



PROJECT MUSE®

Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y “La página blanca”

Rodrigo Caresani

Revista de Estudios Hispánicos, Tomo 51, 2017, Número 1, Marzo 2017, pp. 127-147 (Article)

Published by Washington University in St. Louis



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/652642>

Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y “La página blanca”

Under the drive of postcolonial and postmodern relativism of cultural studies and the geopolitical obsolescence of area studies, two recent interpretative paradigms have reinvigorated interest in Spanish-American modernismo. Both in terms of the agenda of a Latin Americanism focused on the discussion around world literature as for the one based on transatlantic studies, modernismo seems to be the seed of an internationalization of culture that reorganizes the local literary map. For these approaches, modernismo displaces the concern about national boundaries and identities towards the idea of a world composed by asymmetrical flows between centers and peripheries and a system, unequal as well, of legitimization relationships and aesthetic configuration. Taking as its basis an analysis of Rubén Darío's literary project in the portraits of Los raros and in the poem “La página blanca,” this article aims to make a critical evaluation of the contact between the Nicaraguan poet and Stéphane Mallarmé in order to reconsider two important problems in the history of readings of modernismo: the translation of languages, aesthetics and semiotic systems, and the cultural networks, which trace, in modernismo, a virtual and future American polis.

.

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve
—Mallarmé, “Remémoration d'Amis belges” (367)

A fines de 1896, apenas unas semanas antes de la aparición de *Prosas profanas*, Rubén Darío reúne y publica en volumen los retratos literarios de la serie “Los raros”, que desde agosto de 1893 circulaban en la prensa periódica rioplatense. Las crónicas de la serie animan dos presupuestos clave del proyecto estético dariano que avanzan sobre *Prosas profanas* a manera de manual de instrucciones para la lectura del

poemario. Esos protocolos pueden conceptualizarse bajo dos fórmulas posibles, la de una intermitencia genealógica y su correlato, la de una comunidad epidémica. Por un lado, si los raros no se relacionan entre sí según el par antes-después, causa-consecuencia, padre-hijo, origen-copia o fundador-epígono, Darío parece asumir una alternativa para la producción literaria que desanda la verticalidad del paradigma genealógico. Se trata de un modelo de la discontinuidad, incompatible con la representación arborescente, que, sin embargo, no cancela el interrogante por la función del lazo comunitario en la génesis de la escritura. Por el reverso de los mecanismos de la herencia y la descendencia, los raros impulsan una lógica del injerto cuya productividad desmesurada se asimila a la transmisión por contagio bajo los caprichos de la epidemia. O, también, una comunidad regida por vínculos horizontales, semejante a la que Gilles Deleuze y Félix Guattari, inspirados en un motivo nietzscheano, pensaron como “rizoma” o “multiplicidad de manada”¹. En tanto apropiación táctica de una biblioteca local y universal, el volumen de raros darianos alienta la vía de la intermitencia epidémica pues el perfil del raro se dibuja, de semblanza a semblanza, como una discontinuidad en la tradición heredada que desestabiliza las coordenadas de tiempo (originario versus secundario) y espacio (adentro versus afuera).

De esta sospecha arrojada sobre el origen y su correlativa crisis del fundamento y el linaje se desprende una concepción del lenguaje literario como cita de citas convergente con el *pli selon pli* mallarmeano, que no sólo orienta una descripción de los alcances del modernismo como proyecto colectivo sino también del modelo de relación entre literaturas operante en los textos de Darío. Si el cosmopolitismo finisecular constituye el objeto contencioso de los dos paradigmas heurísticos hegemónicos en la crítica reciente sobre el movimiento—se trate de la literatura mundial, que lleva a Mariano Siskind a entenderlo como un intento por “reorientar la hegemonía global de la cultura moderna en un sentido deliberadamente contrario a las formas locales del nacionalismo, la hispanofilia o la raza” (21), o de los estudios transatlánticos según la variante de Julio Ortega, interesados en reconducir la “modernidad translingüística” de Darío hacia un hispanismo de nuevo cuño (22)—este trabajo se propone intervenir en la discusión con una lectura del poema “La página blanca”, articulada en torno a dos problemas clave para estas perspectivas². Por un lado, el de la traducción, fenómeno que

permite captar la brecha entre el letrado tradicional y el escritor modernista, es decir, cierta distancia en los usos políticos de una práctica que separa el modelo del importador—en el aduanero que le proporciona el capital simbólico faltante a la Nación, para estabilizarla—del modelo dariano del portador—en el enfermo que deshace la organicidad de los órganos o en-rarece el “cuerpo” nacional. Por otro, el problema de los vínculos de filiación, que en el modernismo diseñan una comunidad multinodal, flotante, lanzada al vacío y en constante religación, la de la polis americana por venir, aunque ya no desde el sujeto monolítico de la ciudad letrada sino desde la figura algo paradójica de un “yo” despersonalizado o una conciencia desubjetivada. En esta dirección, Darío parece recoger del fin de siglo el impulso hacia esa entidad que Quentin Meillassoux perfila en Mallarmé, la de “un profeta, pero sin rostro, un mesías, pero por hipótesis, un Cristo, pero constelatorio” (206). Sin embargo, la inflexión dariana combina la tradición europea con el drama autóctono y produce un cosmopolitismo suturado, discordante del de los letrados finiseculares que emplearon la antinomia entre civilización y barbarie para fijar los límites del Estado como comunidad soberana³.

1. Traducción y necro-filiación: el programa de *Los raros*

Al reclamar una concepción del lenguaje ligada a lo fúnebre, al fantasma, a la desconfianza sistemática de la presencia, *Los raros* afianza un antiesencialismo que repercute tanto en el desborde de la voracidad estética dariana como en los circuitos verticales de la herencia, interferidos ahora por las figuras del huérfano y del advenedizo. La matriz genérica de la necrológica, desde la que se escribe buena parte de los retratos del tomo, preside un extendido culto a la ausencia que le asigna al raro la entidad de una silueta difusa y esquiva, de un cuerpo adelgazado hasta la desaparición y recubierto de interminables simulacros. Es preciso percibir, sin embargo, que la dimensión fúnebre de *Los raros* no se agota en el nivel de la diégesis—es decir, en todo el repertorio de técnicas narrativas orientadas a evitar la cercanía del cuerpo—ni mucho menos en el de los atributos exteriores de sus personajes. Si el libro sostiene un principio estructurante a gran escala—que puntúa el pasaje de un capítulo al siguiente—esa constante se cifra en el nombre propio y la expectativa de su inminente ampliación o desarrollo⁴. Desde

el título, los capítulos prometen una persona, una máscara, pero—casi sin transiciones en la mayoría de los casos—la promesa se vacía y la máscara permanece sin rostro. Instalada la incógnita del nombre, el retrato literario deriva rápidamente hacia la reseña bibliográfica y transforma en ese gesto al sujeto en objeto, al nombre en texto. Vale decir, el raro es—mucho antes que la vida íntima o pública de un escritor, o la intimidad o publicidad de su muerte—un libro o, en todo caso, un conjunto de libros.

