

Alejandra Torres

La Verónica modernista.

Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío

INTRODUCCIÓN

En Hispanoamérica, durante muchos años, los escritores de finales del siglo XIX fueron circunscriptos por la crítica a una actitud aristocratizante que empañó sus proyecciones democráticas, creadoras de un público con competencia estética. Sin embargo, cuando a finales del siglo XIX se instalan los nuevos medios técnicos y se produce la reproducción masiva de imágenes (también de discursos y sonidos) éstos se verán convocados por tales procesos. En tanto escritores: poetas, cuentistas, cronistas y, también periodistas, muchos de ellos siguieron de cerca la evolución de los medios técnicos, fascinados por las indagaciones sobre las dimensiones enigmáticas de lo real. En este sentido, los modernistas fueron los encargados de ampliar y difundir el conocimiento de la modernidad/modernización para el gran público.

El interés por los impactos de la técnica: la fotografía, por los rayos X y las ciencias ocultas, por el cine, así como también por los afiches, grabados y reproducciones producen trabajos que, enriquecidos por las nuevas posibilidades que organizaban el campo de lo perceptible, se concentraron de modo singular en la mirada. En este sentido, consideramos que, si la secularización del siglo XIX fue una «desmiraculización» del mundo, probablemente, la posibilidad que brindan los medios técnicos, especialmente la fotografía, contribuye a devolver algo de la «magia», a completar el movimiento dialéctico secularización/sacralización mediante los principios de fe en la ciencia y en la técnica.

La ciudad de Buenos Aires, uno de los centros de difusión más importantes del modernismo, recibió en 1893 a Rubén Darío. El poeta llegaba a la capital argentina como colaborador de *La Nación* y con el cargo de Cónsul general de Colombia. Este puesto le permitió tener el tiempo necesario para imbuirse en la vida intelectual de Buenos Aires de fin de siglo. La esperada llegada del poeta repercutió en los cenáculos literarios del país. Darío se integra rápidamente al círculo de *El Ateneo* de Buenos Aires liderado en esa época por Rafael Obligado, pero en breve frecuenta nuevos espacios de reunión de los escritores emergentes en distintos cafés y librerías¹.

1 Darío se reúne en los cafés de Monti y de Luzio, las cervecerías Bier Convent, Aue Keller y Helvética. Señala Lea Fletcher que otras tertulias se reunieron en las librerías Möen y de Espiasse, las dos en la calle Florida. Para este tema ver el trabajo de Lea Fletcher sobre el

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 73–83.

La presencia de Darío aglutina a los escritores, algunos de ellos tendrán una presencia significativa en la literatura argentina, nos referimos a Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo, Ricardo Jaimes Freyre con quien Darío dirigirá la *Revista de América*, Leopoldo Díaz, Luis y Emilio Berisso, Belisario Roldán, entre otros sin olvidarnos de los compañeros del periódico *La Nación* como Paul Groussac, Roberto J. Payró y Julián Martel. En la *Autobiografía* de Darío hay otros tantos nombres relacionados con las artes y letras: «Frecuentaba también a otros amigos que ya no eran tan jóvenes, como ese espíritu singular lleno de tan variadas luces y de quien emanaban una generosidad corriente y simpática y un contagio de vitalidad y alegría, el doctor Eduardo Holmberg»². De formación científica, médico, investigador y catedrático, Eduardo L. Holmberg produjo también una escritura literaria fundacional, centrada en la narrativa fantástica, la policial y la ficción científica. Líneas que serán exploradas en Argentina por distintos escritores de fin de siglo.

