

Blanco sobre blanco

Irina Garbatzky

(IECH, CONICET-UNR)

Resumen:

El artículo aborda un primer acercamiento al problema de la originalidad latinoamericana en la poesía de Rubén Darío en su tensión con las literaturas no hispanoamericanas. Para ello se han elegido dos poemas de *Prosas profanas* (1896): “Sinfonía en gris mayor” y “Bouquet”, con el fin de leer en ellos el procedimiento por el cual el poeta cita y sobre todo imita el poema “Symphonie en blanc majeur”, de Théophile Gautier, para luego dismantelar, con la copia, un sentido esencialista de originalidad y pureza; cuestión que le había valido una serie de acusaciones, fundamentalmente, en la polémica con Paul Groussac hacia el mismo año de publicación del libro.

Palabras clave:

Copia – Originalidad – Profanación – Rubén Darío – Modernismo

Abstract:

The article addresses a first approach to the problem of Latin American originality in the poetry of Rubén Darío in his tension with the other non-Hispano-American literatures. For this, two poems have been chosen from *Prosas profanas* (1896): “Sinfonía en gris mayor” and “Bouquet”, in order to read in them the procedure by which the poet quotes, and above all imitates, the poem “Symphonie en blanc majeur” by Théophile Gautier to dismantle, with the copy, an essentialist sense of originality and purity, an issue that it had been worth a series of accusations, fundamentally, the controversy with Paul Groussac towards the same year of publication of the book.

Key Words:

Copy – Originality – Profanation – Rubén Darío – Modernism



En su conocida respuesta, “Los colores del estandarte”, publicada en La Nación el 27 de noviembre de 1896, Rubén Darío recuperaba la invectiva lanzada por Paul Groussac, el director de la Biblioteca Nacional, a propósito de *Los Raros*. Recordemos el episodio. La reseña de Groussac sobre el libro de Darío, publicada poco antes, también en noviembre de 1896, tenía el tono del consejo y de la admonición. Al joven Darío se le recomendaba, por un lado, no frecuentar a los decadentistas y simbolistas franceses, y por otro, trabajar en la fundación de una poesía originalmente americana. Cito el final de la reseña de Groussac:

Dado ese resultado mediocre del decadentismo francés, es permitido preguntarse: ¿qué podría valer su brusca inoculación a la literatura española, que no ha sufrido las diez evoluciones anteriores de la francesa, y vive todavía poco menos que de imitaciones y reflejos, ya propios, ya extraños? Y finalmente faltaría después averiguar si la imitación del neo-bizantinismo europeo puede entrañar promesa alguna para el arte nuevo americano, cuya poesía tiene que ser, como la de Whitman, la expresión viva y potente de un mundo virgen, y arrancar de las entrañas populares, para no tornarse la remedada cavatina de un histrión. El arte americano será original o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée: *Qui pourrais-je imiter pour être original?* (Pagés Larraya 1962: 240)¹

No inocular el decadentismo francés, alejarse de la rareza de la lengua de esos poetas (cuya existencia es posible luego de una larga evolución de la poesía francesa), defender la potencia de un mundo virgen y originario. Esas son las tres recomendaciones del maestro, quien, además, le recuerda, en su nota, que su origen francés le habilita un saber de primera mano de la lengua, de su escritura y de los poetas con los que se estaba tratando.

Darío revierte la crítica en virtud, responde retomando la pregunta y colocando en primer plano la cuestión de la originalidad y la copia: “*Qui pourrais-je imiter pour être original?* me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original” (3).