Este efecto de libro-dentro-del-libro que convierte al “retrato” en un estante de biblioteca—a la vida de artista en escritura, en huella de huella sin presencia última o fundamento—se potencia en otro principio de composición congruente con una transmisión o traducción horizontal, por contagio antes que por herencia vertical o genealógica. Se trata del uso de un raro—de sus textos, de sus atributos, del tono de su semblanza—como parámetro de juicio para otro raro de la colección, funcionamiento que permite entrever el pasaje de la necrológica a la necro-logia, del culto fúnebre a la comunidad de muertos. Con razón Beatriz Colombi apunta la persistencia de dos tradiciones biográficas en el libro, la del “extravagante” a la manera de las *Vies imaginaires* de Marcel Schwob y la del “héroe” según el modelo de *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* de Thomas Carlyle (75). No obstante, los vínculos horizontales de raro a raro no se reducen al par opositivo excéntrico-héroe sino que traman una compleja telaraña de mutuas alusiones, atributos y valores compartidos o rebatidos, de citas que rebotan o se deslizan de semblanza a semblanza. Edgar Allan Poe, por señalar un ejemplo en la edición definitiva de la obra (1905), ingresa en el capítulo inicial como uno de los ensayos del libro de Camille Mauclair—*El arte en silencio*—que Darío reseña. En Mauclair, Poe aparece como el “desgraciado poeta norteamericano . . . germinado espontáneamente en una tierra ingrata” (*Los raros* 9), relato sobre el que Darío construye la semblanza propia, en el capítulo siguiente. Más adelante, Poe resulta “la influencia misteriosa y honda” en Villiers de L’Isle-Adam para la creación de su *Tribulat Bonhomet* y, al mismo tiempo (57), uno de los decadentes condenados por Max Nordau, figura a quien Darío rebautiza como “Tribulat Bonhomet, profesor de diagnosis” (201). A manera de cita maestra con la que se arma el rompecabezas del raro, Poe relampaguea una y otra vez en el tomo, en los retratos de Richepin, Moréas, de Armas, Dubus y Lautréamont. Lo mismo ocurre con Verlaine, pero

también—aunque en menor medida—con Moréas, Bloy, Mauclair, Tailhade, Nordau e Ibsen. El persistente recurso al raro-dentro-del-raro convierte entonces a la figura en una suerte de *shifter* o deíctico que renvía a esa comunidad virtual o flotante tejida en el vacío de tradición, bajo las posibilidades abiertas por una estética autoproclamada acrática. Trasladada a la reflexión sobre los alcances de la traducción, esta remisión en espiral de la biblioteca a la biblioteca—con su correlativa confianza en el vacío esencial de la literatura—vuelve a colocar en el centro de la escena ese deseo de modernidad que recorre buena parte del siglo XIX latinoamericano, formulado en este caso como voracidad estética. Sin embargo, la insistencia en el simulacro o la cita de citas, ya no como déficit sino como capital literario, produce un desgaste en el aura, en la autoridad del origen, del monumento, el cuerpo y la voz, que corroe la ideología de la traducción literal o el mandato paralelo de la copia degradada, exigencias esgrimidas a cada paso en el horizonte de recepción inmediato de las operaciones darianas⁵.

Verlaine y Martí, raros emblemáticos de las tradiciones biográficas cruzadas en el volumen—extravagante el primero, héroe el segundo—condensan en sus necrológicas las dos operaciones básicas del cosmopolitismo dariano del pobre. Como paradigma de la apropiación táctica implicada en la navegación de biblioteca, la crónica sobre Verlaine exhibe el modo en que el encuentro fallido con “el más grande poeta de la Francia”—insinuado pero omitido deliberadamente del relato—prolifera en una multitud de fantasmas o simulacros, de citas y citas que recubren el cuerpo de un muerto al que ya no se pretende representar o revivir. De entrada, la crónica se desliza de la muerte conjetural de Verlaine—“Mueres, seguramente en uno de los hospitales que has hecho amar a tus discípulos . . . Seguramente, has muerto rodeado de los tuyos” (*Los raros* 45)—a las imágenes elaboradas por otros escritores (W. G. C. Byvanck, Alfred Ernst y Léon Bloy), delegando y difiriendo la impresión directa o personal presencial. Con lucidez Oscar Montero percibe que “en el retrato sobre Verlaine la primera persona tarda en llegar” y adjudica el retraso a la necesidad dariana de justificarse ante una figura inquietante (825). Sin embargo, si la primera persona ingresa a la necrológica como un apéndice de la biblioteca—“Yo confieso que *después de hundirme en el agitado golfo de sus libros* . . . sentí nacer en mi corazón un doloroso cariño que junté a la grande admiración por

el triste maestro” (*Los raros* 46, énfasis mío)—entonces la demora se explica sobre todo como un efecto de la interposición del libro y la cita, que median pero también retrasan el encuentro del “yo” con su objeto.

La misma operación se verifica en el acontecimiento que promete la crónica, un núcleo de expectativa eludido una y otra vez con interminables rodeos discursivos. “A mi paso por París, en 1893, me había ofrecido Enrique Gómez Carrillo presentarme a él” (46), adelanta el narrador en uno de los primeros párrafos de la semblanza. Pero la presentación no llega, el cara a cara queda fuera del texto y el cuerpo de Verlaine—rodeado por sus propios libros, las citas librescas de otros y el chisme anónimo—termina ocupando el lugar de lo ominoso o, al menos, de aquello cuya proximidad el “yo” no puede resistir. Sin saltarle jamás la mano a los mediadores-artistas que llevan al lector a la escena de encuentro diferida—France, Mallarmé, D’Amicis, Symons, D’Annunzio, Pica, Clarín, entre otros—la crónica se cierra con el más corpóreo simulacro del Maestro, su “propia” voz, que explica:

«Esta pata enferma me hace sufrir un poco: me proporciona, en cambio, más comodidad que mis versos, que me han hecho sufrir tanto! Si no fuese por el reumatismo yo no podría vivir de mis rentas. Estando bueno, no lo admiten á uno en el hospital.»