En la generación argentina de 1880, precedente inmediato del modernismo, se encuentran dos nombres ligados a la literatura fantástica y a la fantasía científica: Holmberg y Eduardo Wilde. Aunque destacamos que antes de la llegada de Rubén Darío a la Argentina ya existían «leyendas y fantasías» premodernistas que recogían la influencia de Poe³. Este panorama hace que Darío sea uno de los primeros modernistas con conciencia del género fantástico y con una voluntad explícita de cultivarlo. Como destaca José Olivio Jiménez esto ocurrió durante la estancia del escritor en la ciudad de Buenos Aires donde ya existía una inclinación al cultivo de las ciencias esotéricas, la parapsicología y los estudios metasíquicos (tanto a nivel de difusión popular como en publicaciones)⁴. Los primeros cuentos fantásticos de Darío fueron publicados en *La Tribuna*, en *La Nación*, en *Almanaque Peuser* y *El sol* de Buenos Aires, entre 1893 y 1899⁵.

El tratamiento voluntario del género fantástico por uno de los fundadores del modernismo, Darío, ha hecho que algunos críticos prestigiosos se dedicaran al estudio de los mismos cuentos (entre ellos Lida, Anderson Imbert, Carilla) pero como destaca Jiménez se torna difícil discernir «cuáles en rigor merecen la catalogación de fantásticos»⁶. Lejos de las clasificaciones de los cuentos de Rubén Darío como «cuentos extraños», «maravillosos» o solamente

Modernismo (Lea Fletcher, *Modernismo. Sus cuentistas olvidados en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1986.) y el artículo de Carlos Battilana, «El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones», en: Noé Jitrik/Alfredo Rubione (eds.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2006, t. 5, pp. 101–127.

2 Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 79.

3 Ana María Barrenechea/Emma Susana Speratti-Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, Mexico, Imprenta Universitaria, 1957.

4 Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1976.

5 Seguimos la recopilación de José Olivio Jiménez de los cuentos fantásticos que se publican en Buenos Aires durante la estadía de Darío: «Cuento de Noche Buena», «La pesadilla de Honorio», «El caso de la señorita Amelia», «El Salomón negro», «D. Q.» y «Verónica», en: Darío, *Cuentos fantásticos* (n. 4).

6 Prólogo de José Olivio Jiménez en *ibid.*, p. 13.

«fantásticos» en nuestro trabajo sostenemos que estos cuentos están atravesados, también, por el impacto de los medios técnicos.

El interés de Rubén Darío por los medios técnicos de reproducción de la imagen, por los fenómenos relacionados con la luz — sabemos que conocía muy bien la Sociedad fotográfica de Aficionados de Buenos Aires⁷ —, por las ciencias ocultas y el espiritismo podemos leerlo no sólo en los cuentos fantásticos sino también en las crónicas, relatos y diversos escritos⁸. Como ejemplo, tomamos el cuento *Verónica* publicado en *La Nación* en el que en unas pocas páginas, Darío no sólo resume el problema de la dialéctica moderna entre secularización/sacralización del mundo, sino que a la vez sensibiliza a sus lectores enfrentándolos con un problema semiótico: el de la relación entre una imagen y su referente. En este trabajo, nos centraremos en *La extraña muerte de fray Pedro*, una versión ampliada sobre el cuento fantástico *Verónica* que Rubén Darío escribe en 1913.

SOBRE LA FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XIX

Philippe Dubois divide en tres momentos la discusión en torno a las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia por los críticos y teóricos de la fotografía respecto al principio de realidad propio de la relación entre la imagen fotoquímica y su referente⁹.

El problema, tan antiguo como la fotografía misma, ha tomado en los últimos tiempos un nuevo giro en el plano teórico: en primer lugar puede leerse el discurso de la mimesis, donde la fotografía era concebida como un espejo del mundo, de lo real. En sus comienzos, la fotografía era percibida como un análogo objetivo de lo real, sería un icono en el sentido de Peirce; en un segundo momento toda imagen es analizada como una interpretación/transformación de lo real, como una creación cultural, arbitraria, ideológica y codificada. La foto es aquí un conjunto de códigos, un símbolo en la terminología peirciana; y por último, la tercera manera de abordar el discurso fotográfico señala un cierto retorno al referente pero sin considerar a la fotografía como espejo de lo real, como mimética, en este sentido, la foto es ante todo índice, sólo después puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir un sentido (símbolo).

