

DOSSIER

***Rubén Darío:
el archivo, lo efímero y la vida***

**DARÍO Y EL SIMBOLISTA MALLARMÉ:
DESLECTURAS DEL HUECO DE LA ANALOGÍA**

**DARÍO AND THE SIMBOLIST MALLARMÉ:
DE-READINGS OF THE ANALOGHY VOID**

**Azusa Tanase
Universidad de Tokio**

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid, Profesora Titular de literatura hispánica y lengua española en la Universidad de Tokio. Es autora de varios estudios sobre el modernismo y Darío como “Hibridez e intertextualidad: ‘Dilucidaciones’ (1907) de Rubén Darío” (Hispánica, vol. 61, 2018) y “El motivo de la errancia en la poesía de Rubén Darío” (Journal of Hispanic Modernism, vol. 7, 2016). Su actual proyecto de investigación apunta a iluminar los modos de desencuentro entre la poética modernista hispanoamericana y la europea.

Contacto: azusa.tanase@gmail.com

ORCID: [0009-0002-2237-1139](https://orcid.org/0009-0002-2237-1139)

DOI: [10.5281/zenodo.12795687](https://doi.org/10.5281/zenodo.12795687)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Simbolismo**Modernismo**Nada**Rubén Darío**Stéphane Mallarmé*

Dentro de las diversas corrientes artísticas que se incorporaron al modernismo sin excluirse mutuamente, destaca el simbolismo francés cuyo ingreso en la década de 1890 resultó crucial en la poesía hispanoamericana y en la de Rubén Darío. En vista de la importancia de Darío como mediador estético transatlántico de finales del siglo XIX, el presente artículo intenta estudiar qué le aportó el simbolismo francés y qué no. El argumento de este estudio se centra en el punto de encuentro entre la poética de Darío y el maestro simbolista Stéphane Mallarmé. A través de una investigación en el archivo periodístico del escritor Rubén Darío, la autora desvela cómo los principios del simbolismo se tornaron constituyentes del concepto del arte del poeta. Se evidencia, además, por su lectura de la obra dariana, que Darío no se identificó con el tema de la “nada”, de acuerdo con la tradición simbolista, y se examina el contexto cultural hispanoamericano en el que se insertan dichas deslecturas. Este análisis contribuirá a elucidar claramente la peculiaridad de la poética hispanoamericana en el panorama de la literatura mundial.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Symbolism**Modernismo**Nothingness**Rubén Darío**Stéphane Mallarmé*

Among the various artistic currents that were incorporated into Modernismo without excluding each other, French Symbolism stands out, and its entry in the 1890s was crucial in Hispanic-American poetry and in Rubén Darío's. In light of Darío's importance as a transatlantic aesthetic mediator at the end of the nineteenth century, this article attempts to study what French Symbolism did and did not contribute to him. The argument of this study focuses on the meeting point between Darío's poetics and the Symbolist master Stéphane Mallarmé. Through research in the journalistic archives of the writer Rubén Darío, the author shows how the principles of Symbolism became constituents of the poet's concept of art. Through her reading of Darío's work, she also demonstrates that Darío did not identify himself with the theme of “nothingness” according to the Symbolist tradition, and examines the Hispanic-American cultural context in which such misinterpretations are inserted. This analysis will contribute to the clarification of the specificity of Hispanic-American poetics in the panorama of world literature.

Fecha de envío: 05/06/24

Fecha de aceptación: 05/07/24

En el argumento de *Los hijos del limo* que presentó la analogía y la ironía como dos principios que conforman la poesía moderna, Octavio Paz describió la secuela de la poética de la analogía en el siguiente pasaje, subrayando la presencia del “hueco” en su centro que anula el fundamento semántico y ontológico de la escritura:

El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. (1987: 108)

Según la poética de la analogía, el poeta es quien descifra el mundo cifrado y lo traduce mediante sus palabras que son símbolos del mundo. La perpetua correspondencia así descubierta entre cosas y palabras implica, como señala Paz, un vacío que conduce a la nada. El tema de mi estudio ronda alrededor de este hueco fatal de la analogía.

En noviembre de 1905, año en que publicó *Cantos de vida y esperanza*, Darío, instalado en París, firma una crónica para *La Nación* de Buenos Aires sobre el estado actual de la poesía española, en la que asegura que el modernismo provocó una transformación en las letras hispanoamericanas “por la influencia del simbolismo francés” (1950: 413).¹ La crítica del modernismo hispanoamericano comparte la visión sobre su carácter sincrético donde, tal como señaló Federico de Onís ya en 1934, cohabitan simultáneamente diversas tendencias que fueron fases sucesivas e incompatibles en Europa como el romanticismo, el parnasianismo y el simbolismo (2013, XVI). Es la misma idea de una corriente vital y heterogénea que, en palabras de Ángel Rama, viene a ser un “arte en movimiento” (1985: 61). Mi estudio se sustenta en el mismo panorama que ilumina la dinámica multifacética de las estéticas modernistas. Sin embargo, comparto al mismo tiempo la presuposición también corriente de que el ingreso del simbolismo francés en la década de 1890 tuvo un momento crucial en la

¹ La cita procede de “Los nuevos poetas de España” (*La Nación*, 10-XII-1905).

poesía hispanoamericana. También fue así para Darío: su interpretación del simbolismo constituyó los cimientos de su poética desde 1893 tras su viaje a París. El simbolismo se tornó una clave para nuevas expresiones, por ser una poética de los símbolos, cuya representación no recurre a la designación directa sino a la sugerencia analógica, y por ello, como apunta René Wellek (1982: 26), disfruta de una autonomía, invirtiendo la relación tradicional entre las cosas y las imágenes.

