

**XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2015**

Pensar ideográficamente: la página blanca, de Mallarmé a Darío

Rodrigo Javier Caresani
Universidad de Buenos Aires - CONICET

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 –¿lo confesaré con rubor?- no pienso en castellano. ¡Más bien pienso en francés! O mejor, pienso ‘ideográficamente’, de ahí que mi obra no sea castiza. (Carta de Darío a Unamuno, 21 de abril de 1899)

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 cobra forma *entre* lenguas porque la modernidad tardía parece haber derrocado –con otros dioses- a 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 una entidad enigmática, el ideograma, unidad que tironea 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 ínfima escena de diálogo trasatlántico en torno a lo propio y lo impropio en el camino de la lengua a la literatura me lleva a un proyecto de investigación más amplio que se pregunta por el fenómeno de la traducción en la poesía del modernismo. ¿Qué es lo que un poema modernista podría traducir? Y simultáneamente, ¿qué alcances políticos se recuperan del fenómeno? En el primer punto, mi aproximación trabaja con una triple entrada que reenvía directamente 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 *grama*. Porque si un poema modernista puede traducir otro poema –en una dimensión que convoca relaciones entre lenguas y que he dado en llamar, previsiblemente, *interlingüística*- también puede apropiarse de los postulados de otras estéticas como el simbolismo –y aquí estamos en 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 al segundo interrogante, pienso al 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*, figura que en las condiciones que hoy me interesan podría venir encarnada en la “Teoría del traductor” de Bartolomé Mitre (1889). Con 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- vale la pena repensar el vínculo entre Darío y Mallarmé a propósito de lo que el contacto produjo en el lenguaje poético, de ahí el interés en “La página blanca”, el poema de *Prosas profanas* (1896).

Si resulta preciso repensar un vínculo es porque a pesar de exhibir un catálogo por momentos delirante de influencias literarias la bibliografía especializada parece estar atascada desde hace tiempo en una concepción –por llamarla de algún modo- “pesimista” de la traducción.¹ Para desarrollar esta cuestión quiero detenerme en las aporías de un artículo reciente de Alfonso García Morales (2006) –sin duda el estudio más documentado y riguroso del impacto de Mallarmé en Darío- porque entiendo que su perspectiva nos ofrece algunos puntos ciegos útiles para construir una nueva lectura. Para García Morales Darío es un adelantado en la recepción hispanoamericana de Mallarmé y su traducción de “Les Fleurs” en 1894 –la primera al español- hace escuela en los lectores por venir; sin embargo, “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 poesía del siglo XIX y abre la del XX –texto al que, aclara García Morales, el nicaragüense no se referirá jamás; sin embargo, algo curioso ocurriría en la prosa dariana porque ahí sí, en la conocida necrológica para *El Mercurio de América* (1898), Darío accede 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 claro: 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 género de la crítica literaria. En todo caso, la conclusión

¹ Así surge del artículo insoslayable de Bernard McGuirk, que vuelve a la teoría de Harold Bloom para encontrar en “Yo persigo una forma” un *misreading* algo paradójico de “Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos” de Mallarmé, pues el 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, 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, porque 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, por no decir una total teleología ética” (284).

del dariísta español –fundamental para mi estudio- está en línea con estas premisas, por más que nos asombre cierta dosis de *pathos* en el enunciado de su argumento:

[Darío] [s]e queda ahí, en el Mallarmé decimonónico, al que, a diferencia de lo que preferirán hacer los vanguardistas, entiende de forma más espiritual que intelectual, más mística que ascética, más entusiasta que crítica. [...] ¿Hasta qué punto esta admiración se traduce en influencia sobre su propia poesía? Muy poco e indirectamente, como cabía esperar, pues Darío es –por carácter y por tradición- un escritor muy diferente, mucho más vital y al mismo tiempo mucho menos intelectualmente radical y arriesgado que Mallarmé. (43-44)