Esas palabras pintan al hermano trágico de Villon. (51)

Por un lado, la cita vuelve a plantear la cuestión de la enfermedad y el contagio como nuevo capital literario. Pero el gesto insiste además—y aquí lo fundamental—en el retraso, en la lejanía tempo-espacial que impone la traducción, pues el registro del poeta no es más que la ficción compuesta por Gómez Carrillo en su entrevista para el tomo *Sensaciones de arte*. Al devolverle la palabra al sujeto espectral de su necrológica, Darío lo hace hablar a través de la boca de otro y en “otra” lengua con lo que refuerza la crisis del aura y potencia las posibilidades de una asimilación creativa o selectiva.

Finalmente, la hipótesis del raro como biblioteca merece una matización ante la necrológica de José Martí, quizá la menos libresca entre todas las semblanzas de la colección. Como embajador solitario de la estirpe latina en el continente, Martí introduce en *Los raros* el problema americano, que Darío enclava otra vez en el terreno de la herencia y el linaje. Si América es el espacio de una pobreza congénita, su redentor mártir instala una economía del exceso similar a la alquimia,

que recuerda el atributo de la producción desmesurada propia del poeta en el cierre del prólogo a *Prosas profanas*: “Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta” (88). Para Darío, el cubano “era millonario y dadivoso: vaciaba su riqueza a cada instante, y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico” (*Los raros* 218). En la perspectiva del nicaragüense, la disolución de esa escritura alquímica marca el quiebre de una genealogía y restablece el inicial estado de orfandad. Sacrificado a la identidad nacionalitaria, Martí constituye el extremo del raro superhombre que muere porque se particulariza. Sellando una singular antinomia insular, su contracara de igual peligro relumbra en Augusto de Armas, el otro raro latinoamericano—también cubano, pero ahora “delicado como una mujer” (134)—que muere porque se universaliza hasta perder la particularidad. Reversión exacta de Martí, enfermo prematuro del mal de París—que Darío bautizará en textos posteriores como *parisitis* o *parisina*—Augusto de Armas padece el francés, aunque su mal no forma manada ni hace rizoma; es decir, no produce una terceridad a partir del contagio, sino deduce una copia-identidad desde la pasiva asimilación-aculturación. Entre la Isla y Cosmópolis, lo local y lo universal, la autoctonía y la extranjería, el proyecto dariano en *Los raros* desanda y recombina estos polos—abismos de riesgo para la traducción en el modernismo—a la busca de una tercera instancia. Pero además, la necrológica de Martí alimenta esta alternativa con la inflexión de un nosotros que en las semblanzas previas del libro aparecía de manera difusa y ahora se escribe sin descanso. No es casual que ese plural advenga—por primera vez en el capítulo—con la constatación de la orfandad y la pobreza americanas: “Quien escribe estas líneas, que salen atropelladas de corazón y cerebro, no es de los que creen en las riquezas existentes de América . . . *Somos* muy pobres” (217, énfasis mío). Como modelo de una crisis en la sucesión genealógica que desactiva la re-producción por herencia y habilita la producción por contagio, Martí—padre imposible de “una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros” (219–20)—impulsa un precario nosotros latinoamericano que queda huérfano en el instante preciso de su entrega a la causa nacional pero, por esto mismo, radicalmente abierto al porvenir.

De Verlaine a Martí y con una cuidadosa arquitectura *Los raros* cose sin cesar la sutura entre viejo y nuevo mundo, entre la modernidad y sus desencuentros. Al concluir con el capítulo dedicado a Eugénio de

Castro, el tomo “acaba” en Portugal, a las puertas de España, la tierra del abuelo que Darío decide no pisar. Pero el paso se insinúa en un gesto radical, el colofón de la primera edición de la obra (1896), colocado estratégicamente en el margen del libro, a manera de guiño para el lector capaz de recomponer el sinuoso itinerario del escritor raro: “*Terminado el día XII de Octubre MDCCCXCVI / Talleres de «La Vasconia» / Buenos Aires*”. En ese signo, en la superposición con el hito colombino escogido ahora para fechar el nacimiento de una nueva comunidad, Darío relee su propia literatura como un lozano descubrimiento de América, desde América pero articulado mediante la síntesis disyuntiva o rizomática de la tradición universal.

2. Pensar ideográficamente: de Mallarmé a Darío

Le confesaré, desde luego, que no me creo escritor *americano*. Esto lo he demostrado en cierto artículo que me vi forzado a escribir cuando Groussac me honró con una crítica. Mejor que yo ha desarrollado el asunto el señor Rodó, profesor de la Universidad de Montevideo. Le envió su trabajo. Mucho menos soy castellano. Yo ¿le confesaré con rubor? no pienso en castellano. ¡Más bien pienso en francés! O mejor, pienso *ideográficamente*; de ahí que mi obra no sea castiza. —Darío, “Carta a Unamuno. Madrid, abril 21 de 1899”. (47–48)

A principios de 1899 y en pleno desastre español la polémica carta de Darío vuelve a enunciar sin timideces pero con el rubor algo travesti del *outcast* americano esa relación entre lengua y literatura que tanto perturba a los primeros lectores del modernismo en las dos orillas del Atlántico, de Groussac a Rodó y Unamuno. El lenguaje poético de *Prosas profanas* aludido en la carta cobra forma entre lenguas porque la modernidad tardía—entre otros dioses—parece haber derrocado la unidad del idioma entendida como garantía para la escritura literaria. Pero la cita avanza un paso más en este impulso secularizador por la vía del salto hacia un signo enigmático, el ideograma, entidad que tirotea la escritura hacia el límite ya no de las lenguas sino de la lengua, pues es la doble articulación del código la que parece deshacerse ante otro funcionamiento. Esta escena mínima de diálogo trasatlántico en torno a lo propio y lo impropio, lo americano y sus bordes exteriores en el camino de la lengua a la literatura, reconduce la pregunta por la

traducción a los lindes del verso. Del castellano o el francés a la materia del trazo, al proceso mismo de su dibujo, ¿qué es lo que un poema modernista podría aspirar a traducir? Y simultáneamente, ¿qué alcances políticos—en la virtualidad de una polis americana—se recuperan del fenómeno? Frente al primer interrogante, esta aproximación contempla una triple entrada que reenvía al acápite dariano en la medida en que se trata de dar cuenta de aquello que, como el ideograma, pasa por la lengua propia pero la excede, sin dejar de ser escritura o *gramma*. Porque si un poema modernista puede traducir otro poema—en la dimensión de una interlingüística—también puede apropiarse de los postulados de otras estéticas como el simbolismo—y aquí un nuevo nivel, el de una interestética—o trasladar las cualidades estructurales de otros códigos como la música y la pintura, de modo que el triángulo traslaticio se completa con una intersemiótica. En cuanto a la segunda incógnita, entendemos el ritmo modernista y las operaciones de traducción que contribuyen a forjarlo como una fisura en la ciudad letrada por la que se cuele un nuevo modelo de escritor, en disputa con la autoridad del traductor de Estado o el *gentleman* importador. Bajo este doble protocolo—interlingüística, interestética e intersemiótica como estrategia para describir los modos de una práctica y fractura de la ciudad letrada como recurso para conceptualizar sus efectos—cabe repensar el vínculo entre Darío y Mallarmé a propósito de lo que el contacto produjo en el lenguaje poético, de allí el interés en el poema “La página blanca”.

