaria que portan las actrices en el teatro, o bien a partir de los carteles y fotografías que retratan a las celebridades; esta imagen artística de la moda, que transforma parcialmente la imagen de la moda real, es asimilada posteriormente por la mujer. Así ocurrió con la chica Gibson en la última década del siglo XIX, cuando se impone en la sociedad un prototipo de mujer extraído de los dibujos de una revista. También con la moda oriental de Paul Poiret, que las consumidoras imitaban a partir de los estilizados figurines de Paul Iribe, o bien después de acudir al teatro. Algo parecido sucedió en España en los

⁷²¹ Véase el concepto de *contrarreificación* que emplea Ángel Enrique Carretero Pasín, «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea», *Política y sociedad* 43, nº 2 (2006): 107-126.

años veinte, cuando la chica creada por Rafael de Penagos para ilustrar los productos comerciales de la marca Gal vino a simbolizar las aspiraciones de la mujer moderna, independiente, sofisticada y deportista.

En este camino de ida y vuelta entre el imaginario de *lo real* y el arte, la mujer fatal fue un caso especial, como se ha podido comprobar por su extraordinaria propagación a través de la literatura, la pintura o la ilustración gráfica. La fatalidad femenina invadía el terreno de *lo real* en un audaz juego especular entre imaginarios, pues cuando las celebridades de carne y hueso se dejan fotografiar en actitud de abandono, con la mirada retadora dirigida hacia el objetivo de la cámara y la frialdad pétrea de una esfinge, nos enfrentamos a imágenes reales contaminadas del arte pictórico y literario. Por otro lado, y complementando este retrato, cuando los reporteros airean las extravagancias de estas celebridades, las identifican explícitamente con Salomé o subrayan sus papeles de fatales en el teatro, no hacen sino jugar al mismo trasvase entre imaginarios.

Un fenómeno similar acontece en el tratamiento de la ciudad mística, a medio camino entre lo real y lo ficcional; los artículos elaborados sobre ciudades reales, como Brujas o Toledo, frecuentemente eran creados por escritores que proyectaban toda la literatura que circulaba en la época sobre la ciudad muerta. De esta forma el escritor de este periodo hacía frente a la alineación de la urbe moderna. Piénsese en las imágenes fotográficas saturadas de oscuridad sobre Japón, en esa naturaleza apacible y abandonada con la que el fotógrafo representa todo el imaginario en torno al misterio oriental que ha legado el arte.

Por otro lado, como se ha analizado en la tercera parte de este trabajo, la conjunción palabra-imagen ha demostrado que los imaginarios pueden establecer relaciones de colaboración, independencia o contradicción.

Ya se vio cómo el mismo tema de la *cabeza* es tratado por Darío con afán heroico, mientras que el imaginario de Daniel Vázquez Díaz atempera esta lectura mediante unos retratos realistas cuya técnica equilibrada apuntaban al régimen sintético. Nos parecía que en este caso se mantenía una colaboración imaginativa, debido al carácter más adaptativo del régimen sintético y porque este conserva de alguna manera rasgos de los otros polos imaginarios. En cambio, en el caso del relato fantástico «Cuento de Pascuas», alimentado fundamentalmente por las imágenes de *descenso* propias del régimen místico, Xavier Gosé se mantiene fiel a su propio universo estetizante y racional. Los imaginarios conservan su independencia sin que parezca que haya fricción entre ambos. Finalmente, recuérdese que en el caso del imaginario místico-nocturno de las fotografías que acompañaban la crónica oriental de Gómez Carrillo, nada tenían que ver con la imaginación diurna del escritor y, en consecuencia, el resultado de la interacción palabra-imagen se interpretaba como fuertemente contradictorio.

Finalmente, aunque no ha sido nuestro objetivo principal analizar el *magazine* como se lee un mito, objetivo de la mitocrítica que propone G. Durand, si elevamos nuestro análisis simbólico hacia el mitoanálisis, se verifica cómo en la revista se hallan los tres mitos directores que alimentan la cultura occidental en el presente.⁷²²

Habida cuenta de la estrecha relación entre la imagen simbólica y el mito, en cuanto a discurso racionalizado que se sustenta en la dinamicidad de los símbolos,⁷²³ no se puede dejar de advertir que el conjunto de textos icónicos y verbales permite hacer un bosquejo de lectura en la que se verifica cómo la revista pone en liza tres mitos.

⁷²² Véanse los libros de Durand, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología* (Buenos Aires: Biblos, 2003) y *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico* (Barcelona: Paidós, 1999).

⁷²³ Durand, *La mitocrítica*, 36 y EAI, 64.

El más claro de ellos, el mito prometeico, contiene una serie de imágenes simbólicas dispuestas en forma de relato ejemplar con la finalidad de desvelarnos el acto sagrado por el que el hombre conoció el fuego. La esencia de estas imágenes se insertan en el régimen diurno del imaginario, pues el titán por su propia naturaleza pertenece a la estirpe de los soberanos (imagen ascensional) que desafía a Zeus al posicionarse de parte de los hombres (imagen diairética) y dona el fuego a estos, imagen isomorfa de la luz que se asocia al pensamiento y al alma, es decir, una evocación del progreso de la inteligencia humana que lo aleja de su condición animal (imagen espectacular y diairética).

Prometeo es una figura rebelde, que se enfrenta a la potencia divina; héroes y dioses, frecuentemente armados, son imágenes belicosas que luchan contra los monstruos, o bien para conservar su poder en la cima. Respecto al fuego, imagen polivalente donde las haya, es símbolo alimentado conjuntamente por los esquemas *espectacular* y *diairético*; por un lado, se asocia a la luz y es prolongación del relámpago divino con valor espiritual —ya se ha visto lo cerca que se encuentra la luz, lo elevado y lo divino—; pero, al mismo tiempo y derivado de aquel, tiene un sentido purificador. Precizando un poco más este rico simbolismo en el contexto prometeico, el fuego tiene implicaciones intelectuales y aparece frecuentemente en las mitologías como un don otorgado por los dioses que aleja al hombre del animal. Para Paul Diel:

[...] el fuego terreno simboliza el intelecto, es decir, la conciencia, con toda su ambivalencia. La llama que sube hacia el cielo representa el impulso hacia la espiritualización. El intelecto en su forma evolutiva es servidor del espíritu. Pero la llama es también vacilante, lo cual explica que el fuego se preste igualmente a representar el intelecto en cuanto olvida al espíritu.⁷²⁴

Los tres esquemas arquetipos que se ven comprometidos en este mito vienen a condensar de manera ejemplar el mismo relato que la burguesía hizo del «progreso»

⁷²⁴ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 514.

durante el siglo XIX y que encarnaba gran parte de los anhelos y aspiraciones del hombre hasta el periodo finisecular.⁷²⁵ Alimentado por la desacralización progresiva del mundo y por las sucesivas revoluciones industriales, el hombre se rebela contra la tutela de Dios, se erige como dueño de su propio destino y se propone el dominio de la naturaleza, mediante el conocimiento y la cultura que proporciona el progreso científico técnico. Ya se ha visto en *Mundial* las figuras soberanas de industriales e ingenieros, el control que ejercen sobre la distancia marítima o montañosa, todo el conocimiento adquirido —aeroplano, telefotografía, cinematógrafo— que le permite transcender su propia naturaleza, alejándose de la animalidad y suplantando a los dioses. Así lo resume Simone Vierre: « L’homme par la science ne fait que répéter le geste de Prométhée volant le feu, et la science permet aux hommes de s’égaliser aux dieux ».⁷²⁶

Contrarrestando a este mito, se halla Dionisos y todo su decorado místico irrigado por los esquemas de descenso e intimidad. Ya se han propuesto en este mismo trabajo unos mitemas regidos por la confusión y el desbordamiento que califican, en líneas generales, este mito; como la ocultación de su identidad desde el nacimiento, la búsqueda de protección femenina, su ambigüedad sexual, la locura que padece y que ejerce, la confusión orgiástica y la embriaguez etílica.

Dionisos encarna la permisividad y la ruptura de las reglas establecidas, lo que lo emparenta con el afán contestatario de la literatura y el arte finisecular, opuesto a la racionalidad científica y mercantil impuesta por Prometeo en el régimen diurno. Su tendencia a rebasar los límites se aviene sin problemas con el arte fin de siglo y los temas que aborda: lo onírico, el escapismo exotista o lo decadente, por ejemplo. Asimismo, este mito parece alimentar la búsqueda insaciable de placer que se aprecia en

⁷²⁵ Véanse Sylvie Mullie-Chatard, *De Prométhée au mythe du progrès. Mythologie de l’idéal progressiste* (París: Harmattan, 2005); Elise Radix, «L’homme-prométhée vainqueur au XIXème siècle» (tesis doctoral, Université Jean Moulin Lyon III, 2001); Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (Gènevè: Librairie Droz, 1976).

⁷²⁶ Citado en Radix, «L’homme-prométhée», 61.

la clase ociosa, encaminada cada vez más a la satisfacción hedonista y que en la revista se aprecia tímidamente en las páginas de sociedad o en la publicidad comercial.⁷²⁷

Y junto a estos dos mitos, el de Hermes apenas se puede intuir de manera balbuciente, como una fuerza equilibradora. Se trata del mensajero de los dioses, entre el Olimpo y el Inframundo, el que guía las almas entre los mundos, el dios de los viajes y del intercambio comercial. Aparece esbozado a partir del esfuerzo institucional por el intercambio de conocimientos, el panhispanismo con el que Darío concibe el Magazine, mediante la unión de grupos generacionales, diferentes escuelas artísticas y géneros.⁷²⁸

A raíz de todo lo expuesto se puede concluir que *Mundial Magazine* fue un objeto cultural que ofreció una representación conflictiva del hombre fin de siglo o, si se prefiere, de un hombre urbanita muy cercano al actual. En cuanto a objeto derivado del progreso humano y de su afán científico tecnológico, la revista posibilitó la reproducción masiva de imágenes icónicas y verbales, lo que lo convierte en un antecedente de los *mass medias*. En este progreso tecnológico continuo, unido al laicismo y a la razón imperante en nuestra sociedad, se produce la siguiente paradoja: la misma sociedad científica que aboga por obviar todo conocimiento que no se adquiera a través de la razón y la experiencia es la misma que posibilita la propagación de la imagen, abriendo con ello la posibilidad a otro tipo de conocimiento. Debido a este exceso de imágenes pareciera que las difundidas por los medios de comunicación hubieran perdido su capacidad simbólica, como ha señalado repetidas veces G. Durand. En este punto, pensamos que nuestro análisis contradice, aunque sea parcialmente, la opinión del antropólogo, pues la revista demuestra que el hombre sigue empleando una imaginación simbólica en los medios de comunicación de masas, vehiculando sentidos

⁷²⁷ Véanse Jean Brun, *El retorno de Dionisos* (México: Extemporáneos, 1971) y Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie* (Paris: Méridien, 1982).

⁷²⁸ Véase Durand, *La mitocrítica*, cap. 9.

indirectos u ocultos, a pesar de que carezca de la transcendencia, entendida como un vínculo con lo sagrado, que le otorga G. Durand.

La revista proporcionó representaciones simbólicas extraídas tanto de *lo real* como de lo artístico, popularizando imágenes derivadas de la alta cultura, llegando en algún punto a su banalización. En todo caso, proyectó la universalidad del *homo sapiens* así como las particulares tribulaciones y esperanzas del hombre fin de siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- Akue Adotevi, Mawusse Kpakpo. «Le statut de l'imagination dans le discours scientifique». *Nunya. Philosophie, patrimoine scientifique et technique*, nº 2 (2014): 29-47.
- Almazán Tomás, Vicente David. «El grabado japonés ukiyo-e. La colección de arte oriental de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel Hungría de Sevilla». *Temas de estética y arte*, nº 27 (2013): 85-120.
- Álvarez Ortega, Manuel. *Poesía simbolista francesa. Antología*. Madrid: Akal, 1975.
- Allegra, Giovanni. «Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista». *Anales de Literatura Española*, nº 1 (1982): 283-300.
- Amestoy Leal, Beatriz. *La obra poética de Julio Herrera y Reissig: su universo imaginario*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008.
- Aparicio Benítez, Antonio José. «Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para *Blanco y Negro* y *ABC* (1899-1936)». Tesis doctoral. UCM. 2016.
- Areilza, José M^a de. *París de la belle époque*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Argullol, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria, 1985.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2002.
- Arroyo Cabello, María. «Iconografía publicitaria de Rafael de Penagos en *La Esfera*». *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, nº5 (2015): 104-121.
- Aznar Amazán, Sagrario. «Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, nº 3 (1990): 333-348.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México: FCE, 1978.
- _____. *El aire y los sueños*. México: FCE, 1958.
- _____. *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- _____. *La poética del espacio*. México: FCE, 1965.

- _____. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1997.
- _____. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2010.
- _____. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- Bajon, Michel. «La revue *Mundial Magazine*». Tesis doctoral. París 3. 1975.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Baldasarre, María Isabel y Laura Malosetti Costa. «Enclave hispanoamericano: el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío». En *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Editado por Malosetti Costa y Marcela Gené, 197-225. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Balderas Sánchez, Esperanza. *Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)*. México: Círculo de Arte, 2000.
- Barón Borràs, Ester y Carlota Marzo Barón. «El paper de Pompeu Gener com a promotor i activista cultural a través de la revista internacional *Mundial Magazine* (1911-1914) de Rubén Darío». *EMBLECAT*, nº 6 (2017): 59-76.
- Barrenechea, Ana María. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana* XXXVIII, nº 80 (julio-septiembre 1972): 391-403.
- Barría Navarro, José Nelson. «Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 25 (1996): 125-141.
- Benito, Ángel. *Vázquez Díaz, vida y pintura*. Madrid: Arte de España, 1971.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.

- Berruguete del Ojo, Ana. «Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia». Tesis doctoral. UCM. 2015.
- Blanch, Antonio. *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1995.
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 2010.
- _____. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Boulouch, Nathalie. «Les Visions d'Orient de Jules Gervais-Courtellemont». 1895, *revue d'histoire du cinéma*, número hors-série (1996): 53-61.
- Bozal, Valeriano. «El grabado popular en el siglo XIX». En *Summa Artis: historia general del arte. Tomo XXXII: El grabado en España (Siglos XIX y XX)*, 245-426. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- _____. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16, 1998.
- Bravo Rozas, Cristina. «Los juegos terroríficos de Rubén Darío». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 31 (2002): 171-192.
- Brun, Christian. «De la création du héros à la perpétuation du symbole. L'exemple d'un as de la Première Guerre mondiale: Georges Guynemer». En *L'imaginaire de l'aviation pionnière: Contribution à l'histoire des représentations de la conquête aérienne, 1903-1927*, 271-281. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Brun, Jean. *El retorno de Dionisos*. México: Extemporáneos, 1971.
- Boulogne, Jacques. «Histoire de l'imaginaire et statut de l'image dans l'antiquité classique et en Europe». En *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Editado por Joël Thomas, 39-48. Paris: ellipses, 1998.

- Camacho Delgado, José Manuel. «Del *fragilis sexus* a la *rebililo carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo». *Cuadernos de Literatura* 10, nº 20 (enero-junio 2006): 27-43.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 2006.
- _____. *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*, Vol. 1. Girona: Atalanta, 2017.
- Campos Posada, Ainhoa. *Breve historia de la Belle Époque*. Madrid: Nowtilus, 2017.
- Caparrós Masegosa, Lola. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1999.
- Cardona Zuloaga, Patricia. «Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción». *Revista Universidad EAFIT* 42, nº 144 (2006): 51-68.
- Carilla, Emilio. «Las revistas de Rubén Darío». *Atenea*, nº 415 (1967): 279-292.
- _____. «Rubén Darío y la revista *Mundial Magazine*». *Ibero-Romania*, nº 1 (1969): 81-88.
- Carretero Pasín, Ángel Enrique. «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea». *Política y sociedad* 43, nº 2 (2006): 107-126.
- Carter, Boyd G. *Revistas literarias de Hispanoamérica*. México: De Andrea, 1959.
- Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Castán Chocano, Alberto. «Modernismo y simbolismo como soluciones plásticas de la pintura regionalista». En *Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, 279-294. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009.
- Castarède, Jean. *Histoire du luxe en France. Des origines à nos jours*. Paris: Eyrolles, 2007.
- Castilla del Pino, Carlos. *Conductas y actitudes*. Barcelona: Tusquets, 2009.

- _____. «El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario». En *Teoría de la crítica literaria*. Editado por P. Aullón de Haro, 295-386. Madrid: Trotta, 1994.
- Celma Valero, María Pilar. *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo: estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar, 1991.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- Colombi, Beatriz. «Mundial magazine o el álbum familiar». En *Sesgos, cesuras, métodos: literatura latinoamericana*. Editado por Noé Jitrik, 233-239. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Barcelona: Gredos, 2018.
- Cuvaradic García, Dorde. «El topos simbolista de la ciudad muerta en la tradición literaria europea y española». *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* 39, nº 2 (2013): 27-50.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2018.
- Dahan-Gaida, Laurence. «L'imagination visuelle dans l'invention scientifique: schèmes, images de pensée, diagrammes». *Imaginários tecnocientíficos* 1, (2020): 17-36.
- Darío, Rubén (director literario), *Mundial Magazine*. *Revista de Arte, Ciencias, Historia, Teatros, Actualidades y Modas*. París: 1911-1914.
- _____. Seminario Archivo Rubén Darío. Universidad Complutense de Madrid.
- Darío, Rubén. *Cuentos Completos de Rubén Darío*. Editado por Ernesto Mejía Sánchez y Raimundo Lida. México: FCE, 1950.
- _____. *Obras completas*. Tomos I, II y III. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

- _____. «Yo soy aquel que ayer no más decía». *Libros poéticos completos*. Madrid: FCE, 2018.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Denis, Michel. *Las imágenes mentales*. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*. Barcelona: Debate, 1994.
- Domínguez Caparrós, José. *Estudios de teoría literaria*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001.
- _____. *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos, 1993.
- Dubois, Claude-Gilbert. «Les transformations de l'imaginaire européen (XVIe-XVIIe siècles)». En *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Editado por Joël Thomas, 72-78. Paris: ellipses, 1998.
- Dumézil, Georges. *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. Barcelona: Herder, 1999.
- _____. *Mito y epopeya. II. Tipos épicos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. México: FCE, 1996a.
- _____. *Mito y epopeya. III. Historias romanas*. México: FCE, 1996b.
- Durand, Gilbert. *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: ELLUG, 1996.
- _____. *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Contribution à l'esthétique du romanesque*. Paris: José Corti, 1961.
- _____. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: FCE, 2005.

- _____. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- _____. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
- _____. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: HATIER, 1994.
- _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. México: Anthropos, 1993.
- _____. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- _____. *La sortie du XXe siècle*. Paris: CNRS, 2010.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984.
- _____. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE, 2009.
- _____. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 2009.
- _____. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1979.
- _____. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Kairós, 2008.
- _____. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza, 2011.
- _____. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós, 2010.
- _____. *Nacimiento y renacimiento*. Barcelona: Kairós, 2001.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones cristiandad, 2011.
- _____. *El vuelo mágico y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2005.
- Encinar, Ángeles. *Novela española actual: La desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Escajadillo, Tomás G. «El indigenismo narrativo peruano». *Philologia hispalensis*, nº 4 (1989): 117-136.

- Escartín Gual, Montserrat. «El prerrafaelismo y los autores del 98». En *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX*. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad, 119-134. A Coruña: Universidade da Coruña, 2001.
- Faurie, Marie-Josèphe. *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises*. Paris: Centre de recherches de l'institut d'études hispaniques, 1966.
- Fernández, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Akal, 1998.
- _____. «Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine». *Anales de Literatura Española*, nº 28 (2016): 85-97.
- Fernández Polanco, Aurora. *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Madrid: Historia 16, 2000.
- Fernández Rodríguez, Nerea. «Pervivencia y evolución del concepto de héroe literario en el cómic norteamericano de superhéroes: apolíneos, dionisiacos y prometeicos». Tesis doctoral. Universidad de La Rioja. 2017.
- Fontbona, Francesc. «La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas». En *Summa Artis: historia general del arte. Tomo XXXII: El grabado en España (Siglos XIX y XX)*, 427-607. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. México: FCE, 2011.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, 3 vols. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- _____. *La cabeza de Medusa*, (1940).
- _____. *El chiste y su relación con el inconsciente*, (1905).
- _____. *La interpretación de los sueños*, (1900).
- _____. *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, (1916-1917).
- _____. *La novela familiar del neurótico*, (1909).
- _____. *Personajes psicopáticos en el teatro*, (1905-1906).