Si para la cultura europea la copia o la imitación significa una falta al original verdadero, la respuesta americana, de acuerdo a la elección de Darío, consistiría en poner en juego el valor de la copia, pensarla en un proceso de reelaboración, convirtiendo ese acto de traducción en una forma nueva e inédita, y, por lo tanto, absolutamente moderna, de la poesía latinoamericana. *Prosas profanas* explora de este modo (y hace explotar) esa relación específica de su poesía con la traducción, en el sentido de un traslado de formas rítmicas y visuales que devora y recrea un poema a partir de otro, en un proceso al cabo del cual la copia deja

¹ "Boletín Bibliográfico: *Los Raros*, por Rubén Darío", de Paul Groussac, publicada en *La Biblioteca*, Buenos Aires, Año I, t. II, núm. 6, nov. de 1896, pág. 474-480. Aquí cito la edición que aparece en el libro de Pagés Larraya (1962).

el margen para volverse el centro de un procedimiento productivo, a la vez que desacomoda todo un sistema de valores.²

Respecto del problema de la copia en general y de la incorporación francesa de manera más puntual, me gustaría tomar como referencia el trabajo de Mariano Siskind, quien explica con gran claridad las dimensiones que tomó en la literatura de Darío dicha cuestión, en relación con el deseo de una cultura moderna universal. El significante “Francia”, en Darío, propone Siskind, aparece como la cifra de lo moderno y su relación con él no establecería una subordinación de las culturas particulares respecto de la cultura hegemónica. En su lugar, lo que podría hallarse es la idea de mediación que cobra lo francés:

Darío vacía a Francia de su contenido particular francés y la convierte en el significante de lo absolutamente moderno: Francia como el nombre y el aspecto exterior de una modernidad que Darío desea para América Latina. Si la epistemología esencialista de Groussac confiere un privilegio ontológico a la cultura francesa, ese privilegio es para Darío una función estructural del orden universal de la modernidad [...] América Latina es moderna *a través* de Francia: Francia como mediación, como instancia que permite una traducción latinoamericana de formas, imágenes y deseos modernos. (Siskind 2016: 279-280, subrayado en el original)

Frente a dicha epistemología esencialista, en la cual América Latina estaría condenada a la mala imitación o a una originalidad que sólo podría darse expresando la particularidad autóctona del continente, Darío propone una operación estructural, al colocar en primer plano la paradoja existente entre la originalidad y la copia como una cuestión absolutamente moderna y al introducir las dimensiones creativas y singularísimas de los procesos de traducción e imitación. De esta manera, reenvía la discusión hacia el lugar que tienen las apropiaciones y las resignificaciones para las culturas marginales, y lo propiamente americano que soportaría ese proceso, así como sobre los alcances que supone la tensión originalidad/copia para el arte moderno en general; una tensión y una serie de acciones sobre las que, evidentemente, le toca reflexionar, al tiempo que hacerlas, crearlas, ejecutarlas. Acaso “Los colores del estandarte” (como las “Palabras liminares”) sea un texto donde se observa diáfananamente esta doble cuestión -la reflexión sobre la práctica artística y la práctica misma, de ahí su cercanía evidente con el género “manifiesto”-, pero también el hecho de qué hacer con las palabras de los otros, y he ahí que la apropiación de la frase peyorativa de “galicismo mental” de Juan Valera o de la irónica cita de Coppée funcionen, como comenta Siskind, como las cifras donde se responde para exponer, a manera de “lema autodescriptivo” (278), una sensibilidad moderna, una forma y un proceder modernos de la poesía.

² En este punto resulta muy pertinente mencionar el sentido del poeta-traductor que utiliza Rodrigo Caresani para pensar la poesía de Darío (y la “Sinfonía en gris mayor”, además): “el poema como traducción interlingüística –porque se trata de una evidente apropiación de textos muy concretos de Gautier, Verlaine y Baudelaire. [...] [y] el poema como cruce de series, series –la pintura y la música- que el poema de Darío somete al imperio del ritmo” (2012: 2).



En este sentido, y de manera muy incipiente y ajustada para esta ocasión, me gustaría observar dos casos de *Prosas profanas*, dos poemas puntuales en donde se evidencia esta discusión no sólo a partir de la cita explícita, sino también a partir de la puesta en escena, -entre el homenaje, la copia y la profanación-, de ese mismo proceso de traducción o incorporación de la poesía francesa en tanto que creación de una poesía moderna.

Se trata de dos poemas que refieren a “Symphonie en blanc majeur”, de Théophile Gautier. Uno, directamente en el título, “Sinfonía en gris mayor”, y el otro, en el cuerpo del poema, “Bouquet”. Voy a pasar brevemente por el primero, para luego detenerme en el segundo.