Si resulta preciso repensar un vínculo es porque—a pesar de exhibir un catálogo proliferante de influencias literarias—la crítica especializada persiste desde hace décadas en una concepción pesimista de la traducción. Un artículo reciente de Alfonso García Morales—a todas luces el estudio más documentado y riguroso del impacto de Mallarmé en Darío—condensa las aporías de una extendida tradición que ha restringido el funcionamiento de la traducción a fin de sostener una irradiación estable y en buena medida unidireccional de sentidos del centro a la periferia. Según la propuesta de García Morales, Darío ocupa el lugar del precursor en la recepción hispanoamericana de Mallarmé y su traducción de “Les Fleurs” en 1894—la primera del poeta francés al español—hace escuela en los lectores por venir. Sin embargo una salvedad se impone, ya que “este conocimiento no parece en principio especialmente productivo, pues no dejó huellas muy visibles en su propia obra creativa” (32). En poesía, Darío seguiría al Mallarmé

temprano, al “de su primera y más accesible ‘manera’” (35), de ahí las limitaciones ante “Un golpe de dados”, el poema que cierra la lírica del siglo XIX y abre la del XX—texto al que, aclara García Morales, el nicaragüense no se referirá jamás⁷. La zona de excepción queda circunscrita a la prosa periodística pues, en la necrológica para *El Mercurio de América* que en 1898 dedica al maestro simbolista, Darío accedería a una “sorprendente imitación” de “la peculiar sintaxis del Mallarmé de la madurez”, imitación que lo llevaría a ensayar “una nueva forma de crítica artística” (41). El deslinde es elemental en su binarismo: para el verso, el Mallarmé temprano, ese que no podía cambiar el curso del XIX. Para la prosa, el Mallarmé maduro, en un intento contundente pero aislado y sin mayores consecuencias dentro del subgénero de la crítica literaria. No obstante, este esquema maniqueo aloja indicios que alientan una entrada alternativa a la cuestión.

Al pasar, García Morales anota un descubrimiento valioso que no tiene mayores efectos en su indagación y conviene colocar en perspectiva. Porque si un lugar común de los estudios sobre la recepción hispanoamericana de Mallarmé fija su mojón inaugural en la traducción para *La Nación* aparecida en noviembre de 1894, un año antes de esa publicación Darío ya incorporaba a su crónica “En la batalla de las flores” una paráfrasis encubierta de “Les Fleurs” (García Morales 35). Así como interesa la elección del poema—sea del poeta temprano o del maduro—vale considerar el modo en que lo ajeno se injerta y funciona en lo propio, de manera que no resulta un indicador menor el hecho de que la primera traducción de Mallarmé al español sea nada menos que un plagio. El señalamiento puede parecer trivial, pero conceptualizar el traslado como influencia o pensarlo como robo compromete una diferencia importante en términos de los fenómenos que una posición crítica puede reconstruir y leer. Por eso, que la lista de poemas darianos en los que García Morales percibe el “eco vago” de Mallarmé no incluya “La página blanca” constituye (44)—antes que una omisión por error—un olvido necesario⁸. Al limitar el contacto exclusivamente a la cita—al aura de la letra del otro evaluada en relación de identidad, como instancia de reconocimiento o referencia de prestigio—su mirada adelgaza la interacción y difiere el ingreso a la poesía hispanoamericana del auténtico Mallarmé hasta la irrupción de las vanguardias. A partir de “La página blanca”, entonces, la pregunta por aquello que Darío traduce de Mallarmé vuelve a adquirir visibilidad y una respuesta posible asoma

en tres motivos mallarmeños enlazados: el uso del blanco como energía de la composición, las formas del desdoblamiento en la instancia de la enunciación y la extensión de la escritura como jeroglífico⁹.

Un rasgo que singulariza al poema pauta la relevancia inusitada del blanco frente a su uso en los demás de *Prosas profanas*. “La página blanca” es el único del conjunto que, sin llegar al verso libre, hace coincidir la alternancia de patrones métricos con una marcada variación del patrón estrófico. Es decir, si en el universo de *Prosas* los textos que combinan varias medidas de verso aseguran su estructura con un nítido paradigma estrófico y, a la inversa, los que destruyen la unidad de la estrofa tienden a incorporar una medida de verso constante para detener la dispersión, ninguna de estas condiciones se cumple en el objeto de este análisis. A la alternancia métrica (mayoría de dodecasílabos intercalados con decasílabos, hexasílabos, tetrasílabos y trisílabos, siempre en pies trisilábicos de ritmo anfibraco), se le superpone una drástica alternancia de estrofas (un dístico, cuatro cuartetos, una sextina, dos cuartetos muy irregulares, un quinteto y una serie de nueve versos)¹⁰. En el contexto del libro, esta convergencia distingue al poema como aquel que con mayor énfasis se plantea la exigencia de experimentación a partir del blanco de la página. Como un síntoma más de la *portación* dariana, esa materialidad del blanco vendrá explotada en función del que parece su problema más elemental, la pregunta por la génesis de la escritura, por la relación entre palabra y cosa, entre vida, vigilia, experiencia, por un lado, y poesía, por otro.