Al considerar la poética de Darío dentro del mapa mundial de letras de finales del siglo XIX en vista de su papel de mediador estético transatlántico, me interesa lo que le aportó y, más significativamente, aquello que no le aportó el simbolismo francés, cuyo examen contribuirá a elucidar claramente la peculiaridad de la poética hispanoamericana en el panorama de la literatura mundial. En el presente texto, tras demostrar cómo los principios simbolistas se tornaron constituyentes de su concepto del arte, en una indagación en el archivo periodístico dariano, intentaré comprobar que Darío no leyó –o se negó a leer o no pudo– el hueco de la analogía latente en el simbolismo por la lectura sintética de su obra, y asimismo, encontrar el contexto de sus deslecturas dentro de la condición cultural hispanoamericana. Paz situaba el citado pasaje en su comentario sobre Baudelaire y agregaba que “no es Baudelaire sino Mallarmé, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía” (1987: 108). Mi argumento se centra en el punto de encuentro entre la poética de Stéphane Mallarmé y Rubén Darío.

El simbolismo y el Arte en el archivo periodístico dariano

Como bien observa Wellek en su ensayo “What is Symbolism?”, el concepto del simbolismo forma tres capas concéntricas de significados (1982: 17-28). Ofrezco un esquema de las capas del concepto siguiendo la observación de Wellek. El significado más estrecho designa la escuela simbolista en París cuajada en la década de 1880. Por los años 1884-1885, los escritores cohesionados alrededor de las dos figuras destacadas tras la muerte de Victor Hugo en 1885, Mallarmé y Verlaine, llegaron a presentar el aspecto de una nueva escuela, reconocida al principio bajo la etiqueta de “decadente”. El año 1886 corresponde a la fase de manifiestos del simbolismo cuando aparecieron varios textos teóricos: una serie de artículos dedicados al estudio de Mallarmé por Téodor de Wyzewa publicados en julio en *La Vogue* con el título de “M. Mallarmé. Notes”,² el *Traité du Verbe* de

² Los artículos de Téodor de Wyzewa sobre Mallarmé fueron recopilados en Wyzewa, *Nos maîtres* (París: Perrin, 1895), con el título de “Notes sur l’œuvre poétique de M. Mallarmé”.

René Ghil acompañado por un *Avant-Dire* de Mallarmé, y el famoso “Manifeste littéraire” de Jean Moréas publicado en el *Figaro* del 18 de septiembre de 1886 que propuso en primera persona del plural la denominación “Symbolisme” y tuvo el mayor impacto constitutivo de la identidad colectiva del grupo (Illouz 2005: 94-106). Otro significado más amplio del concepto del simbolismo corresponde a la corriente poética francesa que se extiende desde Baudelaire hasta Valéry, que podríamos llamar la poesía moderna. Se trata de los intentos de representar cosas invisibles e ideas amorfas que escapan a la percepción científica y realista mediante los símbolos sugestivos. Fueron los poetas del cenáculo simbolista de la década de 1880 quienes interpretaron esta tendencia en los poemas franceses mediante el concepto del símbolo, estimulado por el uso del término en el soneto “Correspondances” de Baudelaire –“L’homme y passe à travers des forêts de symboles” (1975, 11)– y los planteamientos teóricos que Mallarmé exponía oralmente para sus colegas reunidos en su salón semanal, conocido como los “mardis”. Los modos de tal dicción ajena al lenguaje cotidiano no fueron uniformes, sino que cada poeta ejerció su propia manera. Verlaine disolvía los matices finos de sentimientos en los paisajes urbanos y las figuras naturales en *Fêtes galantes* y *Romances sans paroles*, Rimbaud ponía una serie de visiones de confusos tiempos y espacios en *Les Illuminations*, y Mallarmé creaba una compleja cadena de imágenes sumamente complejas y los sentidos que surgen de las aberturas entre ellas eran la clave de su representación. Finalmente, estimulado por la sistematización realizada por dicha escuela, el manifiesto de Moréas entre otros, el simbolismo en estos dos sentidos se difundió en otros países de lengua europea y a escala mundial en regiones más lejanas como Rusia y Japón. Esta gama amplia forma la tercera capa del significado, un fenómeno que se podría considerar como simbolismo universal. El modernismo en la poesía se puede caracterizar como una fase de este simbolismo.

Una indagación en el archivo de los textos periodísticos de Darío nos demuestra que su nuevo conocimiento de los debates franceses sobre el simbolismo, desarrollados en la década de 1880, contribuyó altamente a su comprensión de lo que es la poesía moderna después de su estadía en París en 1893, y los principios simbolistas se tornaron constituyentes de su concepto del arte. El Darío de la década de 1880 no parece haber tenido conocimientos suficientes sobre el simbolismo. En sus textos chilenos solo encontramos alusiones triviales que supuestamente apuntan a designar una nueva forma estética pero sin llegar a demostrar su comprensión del concepto, como se ve en su ensayo publicado el 13 de julio de 1888 en *La Libertad Electoral* de Santiago, “Hija de su padre: A Narciso Tondreau” sobre Catulle Mèndes y su esposa Judith Gautier donde le

llama a Mèndes “ese poeta rubio, decadente y simbolista” (1934: 214).³ Alfonso Reyes sostiene que “Es casi seguro que, para 1888, ni Silva, ni Casal, ni Rubén Darío había practicado a los simbolistas franceses. Entre los precursores no hay reflejos de Mallarmé” (1941: 71). El mismo Darío, en su retrospectiva de *Azul* publicado en 1913, observa que “a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América” (1950: 195-196), cuando en realidad fue en 1886 el momento en el cual los debates teóricos sobre el simbolismo fueron más activos en Francia.

En 1893 en París conoció en persona a los poetas locales como Jean Moréas, Charles Morice y Maurice Duplessis, y consiguió “la biblioteca del simbolismo”, según el testimonio de Leopoldo Díaz (Marasso 1973: 379), que conformaría una base para sus actividades en Buenos Aires. Asegura él mismo años después: “Mi sueño, ver París, sentir París, se había cumplido, y mi iniciación estética en el seno del simbolismo me enorgullecía y me entusiasmaba [...]” (1950, 291).⁴ Prueba de este nuevo conocimiento es su crítica de Moréas, publicada el 21 de agosto del mismo año en *La Nación* con el título de “Poetas jóvenes de Francia”. El artículo, recopilado después en *Los Raros*, es uno de los primeros textos que el nicaragüense publicó tras su anclaje en la capital argentina del 13 de agosto. Darío subraya el gran impacto que dio la estética del simbolismo en el París de la época, refiriéndose al manifiesto de Moréas y su debate con Anatole France desarrollado en los siguientes meses y, al mismo tiempo, señala la existencia de la estética correspondiente antes de la declaración oficial de Moréas que se designaba como “decadente”, para comprenderla dentro de las evoluciones y continuidades de la literatura francesa después del romanticismo.⁵ Llama la atención un fragmento del texto donde Darío menciona la época de estos debates, los años 1885 y 1886, al decir, “De esto hace ya algunos años” (2015:

³ Otra alusión del simbolismo en su etapa chilena se encuentra en el texto que el poeta escribió para defender a su amigo Pedro Nolasco Préndez contra Luis A. Navarrete, quien en el recién inaugurado Ateneo de Santiago acusó a Préndez de plagio de Eugène Pelletan en el poemario *Siluetas de la historia* (1886). En el artículo “El triunfo de Préndez” (*La Época*, Santiago, 29-XI-1888), Darío alega la teoría de la *Poética* (1883) de Ramón de Campoamor y dice: “Me parece que don Ramón no es hombre a quien se le puede hacer tustus [susto], ni alumno de sexto año, ni joven decadente y simbolista” (1938: 261).

⁴ La cita procede de “Moréas” (*La Nación*, 1-X-1903).

⁵ Darío cita largamente la polémica en torno a los “decadentes” desarrollada entre Paul Bourde y Moréas que precede al año manifiestario de 1886, en “Les Poètes Décadents” (*Le Temps*, 6-VIII-1885) de Paul Bourget y en la respuesta de Moréas, “Les Décadents” (*XIXe Siècle*, 11-VIII-1885). El debate entre Anatole France y Jean Moréas se desarrolló mediante el texto de France, “Le symbolisme. Décadents et déliquescents. Simples observations sur un manifeste de M. Jean Moréas” (*Le Temps*, 26-IX-1886) y el de Moréas, “Lettre de Jean Moréas à Anatole France” (*Symboliste*, 7-X-1886), ambos recopilados en Moréas, *Les premières Armes du symbolisme* (París: Léon Vanier, 1889).

77), poniendo énfasis en el intervalo cronológico entre el presente y el tiempo indicado, lo que posiblemente insinúa que el poeta ya mantiene cierta distancia con el simbolismo como escuela. Entre más de cien artículos periodísticos que Darío publicó durante su estadía en Argentina, las ocasiones en las que el poeta utiliza el término *simbolismo* o *simbolista* son solo ocho, al menos que yo sepa, muy escasas dado el hito que marcó su contacto con el simbolismo francés para sus derroteros poéticos –no aparece ni en sus necrologías de Verlaine o de Mallarmé–.⁶ Esto confluye con su actitud de rechazo de cualquier *ismo* como etiqueta manifestada en la década de 1890, incluso del vocablo *modernismo*. Por otra parte, se puede observar que muchas de las ideas estéticas que Darío presenta desde esta etapa en sus obras tanto ensayísticas como poéticas, como el idealismo, el elogio de la música y el Arte concebido como religión, coinciden con las que en el contexto

⁶ Las siguientes son las menciones del simbolismo en las publicaciones de Darío en la etapa argentina (el subrayado es de la autora): “*El Desesperado* [de Bloy] como obra literaria encierra, fuera del mérito de la novela, dos partes magistrales: una monografía sobre la Cartuja, y un estudio sobre el Simbolismo en la historia” (2015: 174) (“Los raros. León Bloy”, *La Nación*, 15-IV-1894); “[Tailhade] Fue de los primeros iniciadores del simbolismo. Vive en su sueño. Es raro, rarísimo. ¡Un poeta! (2015: 235) (“Los raros. Laurent Tailhade”, *La Nación*, 4-VI-1894); “[Charles Morice] Es, entre la juventud literaria, uno de los maestros. Fué uno de los fundadores del simbolismo, después se separó del cenáculo” (1919: 3) (“El sillón de Leconte de Lisle. La juventud y la Academia. Lo que dijo Charles Morice. Verlaine y Zola”, *La Nación*, 7-I-1895); “Ha escrito un drama simbolista titulado *Madame la Mort*. La acción se circunscribe a una lucha desesperada del protagonista, entre la muerte y la vida” (2015: 297) (“Los raros. Rachilde. Para Brocha Gordá”, *La Nación*, 14-II-1895); “Su criterio [del pintor Ernesto de la Cárcova] es amplio y de lejana vista. Admira a los artistas del renacimiento moderno, tiene en gran veneración a simbolistas y místicos, Redon, Toorop, Denis” (1938: 113) (“Artistas argentinos. De la Cárcova”, *El Tiempo*, 25-VI-1896); “Y si en Europa se ha estampillado con la estampilla de la decadencia a todos los que han salido de la senda vulgar y común, entre nosotros, en nuestra lengua, créalo el señor Groussac, el último gacetillero *boulevardier*, que escribiera con algún cuidado del estilo, sería un estupendo simbolista” (1938: 122) (“Los colores del estandarte”, *La Nación*, 27-XI-1896); “Como el rumor del día del carnaval se acerca, mi oreja de poeta lo ha escuchado y mi mano de poeta ha ido a buscar en el fondo de todas mis cosas, los mejores paramentos para mi musa. Me encuentro con un vestido viejo y con unos adornos viejos. No son ya de moda: son clásicos, son simbolistas, son decadentes; yo los miro sonantes y bellos como las campanas de oro y de plata del poema de Poe, aquellas campanas que él oía en trineo y que yo oigo ahora puras y claras desde el más oculto fondo de la aldea de mi corazón” (1938: 181-182) (“Preludios de carnaval”, *El Tiempo*, 4-II-1897); “Después pude darme cuenta de su obra completa y no olvidaré cómo vi florecer el Luxemburgo, delante de su poema de melancólica luz y generoso simbolismo, el *Pauvre Pêcheur*, una concepción que me hubiese sido despertada por San Francisco de Asís y continuada por la elocuencia doctoral de Léon Bloy; la significación en el mundo de lo absoluto, de la pobreza, perfumada por la dilección de Jesucristo. (1938: 138) (“Puvís de Chavannes”, *El Mercurio de América*, XII-1898). El término *simbolismo* está escasamente utilizado para definir el carácter de una obra o un artista. Los fragmentos sobre Bloy y Morice no son definiciones de su arte, sino pequeñas aclaraciones de hechos. En “Los colores del estandarte” sugiere que el simbolismo es una estampilla, así como la *decadencia*. Cuando murió Verlaine, Darío escribió dos artículos necrológicos: “Paul Verlaine” (*La Nación*, 10-I-1896), “Paul Verlaine” (*Buenos Aires*, 19-I-1896). Trataré de las necrologías de Mallarmé por Darío más tarde en el presente texto.