El poema de Gautier se incluye en *Émaux et Camées* (1852) y constituye una referencia parnasiana del arte por el arte, de la sinestesia y de la relación entre poesía y pintura en términos de écfrasis como intermedialidad: la representación visual creada a partir de una forma verbal. Es un poema sobre la belleza femenina de la mujer-cisne, y puede recorrerse en él la multiplicación del blanco, al infinito. Copio las primeras estrofas:

De leur col blanc courbant les lignes,
On voit dans les contes du Nord,
Sur le vieux Rhin, des femmes-cygnés
Nager en chantant près du bord,

Ou, suspendant à quelque branche
Le plumage qui les revêt,
Faire luire leur peau plus blanche
Que la neige de leur duvet.

De ces femmes il en est une,
Qui chez nous descend quelquefois,
Blanche comme le clair de lune
Sur les glaciers dans les cieux froids ;

Conviant la vue enivrée
De sa boréale fraîcheur
A des régals de chair nacrée,
A des débauches de blancheur !³
(1872:33)

³ No he conseguido encontrar una traducción al español de este poema, por lo que me tomo el atrevimiento de traducir estas primeras cuatro estrofas: “Desde su cuello blanco encorvando las líneas,/ se puede ver en los cuentos del Norte,/ en el antiguo Rin, a las mujeres-cisne/ nadar cantando cerca del borde, // O bien, suspendiendo en alguna rama/ el plumaje que las cubre/ deja brillar su piel más blanca/ que la nieve que les cae. // De estas mujeres hay una,/ que a veces cae sobre nosotros,/ blanca como el claro de luna/ de los glaciares en los cielos fríos; // llevando la vista emborrachada/ desde su frescura boreal/a los placeres de la carne nacarada,/ ¡Un libertinaje de blancura!



El poema de Gautier se construía estrictamente a partir de la estética parnasiana del equilibrio formal, de las estrofas y de los versos (en su mayoría octosílabos), la búsqueda de la armonía sonora, la vocación pictórica y el uso simbólico del color blanco como matriz generadora de varios sentidos, belleza, sabiduría, equilibrio, pureza. La blancura de la piel y el plumaje de las mujeres-cisne, la nieve del paisaje boreal, el nácar, la luna, los glaciares, la mica, la nieve, los lirios, el hielo, son las referencias con las que Gautier construye su sinfonía del blanco mayor a lo largo de todo el poema.

Ahora fíjense qué ocurre con “Sinfonía en Gris Mayor”, un poema que Darío escribe en viaje, en 1891 en El Salvador, y que publica en 1894. Resulta curioso que en *Historia de mis libros*, Darío comente, justamente, la ocasión de escritura de este poema: “La Sinfonía en Gris Mayor trae necesariamente el recuerdo del mágico Théo, del exquisito Gautier, y su ‘Symphonie en blanc majeur’. La mía es anotada *d’après nature*, bajo el sol de mi patria tropical”. La cita permite pensar de manera muy interesante en la reiteración, nuevamente, del problema de la copia. La expresión con la que Darío se refiere a ese poema no es inocente, porque *D’après nature* es justamente el giro utilizado por los pintores para referirse a lo que se representa o se copia al estar frente a un referente natural, ante lo original. Según el juego de Darío, si el poema de Gautier reconstruye una escena nórdica, casi mitológica, lejana y exotista, por el contrario el poeta nicaragüense estaría retratando, “al natural”, su trópico natal. Se trataría de una escena supuestamente “fiel”, y por lo tanto, paradójicamente, ya no en blanco, sino en gris.⁴ Pero enseguida vamos a dudar de esta fidelidad. Leamos primero “Sinfonía en gris mayor”:

El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.

El sol como un vidrio redondo y opaco
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín.