7 En una de sus crónicas, publicada en 1901, Darío atestigua el conocimiento de la Sociedad en una de sus crónicas: «El hormigueo de la proa se aglomera; ha advertido que tiene delante el ojo fotográfico. Un distinguido caballero, miembro de la sociedad fotográfica de Aficionados, de Buenos Aires, y el excelente comandante Buccelli, se ofrecen como operadores» («En el mar», en: R. D., *España Contemporánea*, París, Garnier, 1921, p. 6).

8 Cito de su Autobiografía: «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 extrema nerviosidad y por consejo de médicos amigos [...] En París, con Leopoldo Lugones, hemos observado [...] en el célebre Papus cosas interesantísimas» (Darío, *La vida* (n. 2), pp. 96–97).

9 Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

El discurso de la mimesis caracteriza, masivamente, a las estéticas del siglo XIX y tendrá repercusiones hasta entrado el siglo XX. En la época en que aparece el nuevo medio los discursos a favor del mismo destacan la precisión de la imagen fotográfica mientras que, entre los discursos en contra, señalaban la falta de imaginación del medio, y sostienen que las reproducciones mecánicas del aparato se alejaban del arte. Un escritor naturalista como Emile Zola toma a la fotografía como modelo de la literatura y produce descripciones tan detalladas que se asemejan a las imágenes de la cámara. Wolfram Nitsch resume concisamente las discusiones en torno a la fotografía en Francia en el siglo XIX y toma como eje el discurso al centenario de la fotografía de Paul Valéry¹⁰. Nitsch destaca que a Valéry la fotografía le sirve de modelo para la memoria y para el trabajo poético a la vez que resalta un aspecto importante de la invención de Daguerre: la condición de la fotografía de ser un signo indexical¹¹. Nos queda destacar que, también, los contemporáneos de Daguerre leían las imágenes fotográficas como indicios aunque de una forma distinta a como lo concibe la teoría actual del medio. Rosalind Krauss resalta que:

A principios del siglo XIX, la huella no sólo era considerada como una efigie, un fetiche, una película que hubiese sido despegada de la superficie de un objeto material y depositada en otro lugar [...]. Situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y del espiritismo, la huella parecía participar del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos — siendo ésta inaccesible a cualquier análisis materialista —. Nadie como Balzac, autor de la teoría de los Espectros, parecía ser más consciente de ello¹².

Para producir la teoría de los espectros, Balzac, además del sistema de huellas fisiognómicas de Lavater, tuvo en cuenta «la luz», un elemento central del

10 Wolfram Nitsch, «Literatura, memoria, fotografía. Rodolfo Walsh y la inscripción fotográfica», en: Nilda María Flawiá de Fernández/Silvia Patricia Israilev (eds.), *Hispanismo: Discursos culturales, identidad y memoria*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2006, t. 1, pp. 79–85.

11 Sabemos que una foto no es solamente una imagen semejante, sino al mismo tiempo una huella material de lo real, una emanación química del objeto capturado por el dispositivo óptico. Es esta interpretación de la fotografía la que subyace en el concepto de inscripción y la que predomina actualmente en la teoría que la tiene por objeto.

12 Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Krauss señala que el libro de Johann Caspar Lavater, *El Arte de conocer a los hombres por la fisiognomía (Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Winterthur, Steiners, 1783) gozó de un importante prestigio en el siglo XIX. Afirma Krauss: «La fisiognomía implicaba el desciframiento del ser moral y psicológico del hombre a partir de sus caracteres fisiológicos considerados como su huella. Según esta lectura, unos labios finos eran indicio de avaricia. [...]. También sería posible sacar del estudio sistemático de las huellas fisiognómicas otros beneficios que los que obtuvo el positivismo. De esa posibilidad trata Balzac al hablar de la dualidad de su interés por dicha ciencia, un aspecto proveniente de Lavater y el otro de Swedenborg» (p. 27).

sistema de Swedenborg, y que constituía el pasaje entre el mundo de las impresiones sensibles y el mundo del espíritu¹³.