Al deslindar los dos movimientos inaugurales en la obra del primer Darío—voracidad y solipsismo o, traducido a los términos de este artículo, biblioteca sin genealogía—Sylvia Molloy traza un arco que conecta el blanco con un segundo motivo mallarmeño, el del dobléz en la instancia de la enunciación. Según Molloy, estos dos movimientos o pulsiones “parecen compartir un mismo fundamento: fundamento que es el otro o lo otro, que es un vacío, espacio blanco donde la voz poética no se asienta y donde el yo—que tan a menudo entona esa voz en el texto dariano—*no es*” (7). En “La página blanca” la voz transita este pasaje a lo neutro desde el desvío de la primera persona hacia la *im-persona*, desde ese abandono del yo al él que Maurice Blanchot señala en Kafka como umbral de la literatura, allí donde “la palabra ya no habla, pero es, se consagra a la pura pasividad del ser” (22). La primera persona del singular que abre el poema en el posesivo (“Mis ojos miraban”) se

desplaza al yo expropiado en una tercera—un yo desobrado para retomar la categoría blanchotiana a propósito de Mallarmé—en la estrofa final (“Y el hombre, / a quien duras visiones asaltan”). Trasladado al plano de la percepción visual, que lo recorre de principio a fin, el texto plantea un movimiento que va de la acción a la pasión, de lo escópico a la autoscopía o, mejor, de la visión como conocimiento—en el sujeto como agente del ver—a la visión como alucinación que se impone a su voluntad. Por lo demás, el proceso de una paulatina desposesión se percibe con nitidez en el paradigma verbal, que despliega todo un abanico de inflexiones ligadas al *imponder*, al poder de otro o de lo otro. De un lado, el “desfile de ensueños” no configura un accidente percibido por una conciencia; se trata, más bien, de un acontecimiento que irrumpe, que es: “Y vino el desfile de ensueños y sombras. / Y fueron mujeres de rostros de estatua”. Pero además, en el pasaje del “yo” asaltado por las visiones a su tercerización final, una extraña voz pasiva gana la escena en la cuarta estrofa—“¡Y cómo *se quiere* que vayan ligeros / los tardos camellos de la caravana!” (énfasis mío)—señalando la transición de la agencia o el deseo a una voluntad secuestrada.

Esta escisión enunciativa que despersonaliza al yo no es más que el síntoma de un segundo y fundamental desdoblamiento, el del proceso escriturario. Si la instancia elocutiva está intervenida por el delirio onírico de modo que la percepción—la materia sensorial o sensual, explotada hasta la extenuación en la lírica dariana—ya no ofrece garantías para la experiencia estética, el poema se recuesta sobre el *pharmakon* de la escritura y dramatiza, verso a verso, en el avance y retroceso de cada pie anfibraco, el hacerse mismo del trazo. A propósito de la lógica desconcertante de la repetición y la problemática del *pharmakon*, Jacques Derrida expone el *double-bind* al que se somete el vínculo entre escritura y memoria en términos que podrían llevar a una descripción del trazo narcótico dariano:

En el *Fedro*, la escritura es presentada al rey . . . como un *pharmakon* benéfico porque, tal como pretende Theuth, permite repetir y por ende recordar. . . . Pero el rey descalifica esa repetición, pues ya no es una buena repetición. ‘No es para la memoria (*mnèmè*), sino para la rememoración (*hypomnèsis*), que descubriste un *pharmakon*’. . . . El *pharmakon*-escritura adormece [*engourdit*, in-sensibiliza] la mente, pierde la memoria en lugar de servirla. Así es que, en nombre de la memoria auténtica y viviente, en nombre de la verdad, el poder sospecha de esta

mala droga que es la escritura, no sólo porque lleva al olvido sino a también a la irresponsabilidad. La escritura es la irresponsabilidad misma, la orfandad de un signo errante y jugador. (“Rhétorique” 247)

Entregado al adormecimiento y sometido a imágenes ajenas al aparato perceptor, el ritmo de “La página blanca” no sólo no reprime ni esconde la mala repetición, esa a la que no le preocupa la verdad o el sentido, sino que la ostenta en una escritura ralentizada por el paraíso artificial. En un movimiento pendular que desplaza levemente el punto de apoyo a cada oscilación—“dolores y angustias antiguas / angustias de pueblos, dolores de razas”—el poema exhibe su estar escribiéndose bajo una errancia del significante activada por la orfandad o el anonadamiento del sujeto de la enunciación. Así, la asociación entre la cita de citas y el contagio sin linaje que surgía de *Los raros* se recupera bajo otra escala, esto es, en el juego de una conciencia desubjetivada que desde la repetición mántrica—y mientras prescinde del sentido revivido en la anamnesis—se deshace como génesis, consumando una singular desensualización de la palabra.

Estas formas del desdoblamiento junto al uso del blanco conducen a una última dimensión ostensiblemente mallarmeana, la de la escritura como jeroglífico. El mismo Darío en la necrológica que dedica a Mallarmé reflexiona sobre esos signos y brinda una pista para la lectura. Según su perspectiva, el lenguaje poético de Mallarmé no es más que “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*” (“Stéphane Mallarmé” 915, énfasis mío). Si el trazo hierático constituye cierta variante condensada de los jeroglíficos egipcios y sus signos sagrados comunican directamente con la divinidad, se sabe con qué insistencia Mallarmé describe la escritura literaria como inscripción jeroglífica, colocándola en paralelo con la escritura gestual de la danza o la pantomima, gestualidad que en su concepción—como apunta Derrida—produce “una diferencia sin referencia, una referencia sin referente, sin unidad primera o última” (“La doble” 312). En el poema de Darío, este funcionamiento del ideograma se divisa en la intrincada conexión entre su orientación temporal y su régimen visual. Por un lado, si bien el texto comienza con el tono de un relato—con la alternancia imperfecto-indefinido en “Mis ojos miraban . . . / Y vino el desfile”—pronto se entrega a un presente plano, sin progresión,

convergente con el tiempo de la alucinación o del sueño. Se trata de un presente que participa de lo neutro, un tiempo—tal como lo entiende Blanchot—“sin negación, sin decisión, . . . en el que el ‘Yo’ que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un ‘Él’ sin rostro” (25–26). Ahora bien, sobre esta temporalidad se despliega el régimen visual del panorama, el dispositivo óptico previo al cine que ingresa en la quinta estrofa (“—como las figuras en un panorama—”), un artefacto cuyo adelanto consiste en producir la ilusión de una imagen total a la vez en movimiento, aunque sin el efecto de sucesión propio de la cinematográfica. Al superponer la visión panorámica y la retórica de una percepción alucinada, el poema no hace más que explorar el desajuste entre la totalidad y el anhelo de su representación. Porque frente a la lógica indetenible de un puro presente sin causalidad ni secuencia la fantasía panorámica parece exigirle a la escritura el colosal esfuerzo de atrapar un ensueño en constante fuga. Como si los medios de la escritura no bastaran para la tarea, el sujeto de “La página blanca”, en estado de trance, asumirá otro recurso para dibujar las visiones. A partir de la sexta estrofa, en el punto preciso en que hace su entrada la caravana de camellos-visiones, la página se ahueca de blancos. No es forzado sostener que el blanco diagrama allí una anatomía de la visión, hace un boceto de la línea ondulante de esos signos en movimiento. Centrados tal como aparecen en el poema—en una alineación sobre el eje vertical que constituye una elección estética desde su primera publicación—los versos breves en sexta, séptima y octava estrofa dibujan la protuberancia del camello y su carga. De manera que, para capturar esas imágenes en movimiento, las de un perturbador oriente extraño pero no exotista, el poema debe ir más allá de la letra, debe llevar la escritura al límite de la pintura y volverse él mismo jeroglífico o hieratismo en movimiento¹¹.

