



De orígenes, oros y oropeles: sobre el estudio de la poesía modernista

André Fiorussi

Universidade de São Paulo - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

fiorussi@gmail.com

Resumen

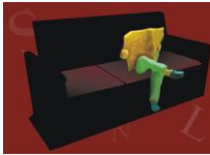
Se discuten en este artículo planteamientos críticos de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI acerca del significado histórico del modernismo hispanoamericano y del valor de los estudios que se ocupan de la poesía modernista en la contemporaneidad. Paralelamente, se analizan versos seleccionados de Darío y Herrera con el objetivo de cuestionar paradigmas críticos que se orientan hacia una interpretación teleológica de la historia de la poesía moderna en español. La construcción del modernismo como origen de lo moderno y sus desencuentros son verificados en enunciados críticos y poéticos de Octavio Paz, Ángel Rama, Julio Ramos, Julio Ortega y otros. Finalmente, se propone la historicización criteriosa de las prácticas poéticas de fines del XIX y principios del XX como un camino interesante de reflexión para los estudios contemporáneos sobre literatura y cultura.

Palabras clave: Modernismo - Poesía moderna - Historia literaria - Poesía del siglo XIX - Rubén Darío.

1.

En su reciente biografía de Rubén Darío –si es posible todavía considerar reciente un texto publicado hace seis años–, Julio Ortega (2003) recurre a una afirmación de Dámaso Alonso para establecer con precisión, según escribe, el lugar histórico de la empresa poética modernista. La cito:

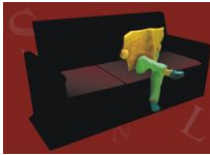
En toda la historia de la poesía española hay dos momentos áureos. El uno va desde las conversaciones de Boscán con Andrea Navagero en Granada en 1526 hasta la muerte de Quevedo en 1645. El otro se inicia con la publicación de *Prosas Profanas* por Rubén Darío en 1896 y su influencia personal durante su estancia en España, y aún perdura. (Alonso 1952, apud Ortega 2003: 22).



Lo escribió el filólogo en 1952. Ortega acepta los datos, las fechas, toda la apreciación, y añade el agudo juicio de que, "más que afrancesado, Darío fue un hispanista de nuevo cuño" (2003: 22). Pero le molesta el adjetivo "áureo", en "momentos áureos", al que pronto pone reparo: "ese segundo momento [el de Darío], hoy ya no llamaríamos 'áureo' sino, tal vez, horizonte clásico moderno" (2003: 22). ¿Por qué el reparo? ¿Cuál es la diferencia? Es evidente que llamar "áureos" a los momentos históricos nos resulta hoy anacrónico y cursi. Pero también es evidente que el cambio propuesto no se reduce a una traducción de jerga, sino que informa la adopción de nuevas categorías del análisis histórico-literario.

La idea de los momentos áureos remite a la antigüedad, a las míticas razas descritas por Hesíodo y a la clasificación tradicional de los períodos históricos en una escala metálica decadente – oro, plata, bronce, hierro – que se usa hasta hoy día para describir, por ejemplo, la historia de los antiguos romanos. Decir "edad de oro" es decir ciclo: concluida la decadencia, vuelve siempre la perfección original. Fue así con el "siglo de oro" español, que se ha representado como el retorno moderno de la edad de oro latina, y en fin con todas las cumbres letradas de las cortes europeas hasta el siglo XVIII, al fin del cual, muerto el tiempo de los retornos y sustituido por la saeta veloz del progreso y de las superaciones sucesivas, se lee en Friedrich Schlegel que "la edad de oro es como una enfermedad moderna, por la cual toda nación tendría que pasar, como los niños por el sarampión" (1994 [1800]: 34). De esa manera, se comprende que llamar momento áureo al modernismo hispanoamericano implica interpretarlo como el retorno de un momento áureo anterior y de misma casta hispánica – una concepción que sostiene gran parte de la recepción del modernismo. Mientras que, hablando de "horizonte clásico moderno", el crítico rompe la unidad castiza en favor de otra unidad, internacionalista y cronológica, espacializada en esa metáfora del horizonte que señala los límites de la visión y, consecuentemente, excluye de la apreciación contemporánea todo aquello que está más allá de la línea fatal.