Los muertos elegían hacer su aparición como espectros en las sesiones de espiritismo del siglo XIX en forma de imagen, de huella luminosa. Si para Balzac la daguerrotipia conserva un espectro de la persona representada (una traza de su cuerpo y de su alma), el fotografiado puede perder parte de su «ánima» al mismo tiempo el espectador puede enfrentarse a una aparición espectral.

En este sentido, la tradición de la literatura fantástica insiste en la presencia espectral de la huella dejada en la imagen y narra los efectos sobre el espectador.

LAS APARICIONES ESPECTRALES EN LOS CUENTOS DE DARÍO

Como dijimos en el apartado anterior, Philippe Dubois divide en tres momentos las discusiones respecto a la teoría de la fotografía. Me interesa destacar que, al considerar el primer discurso, el de la mimesis, en el que las imágenes pueden aparecer de forma automática, casi de forma natural, Dubois pone como ejemplo el caso de la imagen en la tradición/leyenda del velo de la Verónica. Para él, éste es el ejemplo que puede ser considerado, con su «impresión en negativo», como una imagen «obtenida por impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en la aparición de la representación»¹⁴. Por su realismo, el valor de reliquia y fetiche, esta imagen para Dubois puede considerarse una especie de prototipo de la fotografía. En este sentido, esta imagen «sine manu facta» se opone a la obra de arte, producto del trabajo y del talento manual del artista.

Rubén Darío reelabora literariamente este tema y escribe dos versiones de una misma anécdota. El primer cuento *Verónica* de 1894 y una segunda versión *La extraña muerte de fray Pedro* publicado en *Mundial Magazine* en el año 1913¹⁵. Darío fue el director literario de ese *magazine* que se publicó mensualmente en París desde 1911 y hasta 1914. La revista, con una lujosa

13 Los trabajos de Swedenborg, que fue un científico convertido en místico, giran en torno al problema de la luz. Destaca Rosalind Krauss que Swedenborg parte de la visión corpuscular que tenía Newton de la luz (de partículas infinitamente pequeñas) y le asocia la idea cartesiana de que la materia está compuesta de partículas divisibles hasta el infinito, por esto le era posible concebir la luz como un espectro cuyo origen está en el mundo de los sentidos y se difumina en el mundo de los Espíritus. Para él, por gracias divina, la luz está presente en todo el universo y, como consecuencia, el universo es un «vasto jeroglífico» donde se puede leer el sentido divino. Ver Krauss, *Lo fotográfico* (n. 12), p. 30).

14 Cf. Dubois, *L'acte photographique* (n. 9), p. 22.

15 Las citas de «Verónica» corresponden a Rubén Darío, *Cuentos fantásticos* (n. 4), y las de «La extraña muerte de Fray Pedro» corresponden a la primera versión publicada en *Mundial Magazine*, n° 25, París, 1913.

presentación, tiene todo tipo de ilustraciones y reproducciones artísticas en color, además de numerosos grabados y fotografías¹⁶.

El título *Verónica (vera icona)* adelanta que el problema que se plantea es el de la imagen verdadera, es decir, la imagen de Cristo¹⁷. La segunda versión, en cambio, pone el acento en lo «extraño», en el fenómeno que se relata en el cuento y que lo emparenta con los intereses de Darío en el ocultismo, con el interés de develar la presencia «real» de Cristo.

El escritor Darío sumergido, seguramente, en las polémicas de la época sobre la naturaleza de la fotografía, a partir de la divergencia entre foto contra obra de arte, y de los discursos sobre la mimesis fotográfica, reelabora el tema literariamente y elige como protagonista a un monje-fotógrafo para recorrer el problema de la fotografía como ícono a la representación de la fotografía como índice, huella.