europeo se entienden vinculadas al simbolismo. Asimismo, la búsqueda de la unidad del universo en las doctrinas esotéricas que Cathy L. Jade (1983) encontró en el centro de la poética de Darío y del modernismo concuerda con la visión analógica del mundo que es el sustento del simbolismo, explicada de la siguiente manera por Wyzewa en su estudio de Mallarmé: “Tout est symbole, toute molécule est grosse des univers: toute image est le microcosme de la nature entière” (1895: 111).

En Europa, Darío empieza a reconocer públicamente que el simbolismo dejó una impronta significativa en el movimiento que llamamos modernismo, tal como se lee en el artículo de 1905 que citamos al inicio del presente texto: “En mi ‘España contemporánea’ he hablado del movimiento mental que por la influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas” (1950: 413). El cambio de su actitud podría tener que ver con el estado de debates literarios en Francia a la vuelta del siglo XX en los que se comenzó a hablar de la disgregación del cenáculo simbolista como un hecho. Una de las muestras de tal discurso se encuentra en el libro de 1901 de Camille Mauclair, *L’Art en Silence*, que reseña Darío en su crónica publicada el 3 de abril de 1901 en *La Nación* y después recopilada en la segunda edición de *Los Raros*. La parte titulada “Le Crépuscule des techniques” del libro, sobre la que Darío comenta que “debía traducirse a todos los idiomas y ser conocida por la juventud literaria que en todos los países busca una vía, y mira la cultura de Francia y el pensamiento francés, como guías y modelos” (2015: 417), es un balance del simbolismo contemplado dentro de los avatares del arte literario francés de la segunda mitad del siglo XIX, desde Baudelaire, Zola y el naturalismo, pasando por Mallarmé, Verlaine, Villiers de l’Isle Adam y Huysmans, hasta el grupo de la década de 1880 y su disgregación, con algunas observaciones acerca de la herencia del movimiento. Mauclair lo presenta como una retrospectiva y registra el fin de la escuela en pretérito, viendo su causa en el individualismo innato de su estética: “On peut considérer leur mouvement comme terminé de lui-même. Les hommes qui le composaient sont devenus des personnalités responsables d’elles seules. Leurs idées même les ont conduits à la dissociation. Leur collectivité est détruite” (1901: 199). Darío, tal vez aliviado por el hecho de que el simbolismo como escuela se hubiera convertido definitivamente en un pasado, ya no vaciló en designar con el término la estética del Fin de siglo desde el año 1901 en adelante.⁷ En la crónica “Al Dr. Max Nordau” publicada en *La*

⁷ Darío solo ofrece un escueto resumen de la observación de Mauclair en la crónica del 3 de abril de 1901, pero desde el mismo año empiezan a destacarse en sus textos las miradas retrospectivas hacia el simbolista presentadas en pretérito: “El simbolismo y las nuevas tendencias hacían con el Parnaso y su Júpiter-Hugo, lo que los románticos hicieron en su tiempo con los clásicos. Chaleco rojo; ideas rojas”

Nación el 14 de mayo de 1903, que es una réplica al acta de defunción del simbolismo sarcásticamente pronunciada por Nordau, expone su máximo elogio del legado del mismo.⁸ Sitúa las últimas tentativas estéticas hispanoamericanas en el impacto global del simbolismo a través del argumento de que “El simbolismo fué, pues, un movimiento de ideas que acusó en todas partes un inmenso bien intelectual, y de cuyo influjo se resintieron, aun los que más contrarios le fueron” con una interrogación al médico húngaro: “¿Sabe el Dr. Max Nordau [...] que de la iniciación simbolista brotó en nuestra América Latina todo lo que hoy verdaderamente brilla y vale, librado al primer impulso de exageraciones y falsificaciones?” (2006: 251-252). Al concluir su texto le otorga al simbolismo, a pesar de su caducidad como escuela, la posición de la culminación del idealismo eterno:

Ese movimiento trajo, entre otras cosas, el amor de la reflexión, la guerra á los prejuicios; nuevas especulaciones filosóficas, apego á la erudición intelectual, y á la alta crítica científica; ritmos nuevos, y hallazgos de manifestación verbal; odio á la vulgaridad, desdén de los inútiles análisis y tendencia á las síntesis; resurrección de clásicos mal estudiados ú olvidados; vistas simpáticas á las literaturas extranjeras, é importación de nuevas tendencias, como las de los grandes pensadores rusos y escandinavos. [...] No sabe el cúmulo de esfuerzos, la lucha, la trascendencia de esa renovación en las ideas y en las letras y artes del pasado siglo. Más tarde, todo eso se tomará en cuenta. Se verá que jamás el ideal tuvo más admirables servidores, ese ideal, que el Dr. Nordau reconoce indeleble en el alma de cada hombre: el tipo lejano, según el cual la Humanidad se desenvuelve y se perfecciona. (2006: 251-253)

Darío vio en el simbolismo la mejor representación de su concepto del arte, el Arte en mayúscula donde se persigue la Belleza absoluta por medio de múltiples vías cultivadas por los artistas individuales.