⁴ Interesa en este sentido, subrayar la nota relativa a los Criterios de edición de la poesía reunida en la Biblioteca Ayacucho que elaboró Ernesto Mejía Sánchez, en la cual refiere que “Sinfonía en gris mayor” “el propio Darío (lo) transcribió en una ‘Charla de verano’ de *La tribuna*, Buenos Aires, 8 de enero de 1894 [...], advirtiendo que eran versos ‘escritos en un país de *tierra caliente*’, como que fueron publicados bajo el rubro del proyectado *Libro del Trópico en El Correo de la Tarde*, Guatemala, 21 de febrero de 1891, y luego reproducidos en *El Partido Constitucional*, San José, Costa Rica, 12 de agosto del mismo año; en *España y América* de Madrid, 25 de setiembre de 1892; en *El Partido Liberal*, México, 24 de setiembre de 1893, y en el volumen *Literatura de ‘El Heraldó’*, Bogotá, 1893, tomo II, p. 300.” (1986: LXII, el subrayado es mío). Esa noción, de versos “escritos en un país de tierra caliente”, asociada a una de las primeras publicaciones del poema, colaboraría con nuestra idea acerca de la construcción detallada de una imitación contrastante con la “Sinfonía en blanco mayor”, claramente un poema de “tierra fría”.

Las ondas que mueven su vientre de plomo
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país.

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara
los rayos de fuego del sol del Brasil;
los recios tifones del mar de la China
le han visto bebiendo su frasco de gin.

La espuma impregnada de yodo y salitre
ha tiempo conoce su roja nariz,
sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,
su gorra de lona, su blusa de dril.

En medio del humo que forma el tabaco
ve el viejo el lejano, brumoso país,
adonde una tarde caliente y dorada
tendidas las velas partió el bergantín...

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borrara el confín.

La siesta del trópico. La vieja cigarra
ensaya su ronca guitarra senil,
y el grillo preludia un solo monótono
en la única cuerda que está en su violín.

(1986: 216)

Como se ve, al revés de la “Sinfonía en blanco mayor”, de Gautier, que apuntaba a detallar la blancura exquisita, acá de entrada lo que se arma es el paisaje enrarecido, esfumado y manchado. Aparece el mar, pero como un vidrio sucio, que pone en duda la idea del reflejo límpido. La mancha, la mezcla, la sombra y lo opaco arman el marco de una escena que tampoco será la parnasiana, la de la mujer-cisne, sino la del viejo lobo marino, impregnado de yodo y salitre en una siesta calurosa y sucia, pesada y brumosa, senil, monótona y decadente (la música de un violín de una sola cuerda). Uno podría pensar acaso que si Néstor Perlongher encastró el barroco áureo con el barro del Río de la Plata, esa operación ya la había hecho Darío, llenando de ceniza y del sopor marino, la claridad nívea, espejeante y fría del Rin.

Rodrigo Caresani observa que “Sinfonía en gris mayor” es un poema caníbal, en el sentido de que devora dos tradiciones, la parnasiana y la simbolista, la sinestesia de Gautier y las correspondencias de Charles Baudelaire, y las reúne en un paradigma de la transcodificación. En este sentido sería, además, un



modelo, porque es un poema que, si bien pinta una marina, escenifica y distancia ese “natural”, exponiendo el artificio pictórico sin apelar a la mimesis, sino reconstruyendo una nueva forma, autónoma, y volviéndose con ello absolutamente contemporáneo de la tradición moderna inaugurada por los propios Baudelaire y Gautier. Además, ese *d’après nature* en el que Darío ubica el paisaje marino, resulta, como lo explica Beatriz Colombi, de un exotismo multiplicado: el trópico es tan exótico para los lectores porteños como cualquier otro país europeo, y algo de esa distancia se juega en el momento de publicación del poema en Buenos Aires, tres años después de su primera publicación en 1891.

La escena de la sinfonía en gris, por tanto, tal vez sea tan exótica como la alejada geografía nórdica situada por Gautier. La cita de Darío en *Historia de mis libros* nos daría una pista de esta artimaña, al enrarecer, nuevamente, los valores de lo original y lo copiado. De pronto el poema original, la “Sinfonía en blanco” del maestro Gautier, resulta una impostura, ya que imagina un paisaje irreal y lejano; mientras que el poema que copia y homenaja, la “Sinfonía en gris”, paradójicamente sería el que se escribe *d’après nature*. De la reflexión podría desprenderse la sugerencia de un Gautier es extranjero en el Rin, contrapuesto a un Darío natural del trópico. Lo cierto es que si Gautier construye exquisitamente una geografía blanca, Darío desbarata la escena, pero componiendo cuidadosamente otra: la estampa del viejo marino, el sopor y la siesta. En síntesis, se lo escriba o no *d’après nature*, poco o nada hay en ambos casos de “natural”, y el trópico de “Sinfonía en gris mayor”, explica Marcela Zanin, “parece ser, fundamentalmente, una variación impersonal de grises y de límites abiertos (ilimitado). Una manera de ser tropical (muy profanadora)”.