- _____. *El poeta y los sueños diurnos*, (1908).
- _____. *Lo siniestro*, (1919).
- _____. *Sobre la conquista del fuego*, (1932).
- _____. *Sueños con temas de cuentos infantiles*, (1913).
- _____. *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica*, (1916).
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Gálvez Acero, Marina. «En torno a Los Raros». En *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico*. Editado por Trinidad Barrero López, 111-122. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1998.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2008.
- _____. *Ut poesis pictura*. Madrid: Tecnos, 1988.
- García Morales, Alfonso. «El "Frontispicio" de *Los Raros* de Rubén Darío: una fuente gráfica desconocida y una explicación». En *Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico*. Editado por Trinidad Barrero López, 123-134. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1998.
- Garfias, Francisco. *Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1972.
- Gasché Suny, Rodolphe. «Hipotiposis». *Revista de Humanidades*, nº 22 (diciembre 2010): 207-228.
- Gennep, Arnold van. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza, 2008.
- Ghiraldo, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Paidós, 2010.
- GROUPE μ. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 2010.

- Gubern, Roman. *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16, 1997.
- _____. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Guijarro Alonso, José Luis. «Los humoristas y la caricatura nueva. Metamorfosis locales de una arte global: Madrid 1898-1936». Tesis doctoral. UCM. 2017.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1971.
- _____. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, 1980.
- Gutiérrez, Fátima. *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio, 2012.
- _____. «La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 27 (2012): 175-189.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Colombia: FCE, 2004.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25, nº 82 (2003): 93-121.
- Hajjaj Ben Ahmed, Karima. «Oriente en la crónica de viajes: el modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)». Tesis doctoral. UCM. 2002.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte. Tomo III: naturalismo e impresionismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Hernández, Ana María. *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Madrid: Ediciones Beramar, 1989.
- Herrero, Julio. «Introducción» a *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Hofstätter, Hans H. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume, 1981.

- Hoyos Gómez, Camilo. «La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar». Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. 2010.
- Jiménez, José Olivio y Carlos Javier Morales, eds. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid: Alianza, 1998.
- Jiménez, José Olivio. *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo. Notas de un curso*. México: Aguilar, 1962.
- Jiménez Segura, Jesús. «De la imagen mental a la expresión audiovisual». *Kobie. Bellas artes*, nº 6 (1989): 291-298.
- Jost, Hans Ulrich. «Star ou héros de légende : le pilote au miroir de la Belle Époque». En *L'imaginaire de l'aviation pionnière: Contribution à l'histoire des représentations de la conquête aérienne, 1903-1927*, 247-260. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Jung, Carl Gustav. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa*, Vol. 9/1. Madrid: Trotta, 2010.
- _____. *Símbolos de transformación. Obra completa*, Vol. 5. Madrid: Trotta, 2012.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós ibérica, 1996.
- Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Lipovetsky, Gilles y Elyette Roux. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.

- _____. «Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura, 1891-1930». En *Entre dos siglos: España 1900*. Catálogo, 23-48. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- _____. *El jardín de Alah. Temas del exotismo musulmán en España, 1880-1913*. Granada: Don Quijote, 1983.
- _____. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1981.
- Login Jrade, Cathy. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: FCE, 1986.
- López Fernández, María. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid: A. Machado libros, 2006.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, coord. «Simbolismo y Modernismo». *Anales de Literatura Española*, nº 15 (2002).
- Luna Sellés, Carmen. *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- Luján, Néstor. *La belle époque*. Barcelona: Bruguera, 1977.
- Lukács, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot, 2010.
- Llorens Pujol, Elena. «Torné Esquius, poeta del “Nou-cents”». En *Pere Torné Esquius. Poética cotidiana*, 53-105. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017.
- Maffesoli, Michel. *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris: Méridien, 1982.
- Malraux, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris: Librairie José Corti, 1963.

- Martín Jiménez, Alfonso. «El componente retórico y el componente simbólico en la publicidad. Análisis de los anuncios de energía eólica de Iberdrola». *Cuaderno de Investigación Filológica*, nº 39 (2013): 159-186.
- _____. *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
- Martínez, José María, ed. *Rubén Darío. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Martínez Moro, Juan. *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón: TREA, 2004.
- Martíns Portanova Barros, Ana Taís. «Acerca do valor simbólico das imagens técnicas». *Culturas Midiáticas X*, nº 18 (2017): 281-295.
- _____. «A fotografia como catalisador simbólico –Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas». *Intercom* 38, nº 2 (2015): 39-59.
- Mathieu, Patrick y Frédéric Monneyron. *L'imaginaire du luxe*. Paris: Imago, 2015.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 2005.
- Mejías López, Alejandro. «Un revelado fotográfico: Rubén Darío, la cultura visual y los campos culturales en el fin de siglo». En *Actas del Congreso Internacional Rubén Darío. La sutura de los mundos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.
- Meletinski, Eleazar M. *El mito*. Madrid: Akal, 2001.
- Melot, Michel. *L'Illustration. Histoire d'un Art*. Genève: Skira, 1984.
- Merbilhaá, Margarita. «Letras y Artes, comercio y diplomacia en el proyecto editorial de *Mundial Magazine* (1911-1914)». *Badebec* 8, nº 15 (septiembre 2018): 101-127.
- Millán Jiménez, María Clementa. *Textos literarios contemporáneos. Literatura española de los siglos XX y XXI*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces, 2010.

- Montiel López, Andrea. «*Vanitas per veritatem*: la persistencia de un modelo en dos obras de Roberto Montenegro». *Vita Brevis*, nº 8 (2016): 50-68.
- Morales, María Luz, Marcos Doespíritusanto Gallego y Helena González Fernández, eds. «Frente a nosotras y junto a nosotras. Heroínas, mujeres, cine y moda». *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº 18 (2012): 277-298.
- Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus, 1966.
- _____. *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: DOPESA, 1972.
- Mullie-Chatard, Sylvie. *De Prométhée au mythe du progres. Mythologie de l'idéal progressiste*. Paris: Harmattan, 2005.
- Muñoz Reoyo, M^a de los Desamparados. «Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana». Tesis doctoral. UCM. 1991.
- Murray, Gilbert. *Eurípides y su época*. México. FCE, 1949.
- Musso, Pierre. «L'imaginaire techno-industriel de l'Occident». En *Imaginários tecnocientíficos*, vol. 1: 184-209. Sao Paulo: FEUSP, 2020.
- Navarro, Álvaro. «El imaginario japonés en las crónicas niponas de Enrique Gómez Carrillo». *The Journal of Intercultural Studies*, nº 39 (2014): 1-34.
- Neyra, Ezio. «Representación y construcción de la modernidad en *Mundial Magazine*». *INTI*, nº 77/78 (2013): 371-382.
- Nisbet, Robert. «La idea de progreso». *Revista Libertas*, nº 5 (octubre 1986): 1-30.
- Noiray, Jacques. «Figures du savant». *Romantisme*, nº 100 (1998): 143-158.
- Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. [https://www.rae.es/obras academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0](https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0).
- Nuez Caballero, Sebastián de la. «Comentarios a Celia en los infiernos». En *Actas Congreso Internacional Galdosiano*, nº 7: 476-482.

- Odaert, Olivier. «L'aviateur dans la littérature française de 1909 à 1923. Une incarnation du "mythe du progrès"?». En *L'imaginaire de l'aviation pionnière: Contribution à l'histoire des représentations de la conquête aérienne, 1903-1927*, 295-309. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: AEDOS, 1960.
- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Nueva York: Las Américas, 1961.
- Ortiz Osés, Andrés. «Mitología del héroe moderno». *RIEV* 40, nº 2 (1995): 381-394.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza, 1998.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío, ed. *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Verbum, 2013.
- _____. «Amado Nervo. Acercamiento a los “Pensamientos afines” de *La Amada inmóvil*. Una guía de lectura». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 49 (2020): 139-146.
- _____. «Recreación del pasado y representación en la obra de Rubén Darío». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 18 (1989): 265.
- _____. «Vestir la desnudez. Moda y modernismos migrantes, la “femme fatale” y el dandi en *Mundial, Elegancias* e *Historia de un sobretodo*». *Oltreoceano*, nº 8 (2014): 147-163.
- Paraíso, Isabel. *Literatura y Psicología*. Madrid: Síntesis, 2010.
- _____. *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Pasalodos Salgado, Mercedes. «Algunas consideraciones sobre la moda durante la *Belle Époque*». *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0 (2007): 107-112.
- Pascual Molina, Jesús F. «El robo de *La Gioconda* en la prensa española (1911-1914). El nacimiento de un icono artístico». *OGIGIA*, nº 10 (2011): 71-91.

- Pasquaré, Andrea Fabiana. «*Mundial Magazine* (Paris, 1911-1914): empresa editorial, modernidad cultural y viaje intelectual de americanos por el continente europeo». *Antíteses* 12, nº 23 (2019): 140-165.
- Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: AKAL, 2000.
- Perea Ferreyra Soaje, V. I. «Rubén Darío et sa création journalistique en France: *Mundial Magazine* et *Elegancias*». Tesis doctoral. Paris 4. 1987.
- Pérez Galdós, Benito. *Alceste*. Madrid: Hijos de Tello, 1914.
- Pérez Lozano, Amelia. «Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana». Tesis doctoral. UCM. 2014.
- Pérez Rojas, Javier. «El Barroco y el arte español contemporáneo: 1860-1927». *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 4 (1993): 73-92.
- _____. *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935*. Madrid: Fundación Mapfre, 1997.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2011.
- Phillipps-López, Dolores, ed. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Pineda Franco, Adela. *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006.
- _____. «Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo veinte: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914)». *Zama*, nº Extraordinario: Rubén Darío (2016): 107-123.
- Pinson, Guillaume. *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIXe siècle*. París: Garnier, 2013.

- Portela Sandoval, Francisco José, Trinidad de Antonio Sáenz y Carlos Pérez Reyes. *Historia del arte*. Madrid: SM, 1992.
- Prado Biezma, Javier del. «Arqueología mítica: el tematismo». *Amaltea: revista de mitocrítica*, nº 0 (2008): 25-38.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El acantilado, 1999.
- Primo Cano, Carlos. «La flor y la serpiente. Variantes orientalistas en torno a Salomé». *Analecta Malacitana*, nº 28 (2010): 129-180.
- Puelles Romero, Luis. «La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard». *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía* 3, (1998): 335-343.
- Pujante, David. «El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural (arte y literatura) de Occidente». *Sociocriticism*, nº 26 (2019): 207-243.
- Quintas-Froufe, Eva. «La evolución de la comunicación publicitaria en la preguerra: Análisis de la obra gráfica de Federico Ribas para Perfumería Gal (1916-1936)». *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 67 (2012): 439-469.
- Radix, Elise. «L’homme-prométhée vainqueur au XIXème siècle». Tesis doctoral. Université Jean Moulin Lyon III. 2001.
- Rama, Ángel, ed. *El mundo de los sueños*. Barcelona: Editorial Universitaria, 1973.
- Rank, Otto. *Don Juan et le doublé*. Paris: Payot, 1932.
- _____. *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós, 1981.
- Revilla, Federico. *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- _____. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo veintiuno, 2002.

- Romano, Eduardo. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.
- Romero López, Dolores. «Toledo y la melancolía simbolista en *La voluntad* y *Camino de perfección*». *Anales toledanos*, nº 36 (1998): 133-138.
- Rubio Martín, María. *Estructuras imaginarias en la poesía*. Madrid: Júcar, 1991.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. «Rubén Darío en la decadencia de las monarquías». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 46: 145-157.
- Salinero Cascante, M^a Jesús. «Para una antropología de lo imaginario en *Le Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*». Tesis doctoral. Universidad de La Rioja. 2010.
- Salvia, Daniela di. «Para una dialéctica de la naturaleza andina. Aproximaciones filosófico-antropológicas a las creencias quechuas en los Apus y la Pachamama». *Gazeta de Antropología*, nº 27 (2011): 1-13.
- Sánchez-Gey Venegas, Juana. «Utopía, sueños y política en Celia en los infiernos». *Actas Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, nº 10 (2013): 474-479.
- Sanjuán Álvarez, Cristina. «El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte». *Cuadernos de investigación filológica*, nº 9 (1983): 171-181.
- Segura Corvasí, Enrique. «Los ciegos de Valle Inclán». *Clavileño*, nº 17 (septiembre-octubre 1952): 338.
- Sherman, David K. y Geoffrey L. Cohen. «The Psychology of Self-Defense: Self Affirmation Theory». *Advances in Experimental Social Psychology*, nº 38 (2006): 183-246.
- Solares, Blanca. «Gilbert Durand y Lluís Duch: por una sabiduría integradora más allá de la violencia». *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, nº 139 (julio-diciembre 2015): 25-47.

- _____. «Les deux visages de l'imagination. Sur la notion de trajet anthropologique de Gilbert Durand». En *Associaton des Amis de Gilbert Durand*, s. pag.
- Starobinski, Jean. *El ojo vivo*. Madrid: Cuatro, 2002.
- _____. *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus, 1974.
- _____. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: ABADA, 2007.
- _____. *Tres furores. Historias sobre locura y posesión*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Stead Évanghélia y Hélène Védrine, eds. *L'Europe des Revues (1880- 1920). Estampes, photographies, illustrations*. Paris: PUPS, 2008.
- Sux, Alejandro. «Rubén Darío visto por Alejandro Sux». *Revista Hispánica Moderna* 12, nº 3/4 (julio-octubre 1946): 302-320.
- Talens, Jenaro, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. «Alceste, entre mito e historia». Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2003: 861-871.
- Thomas, Joël. *Les mythes gréco-romains ou la force de l'imaginaire. Les récits de la construction de soi et du monde*. Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan, 2017.
- Tison, Stéphane. «Le ciel habité par les hommes: la technologie concurrente de la religion ? L'exemple de l'aéronautique». En *L'imaginaire de l'aviation pionnière: Contribution à l'histoire des représentations de la conquête aérienne, 1903-1927*, 193-210. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Todorov, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- _____. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

- Tomé, Mario. *Hermenéutica simbólica en la obra de Michel Tournier*. León: Publicaciones Universidad de León, 1986.
- Torres, Alejandra. «La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío». En *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*. Editado por Wolfram Nitsch et al., 73-83. Köln: Universität Köln, 2008.
- _____. «"París nocturno" de Rubén Darío: fotografía, arte, técnica y magia». *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín* 3, nº 6 (2010).
- _____. «La Argentina del Centenario en *Mundial magazine* de Rubén Darío». *Olivar* 11, nº 14 (2010): 93-102.
- _____. «El uso de la fotografía en la revista ilustrada *Mundial Magazine*: El caso de la República del Paraguay». En *Rubén Darío en su Laberinto*. Editado por Rocío Oviedo Pérez de Tudela, 183-196. Madrid: Editorial Verbum, 2012.
- _____. «Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas». En *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlín: Shaker Verlag, 2014.
- _____. «Las colaboraciones de Rubén Darío en la revista ilustrada *Elegancias*: moda y monstruosidades (sobre la "cabeza" de Delfina Bunge de Gálvez y la crónica Mimi Aguglia)». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 46 (2017): 77-89.
- _____. «Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*)». *CELEHIS* 26, (2017): 97-110.
- Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- Trías, Eugenio. «Lo bello y lo siniestro». En *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

- Trousson, Raymond. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Gèneve: Librairie Droz, 1976.
- Trujillo, José Ramón. «Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta». *Creneida*, nº 3 (2015): 115-149.
- Ugarte Ortega, Angélica. «Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán». Tesis doctoral. UCM. 2016.
- Vallès, Eduard. «Lo cotidiano inmanente. La ilustración en prensa y revistas». En *Pere Torné Esquius. Poética cotidiana*, 107-146. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017.
- Vázquez Díaz, Daniel. *Mis artículos en ABC*. Madrid: Ibérico Europea, 1974.
- Veblen, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza, 2014.
- Verjat Massmann, Alain. «Mitemas del héroe». *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, nº 15 (2000): 153-164.
- Vierne, Simone. *Rite, Roman, Initiation*. Grenoble: PUG, 2000.
- Villanueva Cobo del Prado, María del Pilar. «La moda femenina en las publicaciones periódicas: *Blanco y Negro* 1891-1910». Tesis doctoral. Universidad de Valencia. 2016.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del S. XX*. Barcelona: Planeta, 1978.
- Villena, Luis Antonio de. *Los andróginos del lenguaje*. Madrid: Valdemar, 2001.
- _____. «Álvaro Retana, en el abanico de la “novela galante-decadente”». *Epos*, nº 8 (1992): 317- 325.
- _____. *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo*. Madrid: Valdemar, 2003.
- _____. *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar, 2002.

- V.V.A.A. *Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- V.V.A.A. *Xavier Gosé [1876-1915]. El París de la Belle Époque*. Madrid: Mapfre Vida, 1999.
- Walzer, Alejandra. *La belleza. De la metafísica al spot*. Barcelona: Octaedro, 2009.
- Weber, Eugen. *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*. París: Fayard, 1986.
- Winock, Michel. *La belle époque. La France de 1900 à 1914*. París: Perrin, 2002.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.
- _____. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997.
- _____. *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Jorge Baudino, 2007.
- _____. «Image et image primordial». En *Question de mythocritique. Dictionnaire*. Editado por Danièle Chauvin et al., 193-204. Paris: Imago, 2005.
- Yllera, Alicia. *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM, 2008.
- Zanetti, Susana. «Una revista notable: *El Cojo Ilustrado* de Venezuela». *CELEHIS* 14/15, n° 17 (2005-2006): 131-160.
- Zea, Leopoldo. *El pensamiento Latinoamericano*. México: Ariel, 1976.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 2010.