No quisiera ir demasiado lejos en el análisis de esta distinción falogocéntrica entre el intelecto y el espíritu –léase, entre lo que se penetra críticamente con el intelecto versus lo que se recibe pasivamente en el entusiasmo- atribuyéndola, por ejemplo, a los presupuestos de una tradición hispánica de abordajes del modernismo.² Pero sí me interesa apuntar dos aspectos que este esquema obtura y que nos llevan a buscar una entrada alternativa al problema. Por un lado y muy al pasar, García Morales realiza un descubrimiento notable que casi no tiene efectos en su desarrollo: porque si sabíamos que la primera traducción de Mallarmé al español aparece en *La Nación* en noviembre de 1894, nadie se había percatado de que Darío, un año antes, ya incorporaba una paráfrasis encubierta de “Les Fleurs” a uno de sus “Mensajes de la tarde” para el diario *Tribuna*, titulado “En la batalla de las flores”. Así como la elección del poema –sea del poeta temprano o del maduro- importa 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. Quizá parezca trivial el señalamiento, pero en el camino que va de entender el traslado como “influencia” a pensarlo como “robo” queda comprometida una diferencia abismal en términos de los fenómenos que una posición crítica puede reconstruir y leer. Por eso, que el listado de García Morales de poemas darianos en que se percibe el “eco vago” (44) de Mallarmé no incluya “La página blanca” constituye –antes que una omisión por error- un olvido necesario.³ Al restringir el análisis exclusivamente a la cita –al aura de la letra del otro empleada como decorado- su mirada adelgaza la interacción y difiere el ingreso del “auténtico” Mallarmé a la

² Tradición que, no obstante, se hace presente en la necesidad de García Morales por volver al viejo argumento de Luis Cernuda, para matizarlo: “Considerando lo anterior, y sin ánimo de reabrir viejas polémicas, sí cabría volver a cuestionar una opinión asentada en parte de la crítica sobre el modernismo, especialmente en España, abruptamente formulada en su día y con sus razones por Luis Cernuda, y repetida un tanto mecánicamente aún hoy: la de que Darío se nutrió del romanticismo exterior y del parnasianismo decorativo, y que no comprendió el sentido profundo del simbolismo, la de que nunca distinguió entre sus figuras mayores y menores, la de que fue una rémora para la evolución simbolista de los modernistas más jóvenes” (46).

³ Su catálogo sigue 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).

poesía hispanoamericana hasta la vanguardia. A partir de “La página blanca”⁴, entonces, vuelvo a preguntarme qué hace Darío con Mallarmé y acoto mi respuesta a tres cuestiones enlazadas: el uso del blanco como energía de la composición, las formas del desdoblamiento en la instancia de la enunciación y los alcances de la escritura como jeroglífico.

En cuanto al primer punto, hay un rasgo elemental que singulariza a este texto frente a los demás de *Prosas profanas*, ya que se trata del único que sin llegar al verso libre no sostiene un solo patrón métrico ni un solo patrón estrófico. Es decir, hay poemas en *Prosas profanas* que combinan varias medidas de verso; cuando eso ocurre, aparece un claro paradigma estrófico que contiene la dispersión; a la inversa, hay poemas que destruyen la estrofa y, cuando eso ocurre, surge una medida de verso constante que detiene el caos. Ninguna de estas condiciones se cumple en “La página blanca”. Porque si varía la medida del verso –son mayoría los dodecasílabos pero se intercalan decasílabos, hexasílabos, tetrasílabos y trisílabos siempre en pies trisilábicos de ritmo anfíbraco-, al mismo tiempo varía la de la estrofa: el poema arranca con un dístico, luego vienen cuatro cuartetos, una sextina, dos cuartetos muy irregulares, un quinteto y finalmente una estrofa de nueve versos. Esta convergencia me lleva a pensar que estamos ante el poema de *Prosas profanas* que se plantea con más énfasis la exigencia de experimentación a partir del blanco de la página. Y la materialidad del blanco estará explotada en función de su problema, que es la pregunta por la génesis de la escritura, por la relación entre palabra y cosa y entre “vida” y poesía.

De aquí el interés por conectar el blanco con los dobleces en la instancia de la enunciación.⁵ El texto se abre con una primera del singular en el posesivo (“mis ojos miraban”) y termina con ese yo expropiado⁶ en una tercera, en la estrofa final (“Y el hombre, / a quien duras visiones asaltan”). Hay un movimiento en el poema que va de la acción a la pasión o, mejor, de lo escópico a la autoscopía, de la visión como conocimiento –es decir, del sujeto como agente del “ver”- a la visión como alucinación que se le impone al sujeto. Este proceso de des-posesión se percibe con fuerza en el paradigma verbal, que despliega todo un abanico de inflexiones ligadas al “imponder”, al poder de otro. Por un lado, el “desfile de

⁴ El texto fue publicado por primera vez en la revista *Argentina*, el 10 de septiembre de 1895. 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 segunda versión 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 (135-136).

⁵ El estudio de este punto viene presidido por la fecunda propuesta de Sylvia Molloy, que deslinda dos movimientos en la poesía de Darío, “voracidad” y “solipsismo”: “[p]or un lado, la necesidad de penetrar y de incorporar; por el otro, la necesidad de cerrarse, de no dejarse incorporar. Los dos movimientos, las dos 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).