Una segunda devoración de Gautier, más oblicua en un sentido y más directa en otro, podría leerse en el segundo poema al que hacemos referencia, “Bouquet”. Aquí, el ejercicio de la copia trastocada o del original embarrado se ve claramente en varios niveles. Por empezar, el poema refiere de entrada, en su primera estrofa, al poema de Gautier, “Sinfonía en blanco mayor”. Desde el comienzo, entonces, se estampa una reproducción: el ramo áureo y armónico de la Sinfonía en blanco mayor, que en la escritura de Darío se convierte en un blanco bouquet, que es en sí mismo el poema entero y que funciona como regalo para una niña blanca: acaso otra mujer-cisne y el recuerdo, tal vez, de aquellas niñas blancas pintadas por Whistler, el pintor norteamericano que, viviendo en Inglaterra e influenciado por el movimiento prerrafaelista, pintó tres “Sinfonías en blanco”, también basadas en el poema del francés.⁵

⁵ Sólo por curiosidad, las tres “Sinfonías en blanco” de Whistler, de 1862, 1864 y 1866 respectivamente:

Leamos las estrofas de "Bouquet":

Un poeta egregio del país de Francia,
que con versos áureos alabó el amor,
formó un ramo armónico, lleno de elegancia,
en su Sinfonía en Blanco Mayor.

Yo por ti formara, Blanca deliciosa,
el regalo lírico de un blanco bouquet,
con la blanca estrella, con la blanca rosa
que en los bellos parques del azul se ve.

Hoy que tú celebras tus bodas de nieve
(tus bodas de virgen con el sueño son),
todas sus blancuras Primavera llueve
sobre la blancura de tu corazón.

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,
cuello de los cisnes, margarita en flor,
galas de la espuma, ceras de los cirios
y estrellas celestes tienen tu color.

Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco
la flor que te ofrezco, blanco serafín.
¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en tu jardín!
(1986: 194)

Además de la cita al poeta francés, el poema copia e instala con precisión y exactitud el procedimiento de Gautier, su principio constructivo, al repetir y multiplicar en cada estrofa las imágenes y los sentidos infinitos del blanco. Como el del francés, el poema satura blanco. Blanca rosa, blanco serafín, blanca estrella, lirios,



cirios, etc. El blanco de Gautier se ve, pero también se lo escucha, en la aliteración nasal que produce la repetición de la palabra *blanc*, la cual permite oír en castellano las tonalidades sonoras de la lengua francesa, en esos “lirios, lirios blancos, blancos, blancos cirios”.

Imitando paso a paso el proceder de “Symphonie en blanc majeur”, el poema de Darío también plantea un corte, simbolista, con el color blanco, en la última estrofa. Sólo que su gesto profanador aparece como apropiación y resignificación de esta escena última, copiando y al mismo tiempo diferenciándose del francés. En el de Gautier, el corte del blanco resultaba un potencial y en algún sentido aumentaba la idealización de la pureza y la belleza:

Sous la glace où calme il repose,
Oh ! qui pourra fondre ce coeur !
Oh ! qui pourra mettre un ton rose
Dans cette implacable blancheur !⁶
(37)

El de Darío es bien distinto. Allí el equilibrio se ve desbaratado:

Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco
la flor que te ofrezco, blanco serafín.
¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en mi jardín!
(194)