En la primera versión, se concentra la intensidad de la historia. Resumimos brevemente: desde el comienzo un narrador omnisciente describe al protagonista Fray Tomás de la Pasión. A pesar de que se trata de un hombre de iglesia el monje está atravesado por el «pecado de la curiosidad» (p. 49). Por medio de un periódico se entera de los descubrimientos científicos de la época, los rayos catódicos, los rayos X y del invento de la fotografía. Desde ese día pierde la paz de su espíritu y se obsesiona por conseguir los aparatos de «aquellos sabios» (*ibid.*). Un día, un personaje irreal llega a su celda y le regala una cámara fotográfica y el monje comienza a hacer experimentos hasta que decide fotografiar una hostia del sagrario. En *Verónica* el monje protagonista se llama Fray Tomás y se lo caracteriza como «un espíritu perturbado por el demonio de la ciencia» (p. 47); en la segunda versión, el nombre es Pedro, y es caracterizado como un «indiscutible creyente» (p. 3), como «espíritu perturbado por el maligno espíritu que infunde el ansia de saber» (*ibid.*). En la transformación, en el pasaje de un cuento a otro, hay un reposicionamiento del narrador con respecto a los temas de la ciencia y del saber.

En lo sucesivo me voy a concentrar en la versión de 1913¹⁸. El cuento *La extraña muerte de fray Pedro* es un relato enmarcado, en el que se introducen diálogos y escenas en las que el narrador aporta sus ideas e impresiones. El cuento está situado en el cementerio de un convento español. Allí, frente a la lápida de fray Pedro, otro monje, el guía de la visita, le explica al narrador que el muerto fue vencido por el diablo.

En el primer párrafo tenemos las líneas principales de este cuento: frente a la tumba, frente a la muerte, aparecen las preguntas sobre la ciencia y lo sagrado, sobre el mundo de dios y del diablo. También destacamos que en este comienzo encontramos semejanza con el famoso cuento *El Horla* de

16 «La extraña muerte de Fray Pedro» se publicó por primera vez en mayo de 1913 y fue reproducida en *Cuentos y Crónicas*, de la primera serie de *Obras completas*, en Madrid en 1918.

17 Destacamos el único trabajo que encontramos sobre el cuento *Verónica* en relación con el interés del poeta Rubén Darío por la fotografía: Karen Poe Lang, «Vera icona (lectura de un cuento de Rubén Darío)», en: *Kañina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 28 (2004), n° 1, pp. 55–62.

18 Cito de la versión publicada en *Mundial Magazine* en 1913 (n. 15).

Maupassant en el episodio en el que el protagonista va a visitar en la cima de una colina una iglesia, y hay un fraile que lo acompaña: «y el fraile me contó historias, todas las viejas historias del lugar, leyendas, siempre leyendas, una de ellas me impresionó». A diferencia del cuento de Darío el personaje del fraile en el cuento de Maupassant tiene el beneficio de la duda frente a historias «raras» o «irreales»; mientras que el fraile del convento español es dogmático:

EL FRAILE: Éste — me dijo — fue uno de los vencidos por el diablo.

EL NARRADOR: — Por el viejo diablo que ya chochea, le dije

EL FRAILE: — No, me contestó — por el demonio moderno que se escuda con la Ciencia — y me narró lo sucedido (p. 3).



Ilustración de Basté para la edición del cuento en *Mundial Magazine* 1913, n° 25.

Ciencia/tecnología se enfrenta a la religión. Para el discurso del religioso, fray Pedro murió como consecuencia de haberse adentrado en la ciencia, en el mundo moderno, mientras que el narrador toma distancia de este discurso, desde la primera frase dice que el diablo ya está viejo («ya chochea», p. 3), no tiene fuerzas para eso, abriendo de este modo los discursos.

Rubén Darío trama la historia como una especie de leyenda, la de la vida de los santos. A partir del momento en que el protagonista lee los periódicos en los que se hablaba de los descubrimientos del doctor Roentgen, de lo que se comprendía en el tubo Cookes, de la luz catódica, del rayo X, el monje ve el

facsímil de una mano cuya anatomía se transparentaba, y «no pudo desde ese instante estar tranquilo, pues algo que era un ansia de su querer de creyente, aunque no viese lo sacrílego que en ello se contenía, *punzaba* sus anhelos» (p. 5). El protagonista es descrito como un enfermo, un hombre ensimismado, torturado por sus ideas: «Cómo podría él encontrar un aparato como el de aquellos sabios y que le permitiera llevar a cabo un oculto pensamiento?» (*ibid.*)¹⁹.