APÉNDICE I: Tabla de imágenes

Fig. 1. Cubierta de <i>Mundial Magazine</i> nº 1, mayo de 1911. Ilus. Xavier Gosé.....	6
Fig. 2. El rey Alfonso XIII saludando al aviador Vedrines. Príncipes y reyes realizando diferentes labores.....	107
Fig. 3. Comitiva del rey Alfonso XIII en su visita a París en 1913.....	108
Fig. 4. El emperador alemán Guillermo II.....	111
Fig. 5. El industrial Ferdinand de Lesseps, constructor del canal de Suez y canal de Panamá, y el ingeniero Gustave Eiffel	115
Fig. 6. El piloto francés Brindejonc des Moulinais	117
Fig. 7. Retratos de algunos de los aviadores modernos: Vedrines, Hélène Dutrieu, Leblanc, Bellanger, Farman, Wright, Garros, Blériot	119
Fig. 8. «La antorcha de la civilización», de Carlos C. Wiedner en <i>MM</i> nº 27	120
Fig. 9. El puerto de Barcelona	125
Fig. 10. Vista parcial de la Plaza de Cataluña	127
Fig. 11. Teatro Municipal, Alameda, Parque Cousiño, Escuela de Medicina y Plaza Recoleta de Santiago de Chile.....	130
Fig. 12. «Ensayos de un nuevo aeroplano delante de la Comisión», de Joaquín Xaudaró	132
Fig. 13. «El Progreso y el Trabajo».....	136
Fig. 14. «El Presente y el Porvenir»	136
Fig. 15. «Esta página hace pensar en el Súper-hombre niestcheano y en la ascensión del Señor. Y es, en verdad, la ascensión del Hombre, Señor del Mundo».....	138
Fig. 16. Los almacenes Printemps	146
Fig. 17. Carrocerías de lujo Lamplugh y Carrocerías Vinet.....	148
Fig. 18. Alumbrado eléctrico Eyquem y Faros Ducellier.....	149

Fig. 19. Prince Igor, de V. Rigaud y Amour de Nymphes, de D'estrée.....	150
Fig. 20. Frascos y estuches de la perfumería Gabilla y el perfume Dolce Mia, de V. Rigaud.....	150
Fig. 21. Empresa de decoración Mercier Frères	151
Fig. 22. Vinos de Champagne R. de Veslud y Restaurant Prunier	153
Fig. 23. Servicio inmobiliario <i>Mundial Magazine</i>	154
Fig. 24. Artículos de viaje Louis Vuitton	154
Fig. 25. Trajes de noche publicados en <i>Elegancias</i> en 1911	165
Fig. 26. Diferentes tipos de manguitos en 1911	166
Fig. 27. Diferentes modelos lucidos en el Grand Steeple Chase, en Auteuil	167
Fig. 28. Leonor Uriburu de Anchorena y su hijo; Condesa de Noailles; y señora de Larreta, de Antonio de la Gándara.....	168
Fig. 29. Monna Delza luciendo un modelo de Béchoff- David.....	169
Fig. 30. Corsés patentados Vertus Sœurs y Corsé Kaezow	169
Fig. 31. Camille Clifford, Les Nouvelles Merveilleuses y Sonia Delaunay	170
Fig. 32. Traje de tarde o para tomar el té.....	171
Fig. 33. Traje de fiesta o de noche. Modelo de la Maison Buzenet	172
Fig. 34. Trajes de sastre en Deauville, durante una partida de polo	173
Fig. 35. Modelos de falda entubada y falda pantalón, ilustrado por Cardona	174
Fig. 36. Cubierta de <i>Mundial</i> nº 7. Ilustrada por A. García Mas.....	174
Fig. 37. Traje de dos piezas para la práctica de regata. Traje de una pieza para la práctica de la natación	175
Fig. 38. «Las feministas contra el amor». Viñeta cómica de Mabel Lucie Attwel	179
Fig. 39. «Artemis». Ilus. Manuel Orazi.....	184
Fig. 40. Afrodita, de Pierre Louÿs. Ilus. Manuel Orazi.....	184

Fig. 41. «Artemis», de Enrique Larreta y <i>Afrodita</i> , de Pierre Louÿs. Ilus. Manuel Orazi	185
Fig. 42. «Las alas». Ilus. Xavier Gosé.....	188
Fig. 43. «El cofre de ébano». Ilus. Xavier Gosé.....	191
Fig. 44. «El rapto de la Gioconda». Ilus. Rafael de Penagos	194
Fig. 45. «Paráfrasis de Salomé». Ilus. Josep Maria Xiró.....	195
Fig. 46. Cubierta de <i>Mundial Magazine</i> nº 9. Ilus. Josep Maria Xiró ; Cubierta de <i>Mundial Magazine</i> nº 2. Ilus. Juan Cardona.....	200
Fig. 47. Cubierta de <i>Mundial Magazine</i> nº 28. <i>Sonia de Klamery</i> de H. Anglada-Camarasa	201
Fig. 48. Cubierta de <i>Mundial Magazine</i> nº 26.....	201
Fig. 49. Fotografía de Ida Rubinstein dedicada a los lectores de <i>Mundial</i>	202
Fig. 50. Lantelme en un rincón del salón de su casa	206
Fig. 51. «Lantelme haciendo los preparativos de su <i>toilette</i> »	206
Fig. 52. «Monna Delza en una encantadora pose de abandono».....	207
Fig. 53. «Mistinguette en el comedor; digiere después una novela».....	208
Fig. 54. «... haciendo como que jugueteaba con los pétalos de unas rosas, me espiaba aprovechando la posición del espejo»	210
Fig. 55. «Esa misma camarera cambiaba las botitas callejeras de Polaire por unas zapatillas forradas con plumón de cisne de Australia».....	210
Fig. 56. Tórtola Valencia.....	212
Fig. 57. «El cofre de ébano». Ilus. Xavier Gosé.....	219
Fig. 58. «Natividad». Ilus. Xavier Gosé	220
Fig. 59. Cubierta de <i>Mundial Magazine</i> nº 32, diciembre de 1913. Ilus. Federico Ribas	221

Fig. 60. Cubierta de <i>Elegancias</i> nº18, abril de 1912. Ilus. Xavier Gosé	223
Fig. 61. «Fuego entre cenizas». Ilus. Federico Ribas	224
Fig. 62. Anuncios comerciales de Perfumería Gal publicados en <i>Blanco y Negro</i> , <i>Nuevo Mundo</i> y <i>La Esfera</i> en los años veinte. Ilus. Federico Ribas.....	224
Fig. 63. Mistinguette. Ilus. Yves Marevéry	225
Fig. 64. Viñeta cómica de Joaquín Xaudaró.....	226
Fig. 65. «Los miserables». Ilus. Federico Ribas.....	227
Fig. 66. «Crónica de París». Ilus. Federico Ribas	228
Fig. 67. «El teatro en París». Ilus. Yves Marevéry.....	229
Fig. 68. «Desde nuestro mono-plano». Ilus. Joaquín Xaudaró	230
Fig. 69. «La evolución del tango. Del tango orillero argentino al aristocrático tango parisiense». Ilus. Federico Ribas	231
Fig. 70. Viñeta cómica sobre la <i>furlana</i> . Ilus. Federico Ribas	232
Fig. 71. Cubierta y guarda interior del número especial de Navidad, diciembre de 1911	233
Fig. 72. Portada y sumario del número especial de Navidad, diciembre de 1911.....	234
Fig. 73. Sumario de <i>Mundial Magazine</i>	234
Fig. 74. Ejemplos de título de sección, colofón y decoración de marco fotográfico ...	235
Fig. 75. Algunas letras capitales de <i>Mundial Magazine</i>	236
Fig. 76. «Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro»	276
Fig. 77. <i>Ecce ancilla domini</i> (1850) y <i>Bocca bacciata</i> (1859), de Dante Gabriel Rossetti	279
Fig. 78. «Myrta», ilustrado por Manuel Orazi y <i>La dama de Shalott</i> (1888), de John William Waterhouse	286

Fig. 79. «Berceuse blanca», ilustrado por Federico Ribas y <i>Beata Beatrix</i> (1870), de Dante Gabriel Rossetti.....	287
Fig. 80. «Metafisiqueos». Ilus. Roberto Montenegro.....	294
Fig. 81. «Páginas filosóficas. Lo envidiado». Ilus. José Moya del Pino	303
Fig. 82. «La Noche Buena ante Belén». Ilus. Fernando Viscai.....	304
Fig. 83. «A buena cuenta», ilus. Manuel Orazi y «Un milagro», ilus. E. Castellucci..	305
Fig. 84. «El libreto de Tabaré». Ilus. Fernando Viscai.....	307
Fig. 85. «Cuento de Navidad». Ilus. Pere Torné Esquius.....	310
Fig. 86. «Sendas de milagro» y <i>La habitación triste</i> (1913), de Pere Torné Esquius..	312
Fig. 87. «Sendas de milagro» y lámina nº 15 de <i>Els dolços indrets de Catalunya</i> (1910), de Pere Torné Esquius	312
Fig. 88. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad... del Amor... y del Ideal. La leyenda de la Voluntad» y lámina nº 24 de <i>Els dolços indrets de Catalunya</i> (1910), de Pere Torné Esquius	312
Fig. 89. Cartel «La Maison Moderne» (1901). Ilus. Manuel Orazi.....	314
Fig. 90. Dibujo de Manuel Orazi para el monográfico «La messe noir», publicado en la revista <i>L'Assiette au Beurre</i> el 12 de diciembre de 1903	315
Fig. 91. La estampa dedicada al mes de junio del <i>Calendario Mágico</i> (1896), de Manuel Orazi	316
Fig. 92. Personajes de «Artemis» y «Voces de gesta». Ilus. Manuel Orazi	317
Fig. 93. «El capitán Proteo». Ilus. Manuel Orazi	319
Fig. 94. Los «Cabaret du ciel» y «Cabaret de l'enfer»	322
Fig. 95. Convento de Mont-St-Amand en Gante y sus beguinas	326
Fig. 96. <i>Georges Rodenbach</i> (1896), de Lucien Lévy-Dhurmer.....	328
Fig. 97. Ruinas del antiguo castillo de Astorga.....	329

Fig. 98. Calle de Saint-Vincent con el «cabaret Lapin Agile»	330
Fig. 99. Le Moulin de la Galette.....	331
Fig. 100. «La Nena». Ilus. José Basté	362
Fig. 101. «Al final de la traviata», «Estrazilla» y «El secreto del mayor». Ilus. Cardona, A. Parys y José Basté.....	364
Fig. 102. «Venganza criolla». Ilus. José Basté	365
Fig. 103. «Primavera». Ilus. Montis	366
Fig. 104. «La tierra de Alvargonzález», «Una lección a tiempo» y «Córdoba triste». Ilus. Daniel Vázquez Díaz.....	367
Fig. 105. «La misa de Goyeneche» y «María, Concha y Viviana». Ilus. Daniel Vázquez Díaz.....	367
Fig. 106. «El inga, el cronista y el conquistador». Ilus. A. de Parys.....	368
Fig. 107. «Flirt» y «Perico Lija». Ilus. Hemmings y José Basté	370
Fig. 108. «Estrazilla», «La interina» y «La tierra de Alvargonzález». Ilus. A. de Parys, José Basté y Daniel Vázquez Díaz	371
Fig. 109. «La poesía popular en España». Ilus. Lluís García Falgàs.....	373
Fig. 110. «La misa de Goyeneche». Ilus. Daniel Vázquez Díaz	374
Fig. 111. «Córdoba triste». Ilus. Daniel Vázquez Díaz	375
Fig. 112. «La Semana Santa en Sevilla» y «Sentimiento gitano». Ilus. Daniel Vázquez Díaz.....	376
Fig. 113. «Los naufragos», «La Nochebuena en Puerto Rico» y «Las veladas del fogón. Narración de la Pampa». Ilus. Montis, Daniel Vázquez Díaz y Hemmings.....	377
Fig. 114. Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, Enrique Gómez Carrillo y Santiago Rusiñol. Ilus. Daniel Vázquez Díaz	392
Fig. 115. Rubén Darío vestido de monje (1914), de Daniel Vázquez Díaz	394

Fig. 116. Rubén Darío. Ilus. Daniel Vázquez Díaz	395
Fig. 117. Cubierta de <i>Mundial Magazine</i> nº 13, mayo de 1912. Ilus. Xavier Gosé	411
Fig. 118. «La justicia del inca Huaina-Capac». Ilus. Xavier Gosé	413
Fig. 119. «La incomprensible Albión. Sus mujeres y su moral» y «Páginas artísticas. Pielles Max-Leroy et Schmid». Ilus. Xavier Gosé	414
Fig. 120. «Cuento de Pascuas». Ilus. Xavier Gosé (1)	415
Fig. 121. «Cuento de Pascuas» . Ilus. Xavier Gosé (2)	416
Fig. 122. Retrato de Xavier Gosé en su estudio	418
Fig. 123. Retratos de Rubén Darío, Roberto Montenegro y Charles Baudelaire	419
Fig. 124. Castillo de Nacqueville	421
Fig. 125. «La nieve en París»	421
Fig. 126. Claustro de la Gran Cartuja y claustro de la Abadía de Mont Saint Michel .	422
Fig. 127. «El Japón heroico y galante»	431
Fig. 128. «Paisaje de otoño», «La sombra de una oirán», «Un puente sobre un canal» y «Una musmé»	432
Fig. 129. «El Yoshiwara de Tokio» y «Escena nocturna en Yoshiwara» (1850), de Katsushika Oi	433
Fig. 130. «La cima nevada de Fujiyama» y <i>Playa Shichiri en la Provincia de Sagami</i> (1831), de Katsushika Hokusai.....	434
Fig. 131. «Paisaje lunar»	436
Fig. 132. «Una visita a los dioses de Tebas». Fotografías de Gervais-Courtellemont.	437

APÉNDICE II: Índice de colaboraciones firmadas en *Mundial Magazine*

En la elaboración de los índices de colaboraciones firmadas y anónimas, se han tomado como modelo los realizados por Ana María Hernández de López en *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Se ha actualizado el sistema de referencias, se han introducido leves modificaciones y se han subsanado leves erratas. No obstante, ante la dificultad para clasificar algunos subgéneros periodísticos, se ha preferido mantener el sistema de siglas empleado por la autora:

AD- Artículo descriptivo

AI- Artículo Informativo

B- Bibliografía

CR- Crónica

CRT- Crítica de Teatro

CU- Cuento

DI- Dibujo

E- Ensayo

M- Miscelánea

N- Novela

P- Poesía

PP- Poema en prosa

PC- Página Cómica

R- Reseña

S- Semblanza

T- Teatro

- Acevedo Díaz, Eduardo. «La flor moral» (N). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 729-734.
- Alarcón, Abel. «En camino» (CU). *MM*, nº 15 (julio 1912): 212-215.
- Alés, Irene de. «Una visita a Madame de Thèbes» (CR). *MM*, nº 21 (enero 1913): 815-818.
- Aldao, Martín. «Libros hispanoamericanos: *La novela de Torcuato Méndez*» (R). *MM*, nº 21 (enero 1913): 853-854.
- Alexander, Oscar Ignacio. «Roberto y Lidilia: Narración ecuatoriana» (CU). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 467-470.
- «Almafuerte» (Pedro Bonifacio Palacios). «Epitalamio» (P). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 995-996.
- Aloisi Baronti, Enzo. «Entre dos patrias» (CU). *MM*, nº 27 (julio 1913): 273-277.
- _____. «La herencia de Don Fermín» (CU). *MM*, nº 33 (enero 1914): 267-272.
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. «Nena Teruel» (T). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1070-1073.
- _____. «Glosa» (P). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 167.
- _____. «Seguidillas» (P). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 22-23.
- _____. «Polvorilla el corneta» (T). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 325-328.
- Amado, Enrique. «España y Galdós» (AI). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 28-31.
- Amador, Fernán Félix de. «Notas sobre Marruecos» (CR). *MM*, nº 3 (julio 1911): 249-254.
- _____. «Exposición Ramaugé-Vázquez-Díaz» (M). *MM*, nº 12 (abril 1912): 559-561.
- Amichatis. «Aguafuertes de España» (CU). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 35-38.
- _____. «El conjuro» (CU). *MM*, nº 27 (julio 1913): 263-266.

- Amiel, Denys. «La ciudad de Carcasona. Un sueño» (CU). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 401-405.
- Aponte, Adolfo. «La parábola de la envidia» (P). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 461.
- Aragón, Salvador. «Tarde de otoño» (P). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 353.
- Aranda, F. «El ejército alemán» (M). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 21-34.
- Arguedas, Alcides. «La justicia del inca Huaina-Capac» (CU). *MM*, nº 2 (junio 1911): 123-129.
- _____. «El Pachamama» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 145-149.
- _____. «Venganza criolla» (CU). *MM*, nº 12 (abril 1912): 508-512.
- Argüello, Santiago. «La cena de papá Juan» (T). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 175-181.
- _____. «¡Pobre la Chon!... (Narración de Nicaragua)» (CU). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 326-332.
- Arminda, María. «Un costurero moderno» (M). *MM*, nº 2 (junio 1911): 140-144.
- Arriarán, P. de. «Los humoristas» (M). *MM*, nº 2 (junio 1911): 146-156.
- Atl. «A través de Méjico» (CR). *MM*, nº 9 (enero 1912): 221-225.
- _____. «A través de Méjico» (continuación) (CR). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 362-363.
- _____. «La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa» (M). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 357-362.
- _____. «A través de Méjico» (CR). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 587-589.
- Attwel, Mabuel Lucie. «Las feministas contra el amor» (PC). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 86.
- Azteca. «Cuadros de mestizos del Museo de Méjico» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 440-447.
- B... «El antiguo arte chino» (M). *MM*, nº 26 (junio 1913): 192-195.
- B., A. «Leopoldo Thevenin» (S). *MM*, nº 27 (julio 1913): 286.

- B., J. «La Costa Azul» (CR). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 354-361.
- _____. «La Rosa de Granada» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 488.
- _____. «La Semana Santa» (CR). *MM*, nº 12 (abril 1912): 514-521.
- Ballesteros Montiel, Adolfo. «Las veladas del fogón. Narración de la Pampa» (CU).
MM, nº 10 (febrero 1912): 381-383.
- Bandelac de Pariente. «Los médicos y la corriente de amistad Franco-Íbero-Americana»
 (M). *MM*, nº 21 (enero 1913): 849-851.
- Barbagelata, Hugo de. «Historia: Influencia inglesa en el Plata (1806-1807)» (M). *MM*,
 nº 1 (mayo 1911): 99-101.
- Baroja de Repide e Inclán, Jacinto. «Exposición de Bellas Artes en Madrid» (M). *MM*,
 nº 14 (junio 1912): 134-136.
- Barthelémy. «La primavera en París» (CR). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 35-41.
- Bazil, Osvaldo. «Lienzo Pascual» (P). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 737.
- Becefe. «Las acomodadoras de los teatros» (M). *MM*, nº 37, (mayo 1914): 50-52.
- _____. «Páginas Humorísticas» (M). *MM*, nº 38 (junio 1914): 177-178.
- _____. «Se ha visto en este mes...» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 317.
- Benavente, Jacinto. «La malquerida» (T). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 299-334.
- Benedic, Andrés. «En Asia Menor» (CR). *MM*, nº 38 (junio 1914): 153-160.
- Bernardas, R. (Alfons Masseras). «Poetas catalanes contemporáneos» (S). *MM*, nº 13
 (mayo 1912): 31-39.
- Bertillón, Alphonse. «El ladrón gentil hombre es un mito» (E). *MM*, nº 31 (noviembre
 1913): 16-29.
- Bertín, Marie. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 102-104.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 2 (junio 1911): 201-204.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 3 (julio 1911): 328-332.

- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 435-438.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 542-545.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 649-653.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 86-90.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 9 (enero 1912): 296-300.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 395-398.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 489-490.
- _____. «La verdadera moda» (M). *MM*, nº 12 (abril 1912): 579-582.
- Beschtedt, D. F. «Mme. Lantelme» (S). *MM*, nº 2 (junio 1911): 196-200.
- _____. «El Guignol» (CU). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 397-402.
- Billote, Jorge. «El Gorsedd» (M). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 459-464.
- Bancaflor, Gentil de. «Pintores de la Natividad» (E). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 159-172.
- Blanco Fombona, R. «Notículas» (CR). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 68-74.
- «Blay». «Camoens glorificado en París» (M). *MM*, nº 15 (julio 1912): 280.
- _____. «Una vida principesca» (M). *MM*, nº 21 (enero 1913): 855.
- _____. «Artífices de ayer y artistas de hoy» (M). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 973-982.
- _____. «Bolivia, impresiones de viaje» (CR). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1104-1112.
- _____. «Los pescadores de sardina» (AI). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 82-85.
- _____. «Páginas de historia» (M). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 413-428.
- _____. «Una obra de titanes. El túnel franco-británico bajo el Canal de la Mancha» (M). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 47-60.
- _____. «La ola de frío» (CR). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 419-427.
- Bofill y Ferro, J. «Ilogías» (P). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 44-45.
- Bolarín, Andrés. «El alma del arte» (P). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 492-495.

- Bolívar Coronado, Rafael. «Rosarito» (CU). *MM*, nº 38 (junio 1914): 113-115.
- Bonnat, A. R. «Páginas humorísticas: El espectador gratuito» (CR). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 390-391.
- _____. «Páginas humorísticas: Por los bulevares parisinos» (CR). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 477-481.
- _____. «Páginas humorísticas: Por los bulevares parisinos» (CR). *MM*, nº 36 (abril 1914): 576-579.
- Borbón, S. A. R., la Infanta D^a Paz de. «El Pedagogium Español de Munich» (M). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 107-109.
- Bouytand, M. Maurice. «Noticias sobre la Casa Th. J. Dubos and Fils Frères» (M). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 104.
- «Brendel, Ulrico» (Juan Pérez Jorba). «El salón de otoño» (CR). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 38-49.
- _____. «El salón de los independientes» (CR). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 49-58.
- _____. «Los salones oficiales de 1912» (CR). *MM*, nº 14 (junio 1912): 122-134.
- _____. «El salón de otoño» (CR). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 623-634.
- _____. «Las exposiciones artísticas de 1913 en París» (CR). *MM*, nº 26 (junio 1913): 118-132.
- _____. «El salón de otoño en París» (CR). *MM*, nº 33 (enero 1914): 215-225.
- Brettes Conde, Joseph de. «Junto a los fuegos del vivac. Escenas de la vida india» (CR). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 553-555.
- Bueno, Javier. «Sobre el hielo y la nieve» (CR). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 333-347.
- _____. «Historia sin transcendencia» (CU). *MM*, nº 12 (abril 1912): 524-526.
- _____. «El viaje de *Mundial*, por tierras de España y América» (CR). *MM*, nº 14 (junio 1912): 148-158.