(1977, 117) (“El dios Hugo y la América Latina”, *La Nación*, 27-XII-1901). Al año siguiente, observa más francamente: “El decadentismo desapareció con señaladas individualidades: el simbolismo dejó de ser una escuela para dejar en la obra personal de sus principales sostenedores la verificación del triunfo de una tendencia, de la victoria de una lucha mental que ha influído [sic] en todas partes en las creaciones del espíritu y en el arte de exteriorizar las ideas. Y pasó el tiempo en que se hablaba de esta publicación [*Revue de Deux Mondes*] como de una de las tantas tentativas de los ‘nuevos’, de los ‘jóvenes’; los nuevos de ayer son hoy casi viejos; los jóvenes, reconocidos maestros. Desapareció Verlaine, desaparecieron Mallarmé y Villiers de l’Isle Adam, dejando en la historia de las letras francesas el resplandor de su luz indiscutible” (1950: 342-343) (“La prensa parisiense”, *La Nación*, 20-X-1902).

⁸ La opinión de Max Nordau se publicó con el título de “Lo que se gana con tener razón” en *La Nación* del 5 de marzo de 1903.

Entre el *néant* de Mallarmé y el vacío de Darío

Ahora vuelvo al tema del hueco de la analogía presentado al inicio. Se trata de la cuestión de si, más allá de las cosas e imágenes asociadas entre sí para conformar una cadena de microcosmos, se puede hallar un macrocosmos al que las mismas cosas e imágenes corresponden, un ente que fuera el sustento de la existencia de todo ser. Es interesante observar cómo Claude Pichois, anotador de la edición de la Pléiade de las *Œuvres complètes* de Baudelaire, interpreta “Correspondances”, el poema emblemático para la poética de la analogía:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles ;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (1975: 11)

Pichois sostiene que “La nature de *Correspondances* no se confond pas avec Dieu” (Baudelaire 1975: 843), es decir, a pesar de la influencia de la idea mística de Emanuel Swedenborg sobre la adopción del vocablo “correspondencia”, el poema no presenta las correspondencias trascendentes entre el mundo terrenal y el celestial como en la teoría de Swedenborg, verticales e irreversibles, sino solo las correspondencias de la sinestesia, horizontales y reversibles (842-843). Se puede decir, siguiendo el comentario de Pichois, que lo que representa el poema es nada más que la sensación del poeta que encuentra las correspondencias entre los perfumes, los colores y los sonidos que conforman la Naturaleza sensible, aunque sea evidente que haya una carga espiritual que podríamos llamar lo sacro en esa Naturaleza. No indica la vía por la que las sensaciones se comuniquen con un Dios, un macrocosmos que, por la misma carencia de correspondencias con él, no se sabe si existe. El poema “Correspondances”, leído de tal modo, evidencia que la poética de la analogía entrañaba en sí el riesgo de revelar el hueco céntrico desde el principio cuando se indicó el camino de la poesía moderna.

Fue Mallarmé, como decía Paz, quien abordó este problema de frente mediante las versificaciones. Y como bien discurre el crítico Hugo Friedrich en *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), tratado de la estructura de

la lírica moderna que presenta una genealogía afín a la de *Los hijos del limo*, el idealismo en Mallarmé resulta la contemplación de la nada, negación absoluta de la existencia donde se detiene no solo la vida, sino incluso la muerte:

Al anhelo de escapar de la realidad corresponde un anhelo hacia el ideal. En este aspecto, Mallarmé parece acercarse a veces al pensamiento platónico. [...] Esta dirección de abajo arriba tiene sin embargo un aspecto totalmente antiplatónico, por cuanto el “ideal” (por otra parte designado con una palabra muy imprecisa) no tiene existencia metafísica. Todas las demás definiciones positivas del idealismo permanecen en igual imprecisión. Sólo la designación negativa crea un concepto más preciso: *le néant*, la nada. Con ello se ha dado el paso extremo en el camino que hemos podido seguir de Baudelaire en adelante y que hemos designado con la fórmula de “trascendencia vacua”. (1959: 194-195)

El tema de la nada como la perfección absoluta desprovista de cualquier concreción aparecen en diversas obras de Mallarmé, tras su crisis espiritual alrededor de 1866 cuando se encontró con el “Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme” (Mallarmé 1998: 696) durante su redacción de *Hérodiade*. La frase que acabo de citar se encuentra en la carta a su amigo Henri Cazaris fechada el 28 de abril de 1866 donde sigue: “Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière –mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme” (696). Su problema crucial a partir de entonces fue el de investigar cuáles son las medidas que puede tomar el poeta, hombre que no es más que una de las “formas vacías de la materia”, para abordar la creación de un campo trascendente donde cohabitaran la belleza y el ideal, reconociendo y resistiendo a la nada al mismo tiempo. El soneto sin título aparecido en *La Revue Indépendante* en enero de 1887, cuya primera estrofa dice “Surgi de la croupe et du bond / D’une verrerie éphémère / Sans fleurir la veillée amère / Le col ignoré s’interrrompt” (1998: 101), es el retrato del poeta que se desespera en la velada ante su esterilidad creativa, representada por el cuello del jarrón, “verrerie”, que el sujeto poético designa pero no existe. Igualmente, la vaciedad interior del jarrón y tal acumulación de inexistencias conduce a la representación del ideal en la última estrofa, una rosa, pero como un presentimiento cuya consumación es congénitamente negada. La cuestión de los incesantes desafíos y naufragios de los poetas dirigidos a abarcar el ideal en su lenguaje, pero fatalmente atrapados por el azar culmina en “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” en la revista *Cosmopolis* en 1897.

Rubén Darío, sin embargo, no captó en Mallarmé –o no pudo o no quiso– los indicios de la crisis ontológica. Veamos la forma de recepción de Mallarmé por Darío para reflexionar sobre su relación con el problema de tal hueco de la analogía arraigado en el funcionamiento del simbolismo. Darío fue el pionero respecto a la labor de intermediación entre la obra mallarmeana y las letras hispánicas. Fue el primer traductor de Mallarmé: hizo en primer lugar una paráfrasis no declarada, como descubrió Alfonso García Morales (2006: 35), de la primera parte del poema “Les Fleurs” en la crónica de tono ficcional titulada “En la batalla de las flores” publicada en *La Tribuna* de Buenos Aires en noviembre de 1893, y luego incluyó una traducción en prosa del mismo poema en su breve antología de poetas franceses, “Fiestas primaverales”, preparada para *La Nación* del 13 de junio de 1894. Es sugerente su elección de esta celebración de las flores como material de traducción, uno de los poemas de juventud de Mallarmé escrito en marzo de 1864 que contiene una referencia al Dios. En la traducción de Darío las dos últimas estrofas van así:

¡Hosanna en el sistro y en los incensarios, Padre Nuestro; hosanna del jardín de nuestros limbos! ¡Y concluya el eco por las celestes tardes, éxtasis de las miradas, escintilaciones de los nimbos! ¡Oh Padre que creaste en tu seno, justo y fuerte, cálices balanceando la futura redoma: grandes flores con la balsámica Muerte para el poeta fatigado a quien la vida debilita! (Duffau 1953: 234)

Según afirma Ricardo Silva-Santisteban, la traducción dariana está basada en la primera edición de *Vers et Prose* (1893), en la que fueron omitidos los retoques agregados al poema para la edición de *Poésies* (1887) que reemplazaban “Notre Père” y “Ô Père” por “Notre dame” y “Ô Mère” (1998: 35-36). Mallarmé corrigió el texto de conformidad a la edición de *Poésies* en la segunda edición de *Vers et Prose* publicada en el mismo año de la primera edición. Como comenta Bertrand Marchal, la “Mère” no es la Virgen a pesar del juego deliberado con “Notre dame”, sino la Naturaleza, “la mère universelle, qui devient après la mort de Dieu le principe substitutif de toute la rêverie ontologique de Mallarmé” (Mallarmé, 1998: 1153). Es la Naturaleza que, así como en “Correspondances” de Baudelaire, pertenece al mundo sensible para el hombre y no necesariamente es trascendente.

El desconocimiento de Darío sobre los retoques se debe al puro azar de que fueran descuidados en el ejemplar que consultaba tanto para la traducción como para la redacción de sus artículos sobre Mallarmé, posiblemente uno de sus botines conseguidos en París. No obstante, esta casualidad podría influir en su forma de leer al maestro francés. Es posible que

la presencia de Dios en el mismo poema que le llamó la atención en primer lugar —o al contrario, que le resultara familiar precisamente por la presencia de Dios— le desviara sus ojos de otros poemas dedicados al ideal de la nada contenido en el volumen de *Vers et Prose*. En tal lineamiento está el citado soneto “Surgi de la croupe et du bond”. Otro soneto escrito en marzo de 1885, “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui” (1998: 36-37), presenta un cisne convertido en un “fantôme”, sus vuelos nunca cumplidos y su “blanche agobie”, cuya blancura evoca los folios del poeta eternamente blancos sobre el escritorio. En la última estrofa, el “pur éclat” del cisne-fantasma surge entre el ser y el no-ser como una imagen negativa de la perfección. La poética de la inexistencia se representa en otros poemas recopilados en *Vers et Prose* que Darío debió de leer, como “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx” (conocido como el “pytx”), “Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos” y “Une dentelle s’abolit”. Bien puede que Darío no leyera “Un golpe de dados” (García Morales 2006: 43), y que nunca leyó *Igitur*, otra culminación de la poética mallarmeana cuyo borrador inacabado se publicaría por primera vez en 1925, pero sí conocía al Mallarmé posterior a la crisis de 1866. Sin embargo, sus comentarios de Mallarmé en los dos artículos escritos a raíz de la muerte del maestro francés acaecida el 9 de septiembre de 1898, “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro” publicada en *El Sol del Domingo* el 13 de septiembre 1898 y “Stéphane Mallarmé” publicada en *El Mercurio de América* en octubre de 1898, no dejan ver acercamiento a la poética del hueco analógico. En el primer artículo, presentación breve de la obra y personalidad del simbolista francés apresuradamente escrita, Darío recalca el hermetismo de su obra cuya lectura es permitida al menor número de lectores y la califica de “místico país de música y de indefinible ambiente” (García Morales, 2006: 49) y también, “manifestación verbal de ciertos paisajes imprecisos, figuras y evocación de sensaciones que solo percibimos en ciertos sueños” (50-51). La apreciación dariana sí explica la manera del simbolismo en la que las imágenes tienen una autonomía sin someterse a la mimesis de la realidad cognitiva, pero no se dirige hacia aquel extremo de tal poética. El segundo artículo es un recorrido por las piezas de Mallarmé conforme a la composición de *Vers et Prose* escrito en un estilo imitativo, como anota Alfonso Reyes (1955: 23), del poeta francés. Aquí también, Darío sigue con su interés mayormente por la complejidad de su verso, la manera de representación del mundo fugitivo y la música de su lenguaje, aunque su visión expuesta es más amplia que en el primero. Quizá en el modo de comenzar el artículo donde insinúa que la glosa de Mallarmé sea una tarea que no se puede realizar en el día presente, en los dos usos de la palabra “ausencia”

y en la atención al “silencio”, se pueda ver una premonición de Darío sobre el tema de Mallarmé hasta aquí detallado, pero no queda patente su interpretación sobre él.⁹

Lo anterior queda reflejado en su manera de adoptar el vocablo *abolir* típico de Mallarmé. Como indica Friedrich, “Una palabra favorita de Mallarmé para designar aquel alejamiento de lo objetivo es *abolition*, y alrededor de ésta gravitan otras afines, como ‘hoyo’, ‘blanco’, ‘vacío’, ‘ausencia’, que son las palabras claves negativas de su poética y de su poesía definidas ontológicamente” (1959: 200). Darío utiliza este vocablo en su estudio de Mallarmé para *El Mercurio de América*. También lo hace en tres poemas de la década de 1900: el primer “Nocturno” recopilado en *Cantos de vida y esperanza*, “Oda a Mitre” dedicada al ex-presidente argentino fallecido el 19 de enero de 1906 y publicada en aislado opúsculo el mismo año, y “Tutecotzimí” en la versión de *El canto errante* (1907), siempre en participio pasado.¹⁰ En el estudio sobre el maestro simbolista, la intención de Darío fue la de recalcar la carencia de los que tienen la capacidad de comprender la obra mallarmeana:

Por otra parte, inútil entre nosotros toda otra cosa que no fuese la demostración aislada de un pesar sincero entre el minúsculo y casi abolido número de quienes, en conciencia, crean haber visto de lejos flecha o cúpula, destacándose sobre el azul, en la isla del Príncipe solitario. (1955: 914)