En *La extraña muerte de fray Pedro* se afirma que el monje aficionado quería sacar en su laboratorio las pruebas no sólo de la fotografía de los cuerpos sino las fotografías del alma, fray Pedro quiere aplicar la ciencia a las cosas divinas, quiere apresar una forma que para los místicos es presencia «real»: las visiones de los éxtasis y las manifestaciones de los espíritus celestiales. En este pequeño párrafo se resume el deseo del protagonista:

¡Si en Lourdes hubiese habido una Kodak, durante el tiempo de las visiones de Bernardetta! ¡Si en los momentos en que Jesús, o su Santa Madre, favorecen con su presencia corporal a señalados fieles, se aplicase convenientemente la cámara oscura!... ¡Oh cómo se convencerían los impíos, cómo triunfaría la religión! (*ibid.*)²⁰.

La fotografía sería la prueba evidente del «eso ha sido» bartheano²¹. El desafío al que quiere dedicarse Pedro es a dar testimonio de lo ocurrido, pero en su deseo traspaasa las fronteras, se extralimita, para el discurso religioso peca de

19 En Francia, a comienzos del siglo XX, se constituyó la *Sociedad de estudios de la fotografía trascendental* bajo el trabajo de Flammarion y Richet. Así se podían captar los fenómenos invisibles usando la tecnología. Este tipo de fotografía está conectada con los fenómenos de la luz y es parte de la historia de la fotografía. Bernd Stiegler en *Philologie des Auges* (München, Fink, 2001) afirma que Flammarion toma la corriente de los debates sobre los límites de la percepción y la posibilidad de apariciones espiritistas más allá del espectro accesible al hombre. En la investigación del mundo suprasensorial los descubrimientos de los medios técnicos tienen un rol decisivo porque pueden grabar fenómenos que están escondidos por la percepción limitada del ojo humano. La imaginación espiritista del siglo XIX fue influenciada fuertemente por los medios técnicos. Esto se ilustra usando el ejemplo de la fotografía.

20 Stiegler divide en dos fases el desarrollo de la fotografía de espectros (Geister- oder mediumnistische Photographie). La primera fase se extiende desde 1861 a 1877 y se caracteriza por la aparición de fenómenos de luz o formas humanas en retratos. Apenas descubrieron los rayos X, las ondas electromagnéticas y la luz ultravioleta, intentaron captar con fotografías las corrientes electrovitales del cuerpo humano; mientras que en la segunda fase, el enfoque ya no es la aparición de espectros sino las actividades de los rayos del alma, de los pensamientos o del cuerpo. Cuando la fotografía de los rayos X se impone en la medicina y también las medidas fotométricas de la radioactividad de Marie Curie, desapareció la fotografía de los espectros, pensamientos y rayos. A partir de entonces, las posibilidades técnicas de la fotografía llegaron a su límite y con la entrada del cine apareció un nuevo medio técnico que convocaba nuevos espectros. Para los fotógrafos de espectros, la fotografía fue un medio que servía como «mediador» entre la vida y la muerte, lo visible y lo invisible, el mundo sensorial y suprasensorial. La fotografía como medio tenía la capacidad de grabar precisamente los fenómenos.

21 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.

soberbia dado que él «ofrecería más de lo que se ofreció a Santo Tomás» (*ibid.*), es decir, no sólo certidumbre indexical sino también icónica (como el paño de la Verónica). Fray Pedro quiere «ver más allá», revelar lo que se ocultaba, la tecnología le daría esa posibilidad y el monje no duda en usarla.

Frente a la relación conflictiva entre arte y ciencia/ciencia y ciencias ocultas, Darío apela a la *doxa*, a los lugares comunes de las ciencias populares, a las curiosidades diabólicas. El descubrimiento de la fotografía, como una huella, ilumina lo divino. En momentos en que la ciencia ha desplazado a los saberes sagrados, Darío los junta, y muestra la posibilidad de iluminación, de celebración que permite la entrada de lo tecnológico.