- _____. «El viaje de *Mundial*» (CR). *MM*, nº 15 (julio 1912): 242-258.
- Bulnes, Gonzalo. «Los libros notables» (R). *MM*, nº 13 (mayo 1912): s/n (97-98).
- Burgos, Carmen de. «El asesino» (CU). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 329-334.
- Calderón Fonte, B. «Artistas franceses.-La «Tourné» de Andrés Brulé en América del Sur» (CR). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 43-49.
- _____. «Las exposiciones artísticas de 1914» (CR). *MM*, nº 38 (junio 1914): 165-176.
- _____. «Los ojos sin luz» (E). *MM*, nº 39 (julio 1914): 255-260.
- _____. «París emigra» (CR). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 353-360.
- Calou, Juan Pedro. «Myrta» (T). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 611-618.
- _____. «Myrta» (fin de la obra teatral) (T). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 684-692.
- Callejas, Narciso M. «La gloria» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 130.
- Camarasa, Santiago. «Toledo industrial» (M). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 93-100.
- Camba, Julio. «La incomprensible Albión» (M). *MM*, nº 3 (julio 1911): 257-262.
- Campos, Gregorio. «La primera verbena que Dios envía» (CR). *MM*, nº 27 (julio 1913): 267-272.
- _____. «Un relato de caza» (Interview con el Duque de Alba) (M). *MM*, nº 33 (enero 1914): 287-293.
- Cancio, César. «Prolífico» (P). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 458.
- _____. «Mirando al cielo» (P). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 16.
- _____. «Almas luminosas» (P). *MM*, nº 33 (enero 1914): 257.
- Carducci, Giorne. «Dietro un ritratto» (P). *MM*, nº 39 (julio 1914): 307.
- Carducci, J. «Los grandes poetas en la intimidad» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 306-307.
- Carrasquilla-Mallarino, Enrique. «Estancias rituales» (P). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 34.

- _____. «Navidad» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 128-130.
- _____. «Sensación marina» (P). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 317.
- _____. «La visión del río» (P). *MM*, nº 12 (abril 1912): 578.
- _____. «Los desconocidos» (CU). *MM*, nº 14 (junio 1912): 106-109.
- _____. «Raymundo el pescador» (CU). *MM*, nº 15 (julio 1912): 202-204.
- _____. «El secreto de Sor María» (CU). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 313-317.
- _____. «Cuento agreste» (CU). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 443-448.
- _____. «Un largo ensueño cándido» (P). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 543.
- _____. «Los trovadores» (CU). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 562-567.
- _____. «El doctor Belisario Porras» (S). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 568.
- _____. «Salmo de vida» (P). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 610.
- Carrere, Emilio. «Canción de la juventud» (P). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 26-27.
- Carrizo, César. «La huerta. Cuento de gesta» (CU). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 559-563.
- Casal, Julio J. «Watteau (Le bal sous une colonnade)» (P). *MM*, nº 12 (abril 1912): 541.
- Cassou, Paul. «El ejército francés» (M). *MM*, nº 21 (enero 1913): 767-774.
- Castellá, Condesa del. «La canción del otoño» (PP). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 638-639.
- Casterán, Ricardo. «Lluvia» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 112.
- _____. «Hoy han vuelto los cisnes...» (P). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 415.
- Castro, Cristóbal de. «La interina» (N). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 428-436.
- _____. «La interina» (continuación) (N). *MM*, nº 36 (abril 1914): 428-436.
- _____. «La interina» (continuación) (N). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 86-96.
- _____. «La interina» (continuación) (N). *MM*, nº 38 (junio 1914): 86.
- _____. «La interina» (continuación) (N). *MM*, nº 39 (julio 1914): 299-305.
- _____. «La interina» (continuación) (N). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 407-414.

- Catarineu, Ricardo J. «El teatro en España» (CRT). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 371-375.
- Caveto. «La manufactura de porcelana de Sevres» (M). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 17-27.
- Ciano, Carlos. «Lobos» (P). *MM*, nº 33 (enero 1914): 262.
- Conte, Juan B. «La triste miseria. Narración de Panamá» (CU). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 550-553.
- Contreras, Francisco. «Tragedia rústica (escenas de la vida chilena)» (CU). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 11-16.
- _____. «La montaña maravillosa» (CU). *MM*, nº 26 (junio 1913): 156-165.
- Corral, Miguel Ángel. «Granada» (P). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 477.
- Courrejón. «Cómo y por qué se funda en el siglo XX una ciudad balnearia» (M). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 952-953.
- Cullén Ayerza, Jorge. «Galería gráfica de *Mundial*: El viático» (DI). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 359-366.
- Chavarría, Lisímaco. «Navidad» (P). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 713.
- Dazinger, Adolphe. «La penitente» (CU). *MM*, nº 9 (enero 1912): 272-278.
- Darío, Rubén. «Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro» (P). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 25.
- _____. «París nocturno» (CR). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 49-56.
- _____. «La República Argentina» (AD). *MM*, nº 3 (julio 1911): 232-238.
- _____. «La República Oriental del Uruguay» (AD). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 345-350.
- _____. «Primavera apolínea» (CU). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 393-395.
- _____. «El mes hispanoamericano» (M). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 430-433.
- _____. «Chile» (AD). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 449-454.
- _____. «Bolivia» (AD). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 553-558.
- _____. «La República de Colombia» (AD). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 1-6.

- ____. Cabezas: «Leopoldo Lugones» (S). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 35-37.
- ____. «Cuento de Pascua» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 151-157.
- ____. «La República Dominicana» (AD). *MM*, nº 9 (enero 1912): 206-211.
- ____. Cabezas: «José Enrique Rodó» (S). *MM*, nº 9 (enero 1912): 232-233.
- ____. «La República del Perú» (AD). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 304-310.
- ____. Cabezas: «Manuel Ugarte» (S). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 318-319.
- ____. «La República del Ecuador» (AD). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 402-407.
- ____. «Pequeño poema de carnaval» (P). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 418-422.
- ____. Cabezas: «S. M. el Rey Don Alfonso XIII» (S). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 430-432.
- ____. «Estados Unidos del Brasil» (AD). *MM*, nº 12 (abril 1912): 501-507.
- ____. Cabezas: «Don Francisco García Calderón» (S). *MM*, nº 12 (abril 1912): 522-523.
- ____. «La República del Paraguay» (AD). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 5-10.
- ____. «La rosa niña» (P). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 28-30.
- ____. Cabezas: «Eugenio Garzón» (S). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 40-41.
- ____. «Guatemala» (AD). *MM*, nº 14 (junio 1912): 101-105.
- ____. Cabezas: «Enrique Gómez Carrillo» (S). *MM*, nº 14 (junio 1912): 110-111.
- ____. «Venezuela» (AD). *MM*, nº 15 (julio 1912): 197-201.
- ____. Cabezas: «El general Don Rafael Reyes» (S). *MM*, nº 15 (julio 1912): 224-225.
- ____. «La República del Salvador» (AD). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 320-325.
- ____. «Cuba» (AD). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 410-414.
- ____. «Costa Rica» (AD). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 483-488.
- ____. «Honduras» (AD). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 619-622.
- ____. Cabezas: «Ángel Zárraga» (S). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 640-641.

- ____. «El caso de la señorita Amelia. Cuento de año nuevo» (CU). *MM*, nº 21 (enero 1913): 761-765.
- ____. Cabezas: «Ricardo Rojas» (S). *MM*, nº 21 (enero 1913): 783-785.
- ____. «Nicaragua» (AD). *MM*, nº 21 (enero 1913): 807-813.
- ____. Cabezas: «Juan Zorrilla de San Martín» (S). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 864-865.
- ____. «La República del Panamá» (AD). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 968-972.
- ____. Cabezas: «Amado Nervo» (S). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 984-985.
- ____. «Semana Santa: Mi Domingo de Ramos» (CR). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 986-990.
- ____. «La canción de los osos» (P). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1066-1069.
- ____. «La extraña muerte de Fray Pedro» (CU). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 3-7.
- ____. Cabezas: «Manuel Láinez» (S). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 42-43.
- ____. Cabezas: «El doctor D. José Pedro Martínez» (S). *MM*, nº 26 (junio 1913): 136-137.
- ____. Cabezas: «Graça Aranha» (S). *MM*, nº 27 (julio 1913): 240-241.
- ____. «Curiosidades literarias» (CU). *MM*, nº 27 (julio 1913): 284-285.
- ____. «Hombres y pájaros» (CR). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 305-309.
- ____. Cabezas: «Alberto del Solar» (S). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 328-329.
- ____. Cabezas: «Federico Gamboa» (S). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 442-443.
- ____. Cabezas: «Santiago Rusiñol» (S). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 556-557.
- ____. Cabezas: «Fray Crescente Errázuris» (S). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 32-33.
- ____. «Los motivos del lobo» (P). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 107-113.
- ____. Cabezas: «Jacinto Benavente» (S). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 300-301.
- ____. «Bajo las luces del sol naciente» (CR). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 339-348.
- ____. «Poemas de arte. Boeklin» (PP). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 403-406.

- _____. «Visiones pasadas» (PP). *MM*, nº 36 (abril 1914): 515-520.
- _____. «Gesta del coso» (P). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 3-7.
- _____. «Los miserables» (CR). *MM*, nº 38 (junio 1914): 105-110.
- _____. Cabezas: «Enrique Rodríguez Larreta» (S). *MM*, nº 38, (junio 1914): 116-117.
- _____. «Ferdinand de Lesseps y Panamá» (CR). *MM*, nº 39 (julio 1914): 221-226.
- Darío, Rubén y Alfredo Guido. «De retorno» (AI). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 738.
- Debayle, Luis H. «Poesía Centro-Americana: La mujer hondureña» (P). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 473.
- Delgado, Juan B. «Flor de tumba» (P). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 391.
- Dicenta, Joaquín. «Mi madre es mala» (CU). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 43-46.
- Díez de Medina, E. «La nueva aurora» (P). *MM*, nº 33 (enero 1914): 235.
- Dillet, M. «Ciclámenes rojos» (CU). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 405-409.
- «Diógenes». «Cómo se puede vivir en París sin dinero» (CR). *MM*, nº 3 (julio 1911): 286-294.
- Domínguez Berrueta, Juan. «Helios» (E). *MM*, nº 21 (abril 1912): 540-541.
- Dupuy de Lome, Emilio. «El triunfo y la muerte» (M). *MM*, nº 36 (abril 1914): 574-575.
- «Dusel». «El traje de playa» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 309.
- Editores, Los. «*Mundial*» (AI). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 5.
- _____. «*Mundial*» (AI). *MM*, nº 2 (junio 1911): 115.
- _____. «Notas de los editores» (AI). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 476.
- _____. «La publicidad de *Mundial*» (AI). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 552.
- _____. «Notas de los editores» (AI). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 591.
- _____. «He aquí el número de Navidad» (AI). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 100.
- _____. «A nuestros lectores» (AI). *MM*, nº 12 (abril 1912): 449.

- _____. «Concurso literario de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 569.
- _____. «Concurso literario de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 668.
- _____. «Concurso literario de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 21 (enero 1913): 852.
- _____. «Concurso literario de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 955.
- _____. «El concurso de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1055.
- _____. «Concurso literario de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1082.
- _____. «Nuestro concurso literario» (AI). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 98.
- _____. «El concurso literario de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 26 (junio 1913): 166.
- _____. «El concurso literario de *Mundial*» (AI). *MM*, nº 27 (julio 1913): 206.
- _____. «Nuestro concurso literario» (AI). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 318.
- _____. «Resultado del concurso de *Mundial y Elegancias*» (AI). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 444-445.
- _____. «Resultado de nuestro concurso de novelas» (AI). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 146-147.
- _____. «Nuestro concurso de novelas: Reproducción fotográfica del acta, y advertencia a nuestros lectores, a nuestros colaboradores, y al público en general» (AI). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 146-147.
- «Epífane de Carpócrates» (Juan Pérez Jorba). «Xavier Gosé» (S). *MM*, nº 9 (enero 1912): 243-247.
- _____. «Juan de Juanes» (M). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 519-526.

- Fabra Rivas, A. «Jean Juarés» (S). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 80-84.
- «Facundo». «Los caballos en verano» (M). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 575-579.
- Fernández D., Félix. «La doble exposición internacional de Italia: Roma y Turín» (M).
MM, nº 2 (junio 1911): 190-195.
- Fernández García, A. «Las alas» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 191-195.
- _____. «Los naufragos» (CU). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 872-876.
- Fernández Guardia, Ricardo. «Un milagro» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 187-190.
- Fernández Juncos, Manuel. «La Nochebuena en Puerto Rico» (E). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 183-186.
- Fernández Viñás, J. «El ciego» (CU). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 34-35.
- Ferrer Gibert, Pedro. «Mallorca. Del archipiélago balear» (AD). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 59-67.
- _____. «Flirt» (CU). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 332-335.
- _____. «Las memorias de Don Juan» (CU). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 395-399.
- Fiallo, Fabio. «Pierrot» (P). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 561.
- Fontaura, Xavier. «Imperator Rex» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 150.
- _____. «O dies irae de Río-Branco» (P). *MM*, nº 15 (julio 1912): 215.
- Francés, José. «El asesino» (CU). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 311-316.
- _____. «Un paje habla de amor» (CU). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 8-11.
- Franch, José. «La torre Eiffel ha cumplido veinticinco años» (AI). *MM*, nº 38 (junio 1914): 179-186.
- _____. «Una donación al Museo del Louvre» (AI). *MM*, nº 39 (julio 1914): 247-256.
- Gálvez, Manuel. «Versos sentimentales» (P). *MM*, nº 14 (junio 1912): 112.
- _____. «Viejos recuerdos» (P). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 752.
- _____. «Viajar» (P). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1147.

- Gamboa, Federico. «A buena cuenta» (T). *MM*, nº 2 (junio 1911): 173-177.
- García Cabral. «La caricatura de actualidad: El Presidente Huerta» (DI). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 338.
- García Calderón, Ventura. «Por el camino de la muerte» (CU). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 405-409.
- _____. «Crónica de París» (CR). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 927-930.
- _____. «Crónica de París» (CR). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1138-1142.
- _____. «Crónica de París» (CR). *MM*, nº 26 (junio 1913): 184-187.
- _____. «Crónica de París» (CR). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 367-371.
- _____. «Crónica de París» (CR). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 564-567.
- _____. «Los perdones en Bretaña» (CR). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 168-177.
- _____. «Crónica de París» (CR). *MM*, nº 33 (enero 1914): 231-235.
- García Vela, José. «Cuento de aldea» (CU). *MM*, nº 36 (abril 1914): 525-530.
- Garzón, Eugenio. «La entraña del gran bulevar» (CR). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 42-48.
- Gascón de Gotor, Anselmo. «La Catedral del Salvador de Zaragoza» (M). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 61-71.
- Gaubert, Ernest. «Antiguas danzas de Francia» (de 1680 a 1860) (M). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 461-468.
- Gavidia, Francisco. «Navidad» (P). *MM*, nº 9 (enero 1912): 225.
- Geiger, André. «María, Concha y Viviana» (CU). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 922-926.
- Gener, Pompeyo. «Don Juan Tenorio en el otro mundo» (CU). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 383-385.
- _____. «El capitán Proteo» (N). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 65-80.
- _____. «El capitán Proteo» (continuación) (N). *MM*, nº 9 (enero 1912): 250-266.
- _____. «Ramón Casas» (S). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 348-353.

- _____. «El capitán Proteo» (continuación) (N). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 364-380.
- _____. «El capitán Proteo» (continuación) (N). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 462-478.
- _____. «Tórtola Valencia» (M). *MM*, nº 12 (abril 1912): 527-531.
- _____. «El capitán Proteo» (continuación) (N). *MM*, nº 12 (abril 1912): 542-558.
- _____. «El capitán Proteo» (continuación) (N). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 80-96.
- _____. «El capitán Proteo» (continuación) (N). *MM*, nº 14 (junio 1912): 160-176.
- _____. «Ferruccio Garavaglia» (S). *MM*, nº 14 (junio 1912): 185.
- _____. «Ignacio Zuloaga» (S). *MM*, nº 15 (julio 1912): 216-223.
- _____. «El capitán Proteo» (fin de la novela) (N). *MM*, nº 15 (julio 1912): 260-267.
- _____. «Un pensador solitario: Vargas Vila» (S). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 348-353.
- _____. «Desastres y desventuras de Mister Choffy's» (CU). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 577-588.
- _____. «La noche de Navidad de dos compañeros de armas» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 697-704.
- _____. «Las Pascuas de Navidad de "El moro loco"» (CU). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 178-185.
- _____. «El negro castigo» (CU). *MM*, nº 39 (julio 1914): 269-276.
- Ghiraldo, Alberto. «Alma» (P). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 474-475.
- _____. «Dolor» (P). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 347.
- Godillot, Jean. «El gran premio del ACF» (AI). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 415-424.
- Gómez, Adolfo León. «El Carrousel» (CU). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 554-556.
- _____. «El regalo de Navidad» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 714-718.
- Gómez Carrillo, Enrique. «El Japón heroico y galante» (CR). *MM*, nº 14 (junio 1912): 113-121.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 14 (junio 1912): 180-183.

- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 15 (julio 1912): 274-279.
- _____. Cabezas: «Rubén Darío» (S). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 318-319.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 354-360.
- _____. «La Rentrée de septembre» (CRT). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 449-453.
- _____. «El teatro en París: El príncipe de los dramaturgos» (CRT). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 557-561.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 663-667.
- _____. «La Nochebuena ante Belén» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 693-695.
- _____. «Constantinopla» (CR). *MM*, nº 21 (enero 1913): 775-782.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 21 (enero 1913): 845-848.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 931-934.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1038-1043.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1143-1147.
- _____. «Atenas» (CR). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 28-34.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 91-95.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 26 (junio 1913): 188-191.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 27 (julio 1913): 287-290.
- _____. «El encanto de Masr-El Kaira» (CR). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 319-327.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 384-388.
- _____. «El teatro en París» (CRT). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 474-477.
- _____. «Una visita a los dioses de Tebas» (CR). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 137-145.
- _____. «Flores de penitencia» (R). *MM*, nº 39 (julio 1914): XXVII.
- _____. «Los trabajos de Buenos Aires» (CR). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 341-344.
- Gómez Carrillo, Enrique y Ricardo J. Catarineu. «El teatro en París y en Madrid» (CRT). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 558-563.

- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 76-82.
- _____. «El teatro en París y en España» (CRT). *MM*, nº 33 (enero 1914): 244-252.
- _____. «El teatro en París y en España» (CRT). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 367-375.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 482-491.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT). *MM*, nº 36 (abril 1914): 596-603.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 78-85.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT). *MM*, nº 38 (junio 1914): 187-192.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT). *MM*, nº 39 (julio 1914): 291-297.
- Gómez Jaime, Alfredo. «Navidad» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 710-713.
- Gómez, Ruy. «Los pintores argentinos en París. Svetozar M. Franciscovich» (M). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 946-947.
- Góngora, Luis de. «El Nacimiento de Nuestro Señor» (P). *MM*, nº 9 (enero 1912): 248.
- González Arrili, B. «Un poeta famoso. Carlos Guido y Spana» (S). *MM*, nº 12 (abril 1912): 568-571.
- González Blanco, Andrés. «Macabra excursión» (CU). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 455-458.
- _____. «La hija muerta» (CU). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 489-492.
- González, J. de. «Lourdes» (CR). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 562-574.
- González Jufró, R. «Los monos hablan» (M). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 614-618.
- Gouneff, Juan. «Los botones de plata» (CU). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 959-963.
- Graça Aranha. «La imaginación brasileña» (E). *MM*, nº 26 (junio 1913): 153-155.
- Guimerá, Ángel. «El niño judío» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 673-679.
- H. J. «En el mundo diplomático. La legación de Chile en Bruselas» (S). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1052-1053.
- Heath Robinson, W. «Contra pereza...» (PC). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 90.