Menciono un ejemplo complementario. En una todavía menos reciente publicación de las poesías de Darío, hecha en el año 2000, se encuentra un texto

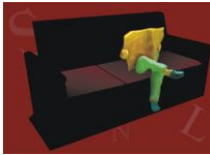


introdutorio que firma el poeta catalán Pere Gimferrer, miembro de la Real Academia Española, que empieza así:

Una presentación de Rubén Darío no puede dejar de ser, al propio tiempo, historicista y personal – al menos, confiada a quien ha compuesto versos – si se tiene en cuenta que varias generaciones de lectores hispánicos, entre las que figura la mía propia, han descubierto en Darío la poesía. (Gimferrer 2000: XV)

“Han descubierto en Darío la poesía” es una afirmación que traduce el "horizonte clásico moderno". Gimferrer amplifica la apreciación, diciendo que para los poetas de su generación y para Dámaso Alonso, Octavio Paz, Juan Ramón Jiménez y otros, “si los versos eran lo que se aprendía en los manuales, la poesía era lo que en Rubén se descubría” (2000: XVII). Lo compara a Garcilaso, Lope, Quevedo y Góngora, con ventaja: “Nada hay, en verso castellano, que vaya más lejos que el mejor Rubén” (2000: XVI); no contento en ceñirle al mundo hispánico, postula un lugar para Darío en el Olimpo de la poesía moderna, valorizando románticamente una expresividad presumidamente transhistórica: “El genio expresivo que en los mejores poemas o versos de Rubén Darío se manifiesta es tan altamente inexplicable como el que sustenta los más celebrados pasajes de Dante o Shakespeare” (2000: XVI).

Si se pregunta en que se respalda su juicio sobre el poeta, uno procede a una lectura retrospectiva de los lectores de Darío hasta llegar al primero y, por su poder generador, más importante: él mismo. En 1905, asumiendo la responsabilidad por la renovación del idioma poético, afirmaba Darío: “la expresión poética está anquilosada, a punto de que la momificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe” (1968: 625). La advertencia repercute sucesivamente en diversos lectores, en términos semejantes. Me limito a registrar sus ecos en Anderson Imbert –“La versificación española se había reducido, durante siglos, a unos pocos tipos; de pronto, con Rubén Darío se convirtió en orquesta sinfónica” (1952: L)– y en Octavio Paz –“La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar” (1965: 40). Se observa en estos críticos del siglo XX la repetición de la metáfora anatómica de la anquilosis (“disminución o imposibilidad de movimiento en

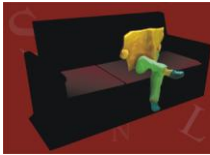


una articulación naturalmente móvil" [*Diccionario de la RAE*]), tan típica de los discursos médicos y evolutivos ochocentistas. Les pido permiso para dos digresiones sobre el término anquilosis. La primera es esta cita de Pedro Henríquez Ureña que explica su sentido histórico:

Los poetas castellanos de los cuatro siglos últimos, en España o en América, aun cuando ensayaron formas diversas, dominaban de hecho muy pocas; eran, los más, poetas de endecasílabos y de octosílabos. [...] Darío puso de nuevo en circulación multitud de formas métricas (Henríquez Ureña 1998 [1905]: 159-60)

Nos resulta raro percibir que una multitud de formas métricas pueda despertar el interés de críticos y poetas del siglo XX – precisamente aquellos que nos convencieron a que las olvidáramos casi todas. La segunda digresión es un descubrimiento personal absolutamente sin importancia, pero no puedo evitarlo. La palabra *anquilosis* tiene su equivalente en portugués, *anquiloze*, pero quizás nadie, a no ser los médicos, sabe qué quiere decir. (No sé si en español todos lo saben.) Así que, cuando la vi por primera vez, fui al diccionario de Real Academia y conocí la definición que he citado arriba. Curioso, sin embargo, la busqué también en un diccionario de portugués, el más prestigioso de Brasil, el *Aurélio*, y me sorprendí al encontrar una definición idéntica, con texto idéntico – una evidente traducción de la definición española. Quizás los filólogos brasileños no pudieron descifrar el término, se acordaron de haberlo leído en algún crítico de Rubén Darío y tuvieron que buscarlo en el diccionario de la Real Academia.