En la leyenda, fray Pedro es un monje-científico interesado por los adelantos técnicos, se entrega a su pasión por el conocimiento, y esta pasión lo lleva a entregar su vida por su idea. El narrador mira con ironía lo que para el discurso religioso es «una tentación del demonio». Darío con este cuento posibilita un nuevo discurso, aquel que a comienzos del siglo XX se enfrenta con el desafío de integrar lo sagrado con la ciencia/tecnología.

En el relato, a través de un episodio fantástico, un misterioso fraile le regala a fray Pedro una cámara fotográfica, y ya enloquecido y ciego de pasión, se consagra a su idea. Primero, prueba la máquina sobre su propio cuerpo, luego en distintos objetos hasta que se atrevió a robar una hostia del sagrario. El experimento le cuesta la vida a fray Pedro dado que al día siguiente lo encuentran muerto en su celda. Junto con su cuerpo, las autoridades eclesiásticas encuentran una placa fotográfica revelada con la imagen de Jesucristo desclavada de la cruz y con una mirada dulce en sus ojos²². En la placa revelada aparece el retrato de Jesucristo. Como efecto del *shock* o del goce místico, de ver el rostro de Jesús, el rostro de un muerto/ resucitado, de enfrentarse al registro de lo presente-ausente, al rostro de Dios, el protagonista muere.

En este final del cuento aparece el «retrato» de Jesucristo. La fotografía de un muerto, como un género que se extiende en el siglo XIX, el alma como «sombra» ha sido captada en la foto. El monje con su experimento capta la espectralidad, la referencia, el *spectrum* de Jesucristo, que «con los brazos desclavados y una dulce mirada en los divinos ojos» (p. 231) se complace con el experimento. Lo que la fotografía de fray Pedro muestra es lo esencial de la fotografía dado que las imágenes nos hablan de espectros, de fantasmas²³. Fray Pedro, al igual que el apóstol Tomás en la tradición bíblica que necesitaba indicios para creer, corrobora con ayuda de la tecnología, la presencia «real» de Jesucristo.

Nos interesa destacar que Darío, en la primera versión del cuento, anota: «Si en Lourdes hubiese habido una *instantánea*», la instantánea, la fotografía, será reemplazada en la versión de 1913 por una «Kodak». Así, se marca en el texto un momento de acceso, de consumo de las máquinas fotográficas, cualquiera, puede ya sacar una foto. En este sentido, recordamos que en 1895

22 En la primera versión, la mirada de Jesucristo en el retrato tomado por fray Tomás es «terrible» (p. 55); mientras que en el retrato de fray Pedro es «dulce» (p. 5).

23 Jacques Derrida/Marie-Françoise Plissart, *Droit de regard*, París, Minuit, 1985.

salió al mercado una cámara de cajón de tamaño de bolsillo. La cámara Kodak de bolsillo estaba dotada de un fuelle que la hacía plegadiza. También en 1900 se lanzó al mercado la primera cámara Brownie, diseñada para niños, que se vendía por un dólar²⁴. En la primera versión, *Verónica*, al anotar una «instantánea» aparece el gesto de la toma, de lo que la máquina sólo en un instante puede captar; destacamos también que el monje Tomás, en la primera versión, divide sus actividades entre la oración, la disciplina y el laboratorio, mientras que en la segunda versión del cuento, el texto señala que el laboratorio le era permitido a fray Pedro por los «bienes que atraía a la comunidad» (p. 5). Con lo cual, Darío introduce el problema de las copias, de la industrialización de la fotografía, de la circulación de la mercancía y del dinero.

En la anécdota que elige Rubén Darío para acercarnos este tema, reconocemos en *Verónica*, la primera versión, la intertextualidad con la tradición cristiana que sintetiza en el acto de la mujer que limpia el rostro de Jesucristo, camino del calvario, un gesto de piedad. Como recompensa, Jesús deja grabada su imagen, su rostro. Como si se tratara de una fotografía, en un instante, en un golpe, en un gesto que opera el fotógrafo, el rostro de Jesucristo queda grabado en el paño. Lejos de la técnica, el grabado en la tela es como un cuadro de Jesús. En la leyenda cristiana, la piedad de esta mujer es recompensada con un milagro.