Por último, la lectura requiere contrastar la lógica del pictograma—la de aquello que, como la pintura, se percibe de manera simultánea—con la de la escritura alfabética, regida por la sucesión, por la sintaxis. En términos sintácticos, “La página blanca” privilegia dos relaciones, las enumerativas y las atributivas. En el camino que va de la enumeración—de ensueños, sombras, visiones, camellos—a la atribución de rasgos para esos núcleos, se interpone la operatoria de un significante en deslizamiento que, a través de una serie de juegos sintácticos, corroe la determinación del sentido de las palabras. El más poderoso de estos juegos se presenta en las estrofas regulares—la segunda y la tercera, cuartetos de dodecasílabos—es decir, en el segmento no pictográfico del poema.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatuas de mármol,
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Y fueron visiones de extraños poemas,
de extraños poemas de besos y lágrimas,
¡de historias que dejan en crueles instantes
las testas viriles cubiertas de canas!

En estas estrofas, la repetición combinada con la fórmula atributiva produce una sintaxis delirante porque la relación que expresa el genitivo se torna sumamente ambigua. En lugar de precisar los límites del nombre, esta atribución perversa no hace más que erosionarlos. Con su torbellino enumerativo el poema adelanta un desfile que ya no permite decidir una alternativa—pues el núcleo recibe un atributo que a la vez es núcleo de una nueva atribución—un desfile semánticamente amorfo, monstruoso, de “mujeres de rostros”, de “rostros de mujeres”, de “rostros de estatuas”, de “estatuas de mármol”.

No obstante, hacia el final de la tercera estrofa este genitivo en delirio se traslada a la relación entre poema y poeta—o al vínculo entre visión y sujeto de la visión—y el procedimiento adquiere otros alcances ideológicos. El poema que el poeta ve pasar en sus visiones no le pertenece. Puesto a escribir, el yo es una instancia que se separa de la escritura y lo que produce no sólo no le corresponde como posesión sino que además lo antecede. Primero acontece la visión “de extraños poemas” y luego, como un efecto de la visión, como su síntoma, un residuo de sujeto resucita en “las testas viriles cubiertas de canas”. En esa imagen del verso final de la estrofa se insinúa una vía para leer el vínculo entre escritura, por un lado, y conciencia como origen o semen-semilla, por otro. Si el genitivo o lo genitivo admite una conceptualización en términos de genitalidad, sus implicancias se pueden rastrear en las condiciones del poema, que parece literalizar el sentido de esa relación sintáctica. No es exagerado afirmar entonces que la genitalidad perversa del lenguaje poético, esa reversibilidad de núcleos y atributos—otra vez en la suspensión temporal de lo neutro, donde lo engendrado se vuelve engendrante, el genitivo genitor, y lo que emerge es el entrelugar indecible entre la pro-genie y la post-genie—perturba la genitalidad de las “testas viriles”. El rechazo mallarmeano de la genitalidad como “pequeña razón viril” en “Un golpe de dados” lleva a Julia Kristeva a

plantear que “el hombre pensante-trabajante-actuante . . . ya no puede ser el héroe: exit el Héroe” (233) y a Derrida al concepto de “diseminación”, categoría que, como la castración, representa “la afirmación de ese no-origen, el lugar vacío y notable de cien blancos a los que no se puede dar sentido, multiplicando los suplementos de marca y los juegos de sustitución hasta el infinito” (“La doble” 401). Desde estos protocolos es posible sostener que el verso de Darío—“las testas viriles cubiertas de canas!”—expone dos aspectos decisivos de su contagio con Mallarmé. Por un lado, el retorno a la hipótesis del lenguaje como jeroglífico, como espacio y como blancura esencial, deja ver en la imagen de una testa viril inseminada por una red de canas el modo en que la cabeza se vacía hasta la afasia por el blanco. Con la figura de un cráneo tajeado por versos blancos, por hilos o líneas de texto blanco, el órgano viril del poeta queda atrapado en una telaraña textual que se parece a un pentagrama o que, en todo caso y nítidamente, no se reduce al texto como letra, ni siquiera al texto como lenguaje. En esa precisa imagen, el blanco se coló en la cabeza bajo la forma de canas y desobró o desvirilizó la conciencia como órgano viril-genital, como génesis. Por otra parte, podemos suponer que el poema concibe “las testas” como *textus*, pues por algo elige esa palabra puntual y la coloca en plural. En este punto, la apuesta es por una falsa etimología o una etimología imaginaria ya que “testas” funciona en el período sintáctico como objeto del verbo, con lo cual su forma coincide—en una analogía fónica casi perfecta—con el acusativo latino plural de *textus* (*textās*, texto, tejido) pero también con la misma forma latina de *testa* (*testās*, vasija, urna, cara anterior de ciertas cosas materiales y, en sentido figurado, entendimiento, cabeza)¹². Así, el doble juego de “testas” hacia *testa* y *textus* pone en escena una tensión básica en términos de concepción del lenguaje poético que conduce a la variante dariana de la forma como enigma, como aquello que la palabra promete pero nunca entrega plenamente. Esa tensión irresuelta vincula una posibilidad ligada al texto, a la línea, a lo que se percibe de manera sucesiva, a la sintaxis; y una alternativa ligada al ideograma, a la tablilla hierática, al jeroglífico, a la palabra interlineal, a lo que se percibe en la simultaneidad de la visión o del sueño.