⁶ Podríamos hablar también, para retomar la categoría que Maurice Blanchot formula a propósito de Mallarmé, de un “yo” des-obrado. Para el concepto, ver ante todo el capítulo “Cercanía del espacio literario” en *El espacio literario* (31-42).

ensueños” no es algo que alguien ve sino algo que viene, 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, encontramos una voz pasiva extraña en la cuarta estrofa que nos habla de esto mismo: “¡Y cómo *se quiere* que vayan ligeros / los tardos camellos de la caravana!” (énfasis mío). ¿Quién “quiere”? Claramente esa voluntad es una voluntad secuestrada.⁷

A partir de aquí me importa trazar un último vínculo, que nos lleva del desdoblamiento enunciativo a la otra dimensión ostensiblemente mallarmeana, la de la escritura como jeroglífico. El mismo Darío en la necrológica dedicada a Mallarmé reflexiona sobre estos signos y nos da una pista para la lectura. El lenguaje poético de Mallarmé es para Darío “[a]usencia 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*” (1955: 915, énfasis mío). Sabemos que el trazo hierático es cierta variante condensada de los jeroglíficos egipcios y que sus signos sagrados comunican directamente con la divinidad. Para percibir el funcionamiento del ideograma en el poema es preciso captar las complejidades de su registro temporal, pues el texto comienza como un relato, con la alternancia imperfecto-indefinido, pero en seguida se entrega a un presente plano, sin sucesión, que es el del sueño o la alucinación.⁸ Ahora, frente a esta lógica aditiva de un puro presente, el ensueño parece exigir un esfuerzo extra al signo, parece no dejarse atrapar por la escritura. Porque, en estado de trance, el sujeto de “La página blanca” usa el blanco para dibujar las visiones, como si no alcanzara con escribirlas. A partir de la sexta estrofa, el punto en que ingresan estos animalitos orientales –la caravana de camellos-visiones-, la página se ahueca de blancos. No es forzado sostener que el blanco dibuja allí una anatomía de la visión, hace un boceto de la línea ondulante de estos signos en movimiento. Es decir, centrados así como aparecen en el poema –y esta es una elección estética-, los versos breves en sexta, séptima y octava estrofa dibujan la protuberancia del camello y su carga. Para capturar esas imágenes en movimiento, el poema tiene que ir más allá de la letra, tiene que

⁷ Un planteo de Derrida sobre el blanco mallarmeano, imantado a la noción de “espaciamento” de la escritura – toda huella remite a otra huella y así al infinito-, nos sirve para leer una relación. Dice Derrida, y aplica a Darío: “Mallarmé escribe, por lo demás, casi siempre sobre un texto –tal es su referente-, a veces sobre su propio texto en una versión anterior” (66). El poema que analizamos es también el pretexto del poema liminar de *Cantos*, que concluye con el verso “Y hacia Belén... ¡la caravana pasa!”. Ese umbral a los *Cantos* se puede pensar como un momento culminante de este “yo” fisurado, “yo” como “otro” –desde el *incipit*, “Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana”-, “yo” como escritura, como texto. Además, la imagen de una caravana de camellos aparece insistentemente en Darío –por ejemplo en el título de su libro *La caravana pasa* (1902)-, quizá como la idea de una promesa de redención futura a través de la palabra poética que nunca termina de cumplirse.

⁸ Ese presente es también el del “panorama”, el artefacto técnico que aparece en la quinta estrofa (“—como las figuras en un panorama—”). Cabe recordar que este dispositivo óptico previo al cine producía la ilusión de una imagen de vastas proporciones, una imagen total, a la vez en movimiento.

llevar la escritura al límite de la pintura, tiene que volverse jeroglífico, o “hieratismo en movimiento”.

Finalmente, pienso que el poema nos exige contrastar esta lógica del pictograma –la de lo que, como la pintura, se percibe de manera simultánea- con la de la escritura alfabética, regida por la sucesión, por la sintaxis. Notemos que, en términos sintácticos, nuestro texto privilegia dos relaciones: enumera y atribuye. En el camino que va de enumerar (ensueños, sombras, visiones, camellos) a atribuir, asistimos a un significante en deslizamiento que impide la determinación del sentido de las palabras a través de una serie de juegos sintácticos.⁹ El más poderoso de estos juegos se presenta en las estrofas regulares –la segunda y la tercera, cuartetos de dodecasílabos-, es decir, justamente 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 para atribuir produce una sintaxis delirante porque la relación que expresa el genitivo se vuelve sumamente ambigua. Me refiero a este fenómeno de atribución perversa que, en lugar de precisar los alcances del “nombre”, termina vaciándolo de sustancia: es un desfile de ¿mujeres de rostros? ¿de rostros de mujeres? ¿de rostros de estatuas? ¿de estatuas de mármol?¹⁰ Ahora bien, hacia el final de la tercera estrofa este genitivo delirante se traslada a la relación entre “poema y poeta” o “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; el “yo” puesto en actividad de escritura es una