Como señala Philippe Dubois, es una imagen en la que la mano del hombre no ha intervenido. En la tela se perpetúa el retrato, sin mediación, mientras que en la reelaboración de Rubén Darío, fray Pedro, la nueva Verónica, posibilita que se produzca el milagro mediante el acto fotográfico, la conjunción hombre-técnica.

Si como hemos señalado al retomar a Dubois, la imagen en el paño, en el velo de la Verónica «se opone a la obra de arte, al producto del trabajo, del genio y del talento manual del artista»²⁵, fray Pedro, en tanto fotógrafo, usa la tecnología, interviene en el acto fotográfico, y dado que el principio de la huella, por más esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico, de algún modo, Rubén Darío, le está dando a la fotografía, en la reelaboración, en la Verónica moderna, la categoría de arte.

En este cuento, aparece un tratamiento muy particular de lo moderno, en el que se resalta el interés por lo oculto, por el mundo de lo religioso, en el hecho de que el protagonista del relato es un monje. Darío une los mundos, uno carente de modernidad (el mundo de los religiosos que se resisten a la técnica y que creen que la Ciencia está dominada por el demonio) y un espacio

24 El desarrollo de la fotografía a base de rollo de película produjo una situación muy diferente de la que existía antes. Hasta el advenimiento de las cámaras Kodak y Brownie, el fotógrafo tenía que ser un artífice más o menos hábil; tenía que revelar sus propios negativos y hacer sus propias copias y, por necesidad tenía que ser una persona interesada en los aspectos técnicos del tema. Los nuevos fotógrafos que usaban las sencillas cámaras de rollo, ya no tenían el menor problema sobre técnica de fotografía, ni les interesaban los detalles de su artesanía; solamente tenían que preocuparse por tomar fotografías de los sujetos que les interesaban. Cf. las informaciones sobre la historia de Kodak en: www.kodak.com.

25 Dubois, *L'acte photographique* (n. 9), p. 22.

moderno dentro de ese mundo arcaico (el laboratorio del monje-fotógrafo). La técnica es un medio de acceso, un puente entre ambos mundos. Como dijimos al comienzo de este trabajo, si consideramos que la secularización del siglo XIX fue una «desmiraculización» del mundo, sostenemos que las posibilidades que brindan los medios técnicos, especialmente la fotografía, contribuye a devolver algo de la «magia» y en el caso del cuento fantástico que nos ofrece Darío, a reponer algo de lo sacro perdido.

El interés del protagonista fray Pedro por fotografiar lo que no se ve, por usar el ojo tecnológico de la cámara para captar «más allá» las profundidades del alma, y aún más, el mundo de los muertos, se asemeja al interés de los poetas por tocar mediante la poesía el misterio del universo. Si la poesía descubre lo que está «velado», Darío le da peso a lo técnico, y de este modo, también la fotografía, en tanto escribe con luz, puede iluminar el camino de acceso a lo divino.

Para concluir, destacamos que Rubén Darío en 1896, año de la publicación de *Verónica* publica su famoso texto *Prosas profanas* donde leemos en las «Palabras liminares» que el poeta desea haber tenido tiempo y menos fatigas de alma y corazón para como «un buen monje artífice» hacer sus versos dignos del libro que se publica. En *Prosas profanas*, Darío le dedica un poema al monje Gonzalo de Berceo donde lo reconoce como maestro del alejandrino y donde afirma que pretende que «la luz resalte tu antiguo verso»²⁶. La luz, la luminosidad, como una huella fotográfica, ilumina el camino trazado por Berceo y retomado por Rubén Darío en su poesía y también en este cuento.

26 Dice el texto: «Así procuro que en la luz resalte / tu antiguo verso, cuyas alas doro / y hago brillar con mi moderno esmalte» (Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, t. 1, p. 176).