Bueno. La apropiación de Darío por poetas del siglo XX también recibe tratamientos semejantes. Borges, en 1967, reconoce que "Quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar libertador" (in Mejía Sánchez 1967: 13). Para Octavio Paz, "El lugar de Darío es central [...] un punto de partida o de llegada [...] Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador" (1965: 13). Anderson Imbert cree que, "en español, su nombre divide la historia literaria en un 'antes' y un 'después'", como también Ángel Rama: "es él quien hace el aparte de las aguas: hasta Darío, desde Darío" (1985 [1970]: 9).



La valorización de Darío es frecuente también, aunque no unánime, en el discurso de las vanguardias. Menciono especialmente a Huidobro, García Lorca y Vallejo, de quien cito un párrafo escrito en 1926 – tras diez años de la muerte de Darío:

Si nuestra generación logra abrirse camino, su obra aplastará a la anterior. Entonces, la historia de la literatura española saltará sobre los últimos treinta años, como sobre un abismo. Rubén Darío llevará su gran voz inmortal sobre la orilla opuesta, y de esta obra, la juventud sabrá lo que responder. (Vallejo 2000: 15)

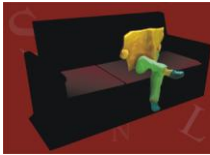
Las declaraciones de poetas generan un problema para la historia literaria: el modelo teleológico que periodiza la poesía en escuelas o movimientos sucesivos, predominante en la crítica del siglo XX en América, no puede “saltar sobre treinta años”, según la sugerencia de Vallejo, sin saltar sobre Darío; y despreciar a Darío no se presenta como una opción, tras la insistencia con que otros poetas le nombraron. La solución ha sido “sacar” a Darío de su tiempo, justificando la permanencia de su poesía por un genio particular que le habría permitido prever las rutas venideras. Ángel Rama lo formula claramente: “[en] su lección poética [...] encontraremos ecos anticipados de los caminos modernos de la lírica hispánica” (1977: IX).

El oportuno abandono de los ciclos metálicos vino tarde. Pero la interpretación de Darío como un poeta que anticipa las vanguardias (tal sería su finalidad) oscurece las relaciones entre el texto de Darío y el de sus contemporáneos y las complejas relaciones que tenían con el pasado, pues busca precisamente romperlas para establecer otros parentescos.

¿Con cuáles términos buscamos hoy, en los estudios literarios, establecer con precisión el lugar histórico de la poesía modernista? ¿Por qué estudiarla? Finalmente, ¿habrá que estudiarla todavía?

2.

En América Latina, desde las primeras utilizaciones del término "modernismo" en la década de 1880 hasta los más recientes estudios en que aparece como categoría, se observa una enorme hinchazón en su interior: empleado inicialmente con el propósito de



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

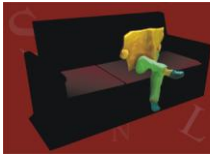
Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

identificar lo que sería un nuevo estilema poético (con valor positivo o despreciativo, a partir de diferentes lugares de enunciación), ha asumido gradualmente los sentidos de estilo literario, movimiento literario, movimiento artístico, doctrina estética, período cultural, período socioeconómico, época.

La hinchazón del término parece corresponder a un creciente interés científico por las implicaciones históricas de una gran variedad de eventos finiseculares, reunida bajo el nombre de procesos de modernización, para la formación de las sociedades latinoamericanas. Paralelamente, se observa en el mismo movimiento una progresiva restricción territorial de los modernismos (como figuras de la modernización internacional), y un consecuente abandono del estudio de sus relaciones discursivas internacionales. Estudiosos extranjeros de la modernidad, como Matei Calinescu y Perry Anderson, han destacado el papel del modernismo hispanoamericano como el primer movimiento que así se denominó, pero avanzan poco en el análisis de sus relaciones con lo que se llama modernismo en Francia o en Inglaterra, por ejemplo. En Brasil, y creo que aún en los críticos hispanoamericanos más familiares con la literatura brasileña, se ha asociado el modernismo hispanoamericano con el modernismo brasileño de la década de 1920 –lo que me parece un equívoco profundo, originado quizás sencillamente por la homonimia. La lectura de la poesía modernista hispanoamericana hace evidente la relación que sus textos mantienen con la historia del quehacer poético y, simultáneamente, con los discursos y las instituciones de su propio tiempo – dos aspectos que no se pueden disociar cuando se plantea formular sus posibles sentidos históricos antes de someterlos con voluntario anacronismo a la prueba de resistencia de nuestros juicios contemporáneos. La poesía modernista integra un tiempo histórico; para conocerlo no basta describir lo que sería su presente, sino que es necesario estudiar cómo los hombres que lo vivieron comprendían el pasado, cómo juzgaban los diversos "pasados" que distinguían, y cómo formulaban el futuro en sus discursos. En pocas palabras, para comprender su *tiempo*, es necesario investigar en sus textos qué cosa podía ser entonces *el tiempo*.