⁹ Tal como lo practica Darío, este deslizamiento del significante podría asimilarse a la descripción que plantea Derrida de la “doctrina mallarmeana de la sugestión”: “El blanco del espaciamento no tiene un sentido determinado, no pertenece simplemente a la pluralidad de los demás blancos. Por encima o por debajo de la serie polisémica, pérdida o incremento de sentido, repliegan el texto sobre sí mismo, indican a cada momento su lugar (en el que *nada habrá tenido más lugar... que el lugar*), la condición, el trabajo, el ritmo. No se podrá decidir nunca si *blanco* significa algo o sólo, por añadidura, el espacio de la escritura, la página que se repliega sobre sí misma” (62).

¹⁰ Esa atribución en abismo ya tenía una primera manifestación en las dos primeras ocurrencias del genitivo (“en hora *de* ensueños”, primera línea del poema; y “desfile *de* ensueños”, tercera línea). Vemos así que una de las posibilidades de este funcionamiento es la tautología: “en hora de ensueños” desfilan “ensueños”, de modo que el ensueño se ahueca por la repetición. Marie Claire Zimmermann ofrece una interpretación convergente al señalar que la voz poética inscribe las palabras por medio de una fuerte estructura iterativa, “no siempre anafórica, de los mismos sustantivos, en dos versos seguidos, como si la primera emisión no fuese suficiente para acceder al oído, como si el origen onírico de las evocaciones impusiese la repetición de formas tan obsesivas como sorprendentes” (159).

instancia que se separa de ella y lo que produce –paradójicamente- no sólo no le pertenece como “posesión” sino que lo antecede: primero acontece la “visión de extraños poemas” y luego, como un efecto de la visión, como su síntoma, aparece el sujeto en “las testas viriles cubiertas de canas”. En esa imagen que trae el verso final de la estrofa tenemos una vía para trabajar el vínculo entre escritura, por un lado, y conciencia como origen o semen-semilla, por otro. Si pensamos el genitivo como genitalidad –no es osado hacerlo si vemos cómo está trabajada esa relación sintáctica-, la genitalidad de la escritura esteriliza a la conciencia. La genitalidad de las “testas viriles” aparece perturbada por la genitalidad perversa del lenguaje poético, por la de ese genitivo “alocado” que acabo de exponer. Quiero pensar dos aspectos de este verso clave del poema (“las testas viriles cubiertas de canas!”). Primero, consideremos la imagen de una testa viril inseminada por el blanco en la forma de una telaraña de canas. Si volvemos sobre el planteo del lenguaje como jeroglífico, como espacio y como blanco, en esa imagen no tendríamos otra cosa que una cabeza puesta en afasia por el blanco, un cráneo tajeado por versos blancos, por hilos o líneas de texto blanco. Es decir, la cabeza del poeta atrapada en una telaraña textual que se parece a un pentagrama o que, en todo caso y claramente, no se reduce al texto como letra, ni siquiera al texto como lenguaje. En esa imagen, el blanco se metió en la cabeza bajo la forma de canas y des-óbró o des-virilizó a la conciencia como órgano viril, como génesis. Segundo, no es forzado plantear que el poema concibe “las testas” como “textus”, por algo elige esa precisa palabra y la coloca en plural. Ahí la apuesta es por una falsa etimología o una etimología imaginaria: el sintagma “las testas” funciona en el poema como objeto directo; si nos vamos al diccionario latino vemos que el acusativo plural para “textus” (texto, tejido) es *textās*, mientras que, en una analogía fónica casi perfecta, el de “testa” (vasija, urna, cara anterior de ciertas cosas materiales y, en sentido figurado, entendimiento, cabeza) es *testās*.¹¹ Pienso que este doble juego de “testas” hacia *testa* y hacia *textus* pone en escena una tensión básica en términos de concepción del lenguaje poético que nos conduciría a la variante dariana de la forma como enigma, es decir, como aquello que la palabra siempre promete pero nunca entrega plenamente. Esa tensión irresuelta vincula una posibilidad ligada al texto, a la línea, a lo que se percibe de manera