De este modo y articulada bajo el pretexto de Mallarmé, la respuesta dariana a la pregunta por la autoridad y la génesis del lenguaje poético reenvía tanto a la novela familiar de las primeras páginas de *Prosas profanas*—en el adulterio y la discontinuidad de “mi esposa es de

mi tierra; mi querida, de París” (87)—como a la polis americana por venir de *Los raros*. El mesías sin rostro que Meillassoux intuye en Mallarmé—triunfo de la modernidad secular hacia una nueva comunidad esencial—encuentra un análogo en la conciencia despersonalizada de “La página blanca”, aunque el traslado no responde a las prerrogativas de la importación, con sus certezas del origen, la confianza en el tiempo lineal y progresivo y la verticalidad de la herencia, sino a la portación, el contagio y la síntesis disyuntiva. La provocación de Darío en la respuesta a Unamuno de 1899, su pensar ideográficamente en la hiper-conciencia de un yo desubjetivado, llevaba también a una lengua deslocalizada, des-locada o dislocada, la de la alucinación o lo neutro, anterior a la determinación del castellano, sea peninsular o autóctono. Desde esa lengua blanca la avanzada dariana puede superar la frontera de Portugal que trazaba “Eugenio de Castro” en el cierre de *Los raros* y diseñar su propio desembarco en Europa, desandando el periplo colombino para redescubrir España. Simultáneamente, esa misma lengua es la que permite a Darío el salto al anuncio del Adán americano, cada vez más imperativo desde la muerte de Martí en 1895—“estamos . . . los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo” (“Los colores” 3)—profecía que sutura la vuelta al globo para redescubrir el fantasma de América flotando sobre los cuerpos nacionales.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

NOTAS

¹ En el desarrollo de Deleuze y Guattari la categoría de rizoma, antes que definir una entidad exclusivamente botánica, permite caracterizar formas heterogéneas de vida en comunidad. La “multiplicidad de manada”—divergente de la multiplicidad de masa, aquella que persigue una relación especular con lo uno o el líder—aparece como rizomática pues su correlato se encuentra en lo múltiple-heterogéneo y su principio rector no ya en la identidad proyectada hacia un origen sino en la síntesis disyuntiva. En este sentido, la manada o la pandilla supone la emergencia de una propagación sin filiación y producción hereditaria, una multiplicidad sin la unidad de un ancestro: “La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia . . . La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos” (247–48).

² Todas las traducciones corresponden al autor del artículo, salvo las listadas en la bibliografía final.

³ En “Historia de un sobretodo” (1892) Darío introduce una fórmula que sitúa la singularidad de su internacionalismo más allá de los universales fijados por una identidad nacionalitaria. Esa fórmula presenta un nuevo mito originario para el escritor americano que, de aquí en adelante, el nicaragüense reescribirá sin cesar: “Pues bien, en una de sus cartas, me escribe Gómez Carrillo esta postdata: ‘¿Sabe usted a quién le sirve hoy su sobretodo? A Paul Verlaine, al poeta . . . Yo se lo regalé a Alejandro Sawa—el prologuista de López Bago, que vive en París—y él se lo dio a Paul Verlaine. ¡Dichoso sobretodo!’ Sí, muy dichoso; pues del poder de un pobre escritor americano, ha ascendido al de un glorioso excéntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia” (“Historia” 243). En ese oxímoron, en lo que puede “el poder de un pobre escritor americano” al ofrecerle abrigo a uno de los más grandes poetas del globo, se dibuja una modalidad que ya no comparte las garantías del letrado, sus usos de la literatura universal, en lo que va del romanticismo de Esteban Echeverría y Domingo F. Sarmiento al positivismo de Bartolomé Mitre o Paul Groussac.

⁴ La primera edición de la obra (1896) suma un epíteto enigmático a cada nombre, que le aporta un plus a esa incógnita a resolver. La leyenda, presente al inicio de todos los capítulos salvo en el dedicado a Leconte de Lisle, fue suprimida en la segunda edición (1905) y en todas las posteriores. Transcribimos las más provocativas: “El verdugo. León Bloy”, “La Anticristesa. Rachilde”, “El endemoniado. El conde de Lautréamont”.

⁵ Paul Groussac, el lector más perspicaz de Darío en Buenos Aires y quizá su mejor polemista, escribe a propósito de *Prosas profanas* en 1897: “me resigno sin esfuerzo a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad . . . El genio es la fuerza en la originalidad, toda hibridación es negativa del genio, puesto que importa una mezcla, o sea un desalojo parcial de las energías atávicas por la intrusión de elementos extraños—es decir, un debilitamiento; ahora bien, la presente civilización americana, por inoculación e injerto de la europea, es una verdadera hibridación: luego, etc. *Et voilà pourquoi votre fille est muette*” (157). El mapa global de la modernidad y sus márgenes que arma Groussac, en un diseño de identidades siempre binarias y relaciones de poder asimétricas e inalterables, dibuja el negativo de la aproximación dariana a Mallarmé y, en particular, del trabajo de desubjetivación que estudiaremos en “La página blanca”. Según Siskind, Groussac entiende la cultura latinoamericana como “inherentemente híbrida, por lo que no podrá jamás hospedar el genio de una cultura moderna original, a la vez particularmente latinoamericana y universalmente moderna” (210). Esta doble articulación, que—como veremos—Darío ensaya en *Los raros*, se reconvierte y aprovecha en su escritura poética.

⁶ El parlamento transcrito en la necrológica pertenece al capítulo “Una visita a Paul Verlaine” del volumen de 1893, fuente que el propio Darío declara al inicio de su

texto (75). La crónica de Gómez Carrillo constituye una de las primeras que el guatemalteco publica al llegar a París (sale en *El Diario de Centro América*, Guatemala, el 13 de marzo de 1891 y luego la recoge en *Esquisses. Siluetas de escritores*, de 1892, en las mencionadas *Sensaciones* y en *Almas y cerebros*, de 1898). La primera publicación de la entrevista de Gómez Carrillo a Verlaine nos permite incorporar ese texto a las condiciones de escritura de “Historia de un sobretodo”, relato aparecido también en periódicos centroamericanos a principios de 1892 (*Diario del Comercio*, San José de Costa Rica, 21 de febrero; y *La Habana Literaria*, 30 de mayo).

⁷ El artículo de Bernard McGuirk, pionero en el puente Darío-Mallarmé, ya anticipaba esta posición, que parece no encontrar variantes en la crítica. Su trabajo vuelve a la teoría de Harold Bloom para constatar en “Yo persigo una forma” un *misreading* contradictorio—por improductivo—de “Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos”. Así, el poema de Darío no practicaría más que una lectura conservadora de su fuente: “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 . . . implica ya, desde su primer verso, la persecución de una trascendencia que, cada vez más en su poesía posterior, asumirá la forma de un logocentrismo desesperado” (284).