- Hebblethwaite, S. «Enseñar al que no sabe» (PC). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 573.
- _____. «República inesperada» (PC). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 945
- Henríquez Ureña, Max. «La novela de Juanillo» (CU). *MM*, nº 27 (julio 1913): 199-205.
- Hermisains. «Los juegos» (M). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 545-552.
- Hernández Catá, Alfonso. «Márgenes» (CU). *MM*, nº 15 (julio 1912): 226-230.
- _____. «Primavera» (CU). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 460-464.
- Hernández Juez, Juan. «La muerte de César» (CU). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 991-994.
- Herrera, Eduardo. «Informaciones americanas. Ferrocarril Central del Perú» (AI). *MM*, nº 27 (julio 1913): 279-283.
- _____. «En silencio» (CU). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 446-452.
- _____. «Parsifal» (E). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 376-383.
- Herrera y Reissig, Julio. «El hada manzana» (P). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 868-871.
- _____. «La sortija encantada: Blasón, Camafeo galante, Esfinge» (P). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 315-317.
- _____. «Berceuse blanca» (P). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 410-418.
- Hervás, Ángel de. «Día de Jueves Santo» (CU). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1034-1037.
- «Hipófilo». «Cuadras de carreras» (M). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 364-370.
- Hispano, C. «Ángelus» (P). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 434.
- _____. «Las tardes de La Granja» (P). *MM*, nº 15 (julio 1912): 258.
- _____. «Noche de luna» (P). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 360.
- Hoyos, Julio. «Al final de la Traviata» (CU). *MM*, nº 3 (julio 1911): 263-267.
- Huertas Hervás, Juan. «Cuentos de Reyes» (CU). *MM*, nº 21 (enero 1913): 804-806.
- _____. «La Semana Santa en Sevilla. Proceso de la Macarena» (CR). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 964-967.
- _____. «La Nochebuena en Madrid» (CR). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 186-190.

- Huneus, Jorge. «Tarde» (N). *MM*, nº 26 (junio 1913): 173-183.
- _____. «Tarde» (continuación) (N). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 372-383.
- _____. «Tarde» (continuación) (N). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 478-486.
- _____. «Tarde» (continuación) (N). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 572-586.
- _____. «Tarde» (fin de la novela) (N). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 83-92.
- Huret, Jules. «Libros hispanoamericanos. La Argentina» (R). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 546-549.
- Ibels, Andrés. «Majestades caídas» (M). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 83-89.
- _____. «Los tormentos del ensueño» (E). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 77-81.
- Ingenieros, José. «Páginas filosóficas. La envidia y el odio» (E). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 352-353.
- _____. «Páginas filosóficas. Envidia y emulación» (E). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 458-459.
- _____. «Páginas filosóficas. Lo envidiado» (E). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 32-34.
- Insúa, Alberto. «Brujas, la ciudad gris» (CR). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 425-432.
- _____. «Tánger. La ciudad blanca y azul» (CR). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 899-904.
- _____. «La isla dorada: Mallorca» (CR). *MM*, nº 33 (enero 1914): 273-278.
- Ivanovitch, Dimitri (José L. Betancourt). «El secreto del mayor» (CU). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 408-411.
- _____. «Poema de primavera» (P). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 74.
- Jaúregui, Raúl. «Los oficios peligrosos» (M). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 521-528.
- _____. «Lo que come París» (CR). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 593-602.
- Jerique, José. «Fray Juan» (CU). *MM*, nº 39 (julio 1914): 285-290.
- Jiménez, Juan Ramón. «El mausoleo» (P). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 85.
- _____. «De poemas agrestes» (P). *MM*, nº 9 (enero 1912): 212.

- _____. «Sol amarillo» (P). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 332.
- «Junior». «La lucha entre los islandeses» (M). *MM*, nº 9 (enero 1912): 423-429.
- Karr, Carmen. «El pintor Pablo-Antonio Béjar» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 423-429.
- _____. «La casa de América en Barcelona» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 448.
- _____. «El Orfeoó Catalá» (AI). *MM*, nº 15 (julio 1912): 205-211.
- Kriegck, Nicolás. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 99.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 26 (junio 1913): 196.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 191.
- _____. «Elegancias masculinas: la capa» (M). *MM*, nº 33 (enero 1914): 294.
- _____. «Elegancias masculinas: el traje de "sport"» (M). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 400.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 504.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 36 (abril 1914): 606.
- _____. «Elegancias masculinas. La moda masculina y los hombres políticos» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 101.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 38 (junio 1914): 250.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 298.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 406.
- «La hija del Caribe». «En las eras» (P). *MM*, nº 27 (julio 1913): 205.
- Larreta, Enrique. «Artemis» (CU). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 15-24.
- L., C. «Miguel Llobet». *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 454.
- _____. «Un homenaje de la poesía francesa a Rubén Darío» (AI). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 948-949.
- Lemaître, Jules. «El encanto de los muebles antiguos» (M). *MM*, nº 27 (julio 1913): 291-294.

- Lemoine, Joaquín de. «¡Acuérdate de mí! » (P). *MM*, nº 26 (junio 1913): 187.
- León Gómez, Adolfo. «El carrousel» (CU). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 554-556.
- _____. «El regalo de Navidad» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 714-718.
- León, Ricardo. «Los gusanos de seda» (E). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 321-324.
- Lesca, Charles. «La América latina en Francia» (CR). *MM*, nº 9 (enero 1912): 279-282.
- _____. «Revista de revistas» (R). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 492-493.
- _____. «Revista de revistas» (R). *MM*, nº 12 (abril 1912): 572-573.
- _____. «Revista de revistas» (R). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 68-69.
- _____. «Revista de revistas» (R). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 375-376.
- _____. «La misa de Goyeneche» (CU). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1099-1103.
- Lerena Guanicó, Julio. «Los pastores y los reyes» (P). *MM*, nº 21 (enero 1913): 786-789.
- Levillier, Roberto. «Libros hispanoamericanos: "Los orígenes argentinos"» (R). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 371-374.
- Lillo, V. «EL castillo» (CU). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 363-366.
- _____. «Ismael» (CU). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 473-476.
- _____. «La leyenda de la seda» (AI). *MM*, nº 39 (julio 1914): 231-236.
- Linares, Antonio G. de. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad, del Amor y del Ideal. La leyenda de la Voluntad» (PP). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 997-1003.
- _____. «Los magos de la ciencia. La telefotografía, primer paso hacia la televisión » (M). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1028-1031.
- _____. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad, del Amor y del Ideal. La leyenda del Amor» (PP). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1125-1133.
- _____. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad, del Amor y del Ideal. La leyenda del Ideal» (PP). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 46-53.

- _____. «El yermo fecundo» (AI). *MM*, nº 26 (junio 1913): 167-172.
- _____. «Los hilos de las marionetas» (CR). *MM*, nº 27 (julio 1913): 213-225.
- _____. «¿Qué hora es?» (E). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 336-345.
- _____. «Mr. Cochón.-Hombre del día» (E). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 395-404.
- _____. «Página de historia» (AI). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 413-428.
- _____. «Fuego entre ceniza» (T). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 502-527.
- _____. «Guarida de bandoleros y cunas de hidalgos» (CR). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 121-136.
- _____. «Las abejas de Francia» (E). *MM*, nº 33 (enero 1914): 263-266.
- _____. «La ciudad muerta» (CU). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 407-409.
- _____. «Néstor» (un nuevo pintor español) (S). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 59-65.
- _____. «Camino de ilusión, camino de muerte» (CU). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 376-388.
- Lobo Toledo, Julio. «Viajes por América» (CR). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 647-652.
- _____. «Por tierra americana: Las canteras de mármol en los Andes» (CR). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 496-502.
- López de Flores, José. «El ejército español: La jura de la bandera. El soldado. El oficial. Asedio y defensa de una plaza» (M). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 357-363.
- _____. «Granada y sus monumentos» (CR). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 643-646.
- _____. «El dos de mayo» (M). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 54-58.
- _____. «Los metales preciosos» (M). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 568-571.
- López de Saa, Leopoldo. «Una lección a tiempo» (CU). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 538-643.
- López, Lucio Vicente. «A la Señora María F. A. de Basaños» (P). *MM*, nº 21 (enero 1913): 814.

- López, Luis C. «Siesta del trópico» (P). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 53.
- López Negrete, Ladislao. «El beso del mar» (T). *MM*, nº 33 (enero 1914): 199-214.
- Lugones, Leopoldo. «Mensaje a Rubén Darío» (P). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 34-35.
- _____. «El libro fiel. Endecha» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 126-127.
- Llanos, Julio y Miguel A. Tobal. «Páginas argentinas: El gaucho» (CR). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 469-473.
- M. «De todo un poco: El nuevo ayuntamiento de Nueva York. Señales de noche para aeroplanos. Un aparato para reconocer y medir los sentimientos del alma. El ojo eléctrico. El mercado de quesos de Edam (Holanda). Los hombres y los caballos más pequeños del mundo. Entretenimiento curioso. El cay Vong. El más grande proyectil. El poeta Maragall» (M). *MM*, nº 9 (enero 1912): 283-288.
- _____. «El arte de saber vestir» (M). *MM*, nº 12 (abril 1912): 576-578.
- _____. «El club internacional de los Barmen» (M). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 72.
- _____. «Galdós y *Mundial*» (AI). *MM*, nº 14 (junio 1912): 159.
- _____. «Montmartre» (CR). *MM*, nº 15 (julio 1912): 268-273.
- _____. «Massenet» (S). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 437.
- M. A. «La España moderna: Barcelona» (M). *MM*, nº 2 (junio 1911): 117-122.
- _____. «Una gran fundación americana en París» (M). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1151-1152.
- M., A-J. «La aviación a través del tiempo» (M). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 479-498.
- M. C. «Notable bibliófilo yanqui» (S). *MM*, nº 12 (abril 1912): 562.
- M., E. «Un caricaturista argentino» (M). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 96-97.
- M., R. «El cinematógrafo» (M). *MM*, nº 12 (abril 1912): 533-538.
- Machado, Antonio. «La tierra de Alvargonzález» (CU). *MM*, nº 9 (enero 1912): 213-220.

- _____. «Perico Lija» (CU). *MM*, nº 26 (junio 1913): 112-117.
- Machado, Manuel. «La nena» (CU). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 18-20.
- _____. «El teniente Noche Buena» (CU). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 479-482.
- _____. «El cantor del más allá» (CU). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 30-31.
- Maeztu, Ramiro de. «El secreto de la Gioconda» (E). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 354-358.
- Magallanes Moure, M. «Luna de la media noche» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 182.
- Magnasco, Osvaldo. «Velada de Venus» (P). *MM*, nº 27 (julio 1913): 242-245.
- Magón. «Para justicias el tiempo» (CU). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 114-120.
- Maragall, Joan. «Canto espiritual» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 174.
- Martínez. «La manufactura del tabaco en Francia» (M). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 544-549.
- Martínez Mutis, Aurelio. «La epopeya del cóndor» (P). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 495-501.
- Maseras Alfons. «El poeta en el destierro» (CU). *MM*, nº 9 (diciembre 1912): 235-242.
- _____. «Las tres profesas de Brujas» (CU). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 326-330.
- _____. «Parábola de los enamorados» (CU). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 433-436.
- _____. «El libro del mes *El árbol del bien y del mal*» (R). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 570-571.
- _____. «Parábola del real festín» (CU). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 635-637.
- _____. «La sombra del Conde Arnaldo» (CU). *MM*, nº 21 (enero 1913): 790-794.
- _____. «Mictlan Tecuhtli» (CU). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 23-37.
- _____. «De cara al mar» (CU). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 310-314.
- _____. «La leyenda de Fray Garín» (CU). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 53-58.
- Matheu, José M. «Pícaros y bohemios» (CU). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1059-1065.

- _____. «La paz y la guerra» (CU). *MM*, nº 33 (enero 1914): 279-286.
- Maudet, A. J. «Mlle. Mistinguette» (S). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 387-391.
- _____. «Mlle. Polaire» (S). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 515-519.
- Maudet, A. V. «Los que dan lustre» (M). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 75-81.
- Mauret Caamaño, A. «Viaje romántico» (P). *MM*, nº 12 (abril 1912): 582.
- _____. «Cerca de ti» (P). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 48.
- _____. «El alma de las rosas» (P). *MM*, nº 15 (julio 1912): 273.
- _____. «Por el azul» (P). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 553.
- Max. «Historia del Elíseo de París» (M). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 915-918.
- _____. «Del París de ayer al París de hoy» (CR). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1083-1098.
- _____. «Superstición o ciencia» (M). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 87-89.
- _____. «S.M. el Rey D. Alfonso XIII en París» (CR). *MM*, nº 26 (junio 1913): 104-111.
- _____. «El centenario de Wagner» (E). *MM*, nº 27 (julio 1913): 207-212.
- _____. «En el taller de Rodin» (M). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 488-489.
- Mayfair. «Una noche de perros» (CU). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 504-514.
- Meister, Guillermo. «Ribera» (M). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 465-473.
- Melián Lafinur, Álvaro. «Mientras...» (P). *MM*, nº 15 (julio 1912): 282.
- Mendoza, Jaime. «Páginas bárbaras» (CU). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 451-455.
- Merelo, Roberto. «Vendedores de botijos en París» (M). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 527-531.
- Millet. «Página artística» (DI). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 91.
- Molina Massey, J. C. «Cantos de la Patagonia» (P). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 535.
- Molina, Salvador. «Pintores de animales» (M). *MM*, nº 21 (enero 1913): 836-840.
- Montagne, Edmundo. «El viaje de *Mundial*» (CR). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 589-609.

- _____. «El viaje de *Mundial*» (CR). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 739-752.
- _____. «El viaje de *Mundial*» (CR). *MM*, nº 21 (enero 1913): 822-835.
- _____. «El viaje de *Mundial*» (CR). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 935-944.
- _____. «Los poetas que se van: Evaristo Carriego. Diego Fernández Espiro» (S). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 954.
- _____. «El viaje de *Mundial*» (CR). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1043-1051.
- _____. «Una entrevista con Manuel Ugarte» (M). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 429-431.
- Morales, Tomás. «Britania maxima» (P). *MM*, nº 18 (octubre 1911): 561.
- _____. «Oda a las glorias de don Juan de Austria» (P). *MM*, nº 39 (julio 1914): 227-230.
- Mortane, Jacques. «La cultura física ¿es un deporte?» (M). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 71-76.
- Moulinais, Brindejone des. «Cómo atravesé Europa en aeroplano» (M). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 297-304.
- Mundial. «Nuestros colaboradores del número de Navidad» (AI). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 196-200.
- _____. «Una nueva rúbrica» (AI). *MM*, nº 9 (enero 1912): 282.
- _____. «Nuestra próxima novela: Una nueva obra» (AI). *MM*, nº 21 (enero 1913): 766.
- _____. «Una obra de Benavente para *Mundial*» (M). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 340.
- Muñoz San Román, J. «Sentimiento gitano» (CU). *MM*, nº 21 (enero 1913): 819-821.
- _____. «Mi bandera» (P). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1142.
- _____. «Fuertes cadenas» (P). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 375.
- _____. «Pascua de Resurrección» (CU). *MM*, nº 36 (abril 1914): 521-524.
- Mustarós, J. «Japonesas» (AI). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 455-458.

Nájera, Gonzalo de. «También los reyes trabajan» (AI). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 459-466.

Naón, Pedro J. «Broquel» (P). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1056.

Navas, Conde de las. «La tela de Pepa López» (CU). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 351-353.

_____. «Martas y gatos» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 133-142.

Nervo, Amado. «La América Moderna: México» (AD). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 7-14.

_____. «Los congelados» (CU). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 559-561.

_____. «Hospitalidad» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 173.

_____. «Gratia Plena» (P). *MM*, nº 12 (abril 1912): 512.

_____. «A quoi bon...» (P). *MM*, nº 14 (junio 1912): 147.

_____. «Su trenza» (P). *MM*, nº 15 (julio 1912): 230.

_____. «Metafisiqueos» (P). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 392.

_____. «Cuento de Navidad» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 680-683.

_____. «Cobardía» (P). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 983.

_____. «El sexto sentido» (CU). *MM*, nº 27 (julio 1913): 226-239.

_____. «La estrella de los Magos» (CU). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 163-166.

_____. «Cuentos misteriosos» (CU). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 392-393.

_____. «Una marsellesa» (CU). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 338-340.

Neumont, Maurice. «Distracciones veraniegas» (DI). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 476.

Obligado, Rafael. «La rosa del Paraná» (P). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 914.

Obligado, Pastor. «El General San Martín en París» (S). *MM*, nº 33 (enero 1914): 226-230.

Olivares, José. «Canción tropical» (P). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 409.

- Orrego Luco, Luis. «Nochebuena en Chile» (CU). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 149-152.
- Ortega Munilla, José. «Estrazilla. Páginas madrileñas de 1869» (N). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 887-898.
- _____. «Estrazilla» (continuación) (N). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1003-1004.
- _____. «Estrazilla» (continuación) (N). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1113-1124.
- _____. «Estrazilla» (continuación) (N). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 59-70.
- _____. «Estrazilla» (continuación) (N). *MM*, nº 26 (junio 1913): 138-148.
- _____. «Estrazilla» (continuación) (N). *MM*, nº 27 (julio 1913): 246-257.
- _____. «Estrazilla» (continuación) (N). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 346-356.
- _____. «Estrazilla» (fin de la novela) (N). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 434-441.
- _____. «El inga, el cronista y el conquistador» (M). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 153-161.
- Óscar, L. «Bolívar y la emancipación de las colonias españolas» (R). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 473-474.
- Osorio, Paulo. «Arturo» (CU). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1023-1027.
- Otero, Miguel A. «Fiesta latinoamericana en París» (AI). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 950-951.
- Palacio, Eduardo L. del. «Ira de Dios» (CU). *MM*, nº 33 (enero 1914): 258-262.
- Palomero, Antonio. «Elogio de Mefistófeles» (CU). *MM*, nº 3 (julio 1911): 268-270.
- Pallarés Arteta, L. «Las Islas Galápagos» (AD). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 479-482.
- Pedroso, P. de. «Toledo y sus leyendas» (CR). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1074-1081.
- _____. «La poesía popular en España» (E). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 8-16.
- _____. «Ciudades españolas: Fuenterrabía» (CR). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 453-460.

- _____. «Sevilla» (CR). *MM*, nº 36 (abril 1914): 587-595.
- Pérez Alfonseca, Ricardo. «El Cerro Santo. Leyenda dominicana» (CU). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 405-407.
- Pérez Galdós, Benito. «Alceste» (T). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 385-391.
- _____. «Celia en los infiernos» (T). *MM*, nº 38 (junio 1914): 125-152.
- Pérez Jorba, Juan. «Domenico Theotocopulos, el Greco» (M). *MM*, nº 2 (junio 1911): 131-139.
- _____. «Velázquez» (M). *MM*, nº 3 (julio 1911): 271-285.
- Pérez Petit, Víctor. «La justicia del hombre» (CU). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 735-737.
- Pérez Zúñiga, Juan. «Viva la libertad» (M). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 536-537.
- Petrus. «Nuestra Señora de París» (AI). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 392-400.
- Pichardo, Manuel Serafín. «Para el "Cancionero de la dicha" de Sofía Casanova» (P). *MM*, nº 3 (julio 1911): 255.
- Pichardo Moya, Felipe. «Rosas de pasión» (CU). *MM*, nº 21 (enero 1913): 841-844.
- _____. «Camafeos: Garcilaso, Quevedo, Góngora» (P). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1051.
- Pontes, Fernando. «Sendas de milagro» (CU). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 11-15.
- Posada R., Julio. «Fakirotebaidense» (P). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 482.
- Prat Gaballi, P. «Oraciones fervorosas» (P). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 72-75.
- R., A. «El invierno en Noruega» (CR). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 320-325.
- _____. «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1153.
- Rasch Isla, Miguel. «Arco iris: traje rojo, traje blanco, traje azul» (P). *MM* nº 34 (febrero 1914): 349-351.
- Redondo, Juan. «La pasión de Jesucristo» (E). *MM*, nº 12 (abril 1912): 513.
- _____. «Danzas y bailes» (M). *MM*, nº 14 (junio 1912): 137-144.