En los tres poemas, el vocablo *abolido* se emplea como sinónimo de *desaparecido*, subrayando la nostalgia por el pasado perdido: la juventud del poeta, el político muerto y la población indígena de la edad precolombina:

⁹ Al inicio Darío escribe: “Vacilación, en mi ánimo, primero, de modo de no querer realizar, en mi idioma, inútilmente, esa labor ardua [un estudio sobre Mallarmé] perteneciente a un escritor de mañana, que ha de descender en la mina prodigiosa por el ensayo futuro” (1955: 913). Utiliza la palabra “ausencia” dos veces en el artículo: “Ausencia de una religión; presencia virtual de todas, en su relación con el misterio, y las pompas litúrgicas, virtud de los signos, secreta fuerza de las palabras; el ensalmo musical, *lo hierático en movimiento*” (915) y “Ausencia preconcebida de la usual ayuda de lo incidental, cara a la pereza en la celebración; el pensamiento parangón queda por lo tanto en su soledad, sin otra corte que sus propios fulgores, asunto de aspirar en la rosa espiritual la única mágica perla de esencia” (915). En el siguiente pasaje anota el “silencio” como componente de la poesía mallarmeana: “Escuchad esta declaración: «Yo soy el enfermo de los ruidos y me extraña que a casi todo el mundo repugnen los olores malos, menos los gritos.» ¡Divino secreto del silencio!, de donde emergerán los angélicos palacios, las suprasiderales únicas melodías” (919).

¹⁰ La primera versión de “Tutecotzimí” se publicó en la *Revista de Costa Rica* en enero de 1892 y la *Revista Azul* del 2 de agosto de 1896, sin los primeros veintiocho versos y con numerosas variantes. La parte que dice “pueblos abolidos” está en el verso decimotercero agregado en la versión de *El canto errante*.

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
Dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
Y la desfloración amarga de mi vida
Por un vasto dolor y cuidados pequeños. (1995: 399) (“Nocturno”)

¡Tu presencia abolida, que crezca tu memoria;
alce tu monumento su augusta majestad;
y que tu obra, tu nombre, tu prestigio, tu gloria,
sean, como la América, para la Humanidad! (1975: 731) (“Oda a Mitre”)

De la temporal bruma surge la vida extraña
de pueblos abolidos; la leyenda confusa
se ilumina; revela secretos la montaña
en que se alza la ruina. (1975: 713) (“Tutecotzimí”)

El propósito del sujeto poético en estos versos radica antes en resucitar lo perdido mediante su lenguaje que en escrutar la inexistencia misma. Así como en su mención de “ausencia” y “silencio” en el artículo de 1898, el repetido uso denota cierta atención al concepto sustancial de Mallarmé, pero lo emplea de otra forma más coherente a su propia poética.

Existe una brecha entre la poética de Mallarmé y la de Darío. En la poesía dariana, el ideal se imagina como una plenitud, luminosidad llena y abundancia, contraria a la nada. Es la misma brecha que señaló Bernard J. McGuirk a través de la comparación de los sonetos, “Yo persigo una forma” de Darío y “Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos” de Mallarmé:

Mientras el poema de Mallarmé tiene como objetivo la destrucción irónica de la noción de que la forma poética puede expresar un contenido como *presencia*, el soneto de Darío, en su primer verso, re-establece la forma como objetivo de aquella búsqueda constantemente negada, frustrada sólo por lo inadecuado de un estilo personal. La *ausencia*, por consiguiente, no constituye una condición necesaria, ni mucho menos el objetivo mismo, [...]. (1986: 284)

La fe de Darío en la existencia misma del ideal absoluto, el macrocosmos, parece haber permanecido inquebrantable, aunque se angustie por su propia incapacidad de representarlo. La persecución de una trascendencia asume distintas imágenes poéticas con carga religiosa, sincréticas en su totalidad, mezclados lo pagano, lo esotérico y lo cristiano. Varios poemas que Jade

analizó en su estudio de la búsqueda de la unidad en la poesía dariana infiltrada por la imaginación esotérica, tales como los sonetos “La espiga” y “Ama tu ritmo” publicados en agosto de 1899 en la *Revista Nueva* de Madrid y luego recopilados en la segunda edición de *Prosas profanas*, pueden leerse como manifestación de la confianza pacífica del poeta por las correspondencias trascendentes entre la naturaleza, el hombre, el lenguaje y el Universo o el Dios. En el poema “Helios” recopilado en *Cantos de vida y esperanza*, la imagen de la luz resplandeciente del sol se presenta como una deidad que se comunica con la música universal a lo pitagórico y con el Dios omnipotente.¹¹ Su luz redime las tinieblas del “Abismo” sobre el mundo, profundidad insondable cuya imagen tiene cierto eco de la nada:

Los castillos de duelo de la maldad derrumbas,
Abres todos los nidos, cierras todas las tumbas,
Y sobre los vapores del tenebroso Abismo,
Pintas la Aurora, el Oriflama de Dios mismo. (1995: 369)

Tal esquema se repite entre el poeta y la omnipotencia absoluta en el segundo “Nocturno” de *Cantos de vida y esperanza* y en el soneto “En las constelaciones”, escrito en abril de 1908 a bordo del barco que le conduce de Nicaragua a Europa y publicado en *El Fígaro* de La Habana el 21 de junio de 1908. El poeta del “Nocturno”, aun en un insomnio obsesionado por la efimeridad de los días, los sueños no cumplidos y la fragilidad del ser, termina sus palabras evocando el sostén de su propia existencia: “Y siento como un eco del corazón del mundo / Que penetra y conmueve mi propio corazón” (1995: 451). Al sujeto de “En las constelaciones”, en una sacudida espiritual que experimenta ante su personalidad ambivalente a la que atraen tanto el orden como la embriaguez, sus pecados, deseos, ansias sin cesar y el “abismo” (1975: 1035) de su alma, le ofrece una salvación, la armónica presencia de Dios, como se ve en el último terceto:

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. (1035)

¹¹ La primera estrofa presenta las imágenes sonoras que acompañan a la aurora como el trino de la alondra y el avance del sol captado en toda una percepción sinestética, como el ruido del trote de los caballos del carro que porta el disco solar, y continúa: “Atrás se queda el trémulo matutino lucero, / Y el universo el verso de su música activa” (1995: 369). Helios se designa como “Posaestandarte / De Dios, padre del Arte” (370).