El gesto resulta desafiante y teatral, invoca directamente un acto que habla nuevamente del ejercicio de la copia y la traducción como apropiación. Al mismo tiempo homenajea y mancha la poesía del maestro. Manchar, escribir y ocupar el blanco como espacio a ser colmado, sostiene Silvia Molloy, resulta equivalente con la voracidad del sentido, de la ansiedad por fundar una nueva escritura. La multivalencia del blanco se formula en esa tensión que implica el observar y postular un espacio nuevo, al tiempo que fundarlo y ocuparlo. En esa mancha sobre el blanco (también un “blanco sobre blanco”, sólo que muy distinto al de Malevich), el poema de Darío arma una escena. Molloy encuentra la proposición teatral del gesto de Darío en otro poema afín de *Prosas profanas*, “La página blanca”. Se trata, dice, de construir un escenario y darse a ver, a conocer. Creo que en “Bouquet” también se observaría con nitidez el artificio teatral, la efímera confección de una cuarta pared: en la mostración del acto y en la invocación a una segunda persona a que lo observe (“mira cómo mancha”), que si bien se dirige a la mujer del poema, también se muestra, al decirse, hacia los

⁶ “Debajo del hielo donde descansa, /Oh! ¡Quién podrá derretir este corazón!/ Oh! ¡Quién podrá poner un tono rosa/ en esta blancura implacable!” (La traducción es mía).



lectores-espectadores. Un acto que marca, en este final, una diferencia y un quiebre, tanto con las estrofas anteriores, las cuales armónicamente habían contado o descrito la figuración multiplicada de la blancura de aquel “regalo lírico”, ahora súbitamente manchado de rojo, como con la blancura idealizada y reafirmada en la última estrofa del poema francés.

El final del poema de Darío convierte ese procedimiento simbolista del rojo sobre el blanco en un gesto de profanación, por las asociaciones eróticas que trae y por el trabajo de pasaje y restitución de los elementos de lo sagrado que aparecían ligados a la blancura, en el sentido de pureza y religiosidad. Por otra parte, lo sagrado se encuentra desplazado o invertido, porque lo que se va a profanar ya no será la poesía culta, sino, justamente, la poesía decadente y simbolista. Profanarla o restituirla a su uso orienta la formación de la nueva poesía latinoamericana. Una poesía que siendo absolutamente original, copia. Y que siendo totalmente americana, nada tiene del “mundo virgen” que reclamaba Groussac.

Bibliografía

Caresani, Rodrigo (2012). “Rubén Darío traductor: poesía, pintura y música”. *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Caresani-%20Rodrigo.pdf/view?searchterm=None>. Último acceso: 23/11/2017.

Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Darío, Rubén (1988). *Historia de mis libros*. Managua, Nueva Nicaragua: 60-61.

----- “Sinfonía en gris mayor” y “Bouquet”. *Prosas profanas*. Caracas, Ayacucho, 1986: 194 y 216. Edición de Ernesto Mejía Sánchez.

Darío, Rubén. “Los colores del estandarte.” *Escritos inéditos de Rubén Darío* (1896): 120-123. Artículo publicado el viernes 27 de noviembre de 1896 en diario La Nación. Buenos Aires. Original accesible en el Archivo online de UNTREF: <http://170.210.60.20/index.php/104-3>. Último acceso: 30/11/2017.

Gautier, Théophile (1872). “Symphonie en blanc majeur”. *Émaux et camées: édition définitive / Théophile Gautier; avec une eau-forte par J. Jacquemart*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 33-37. Fuente: www.gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Molloy, Sylvia: “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, en *Revista Sitio*, 3, 1981, pp. 121-124.

Salinas, Roberto Viereck. “Rubén Darío y la traducción en *Prosas Profanas*.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000): 221-235.



Larraya, Antonio Pagés. “Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío.” *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 1962, vol. 2, p. 233-244.

Siskind, Mariano (2016). “El universalismo francés de Darío”. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires, F.C.E.: 245-290.

Zanin, Marcela (2016). “‘Vastas tazas demetéricas como llenas de cielo líquido’ ”: el regreso del poeta Rubén Darío al triste trópico”. Ponencia presentada en el Congreso Internacional Rubén Darío, la sutura de mundos, UNTREF, 7 al 10 de marzo de 2016, Buenos Aires. *Mimeo*.