¹¹ En cuanto a las formas latinas de “textus” –y como refuerzo de nuestra hipótesis- debemos decir que *textās* corresponde al acusativo femenino plural. Sobre la etimología de la palabra española, RAE (1884) señala: “**Testa.** (Del latín *testa*, vasija, hueso, concha.) f. [femenino] Cabeza || Frente, cara ó parte anterior de algunas cosas materiales || fig. y fam. [en sentido figurado y familiar] Entendimiento, capacidad y prudencia en la acertada conducta de las cosas”. Diccionarios posteriores agregan un sentido más, del campo de la botánica, fundamental para la lectura: “cubierta externa de la semilla, derivada del tegumento, y de consistencia y dureza variables”. Sobre la forma latina de “testa” el diccionario (*Vox*, latín-español) apunta: “**testa -ae** femenino: ladrillo, teja || vasija de arcilla [ánfora, jarro, copa, lámpara, urna sepulcral] || Cacharro || Pedazo de teja o de vasija || tejuelo o concha [que servía en Grecia para votar] (*testarum suffragia*, el ostracismo) || ostra, molusco || concha de tortuga || [uso poético] capa de hielo”. Esta última acepción está funcionando en la metáfora de la “página blanca” como “desierto de hielo”, en la quinta estrofa.

sucesiva, a la sintaxis; y una posibilidad ligada al ideograma, a la tablilla hierática, al jeroglífico, a la palabra interlineal¹², a lo que se percibe en la simultaneidad de la visión o del sueño. En esa tensión el poema enclava el drama dariano ante la tradición porque las figuras que traen los camellos podrían asimilarse a los estigmas del modernismo, de la “pose” romántica (en el poeta que se hace cargo “de dolores y angustias antiguas, / angustias de pueblos, dolores de razas”) a la afrancesada-parnasiana (en el poeta que carga “el cofre de ensueños, de perlas y oro, / que conduce la Reina de Saba”, imaginario que vinculamos inmediatamente con *Azul...*). En este punto la respuesta dariana a la pregunta por la autoridad y la génesis del lenguaje poético, articulada bajo el pretexto de Mallarmé, me lleva a un planteo de Ángel Rama a propósito del modernismo apenas desarrollado en su libro del '84, que quisiera seguir pensando. Después de lo ocurrido con la gauchesca, el modernismo parece ser el único resto que queda boyando entre la “ciudad letrada” y la “ciudad real” de modo que, dice Rama, “debe convenirse que los miembros menos asiduos de la ciudad letrada han sido y son los poetas y que aun incorporados a la órbita del poder siempre resultaron desubicados e incongruentes” (80).¹³

Bibliografía:

- Blanchot, M. (2002) [1955]. *El espacio literario*, tr. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid, Editora Nacional.
- Darío, R. (1955) [1898]. “Stéphane Mallarmé”. En *Obras completas IV. Cuentos y novelas*. Madrid, Afrodisio Aguado, 913-920.
- Darío, R. (1987) [1896]. *Prosas profanas y otros poemas*, ed. Ignacio M. Zuleta. Madrid, Castalia.
- Derrida, J. (1997) [1974]. “Mallarmé”. En *Cómo no hablar. Y otros textos*. Barcelona, Proyecto A, 59-69.
- García Morales, A. (2006). “Un artículo desconocido de Rubén Darío: «Mallarmé. Notas para un ensayo futuro»”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 35, 31-54.
- Marasso, A. (1954). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapeluz.
- McGuirk, B. (1987). “Lecturas y «deslecturas»: Mallarmé, Darío y la teoría de la *misprision* de Harold Bloom”. En *Anales de literatura española*, n° 5, 279-294.
- Meillassoux, Q. (2012) [2011]. *The Number and the Siren*, tr. Robin Mackay. New York / Falmouth, Sequence / Urbanomic.
- Molloy, S. (1980). “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”. En *Sin nombre*, vol. XI, n° 3, 7-15.

¹² En el artículo para *El Mercurio* Darío anota: “En ocasiones un solo vocablo, una palabra sola, *interlineal*, libre, produce la magia por sí misma, eleison u hosanna” (915, énfasis mío).

¹³ El planteo reciente de Quentin Meillassoux acerca de los alcances de la *polis* mallarmeana podría servir de ayuda para profundizar la conexión con Darío, sobre todo si el poeta francés “nos habría enseñado que la modernidad produjo efectivamente un profeta, pero un profeta sin rostro, un mesías por hipótesis, un Cristo constelatorio” (222, la traducción me pertenece).

Rama, Á. (1998) [1984]. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.

Zimmermann, M. C. (1994). “El locutor en poesía: ‘La página blanca’ de Rubén Darío”. En AA. VV., *Coloquio internacional El texto latinoamericano*. Madrid, Fundamentos, vol. 1, 153-169.