- Regnier, Claudina (Álvaro Retana). «Pasa una mujer» (CR). *MM*, nº 15 (julio 1912): 239-241.
- Restrepo Gómez, F. «Solariegas» (P). *MM*, nº 38 (junio 1914): 111-112.
- Reyes, Alfonso. «Lamentación de Navidad» (P). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 696.
- Ribas, Ángel César. «La cuna de los Incas» (CR). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 36-42.
- Rillo, Francisco de. «Los cocheros de París» (CR). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 365-370.
- Rivas, Humberto. «Soneto» (P). *MM*, nº 39 (julio 1914): 308.
- Robinson, Heath. «De caza» (PC). *MM*, nº 39 (julio 1914): 310.
- Rocha, Agustín de la. «La industria artística. Aplicación del fotograbado a los periódicos diarios» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 456-461.
- Rodó, José Enrique. «Mi retablo de Navidad» (E). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 113-116.
- _____. «La prosa que es verso» (E). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 24-25.
- _____. «La estatua de Cesárea» (E), (De los *Nuevos Motivos de Proteo*, en preparación). *MM*, nº 39 (julio 1914): 213-216.
- Rodríguez Embil, Luis. «Apólogo de las hormigas» (CU). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 433-434.
- _____. «Córdoba triste» (CU). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 528-544.
- Roll, Alfredo. «Lienzo» (DI). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 36.
- Rome. «Notas de arte: Fernando Viscai» (M). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 422-424.
- Romero, P. «Deporte sobre la nieve» (M). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 905-913.
- Rosales, José Miguel. «El dorado» (R). *MM*, nº 17 (noviembre 1911): 96-100.
- Rossi, Franco H. «Por los escenarios parisienses» (T). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 90-93.
- _____. «Por los escenarios parisienses» (T). *MM*, nº 2 (junio 1911): 2019-218.
- _____. «Por los escenarios parisienses» (T). *MM*, nº 3 (julio 1911): 317-327.
- _____. «Por los escenarios parisienses» (T). *MM*, nº 9 (enero 1912): 291-295.

- Rountree, Harry. «Contestar al que pregunta» (PC). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 22.
- Rueda, Gregorio. « In Memoriam » (P). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 482.
- _____. «Balada de la Primavera» (P). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 41.
- S. «Monna Delza» (T). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 95-98.
- Sánchez Rojas, José. «Ciudades española: Astorga y León» (CR). *MM*, nº 27 (julio 1913): 258-262.
- «San Jorge, Jorge de» (Juan Pérez Jorba). «Zurbarán» (M). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 603-606.
- _____. «Los pintores de la Pasión» (M). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1015-1022.
- Sanjurjo, Primitivo. «Paráfrasis de Salomé» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 131-132.
- _____. «El iceberg» (P). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 312.
- _____. «Flevit super ilam» (sic) (P). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 667.
- Sans. «El pintor Bernaldo de Quirós» (S). *MM*, nº 38 (junio 1914): 194.
- Santos Chocano, José. «Cuento de Navidad» (CU). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 143-144.
- _____. «El rapto de la Gioconda» (P). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 335-337.
- Segarra y Juliá. «Una interview con un álbum» (M). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 445-456.
- Serrano Dorado, T. «Los gafos» (CU). *MM*, nº 33 (enero 1914): 236-243.
- Sevilla, Diego. «Príncipes en el destierro», *Mundial* en casa del duque de Madrid», (CR). *MM*, nº 36 (abril 1914): 507-512.
- _____. «Blasco Ibáñez.- La devoción de América» (con un fragmento de la novela *Los Argonautas*)). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 12-21.
- _____. «España y la República Argentina», (entreviú con el Ministro Plenipotenciario de la República Argentina en París) (CR). *MM*, nº 38 (junio 1914): 118-124.

- _____. «Una visita de *Mundial* al Prefecto de Policía Mr. Hennion» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 237-246.
- _____. «El museo del crimen» (M). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 361-367.
- Silva, Goy de. «Cantaron los cisnes» (P). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 389.
- _____. «Último cuento de Dinarzada» (P). *MM*, nº 38 (junio 1914): 161-164.
- Sux, Alejandro. «Mayo» (P). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 101.
- _____. «Junio» (P). *MM*, nº 2 (junio 1911): 139.
- _____. «Julio» (P). *MM*, nº 3 (julio 1911): 267.
- _____. «Agosto» (P). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 407.
- _____. «El cofre de ébano» (CU). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 499-508.
- _____. «Septiembre» (P). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 528.
- _____. «Bibliografía». *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 549-551.
- _____. «El cofre de ébano» (fin del cuento) (CU). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 580-590.
- _____. «Octubre» (P). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 626.
- _____. «Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 654-656.
- _____. «Noviembre» (P). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 37.
- _____. «Pelele» (S). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 435-437.
- _____. «La limosna» (CU). *MM*, nº 14 (junio 1912): 145-147.
- _____. «Martha» (P). *MM*, nº 15 (julio 1912): 259.
- _____. «Un noble artista mejicano: Roberto Montenegro» (S). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 361-363.
- _____. «Albo lapillo notare diem» (P). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 507.
- Tabar, Alfredo. «En la selva» (P). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 412.
- Tagore, Rabindranath. «La despedida. El origen» (PP). *MM*, nº 36 (abril 1914): 513.
- Talero, Eduardo. «Plegaria al silencio» (P). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 17-19.

- Tannery, Jean. «Impresiones de viaje en Argentina» (CR). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 341-347.
- Turcios, Froilán. «El fantasma blanco» (CU). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 653-662.
- Ubago, Manuel. «Los agentes palúdicos» (M). *MM*, nº 14 (junio 1912): 177-179.
- Ugarte, Manuel. «Escenas de la vida interior: Un día de lluvia» (PP). *MM*, nº 2 (junio 1911): 206-208.
- Urbaneta, Ismael. «Mirando jugar a un niño» (P). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 25.
- Valcarce, Javier. «Trova» (CU). *MM*, nº 3 (julio 1911): 295-298.
- Valle Inclán, Ramón del. «Voces de gesta» (T). *MM*, nº 3 (julio 1911): 239-248.
- _____. «Voces de gesta» (continuación) (T). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 7-17.
- _____. «La marquesa Rosalinda. Preludio» (T). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 110-111.
- _____. «Voces de gesta» (fin del poema trágico) (T). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 303-312.
- Vargas Vila. «Etapas sentimentales». *MM*, nº 39 (julio 1914): 217-220.
- Vasseur, Álvaro Armando. «El afilador» (P). *MM*, nº 26 (junio 1913): 133-135.
- Vignerón, H. «El Louvre desconocido» (M). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 384-387.
- _____. «La ciencia al alcance de todos» (M). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 437-444.
- _____. «La estabilidad de los aeroplanos» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 71-77.
- _____. «La construcción de un trasatlántico» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 277-284.
- Villaespesa, Francisco. «A las ruinas de Medina- Elvira. Elegía» (P). *MM*, nº 2 (junio 1911): 188-189.
- _____. «Nochebuena: Balada de los humildes» (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 158.
- _____. «La hora del té» (P). *MM*, nº 15 (julio 1912): 211.
- _____. «Musa nueva» (P). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 432-433.
- _____. «Carta de mujer» (PP). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 388-389.
- _____. «Doña María de Padilla» (T). *MM*, nº 36 (abril 1914): 531-568.

- _____. «Los jardines interiores» (P). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 335-337.
- Villanueva, Arnaldo de. «Bartolomé Esteban Murillo» (M). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 371-381.
- _____. «Orígenes y acrecimiento de la pintura española. Artistas primitivos y artistas de transición» (M). *MM*, nº 21 (enero 1913): 795-803.
- _____. «Orígenes y acrecimiento de la pintura española. Artistas primitivos y artistas de transición. Otros maestros» (M). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 877-886.
- _____. «Un renovador del arte decorativo» (S). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 391.
- Villanueva, Carlos A. «Páginas históricas: Bonaparte y el General Miranda» (M). *MM*, nº 15 (julio 1912): 231-238.
- _____. «Los amores de Bolívar. Matrimonio y viudez» (E). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 513-518.
- Villanueva, Santiago. «Una novela policial vivida: Los bandidos trágicos» (E). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1134-1137.
- Wiedner, Carlos A. «La antorcha de la civilización» (PC). *MM*, nº 27 (julio 1913): 278.
- Wood, Starr. «Esperanza» (DI). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 572.
- Xaudaró. «De 15 a 15» (PC). *MM*, nº 3 (julio 1911): 309-310.
- _____. «De 15 a 15» (PC). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 403-404.
- _____. «De 15 a 15» (PC). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 477-478.
- _____. «Página cómica. Las carreteras de Auteuil» (PC). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 101.
- _____. «El sueño de una noche de Navidad» (PC). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 159.
- _____. «El contrabando» (CU). *MM*, nº 9 (enero 1912): 230-231.
- _____. «La hora del aperitivo» (PC). *MM*, nº 9 (enero 1912): 289.
- _____. «En el Palais de Glace» (PC). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 388.

- _____. «Los tirteafuera» (M). *MM*, nº 14 (junio 1912): 186-187.
- Y. M. «El barón de Río Branco» (S). *MM*, nº 12 (abril 1912): 574.
- _____. «Don José Carlos Paz» (S). *MM*, nº 12 (abril 1912): 575.
- Ysis. «Los dramas del amor y de los celos. El epílogo de una tragedia» (AI). *MM*, nº 36 (abril 1914): 569-573.
- Z. A. «El mes de la caza» (M). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 50-64.
- Z. L. A. «Jerusalén» (CR). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 413-417.
- Zayas, Antonio de. «A su Alteza Real la Serenísima Señora D.^a María del Pilar de Baviera y de Borbón» (P). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 354-355.
- Zerega Fombona, A. «París que muere» (M). *MM*, nº 12 (abril 1912): 563-567.
- _____. «Gante» (CR). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 3-10.
- Zorrilla de San Martín, Juan. «El libreto de Tabaré» (E). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 705-709.
- _____. «La lengua olvidada» (E). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 866-867.
- _____. «Palabra y silencio» (E). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 39-41.
- _____. «Hacer por hacer» (E). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 410-412.
- Zúñiga, Luis Andrés. «El mundo interior» (P). *MM*, nº 12 (abril 1912): 571.
- _____. «Daniel» (P). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 442.
- _____. «En el baile» (P). *MM*, nº 21 (enero 1913): 856.

APÉNDICE III: Índice de colaboraciones anónimas en *Mundial Magazine*

- «Francisco Goya» (M). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 27-33.
- «Los artistas hispanoamericanos en el salón de Bellas Artes de París» (M). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 37-44.
- «El mes hispanoamericano» (M). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 45-48.
- «Crónica Mundial» (CR). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 57-67.
- «Variedades» (DI). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 82.
- «Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 1 (mayo 1911): 105-108.
- «La coronación del rey de Inglaterra» (M). *MM*, nº 2 (junio 1911): 157-172.
- «Crónica Mundial» (CR). *MM*, nº 2 (junio 1911): 178-183.
- «Mes hispanoamericano» (M). *MM*, nº 2 (junio 1911): 183-187.
- «Bibliografía: Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 2 (junio 1911): 220-222.
- «Crónica Mundial» (CR). *MM*, nº 3 (julio 1911): 298-308.
- «Mes hispanoamericano» (M). *MM*, nº 3 (julio 1911): 311-316.
- «De todo un poco: "Diviértese... como se puede, o como se quiere"» (M). *MM*, nº 3 (julio 1911): 333-335.
- «Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 3 (julio 1911): 336-340.
- «Crónica Mundial: Francia, España, Portugal, Italia, Holanda, Cuba, Marruecos» (CR). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 409-428.
- «De todo un poco: (de aquí y de allá). Diez mil cigarros para Jorge V. Bodas de plata del presidente Taft. Sociedad de seguros contra la lluvia. El poeta Lamartine comerciante» (M). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 409-428.
- «Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 443-447.
- «Crónica Mundial: Francia, Inglaterra, Persia, Italia, Haití, Turquía, Venezuela» (CR). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 229-236.

- «El mes hispanoamericano» (M). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 537-538.
- «De todo un poco: (de aquí y de allá). Original representación de *Hamlet* en el Japón. La tierra envejece. Los veranos terribles. Agosto, mes de los locos. Los diarios más antiguos del mundo» (M). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 539-541.
- «Bellezas artísticas» (M). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 619-625.
- «Crónica Mundial: Francia, España, Alemania, Italia, Inglaterra, Argentina, Portugal, Rusia» (CR). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 627-637.
- «De todo un poco: El alcohol en Francia. La servidumbre del emperador de China. Un rey que fue pastor. Una nueva ambulancia. La supapa más grande del mundo. Interesante experiencia científica. El hombre más gordo del mundo. Un traje original. Un árbol que tiene las ramas en forma de cruz. Un reloj raro. Un pintor que usa trapos viejos en lugar de pintura. Amolador automovilístico. Nuevo aparato para calentar el café. El palacio de la Paz se eleva en La Haya. Los molinos de viento en Egipto. El té del Japón. Animales amaestrados. Concurso de fumadores» (M). *MM*, nº 6 (octubre 1911): 639-648.
- «Jane Hading» (M). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 92.
- «De todo un poco: Provisiones singulares. Un desafío muy extraño. Los nuevos cañones de la marina inglesa» (M). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 93-95.
- «Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 102-103.
- «En el reino de las muñecas» (E). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 119-125.
- «Páginas de arte» (DI). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 201-203.
- «La caza del hombre por los perros Blood-Hound» (M). *MM*, nº 9 (enero 1912): 227-229.
- «Un libro de Annie de Pene» (R). *MM*, nº 9 (enero 1912): 290.
- «En la Cigale» (T). *MM*, nº 9 (enero 1912): 295.

- «El arte de saber vestir» (M). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 384-386.
- «¿Todas las mujeres son iguales?» (M). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 387.
- «De todo un poco: Un momento nacional a Bismarck en Alemania. Aeropropulsiones prácticos para lanchas. Destrucción de ‘Luna Park’ en New York. La lucha contra la pornografía en Alemania. Curiosa verja al monumento de Liszt en Pressbourg (Austria). Juegos de sociedad por negros. El árbol de Navidad en China. El reclamo en el Japón. El hombre más alto del mundo. El ladrón de la Gioconda. El hombre de más fuerza del mundo. Transporte de un puente. Andamios de hierro. La apertura de una calle en París. Un teatro construido para alcanzar la mayor seguridad en caso de pánico» (M). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 389-393.
- «Reconstitución de animales antidiluvianos» (M). *MM*, nº 10 (febrero 1912): 394.
- «Las famosas ruinas de Yucatán» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 438-439.
- «De todo un poco: La limpieza de París. París sin prospectos. Una forma volátil de petición. Formidable incendio del edificio de la Equitativa en Nueva York. El carnaval en Niza» (M). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 483-487.
- «Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 494.
- «De todo un poco: Un palomar monstruo. Diamantes célebres. La locomotora más larga del mundo. El museo de Liszt en Raiding (Hungría). Cascos japoneses en el Museo Cornuschi. El Palacio de Farnesio en Roma. Monumentos parisienses. Un baúl extraordinario. Extraño fenómeno de la natura. Un monumento tropical en México. Máquinas adaptadas a la construcción de edificios. Una caravana de marfil» (M). *MM*, nº 12 (abril 1912): 583-589.
- «Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 12 (abril 1912): 590.
- «Un banquete de homenaje y de despedida» (en honor de Rubén Darío) (AI). *MM*, nº 13 (mayo 1912): 75-79.

«De todo un poco: Ou Tsong Lien. El volumen de un millón. Un anuncio original» (M).

MM, nº 13 (mayo 1912): 75-79.

«De todo un poco: El globo terrestre más grande que existe. Original colección de estatuas. Modelo para teatro antiguo. La estación de ferrocarriles más grande del mundo. La vaca más pequeña del mundo. El enano más inteligente» (M). *MM*, nº 14 (junio 1912): 188-190.

«Libros hispanoamericanos» (R). *MM*, nº 14 (junio 1912): 191.

«Madame Helena Rubinstein» (M). *MM*, nº 15 (julio 1912): 193.

«En la Cámara de Comercio Argentina de París» (AI). *MM*, nº 15 (julio 1912): 281.

«En honor de Gómez Carrillo» (AI). *MM*, nº 15 (julio 1912): 282.

«Libros recibidos» (B). *MM*, nº 15 (julio 1912): 283-284.

«El "Viaje de *Mundial*"» (CR). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 287-302.

«Taft, en la intimidad» (M). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 331-340.

«El mes cómico» (DI). *MM*, nº 16 (agosto 1912): 377-378.

«Libros recibidos» (B). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 477.

«Ambulancia militar con sala de operaciones» (M). *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 478.

«El "Viaje de *Mundial*"» (CR). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 493-507.

«Página cómica» (DI). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 508.

«Notas de arte: Juan Cardona» (M). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 509-512.

«Los pinguinos» (AI). *MM*, nº 18 (octubre 1912): 532-535.

«Un músico poeta. Nilson Fisher» (S). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 642.

«El libro del mes. *El jardín de cristal*» (R). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 669.

«El arte del corsetero» (M). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 669.

«Libros recibidos» (B). *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 670.

«Libros recibidos» (B). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 758.

- «Mariano Fortuny» (S). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 719-728.
- «Don José Canalejas y Méndez» (S). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 753.
- «*La Prensa Argentina*: Una gran revista» (AI). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 754.
- «Concurso literario de *Mundial* y *Elegancias*» (AI). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 755.
- «Banquete en honor de la Misión especial del Uruguay a las Cortes de Cádiz» (CR).
MM, nº 20 (diciembre 1912): 756.
- «Libros recibidos» (B). *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 758.
- «El Presidente de la República en el Stand Bleirot» (AI). *MM*, nº 21 (enero 1913): 856.
- «La elección presidencial en Francia» (M). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 919-920.
- «El nuevo Presidente de la República Francesa» (S). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 921.
- «Nueva orientación» (AI). *MM*, nº 22 (febrero 1913): 956.
- «El Telestereógrafo Edouard Belín» (M). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1031-1033.
- «Cantos de la Patagonia» (P). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1042.
- «Don Segismundo Moret y Prendergast» (S). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1054.
- «Librería Franco-Argentina de Buenos Aires. Su fundador» (M). *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1056.
- «Alianza intelectual Franco-Hispánica» (AI). *MM*, nº 24 (abril 1913): 1148-1150.
- «Fábulas de Adiante» (M). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 20-21.
- «Joaquín Lemoine» (S). *MM*, nº 25 (mayo 1913): 100.
- «La Embajada especial Argentina en Francia» (CR). *MM*, nº 26 (junio 1913): 149-152.
- «En honor de Eugenio Garzón» (AI). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 389-390.
- «El General Francisco Miranda» (S). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 390.
- «Elegancias masculinas. Diálogo Boulevardier» (M). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 392.
- «Elegancias masculinas: El Golf» (M). *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 487.
- «De *Sport*: El gran premio del A.C.F.» (M). *MM*, nº 29 (septiembre 1913),

- «Elegancias masculinas» (M). *MM*, nº 30 (octubre 1913): 590.
- «Cubierta: L'Enfant en bleu» (DI). *MM*, nº 31 (noviembre 1913).
- «Mlle. Lancy», nº 31 (noviembre 1913): 101.
- «Elegancias masculinas: El sobretodo» (M). *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 102.
- «Cubierta: Composición en color de Federico Ribas» (DI). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 101.
- «Como Pégoud» (PC). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 162.
- «La Transatlántica Española. Agencia de París» (AI). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 192-193.
- «El triunfo de la industria española» (M). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 194-195.
- «Libros recibidos» (B). *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 196.
- «Libros recibidos» (B). *MM*, nº 33 (enero 1914): 295-296.
- «Una fiesta española en París: Velada en el "Centre Catalá"» (M). *MM*, nº 34 (febrero 1914): 394.
- «Las últimas invenciones» (DI). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 457.
- «Galería gráfica de *Mundial*» (DI). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 465-472.
- «El tango y la iglesia» (DI). *MM*, nº 35 (marzo 1914): 503.
- «Al calor de las ideas» (PC). *MM*, nº 36 (abril 1914): 514.
- «En las carreteras» (M). *MM*, nº 36 (abril 1914): 604.
- «Asesinato de Gastón Calmette» (M). *MM*, nº 36 (abril 1914): 605.
- «Elegancias masculinas: La moda masculina y los hombres políticos» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): s/p.
- «Los progresos del automovilismo: un coche silencioso» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 100.
- «Libros recibidos» (B). *MM*, nº 37 (mayo 1914): XXIV.