⁸ Su catálogo sigue palmo a palmo el elaborado por Arturo Marasso, quien registra influencias de Mallarmé en “La hoja de oro” y “La dulzura del ángelus”. Pero, curiosamente, omite el señalamiento del crítico argentino a propósito de “La página blanca”: “¿Dónde está la página blanca de Darío? No creo que esta poesía haya brotado de la contemplación de la común página aún intacta. Una hoja en blanco ha sugerido a Mallarmé respeto místico; tiene el atractivo del camino que no conocemos y debemos recorrer” (120).

⁹ El texto que analizamos a continuación apareció por primera vez en la revista *Argentina*, dirigida por Alberto Ghirardo, el 10 de septiembre de 1895. Lo recoge también la *Revista Azul* que publica en México Manuel Gutiérrez Nájera, el 9 de febrero de 1896. De allí pasará a la primera edición de *Prosas profanas* (1896) con una mínima aunque significativa variante, tendiente a reponer la regularidad métrica del conjunto: en el verso 36, la versión definitiva reemplaza “la doncella inviolada” por “la bella inviolada”, omitiendo así el metro de trece sílabas. En adelante, todas las citas del poema corresponden a la edición de *Prosas profanas* cuidada por Ignacio Zuleta (135–36).

¹⁰ Una pieza de *Prosas* desafía esta descripción y merece, por ende, un comentario. Se trata de “El país del Sol”, texto que combina cuatro fragmentos en prosa separados por un verso en estribillo. Como bien apunta Alberto Acereda, “bajo la aparente prosa se esconde un poema porque podemos traspasar esto sin demasiada dificultad a un sistema versal de heptasílabos, enneasílabos y endecasílabos, todos ellos versos impares” (85). De manera que este texto tan excepcional del volumen trabaja en un límite análogo al de “La página blanca”: esquiva la uniformidad del metro y la estrofa pero revierte la expectativa del blanco, saturándolo de escritura.

¹¹ Siguiendo la estela de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss ofrece una sugerente explicación de la distancia entre el cine y sus predecesores en términos de uso del montaje. Si en el cine el montaje produce una interrupción del contexto en que se inserta y actúa, de ese modo, “contra la ilusión”, existe otro empleo del procedimiento, el de los panoramas, en el que “se crea ilusión al fusionar los elementos de modo tan exitoso que toda evidencia de incompatibilidad y contradicción, es decir, toda evidencia de artificio, queda eliminada” (84). Al intervenir el impulso realista del panorama con la sustancia del sueño el poema de Darío, sin llegar al montaje cinematográfico, presupone ya un universo pospanorámico, que ha hecho estallar la ilusión de totalidad y de referencialidad y su borrado de las costuras. No es casual, en este sentido, que el texto se escriba en 1895, justo el año bisagra en que los hermanos Lumière dan a conocer el cinematógrafo.

¹² El juego de analogías y derivaciones pseudoetimológicas podría prolongarse, por ejemplo, a *testis* (el “testigo”, en un sentido congruente con la “tercerización del yo” que practica el poema) y, desde allí, hacia *testiculus* (“testigo” o “testimonio” de la virilidad). Para no forzar la lectura, el rastreo se detiene en las formas latinas más próximas a la palabra que elige el verso dariano, *textās* y *testās*, las dos en acusativo femenino plural.

OBRAS CITADAS

- Acereda, Alberto. “Música de las ideas y música del verbo. Versolibrismo dariano”. *Rubén Darío: La creación, argumento poético y expresivo*. Ed. Alberto Acereda & Manuel Mantero. Barcelona: Anthropos, 1997. 81–89. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant & Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002. Impreso.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: Antonio Machado, 2001. Impreso.
- Colombi, Beatriz. “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Coord. Susana Zanetti. Buenos Aires: Eudeba, 2004. 61–82. Impreso.
- Darío, Rubén. “Carta a Unamuno. Madrid, abril 21 de 1899”. *El archivo de Rubén Darío*. Ed. Alberto Ghirardo. Buenos Aires: Losada, 1943. 47–48. Impreso.
- . “Los colores del estandarte”. *La Nación* 27 Noviembre 1896: 3. Impreso.
- . “Historia de un sobretodo”. *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 237–43. Impreso.
- . *Prosas profanas y otros poemas*. Ed. Ignacio Zuleta. Madrid: Castalia, 1987. Impreso.
- . *Los raros*. Segunda ed., corregida y aumentada. Barcelona: Maucci, 1905. Impreso.
- . “Stéphane Mallarmé”. *Obras completas IV. Cuentos y novelas*. Ed. Emilio Gascó Contell. Madrid: Afrodísio Aguado, 1955. 913–20. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2004. Impreso.

- Derrida, Jacques. “La doble sesión”. *La diseminación*. Trad. José María Arancibia. Madrid: Fundamentos, 2007. 263–427. Impreso.
- . “Rhétorique de la drogue”. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992. 241–67. Impreso.
- García Morales, Alfonso. “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 31–54. Impreso.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de arte*. Paris: G. Richard, 1893. Impreso.
- Groussac, Paul. “Boletín bibliográfico: *Prosas profanas*, por Rubén Darío”. *La Biblioteca* 8 (1897): 152–60. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Trad. Guadalupe Santa Cruz. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1999. Impreso.
- Mallarmé, Stéphane. “Remémoration d’Amis belges”. *Excelsior! 1883-1893*. Ed. Cercle Littéraire Excelsior. Bruges: Excelsior, 1893. 367–68. Impreso.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapeluz, 1954. Impreso.
- McGuirk, Bernard. “Lecturas y ‘deslecturas’: Mallarmé, Darío y la teoría de la *misprision* de Harold Bloom”. *Anales de literatura española* 5 (1987): 279–94. Impreso.
- Meillassoux, Quentin. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011. Impreso.
- Molloy, Sylvia. “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”. *Sin nombre* XI.3 (1980): 7–15. Impreso.
- Montero, Oscar. “Modernismo y ‘degeneración’: *Los raros* de Darío”. *Revista Iberoamericana* LXII.176–177 (1996): 821–34. Impreso.
- Ortega, Julio. *Rubén Darío*. Barcelona: Omega, 2003. Impreso.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern UP, 2014. Impreso.

Keywords: translation, intersemiosis, rhythm, secularization, Latin American modernismo.

Palabras clave: traducción, intersemiosis, ritmo, secularización, modernismo latinoamericano.

Fecha de recepción: 5 octubre 2015

Fecha de aceptación: 22 julio 2016