No avanzo teóricamente en tales consideraciones porque no son mías, sino del historiador Koselleck en su conocido libro *Futuro pasado* (1979). Lo que me interesa es



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

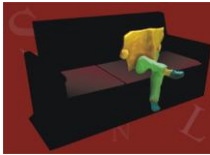
Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

aplicarlas al campo de la historia de la literatura en América Latina para hablar del modernismo. En su primer capítulo, Koselleck muestra que se produjeron en fines del siglo XVIII grandes transformaciones en la concepción del tiempo. La filosofía iluminista de la historia, la Revolución Francesa y la máquina hegeliana serían algunos motores principales de ese cambio. Sin embargo, para quedarme en el campo de la historia literaria, lo ilustro con una cita de Friedrich Schlegel, que he encontrado en su célebre texto "Sobre el estudio de la poesía griega". El texto puede leerse hoy como uno de los fundadores de la crítica romántica y, por lo tanto, como parte de la base de toda la nueva configuración de las prácticas letradas, de la filosofía, del arte y de la cultura en el momento en que la larga regencia de la retórica aristotélica se encaminaba a la guillotina (aunque la imagen imprime seguramente una velocidad exagerada a lo que se observa en el proceso histórico). El problema que Schlegel plantea se formula contra los fundamentos de la poesía cortesana, representada en su tiempo principalmente por la poesía de Francia, y entiende que, aunque los grandes poetas modernos ya se hayan libertado parcialmente de la imitación retórica latina (*imitatio*), la teoría no les ha ofrecido todavía un nuevo sistema literario capaz de organizar y reglar lo que sea específicamente lo moderno, pues se ha enredado en las diferencias aparentes de los conjuntos nacionales en formación. Para solucionar el problema, Schlegel formula el *telos*, sentido o finalidad como elemento necesario para la interpretación de la historia.

Cito:

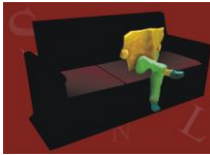
Cuanto más atentamente se contempla todo el conjunto de la literatura moderna misma, tanto más aparece ella también como simple pieza de un todo. La unidad que enlaza tantas cualidades comunes para formar un todo, no es visible tan pronto en el conjunto de su historia. Tenemos pues que buscar su unidad más allá de sus límites, y ella misma nos sugiere a dónde debemos dirigir nuestro camino. Los rasgos comunes que parecían ser huellas de una cohesión interna, son más bien aspiraciones y relaciones que cualidades. [...] Tenemos pues que investigar su unidad en una doble dirección; hacia atrás, buscando el primer origen de su surgimiento y desarrollo; hacia delante, buscando la última meta de su evolución. Quizá de esta manera logremos explicar por completo su historia y deducir satisfactoriamente no sólo la base, sino también el objetivo de su carácter. (Schlegel 1996 [1796]: 67-8)



Todo el conjunto de la poesía moderna es un comienzo incompleto, cuyo contexto sólo puede completarse en el pensamiento para llegar a la totalidad. (Id.: 117)