- «En la peluquería» (PC). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 34.
- «Un hombre distraído» (PC). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 52.
- «Galería Gráfica de *Mundial*» (interesante serie de fotografías) (DI). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 66-70.
- «Gómez Carrillo en América» (AI). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 97-98.
- «Parecidos fatales» (PC). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 98.
- «Sobre el Uruguay: Un folleto interesante» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 99.
- «Los progresos del automovilismo: Un coche silencioso» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 100.
- «Por esas calles» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 102-103.
- «De todo un poco: La dama oriental. ¿Dónde está mi hija? ¡Camarero! El rey de la película. Discursos, no. Rivalidad entre exploradores. ¿Devastación? En las catacumbas de París. Pegouderías. Máximas de Lina Cavalier sobre el amor, comunicadas a un periódico yanqui. El hombre incombustible. El Berlín se despuebla. El Papa y el baile. La libertad en peligro. Un gran pintor. La telegrafía sin hilos. En la joroba. El colmo de la cortesía. Los trucos en la guerra. ¿Guerra? Las señoras no están en su sitio en los aeroplanos. Una moda nueva» (M). *MM*, nº 37 (mayo 1914): VI, XI, XIV, XVIII, XXV, XXX, XXXII.
- «De todo un poco: Una miseria. Benignidad. ¡Socorro! Mayor de edad. Una belleza ilustre. Una apuesta. El ‘gentlemen’ ideal. La conciencia artificial. El ingenio y el boxeo. Un general socialista. Otro medio de publicidad. La vida es humo. La capitana. Contra el empresario. Orden de baile. Huyendo de la quema. El obispo que se comió las botas. La huelga del hambre. Máximas japonesas. El Vesubio y una lámpara de petróleo. Innovación. El buen juez. A tal padre... Una clínica para

fumadoras. Leche negra. Manuscritos de Thackeray. Desavenencias regias» (M). *MM*, nº 38 (junio 1914): XIII, XIV, XVIII, XX, XXIV, XXVI, XXVIII.

«Una página con la fotografía de André Bruly dedicada a Barclay, el sastre, camiserero y sombrerero más elegante de París en aquellos años» (AI). *MM*, nº 38 (junio 1914): s/p.

«La velada...» (M). *MM*, nº 38 (junio 1914): s/p.

«Libros recibidos» (B). *MM*, nº 38 (junio 1914): s/p.

«Una exposición de Vázquez Díaz» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): XXIII.

«De todo un poco: Un soldado adventista. El hombre prehistórico. Perseguidos ilustres. Play ventaz. ¿Y la higiene? Impuesto sobre la nobleza. Bergson en el índice. La cerveza en Babilonia. El escondite piadoso. El negro quiere ver el oro. Cómo se divierten los cómicos franceses. Con todo el aparato. La barbería aérea. La vaca tiene una pata de palo. Teléfono trasatlántico. Las Carreras de Julio. Un domador regio. Los suolicios de Mongolia. La «toilette» de la torre Eiffel. Por telegrafía sin hilos. La aviación, el cine y las elecciones. Reclamo americano» (M). *MM*, nº 39 (julio, 1914): II, VI, XIV, XVIII, XX, XIV, XVI.

«Hombre previsor» (PC). *MM*, nº 39 (julio 1914): XXV.

«Galería Gráfica de *Mundial*» (DI). *MM*, nº 39 (julio 1914): 261-268.

«Los hundimientos de París» (DI). *MM*, nº 39 (julio 1914): 312.

«El "Orfeo catalá". Los conciertos de París» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 314.

«El mejor cigarro de La Habana» (DI). *MM*, nº 39 (julio 1914): 315.

«Los espectáculos de París: Teatros. Music-Hall» (M). *MM*, nº 39 (julio 1914): 316.

«Libros recibidos» (B). *MM*, nº 39 (julio 1914): 318.

«De todo un poco: Un paraíso carcelario. La telegrafía sin hilos en el mundo. Costumbres parlamentarias. El teléfono trasatlántico. La leyenda del diluvio. Un

nuevo juguete. Honorarios de diputados. El orgullo del hombre. ¿Es posible engañar a la antropometría? La identificación por la sangre. San Petersburgo-Pekín. Un comerciante de azúcar devorado por una serpiente. La herencia de Colombia. Una idea original» (M). *MM*, nº 40 (agosto 1914): IV, XII, XIV, XVIII, XXV.

«Galería Gráfica de *Mundial*» (M). *MM*, nº 40 (agosto 1914): 345-352.

«América en Francia». *MM*, nº 40 (agosto 1914): 389-391.

«Libros recibidos» (B). *MM*, nº 40 (agosto 1914): XXIV.

APÉNDICE IV: Índice de ilustradores en *Mundial Magazine*

Se ha elaborado el índice de los principales ilustradores de *Mundial Magazine* sin incluir aquellos cuya autoría es anónima o dudosa, o bien aquellos trabajos que son reproducciones de otras revistas.

Atl. «A través de Méjico» (CR) de Atl. *MM*, nº 9 (enero 1912): 221-225.

____. «A través de Méjico» (CR) (continuación) de Atl. *MM*, nº 10 (febrero 1912): 362-363.

____. «A través de Méjico» (CR) (continuación) de Atl. *MM*, nº 30 (octubre 1913): 587-589.

Basté, José. «Una noche de perros» (CU) de Lady Mayfair. *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 504-514.

____. «La nena» (CU) de Manuel Machado. *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 18-20.

____. «La marquesa Rosalinda. Preludio» (T) de Ramón del Valle-Inclán. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 110-111.

____. «El asesino» (CU) de José Francés. *MM*, nº 10 (febrero 1912): 311-316.

____. «El secreto del mayor» (CU) de Dimitri Ivanovitch (José L. Betancourt). *MM*, nº 11 (marzo 1912): 408-411.

____. «Pequeño poema de carnaval» (P) de Rubén Darío. *MM*, nº 11 (marzo 1912): 418-422.

____. «Venganza criolla» (CU) de Alcides Arguedas. *MM*, nº 12 (abril 1912): 508-512.

____. «La rosa niña» (P) de Rubén Darío. *MM*, nº 13 (mayo 1912): 28-30.

____. «Los desconocidos» (CU) de Carrasquilla Mallarino. *MM*, nº 14 (junio 1912): 106-109.

- ____. «Pasa una mujer...» (CU) de Claudina Regnier (Álvaro Retana). *MM*, nº 15 (julio 1912): 239-241.
- ____. «Las tres profesas de Brujas» (CU) de Alfons Maseras. *MM*, nº 16 (agosto 1912): 326-330.
- ____. «Por el camino de la muerta» (CU) de Ventura García Calderón. *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 405-409.
- ____. «El teniente Noche Buena» (CU) de Manuel Machado. *MM*, nº 18 (octubre 1912): 479-482.
- ____. «El niño judío» (CU) de Ángel Guimerá. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 673-679.
- ____. «El caso de la Señorita Amelia» (CU) de Rubén Darío. *MM*, nº 21 (enero 1913): 761-765.
- ____. «La huerta. Cuento de gesta» (CU) de César Carrizo. *MM*, nº 22 (febrero 1913): 559-563.
- ____. «Arturo» (CU) de Paulo Osorio. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1023-1027.
- ____. «Pícaros y bohemios» (CU) de José M. Matheu. *MM*, nº 24 (abril 1913): 1059-1065.
- ____. «La extraña muerte de Fray Pedro» (CU) de Rubén Darío. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 42-43.
- ____. «Perico Lija» (CU) de Antonio Machado. *MM*, nº 26 (junio 1913): 112-117.
- ____. «Tarde» (N) de Jorge Huneus. *MM*, nº 26 (junio 1913): 173-183.
- ____. «El conjuro» (CU) de Amichatis. *MM*, nº 27 (julio 1913): 263-266.
- ____. «Tarde» (continuación) (N) de Jorge Huneus. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 372-383.
- ____. «Tarde» (continuación) (N) de Jorge Huneus. *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 478-486.

- ____. «Tarde» (continuación) (N) de Jorge Huneus. *MM*, nº 30 (octubre 1913): 572-586.
- ____. «Tarde» (fin de la novela) (N) de Jorge Huneus. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 83-92.
- ____. «Los motivos del lobo» (P) de Rubén Darío. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 107-113.
- ____. «Los Gafos» (CU) de T. Serrano Dorado. *MM*, nº 33 (enero 1914): 236-243.
- ____. «La herencia de Don Fermín» (CU) de Enzo Aloisi Baronti. *MM*, nº 33 (enero 1914): 267-272.
- ____. «Poemas de arte. Boeklin» (PP) de Rubén Darío. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 403-406.
- ____. «La interina» (N) de Cristóbal de Castro. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 428-436.
- ____. «La interina» (continuación) (N) de Cristóbal de Castro. *MM*, nº 36 (abril 1914): 428-436.
- ____. «La leyenda de Fray Garín» (CU) de Alfons Maseras. *MM*, nº 37 (mayo 1914): 53-58.
- ____. «La interina» (continuación) (N) de Cristóbal de Castro. *MM*, nº 37 (abril 1914): 86-96.
- ____. «La interina» (continuación) (N) de Cristóbal de Castro. *MM*, nº 38 (abril 1914): 86.
- ____. «La interina» (continuación) (N) de Cristóbal de Castro. *MM*, nº 39 (abril 1914): 299-305.
- ____. «La interina» (continuación) (N) de Cristóbal de Castro. *MM*, nº 40 (abril 1914): 407-414.

Castellucci, E. «El Capitán Proteo» (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 65-80.

_____. «Lluvia» de Ricardo Casterán (P). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 112.

_____. «Un milagro» (CU) de Ricardo Fernández Guardia. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 187-190.

_____. «Tragedia rústica. Escenas de la vida chilena» (CU) de Francisco Contreras. *MM*, nº 13 (mayo 1912): 11-16.

García Falgàs, Lluís. «Los botones de plata» (CU) de Juan Gouneff. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 959-963.

_____. «La canción de los osos» (P) de Rubén Darío. *MM*, nº 24 (abril 1913): 1066-1069.

_____. «La poesía popular en España» (E) de P. de Pedroso. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 8-16.

_____. «La novela de Juanillo» (CU) de Max Henríquez Ureña. *MM*, nº 27 (julio 1913): 199-205.

_____. «El sexto sentido» (CU) de Amado Nervo. *MM*, nº 27 (julio 1913): 226-239.

_____. «De cara al mar» (CU) de Alfons Maseras. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 310-314.

_____. «La epopeya del cóndor» (P) de Aurelio Martínez Mutis. *MM*, nº 30 (octubre 1913): 495-501.

_____. «La Noche Buena en Madrid» (CR) de Juan Huertas Hervás. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 186-190.

_____. «¿Ira de Dios?» (CU) de Eduardo L. del Palacio. *MM*, nº 33 (enero 1914): 258-262.

_____. «Cuento de aldea» (CU) de José García Vela. *MM*, nº 36 (abril 1914): 525-530.

_____. «Un paje habla de amor» (CU) de José Francés. *MM*, nº 37 (mayo 1914): 8-11.

- Gosé, Xavier. Cubierta. *MM*, nº 1 (mayo 1911).
- _____. «La justicia del inca Huaina-Capac» (CU) de Alcides Arguedas. *MM*, nº 2 (junio 1911): 123-129.
- _____. «La incomprensible Albión. Sus mujeres y su moral» (M) de Julio Camba. *MM*, nº 3 (julio 1911): 257-262.
- _____. «El cofre de ébano» (CU) de Alejandro Sux. *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 499-508.
- _____. «El cofre de ébano» (fin del cuento) (CU) de Alejandro Sux. *MM*, nº 6 (octubre 1911): 580-590.
- _____. «La natividad» (*hors texte*). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 10.
- _____. «Cuento de Pascuas» (CU) de Rubén Darío. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 151-157.
- _____. «Las alas» (CU) de A. Fernández-García. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 191-195.
- _____. «Páginas artísticas. Pielés Max-Leroy et Schmid». *MM*, nº 12 (abril 1912): 581.
- _____. Cubierta. *MM*, nº 13 (1912)
- Gutiérrez-Larraya, Tomás. «La canción del otoño» (PP) de Condesa del Castellà. *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 638-639.
- _____. «Navidad» (CU) de Alfredo Gómez Jaime. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 710-713.
- _____. «Los pastores y los reyes» (P) de Julio Lerena Guanico. *MM*, nº 21 (enero 1913): 786-789.
- _____. «La lengua olvidada» (E) de Juan Zorrilla de San Martín. *MM*, nº 22 (febrero 1913): 866-867.
- _____. «El hada Manzana» (P) de Julio Herrera y Reissig. *MM*, nº 22 (febrero 1913): 868-871.
- _____. «Aguafuertes de España» (CU) de Amichatis. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 35-38.

- _____. «Ilogías» (P) de J. Bofill y Ferro. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 44-45.
- _____. «La sortija encantada: Blasón, Camafeo galante, Esfinge» (P) de Julio Herrera y Reissig. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 315-317.
- _____. «Glosa» (P) de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 167.
- _____. «El alma del arte» (P) de Andrés Bolarín. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 492-495.
- Hemmings. «Escenas de la vida interior: Un día de lluvia» (CU) de Manuel Ugarte. *MM*, nº 2 (junio 1911): 206-208.
- _____. «Elogio de Mefistófeles» (CU) de Antonio Palomero. *MM*, nº 3 (julio 1911): 268-270.
- _____. «Las veladas del fogón. Narración de la Pampa» (CU) de Adolfo Ballesteros Montiel. *MM*, nº 10 (febrero 1912): 381-383.
- _____. «La limosna» (CU) de Alejandro Sux. *MM*, nº 14 (junio 1912): 145-147.
- _____. «Los trovadores» (CU) de Carrasquilla Mallarino. *MM*, nº 18 (octubre 1912): 562-567.
- _____. «El regalo de Navidad» (CU) de Adolfo León Gómez. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 714-718.
- _____. «Día de Jueves Santo» (CU) de Ángel de Hervás. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1034-1037.
- _____. «Flirt» (CU) de Pedro Ferrer Gibert. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 332-335.
- _____. «EL castillo» (CU) de V. Lillo. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 363-366.
- _____. «El cantor del más allá» (CU) de Manuel Machado. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 30-31.
- _____. «Para justicias el tiempo» (CU) de Magón. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 114-120.

- _____. «Las memorias de Don Juan» (CU) de Pedro Ferrer Gibert. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 395-399.
- _____. «Camino de ilusión, camino de muerte» (CU) de Antonio G. de Linares. *MM*, nº 40 (agosto 1914): 376-388.
- Hernández Giró, J. E. «Trova» (CU) de Javier Valcarce. *MM*, nº 3 (julio 1911): 295-298.
- _____. «El Cerro Santo. Leyenda dominicana» (CU) de Ricardo Pérez Alfonseca. *MM*, nº 4 (agosto 1911): 405-407.
- Jobbé Duval, Félix. «Nena Teruel» (T) de hnos. Álvarez Quintero. *MM*, nº 24 (abril 1913): 1070-1073.
- _____. «Cuentos misteriosos» (CU) de Amado Nervo. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 392-393.
- _____. Cubierta. *MM*, nº 35 (marzo 1914).
- _____. Cubierta: «Los placeres del yacht». *MM*, nº 40 (agosto 1914).
- Lambrecht, W. A. «Los gusanos de seda» (E) de Ricardo León. *MM*, nº 40 (agosto 1914): 321-324.
- _____. «Una marsellesa» (CU) de Amado Nervo. *MM*, nº 40 (agosto 1914): 338-340.
- Lecoultré, Marcel. «Libros hispano-americanos» (R). *MM*, nº 3 (julio 1911): 336-340.
- _____. «Libros hispano-americanos» (R). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 443-447.
- _____. «Navidad» (CU) de Enrique Carrasquilla-Mallarino. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 128-130.
- _____. «El poeta en el destierro» (CU) de Alfons Maseras. *MM*, nº 9 (diciembre 1912): 235-242.
- _____. «Raymundo el pescador» (CU) de Enrique Carrasquilla-Mallarino. *MM*, nº 15 (julio 1912): 202-204.

- _____. «En camino» (CU) de Abel Alarcón. *MM*, nº 15 (julio 1912): 212-215.
- _____. «El secreto de Sor María» (CU) de Enrique Carrasquilla-Mallarino. *MM*, nº 16 (agosto 1912): 313-317.
- _____. «Parábola de los enamorados» (CU) de Alfons Maseras. *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 433-436.
- _____. «Cuento agreste» (CU) de Enrique Carrasquilla-Mallarino. *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 443-448.
- _____. «Roberto y Lidilia: Narración ecuatoriana» (CU) de Oscar Ignacio Alexandre. *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 467-470.
- _____. «La triste miseria. Narración de Panamá» (CU) de Juan B. Conte. *MM*, nº 18 (octubre 1912): 550-553.
- _____. «El Carrousel» (CU) de Adolfo León Gómez Gómez. *MM*, nº 18 (octubre 1912): 554-556.
- _____. «La sombra del Conde Arnaldo» (CU) de Alfons Maseras. *MM*, nº 21 (enero 1913): 790-794.
- _____. «La muerte de César» (CU) de Juan Hernando Juez. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 991-994.
- _____. «Junto a los fuegos del vivac. Escenas de la vida india» (CR) de Joseph de Brettes Conde. *MM*, nº 30 (octubre 1913): 553-555.
- _____. «Las Pascuas de Navidad de "El moro loco"» (CU) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 178-185.
- _____. «Ismael» (CU) de V. Lillo. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 473-476.
- Macchiati, Serafino. Cubierta. *MM*, nº 6 (octubre 1911).
- _____. Cubierta: «El pastor». *MM*, nº 37 (mayo 1914).
- _____. «Etapas sentimentales» de Vargas Vila. *MM*, nº 39 (julio 1914): 217-220.

- Marevéry, Yves. «El teatro en París» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 24 (abril 1913): 1143-1147.
- _____. «El teatro en París» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 91-95.
- _____. «El teatro en París» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 26 (junio 1913): 188-191.
- _____. «El teatro en París» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 27 (julio 1913): 287-290.
- _____. «El teatro en París» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 384-388.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo y Ricardo J. Catarineu. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 76-82.
- _____. «El teatro en París y en España» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo y Ricardo J. Catarineu. *MM*, nº 33 (enero 1914): 244-252.
- _____. «El teatro en París y en España» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo y Ricardo J. Catarineu. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 367-375.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo y Ricardo J. Catarineu. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 482-491.
- _____. «El teatro en París y en Madrid» (CRT) de Enrique Gómez Carrillo y Ricardo J. Catarineu. *MM*, nº 36 (abril 1914): 596-603.
- Mirko (Federico Ribas). «La ciudad muerta» (CU) de Antonio G. de Linares. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 407-409.
- _____. «Canción de la juventud» (P) de Emilio Carrere. *MM*, nº 37 (mayo 1914): 26-27.
- _____. «Último cuento de Dinarzada» (P) de Goy de Silva». *MM*, nº 38 (junio 1914): 161-164.

- _____. «Oda a las glorias de Don Juan de Austria» (P) de Tomás Morales. *MM*, nº 39 (julio 1914): 227-230.
- Montenegro, Roberto. «Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro» (P) de Rubén Darío. *MM*, nº 1 (mayo 1911): 25.
- _____. «Metafisiqueos» (P) de Amado Nervo. *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 392.
- _____. «Salmo de vida» (P) de Enrique Carrasquilla-Mallarino. *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 610.
- Montis. «La hija muerta» (CU) de Andrés González Blanco. *MM*, nº 18 (octubre 1912): 489-492.
- _____. «Los naufragos» (CU) de A. Fernández García. *MM*, nº 22 (febrero 1913): 872-876.
- _____. «Primavera» (CU) de Alfonso Hernández Catá. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 460-464.
- Moya del Pino, José. «Arco iris: traje rojo, traje blanco, traje azul» (P) de Miguel Rasch Isla. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 349-351.
- _____. «Páginas filosóficas. La envidia y el odio» (E) de José Ingenieros. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 352-353.
- _____. «Páginas filosóficas. Envidia y emulación» (E) de José Ingeniero. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 458-459.
- _____. «Páginas filosóficas. Lo envidiado» (E). *MM*, nº 37 (mayo 1914): 32-34.
- Orazi, Manuel. «Artemis» (CU) de Enrique Larreta. *MM*, nº 1 (mayo 1911): 15-24.
- _____. «A buena cuenta» (T) de Federico Gamboa. *MM*, nº 2 (junio 1911): 173-177.
- _____. «Voces de gesta» (T) de Ramón del Valle Inclán. *MM*, nº 3 (julio 1911): 239-248.
- _____. Cubierta. *MM*, nº 4 (agosto 1911).