La poética de Darío siempre se orienta hacia el ser, aun en medio de las mayores dudas sobre la existencia. Incluso en “Lo fatal”, en el momento de extremo terror sobre lo abismal del futuro de la existencia terrenal, lo que le angustia al poeta es nada menos que su propio “ser” innegable para él: “Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / Y el temor de haber sido y un futuro terror [...]” (1995: 466).

Finalmente, con respecto a estos desencuentros entre Darío y Mallarmé, vale la pena reflexionar sobre si hay lógica orgánica allí, más allá de la típica forma de síntesis en la que tales desavenencias se interpreten de acuerdo con una jerarquía cronológica de la historia literaria occidental – compartida por Friedrich también –, atribuidas a la asincronía de las sensibilidades de los dos poetas: la de Darío siempre decimonónica y la de Mallarmé más vanguardista, adyacente a las cuestiones filosóficas y lingüísticas del siglo XX. Aunque no puedo desarrollar plenas evaluaciones sobre lo anterior en el presente texto, aquí intento presentar una de las posibles pistas para investigaciones futuras. Una de ellas se derivaría de la manera en que analizó Rodrigo Caresani el poema dariano “La página blanca” en vista de la poética de Mallarmé. Caresani, al apuntar el uso del blanco como energía de la composición y, correlativamente, la despersonalización del yo como motivos mallarmeanos que se encuentran en el mismo poema (2017: 136-139), arrancaba su argumento compartiendo la tesis de Silvia Molloy presentada en su texto de 1980, “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”. Molloy sostenía que la clave de la poesía dariana y de la modernista es “la sensación de un vacío que –por horror a ese mismo vacío– pide ser colmado” (1980: 8). La dinámica de colmatación que indica Molloy es, en primer lugar, la operación de llenar el espacio de representación abierto por la voz poética como un hueco textual con la multitud de imágenes eclécticas y acumulativas y, además, es también la operación de vaciar la identidad del yo para acoger lo otro en él. Por otro lado, ahí funciona asimismo otra operación, la del yo que ahuyenta a lo otro, y así genera un antagonismo de la subjetividad y la otredad en el vaivén entre la colmatación voraz y el solipsismo. Molloy vincula el vacío textual con la ausencia de la tradición artística en Hispanoamérica, “un vacío cultural” (7). Se podrá entender que el movimiento de vaivén corresponde al deseo de que las estéticas modernas del otro –sobre todo de los franceses y europeos– sean así absorbidas en el campo poético y dominadas por el sujeto en el orden textual a modo de posesión, aunque de manera antagónica. El “vacío” en tal contexto es diferente al vacío del maestro simbolista, que es la nada total imposible de representarse sino como negativa. Es un estado de *tabula rasa* del que empieza el ser. La dinámica es otra, si en este la entidad del campo textual es asegurado. Sin embargo, quizá la obsesión de

superar el estado blanco le condujera a Darío a esquivar la nada a lo Mallarmé también, en la condición inaugural que la cultura hispanoamericana vivía en la época. La nada fue, para los americanos que todavía carecían de su propia tradición identitaria, una realidad, más que un ideal.

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, t. I. Ed. Claude Pichois. París: Gallimard, 1975.
- CARESANI, Rodrigo. “Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y “La página blanca””. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 51, núm. 1, 2017.
- DARÍO, Rubén. *Obras completas*, t. XX. Ed. Alberto Ghirardo. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- . *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Ed. Raúl Silva Castro. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934.
- . *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Ed. Erwin K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.
- . *Obras completas*, t. I. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- . *Obras completas*, t. IV. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell. Madrid: Afrodisio Aguado, 1955.
- . *Poesías completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmas. Madrid: Aguilar. 1975.
- . *Escritos dispersos de Rubén Darío*, t. II. Ed. Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1977.
- . *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Crónicas desconocidas: 1901-1906*. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía, 2006.
- . *Los Raros*. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Verlag Walter Frey. 2015.
- DUFFAU, Eduardo Héctor. “Nuevos encuentros con Rubén Darío”. *Ábside: revista de cultura mexicana*, vol. 17, núm. 2, 1953.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959 [1956].
- GARCÍA MORALES, Alfonso. “Un artículo desconocido de Rubén Darío: «Mallarmé. Notas para un ensayo futuro»”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 35,

2006. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/62303>. Fecha de consulta: 19 de mayo de 2024.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. “Les manifestes symbolistes”. *Littérature*, núm. 139, 2005. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/litt.2005.1905>. Fecha de consulta: 19 de mayo de 2024.
- JRADE, Cathy Login. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1983.
- MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*, t. I. Ed. Bertrand Marchal. París: Gallimard, 1998.
- MARASSO, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz. 1973.
- MAUCLAIR, Camille. *L'Art en Silence*. París: Société d'Éditions Littéraires et Artistiques. 1901.
- MCGUIRK, Bernard. “Lecturas y ‘Deslecturas’: Mallarmé, Darío y La Teoría de La ‘misprision’ de Harold Bloom”, *Anales de Literatura Española*, núm. 5, 1986. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.1986-1987.5.16>. Fecha de consulta: 19 de mayo de 2024.
- MOLLOY, Silvia. “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”. *Revista Sin Nombre*, vol. 11, núm. 3, 1980.
- ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Sevilla: Renacimiento, 2013 [1934].
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1987 [1974].
- RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama. 1985.
- REYES, Alfonso. *Mallarmé entre nosotros*. México: Tezontle, 1955 [1938].
—. *Pasado inmediato y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1941.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. *Stéphane Mallarmé en castellano*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 1998.
- WELLEK, RENÉ. “What is Symbolism?”, en Anna Balakian (ed.). *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- WYZEWA, Téodor de. *Nos maîtres*. París: Perrin, 1895.