- ____. «La tela de Pepa Flores» (CU) de Conde de las Navas. *MM*, nº4 (agosto 1911): 351-353.
- ____. «Voces de gesta» (continuación) (T) de Ramón del Valle Inclán. *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 7-17.
- ____. «El capitán Proteo» (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 65-80.
- ____. «El Pachamama» (CU) de Alcides Arguedas. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 145-149.
- ____. «El capitán Proteo» (continuación) (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 9 (enero 1912): 250-266.
- ____. «El capitán Proteo» (continuación) (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 10 (febrero 1912): 364-380.
- ____. «Páginas bárbaras» (CU) de Jaime Mendoza. *MM*, nº 11 (marzo 1912): 451-455.
- ____. «El capitán Proteo» (continuación) (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 11 (marzo 1912): 462-478.
- ____. «El capitán Proteo» (continuación) (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 12 (abril 1912): 542-558.
- ____. «El capitán Proteo» (continuación) (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 13 (mayo 1912): 80-96.
- ____. «El capitán Proteo» (continuación) (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 14 (junio 1912): 160-176.
- ____. «El capitán Proteo» (fin de la novela) (N) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 15 (julio 1912): 260-267.
- ____. «Voces de gesta» (fin del poema trágico) (T) de Ramón del Valle Inclán. *MM*, nº 16 (agosto 1912): 303-312.
- ____. «Alceste» (T) de Benito Pérez Galdós. *MM*, nº 17 (septiembre 1912): 385-391.

- ____. «Myrta» (T) de Juan Pedro Calou. *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 611-618.
- ____. Cubierta. *MM*, nº 20 (diciembre 1912).
- ____. «Myrta» (fin de la obra teatral) (T) de Juan Pedro Calou. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 684-692.
- ____. «La justicia del hombre» (CU) de Víctor Pérez Petit. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 735-737.
- Parys, A. de. «Notículas» (CR) de Rufino Blanco Fombona. *MM*, nº 1 (mayo 1911): 68-74.
- ____. «Mi retablo de Navidad» (E) de José Enrique Rodó. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 113-116.
- ____. «La penitente» (CU) de Adolphe Dazinger. *MM*, nº 9 (enero 1912): 272-278.
- ____. «La noche de Navidad de dos compañeros de armas» (CU) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 697-704.
- ____. «Estrazilla. Páginas madrileñas de 1869» (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 22 (febrero 1913): 887-898.
- ____. «Estrazilla» (continuación) (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 1003-1004.
- ____. «Estrazilla» (continuación) (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 24 (abril 1913): 1113-1124.
- ____. «Estrazilla» (continuación) (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 59-70.
- ____. «Estrazilla» (continuación) (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 26 (junio 1913): 138-148.
- ____. «Estrazilla» (continuación) (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 27 (julio 1913): 246-257.

- ____. «Estrazilla» (continuación) (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 346-356.
- ____. «Ciclámenes rojos» (CU) de M. Dillet. *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 405-409.
- ____. «Estrazilla» (fin de la novela) (N) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 434-441.
- ____. «El ciego» (CU) de J. Fernández Viñás. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 34-35.
- ____. «El inga, el cronista y el conquistador» (M) de José Ortega Munilla. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 153-161.
- ____. «Visiones pasadas» (PP) de Rubén Darío. *MM*, nº 36 (abril 1914): 515-520.
- Penagos, Rafael. «El rapto de la Gioconda» (P) de José Santos Chocano. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 335-337.
- ____. «Arco iris: traje rojo, traje blanco, traje azul» (P) de Miguel Rasch Isla. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 349-351.
- ____. «Carta de mujer» (PP) de Francisco Villaespesa. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 388-389.
- Povo, Francisco. Cubierta. *MM*, nº 14 (junio 1912).
- ____. «Rosas de pasión» (CU) de Felipe Pichardo Moya. *MM*, nº 21 (enero 1913): 841-844.
- Ribas, Federico. «La evolución del tango» (DI). *MM*, nº 28 (agosto 1913): 330-331.
- ____. «Fuego entre ceniza» (T) de Antonio G. de Linares. *MM*, nº 30 (octubre 1913): 502-527.
- ____. «El ladrón gentilhomme es un mito» (E) de Alphonse Bertillón. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 16-29.
- ____. «Mi madre es mala» (CU) de Joaquín Dicenta. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 43-46.

- _____. Cubierta. *MM*, nº 32 (diciembre 1913).
- _____. «Una visita a los dioses de Tebas» (CR) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 137-145.
- _____. «La estrella de los Magos» (CU) de Amado Nervo. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 163-166.
- _____. «El beso del mar» (T) de Ladislao López Negrete. *MM*, nº 33 (enero 1914): 199-214.
- _____. «La paz y la guerra» (CU) de José M. Matheu. *MM*, nº 33 (enero 1914): 279-286.
- _____. «Crónica de París» (CR) de Ventura García Calderón. *MM*, nº 33 (enero 1914): 231-235.
- _____. Cubierta: «Carnaval». *MM*, nº 34 (febrero 1914).
- _____. «Arco iris: traje rojo, traje blanco, traje azul» (P) de Miguel Rasch Isla. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 349-351.
- _____. «Páginas humorísticas: El espectador gratuito» (CR) de A. R. Bonnat. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 390-391.
- _____. «Berceuse blanca» (P) de Julio Herrera y Reissig. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 410-418.
- _____. «Páginas humorísticas: Por los bulevares parisinos» (CR) de A. R. Bonnat. *MM*, nº 35 (marzo 1914): 477-481.
- _____. «Páginas humorísticas: Por los bulevares parisinos» (CR). *MM*, nº 36 (abril 1914): 576-579.
- _____. «Gesta del coso» (P) de Rubén Darío. *MM*, nº 37 (mayo 1914): 3-7.
- _____. «Psicología de una rama del género humano. Las acomodadoras de los teatros» (M) de Becefe. *MM*, nº 37 (mayo 1914): 50-52.
- _____. «Los miserables» (CR) de Rubén Darío. *MM*, nº 38 (junio 1914): 105-110.

- _____. «Páginas humorísticas» (M) de Becefe. *MM*, nº 38 (junio 1914): 177-178.
- _____. «La estatua de Cesárea» (CR), (De los *Nuevos Motivos de Proteo*, en preparación) de José Enrique Rodó. *MM*, nº 39 (julio 1914): 213-216.
- _____. «Polvorilla el corneta» (T) de hnos. Álvarez Quintero. *MM*, nº 40 (agosto 1914): 325-328.
- _____. «El asesino» (CU) de Carmen de Burgos. *MM*, nº 40 (agosto 1914): 329-334.
- Syrový. «Entre dos patrias» (CU) de Enzo Aloisi Baronti. *MM*, nº 27 (julio 1913): 273-277.
- _____. «Nochebuena en Chile» (CU) de Luis Orrego Luco. *MM*, nº 32 (diciembre 1913): 149-152.
- _____. «El negro castigo» (CU) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 39 (julio 1914): 269-276.
- Torné Esquiús, Pere. «Desastres y desventuras de Mister Choffy's» (CU) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 577-588.
- _____. «Cuento de Navidad» (CU) de Amado Nervo. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 680-683.
- _____. «Cuentos de Reyes» (CU) de Juan Huertas Hervás. *MM*, nº 21 (enero 1913): 804-806.
- _____. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad, del Amor y del Ideal. La leyenda de la Voluntad» (PP) de Antonio G. de Linares. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 997-1003.
- _____. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad, del Amor y del Ideal. La leyenda del Amor» (PP) de Antonio G. de Linares. *MM*, nº 24 (abril 1913): 1125-1133.
- _____. «Tríptico de las leyendas de la Voluntad, del Amor y del Ideal. La leyenda del Ideal» (PP) de Antonio G. de Linares. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 46-53.
- _____. «Sendas de milagro» (CU) de Fernando Pontes. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 11-15.

Vázquez Díaz, Daniel. Cubierta. *MM*, nº 3 (julio 1911).

____. «Don Juan Tenorio en el otro mundo» (CU) de Pompeyo Gener. *MM*, nº 4 (agosto 1911): 383-385.

____. «Primavera apolínea» (CU) de Rubén Darío. *MM*, nº 4 (agosto 1911): 393-395.

____. «Macabra excursión» (CU) de Andrés González Blanco. *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 455-458.

____. «Los congelados» (CU) de Amado Nervo. *MM*, nº 6 (octubre 1911): 559-561.

____. Cabezas: «Leopoldo Lugones» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 35-37.

____. «Martas y gatos» (CU) de Conde de las Navas. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 133-142.

____. «La Nochebuena en Puerto Rico» (E) de Manuel Fernández Juncos. *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 183-186.

____. «La tierra de Alvargonzález» (CU) de Antonio Machado. *MM*, nº 9 (enero 1912): 213-220.

____. Cabezas: «José Enrique Rodó» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 9 (enero 1912): 232-233.

____. Cabezas: «Manuel Ugarte» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 10 (febrero 1912): 318-319.

____. Cabezas: «S. M. el Rey Don Alfonso XIII» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 11 (marzo 1912): 430-432.

____. Cabezas: «Don Francisco García Calderón» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 12 (abril 1912): 522-523.

____. Cabezas: «Eugenio Garzón» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 13 (mayo 1912): 40-41.

- ____. Cabezas: «Enrique Gómez Carrillo» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 14 (junio 1912): 110-111.
- ____. Cabezas: «El general Don Rafael Reyes» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 15 (julio 1912): 224-225.
- ____. «Márgenes» (CU) de Alfonso Hernández Catá. *MM*, nº 15 (julio 1912): 226-230.
- ____. Cabezas: «Rubén Darío» (S) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 16 (agosto 1912): 318-319.
- ____. «Una lección a tiempo» (CU) de Leopoldo López de Saa. *MM*, nº 18 (octubre 1912): 538-643.
- ____. Cabezas: «Ángel Zárraga» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 19 (noviembre 1912): 640-641.
- ____. Cabezas: «Ricardo Rojas» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 21 (enero 1913): 783-785.
- ____. «Sentimiento gitano» (CU) de J. Muñoz San Román. *MM*, nº 21 (enero 1913): 819-821.
- ____. Cabezas: «Juan Zorrilla de San Martín» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 22 (febrero 1913): 864-865.
- ____. «María, Concha y Viviana» (CU) de André Geiger. *MM*, nº 22 (febrero 1913): 922-926.
- ____. «La Semana Santa en Sevilla. Proceso de la Macarena» (CR) de Juan Huertas Hervás. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 964-967.
- ____. Cabezas: «Amado Nervo» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 984-985.
- ____. «La misa de Goyeneche» (CU) de Charles Lesca. *MM*, nº 24 (abril 1913): 1099-1103.
- ____. Cabezas: «Manuel Láinez» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 42-43.

- ____. Cabezas: «El doctor D. José Pedro Martínez» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 26 (junio 1913): 136-137.
- ____. «La montaña maravillosa» (CU) de Francisco Contreras. *MM*, nº 26 (junio 1913): 156-165.
- ____. Cabezas: «Graça Aranha» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 27 (julio 1913): 240-241.
- ____. Cabezas: «Alberto del Solar» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 28 (agosto 1913): 328-329.
- ____. Cabezas: «Federico Gamboa» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 442-443.
- ____. «En silencio» (CU) de Eduardo Herrera. *MM*, nº 29 (septiembre 1913): 446-452.
- ____. «Córdoba triste» (CU) de Luis Rodríguez Embil. *MM*, nº 30 (octubre 1913): 528-544.
- ____. Cabezas: «Santiago Rusiñol» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 30 (octubre 1913): 556-557.
- ____. Cabezas: «Fray Crescente Errázuris» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 31 (noviembre 1913): 32-33.
- ____. «El General San Martín en París» (S) de Pastor Obligado. *MM*, nº 33 (enero 1914): 226-230.
- ____. Cabezas: «Jacinto Benavente» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 34 (febrero 1914): 300-301.
- ____. «Pascua de Resurrección» (CU) de J. Muñoz San Román. *MM*, nº 36 (abril 1914): 521-524.
- ____. Cabezas: «Enrique Rodríguez Larreta» (S) de Rubén Darío. *MM*, nº 38 (junio 1914): 116-117.
- ____. «Fray Juan» (CU) de José Jerique. *MM*, nº 39 (julio 1914): 285-290.

- Viscai, Fernando. «La Nochebuena ante Belén» (CU) de Enrique Gómez Carrillo. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 693-695.
- _____. «El libreto de Tabaré» (E) de Juan Zorrilla de San Martín. *MM*, nº 20 (diciembre 1912): 705-709.
- _____. «Semana Santa: Mi Domingo de Ramos» (CR) de Rubén Darío. *MM*, nº 23 (marzo 1913): 986-990.
- _____. Cubierta. *MM*, nº 25 (mayo 1913).
- _____. «Mictlan Tecuhtli» (CU) de Alfons Maseras. *MM*, nº 25 (mayo 1913): 23-37.
- Xaudaró, Joaquín. «De 15 a 15» (PC). *MM*, nº 3 (julio 1911): 309-310.
- _____. «Los cocheros de París» (CR) de Francisco Rillo. *MM*, nº 4 (agosto 1911): 365-370.
- _____. «De 15 a 15» (PC). *MM*, nº 4 (agosto 1911): 403-404.
- _____. «De 15 a 15» (PC). *MM*, nº 5 (septiembre 1911): 477-478.
- _____. «Los caballos en verano» (M) de «Facundo». *MM*, nº 6 (octubre 1911): 575-579.
- _____. «Lo que come París» (CR) de Raúl Jáuregui. *MM*, nº 6 (octubre 1911): 593-602.
- _____. «Desde nuestro «mono-plano» (PC). *MM*, nº 6 1911 (6), 638
- _____. «Desde nuestro «mono-plano» (PC), 1911 (7), 101 .
- _____. «Página cómica. Las carreteras de Auteuil» (PC). *MM*, nº 7 (noviembre 1911): 101.
- _____. «El sueño de una noche de Navidad» (PC). *MM*, nº 8 (diciembre 1911): 159.
- _____. «El contrabando» (CU). *MM*, nº 9 (enero 1912): 230-231.
- _____. «Desde nuestro «mono-plano» (PC), 1912 (9), 289.
- _____. «La hora del aperitivo» (PC). *MM*, nº 9 (enero 1912): 289.
- _____. «Desde nuestro «mono-plano», 1912 (10), 388.

- ____. «En el Palais de Glace» (PC). MM, nº 10 (febrero 1912): 388.
- ____. «Ensayos de un nuevo aeroplano delante de la comisión» (PC). MM, nº 12 (abril 1912): s/p.
- ____. «Los tirteafuera» (M). MM, nº 14 (junio 1912): 186-187.
- ____. «Viva la libertad» (M) de Juan Pérez Zúñiga. MM, nº 18 (octubre 1912): 536-537.
- Xiró, Josep María. «El libro fiel. Endecha» (P) de Leopoldo Lugones. MM, nº 8 (diciembre 1911): 126-127.
- ____. «Paráfrasis de Salomé» (CU) de Primitivo Sanjurjo. MM, nº 8 (diciembre 1911): 131-132.
- ____. «Nochebuena: Balada de los humildes» (P) de Francisco Villaespesa. MM, nº 8 (diciembre 1911): 158.
- ____. Cubierta. MM, nº 9 (enero 1912).
- ____. «La flor moral» (N) de Eduardo Acevedo Díaz. MM, nº 20 (diciembre 1912): 729-734.

RESUMEN

Mundial Magazine (1911-1914) fue una revista dirigida por Rubén Darío desde París en la que publican muchos de los grandes escritores del modernismo hispánico al final de dicho periodo. Aunque tuvo una orientación cultural, su contenido fue muy variado y destacó por incorporar cuidadas ilustraciones y numerosas fotografías con las que reproduce imágenes destinadas a un público burgués. En conjunto, se trata de un ejemplo de éxito comercial en el que a lo largo de sus tres años se dieron la mano el arte literario y plástico modernistas con los contenidos comerciales propios de este tipo de publicación.

Al valor artístico intrínseco de la revista se debe añadir su carácter eminentemente visual. *Mundial* es fruto de un continuo proceso tecnológico que ha posibilitado la propagación de la imagen icónica hasta el tiempo presente. Así pues, desde la perspectiva actual aparece como un antecedente de la cultura de la imagen en la que nuestra sociedad se ve inmersa, ofreciendo un conjunto de representaciones a principios del siglo XX, poco antes de la explosión de los *mass media*.

El objetivo del presente trabajo es el de estudiar las representaciones que ofrece la publicación, todo el *museo de imágenes* que proyecta la revista a través de la palabra y la imagen visual en una época conflictiva, en el que el arte modernista debe convivir y responder al dominio científico y racional que impregna la sociedad.

Para poder afrontar el reto de analizar una revista tan heterogénea, que cuenta con diversidad de contenidos, códigos y objetivos, se hace necesario una metodología lo suficientemente flexible que aborde la revista en su totalidad, como un objeto cultural autónomo, y que sea capaz de incorporar conocimientos pertenecientes a diferentes disciplinas como la psicología, la historia de las religiones o la historia del arte. Desde este punto de vista, la antropología del imaginario propuesta por Gilbert Durand resulta

ser una metodología particularmente fructífera al aplicarse a una revista. Esta herramienta de análisis considera que las representaciones que nos hacemos del mundo y de la cultura, se encuentran inscritas en un *trayecto antropológico* en el que las imágenes son fruto de la acomodación de la subjetividad del hombre a la objetividad de la época y el medio en el que vive.

Así pues, el análisis de las imágenes se ha realizado teniendo en cuenta los tres regímenes del imaginario establecidos por el antropólogo francés: diurno, místico y sintético. La ubicación de las representaciones en cada uno de estos cauces imaginativos, en función de su mismo valor simbólico, han permitido establecer una variedad de lecturas considerando diferentes parámetros. Asimismo, se ha valorado especialmente el diálogo que se establece entre los imaginarios sustentados por la palabra e imagen en trabajos significativos como la crónica modernista, el relato fantástico o la semblanza cuando se encuentran acompañados de fotografías y dibujos.

Las conclusiones a las que han llegado permiten afirmar que en el espacio de la imaginación simbólica de la revista pugnan tres grandes conjuntos de imágenes: representaciones diurnas que simbolizan el poder, vinculadas a la sociedad burguesa y su discurso científico-técnico y racional; una imaginación mística, sobre todo ligada al arte de literatos e ilustradores, que socava dicho paradigma mediante imágenes de inversión e intimidad; y finalmente, una tercera constelación de imágenes que representan el equilibrio a través del tiempo.

ABSTRACT

Mundial Magazine (1911-1914) was a magazine directed from Paris by Rubén Darío, which published many of the great writers of Hispanic modernism at the end of said period. Although it was culturally oriented, its content was very varied and it was notable for incorporating careful illustrations and numerous photographs that reproduced images aimed at a bourgeois public. Overall, it is an example of commercial success in which, over the course of its three years, modernist literary and plastic art went hand in hand with the commercial content typical of this type of publication.

Its eminently visual character concurs with the intrinsic artistic value of the magazine. *Mundial* is the result of a continuous technological process that has enabled the propagation of the iconic image up to the present day. Thus, from today's perspective, it appears as the precedent of the image culture in which our society is currently immersed, offering a set of representations at the beginning of the 20th century, shortly before the explosion of mass media.

The aim of the present work is to study the representations offered by the publication, the whole museum of images projected by the magazine through the word and the visual image in a conflictive period, in which modernist art had to coexist with and respond to the scientific and rational command that pervaded society.

In order to face the challenge of analysing such a heterogeneous magazine, which has a diversity of contents, codes and objectives, a sufficiently flexible methodology is needed to approach the magazine as a whole, as an autonomous cultural object, and which is capable of incorporating knowledge from different disciplines such as psychology, the history of religions or the history of art. From this point of view, the anthropological structures of the “imaginarium” proposed by Gilbert Durand proves to be a particularly fruitful methodology when applied to a magazine. This analytical tool

considers that the representations we make of the world and, therefore, of culture are inscribed in an *anthropological trajectory* in which images are the result of the accommodation of man's subjectivity to the objectivity of the time and the environment in which he lives.

Thus, the analysis of the images has been carried out taking into account the three regimes of the “imaginarium” established by the French anthropologist: diurnal, mystical and synthetic. The location of the representations in each of these imaginative channels, according to their symbolic value, has made it possible to establish a variety of readings taking into account different parameters. Likewise, the dialogue established between the imaginaries sustained by word and image in significant works such as the modernist chronicle, the fantastic tale or the biographical profile when accompanied by photographs and drawings has been particularly valued.

The conclusions reached allow us to affirm that in the scope of the symbolic imagination of the magazine, three major sets of images are in conflict: diurnal representations that symbolise power, linked to bourgeois society and its scientific-technical and rational discourse; a mystical imagination, above all linked to the art of writers and illustrators, which undermines this paradigm through images of inversion and intimacy; and finally, a third constellation of images that represent equilibrium through time.