Me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que todas las afirmaciones de Schlegel que he citado aparecen "traducidas" y adaptadas en la fortuna crítica del modernismo hispanoamericano. Ya Rubén Darío había escrito: "Románticos somos... Quién que Es, no es romántico?". Pero hace cien años... La concepción de la historia como una línea evolutiva, en dónde se suceden acciones y reacciones, de manera que el conocimiento de cada punto depende del establecimiento de relaciones inteligentes con los puntos anteriores y posteriores hacia una finalidad, tomados todos los eventos como objetos cognoscibles a través de la hermenéutica romántica, es una concepción que sigue sosteniendo nuestra interpretación contemporánea de la poesía modernista, la cual sería, por un lado, una reacción a la poesía romántica hispánica precedente – anquilosada en España y además, en América, todavía dependiente de la ciudad letrada colonial –, y, por el otro, una preparación del suelo para la floración de las vanguardias. Investida de un carácter intermedio, la poesía modernista sería la expresión artística de una crisis estructural, la manifestación elocuente de una época "entre épocas", entre las prácticas coloniales y la modernidad económica, y todos sus caracteres más evidentes – la opulencia verbal, los colores extravagantes, el "coleamiento plástico del verso", la artificiosidad etc.– se podrían explicar en términos de *manierismo*, es decir, en enfrentamiento con otros *corpora* poéticos generados por otros presuntos momentos de crisis en la presunta evolución de la historia. De ahí que resulte bastante diseminada la asociación entre el arte del modernismo y el del llamado barroco, decantada después en la idea de neobarroco y, más aún, de una posible ontología barroca del continente americano.

Con esa mirada cercana a las categorías de análisis frecuentes en la crítica literaria, quiero observar que nos alejamos cada vez más de la lectura de poesía. A los que han denominado manierista y gongórico a Darío, parece no haberles ocurrido que su poesía huye de la agudeza, de la metáfora y del hipérbaton. Pero leer los versos modernistas nos parece cada vez menos necesario, bajo la impresión de que la teoría los

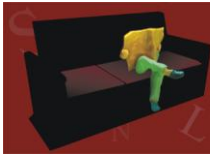


interpreta *a priori*. Nadie quizás comprenda un verso de Darío como aquel del "Responso" a Verlaine: "Que púberes canéforas te ofrenden el acanto". Sin embargo, cualquiera podrá sentirse capaz de interpretarlo como un empleo fetichizado más de las ruinas poéticas del pasado recién importadas a una capital latinoamericana por la boutique de moda histórica más cercana al café del día etc. O entonces como un cultismo hermético a través de cuya oscuridad el poeta expresa la angustia individual que siente por vivir en un tiempo inseguro de transformaciones, etc., etc.

3.

Si el caso es leer poesía, hay varios motivos para rechazar el empleo de tales presuposiciones. Quiero concluir mi texto con algunas consideraciones que parten de la lectura de poemas. La primera se relaciona con la novedad del estilo modernista. Si uno lee a los poetas románticos europeos, resulta evidente que, en el plan musical, la poesía modernista opera más por amplificación de categorías y por recombinação de procedimientos contemporáneos con los de un pasado poético amplio, castellano o no. La *novedad*, característica del discurso modernista, se resuelve en procedimientos de reciclaje y recomposición, a que Darío alude provocativamente, en francés, citando Coppée: "¿Quién podré imitar para ser original?". Vale rescatar también otro enunciado suyo, con el cual caracterizó la poesía de un contemporáneo: "Es un clásico elegante, [...] su estilo compuesto de joyas nuevas de plata vieja". Para los poetas modernistas, la cualidad depende de la novedad, es cierto; pero la novedad no se traduce en una absoluta originalidad.

Otra consideración se refiere a la fetichización del pasado. Presento dos ejemplos claros en la poesía modernista. Uno es un célebre verso de Darío, en que la voz lírica anhela el "abrazo imposible de la Venus de Milo" – alguien quizás pudiera reconocer hoy en esa imagen una interesante perspectiva materialista, en que, ante la ruina del pasado, el poeta prefiere encontrar sentido en su aspecto presente que en las grandezas a que ella podría aludir; pero el anhelo de abrazar la ruina como símbolo de una aspiración idealista descalifica esa perspectiva, como advirtieron lectores contemporáneos, y hace de la estatua un típico fetiche. (Rama (1977) descubre el mismo



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

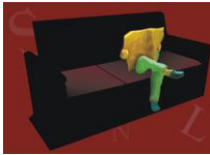
Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

procedimiento, pero empleado con fines irónicos, en un verso de "Era un aire suave" en que una imitación barata del Mercurio de Giambologna se vende como candelabro.) El otro ejemplo es un malhadado poema de Herrera y Reissig, de quien ya se ha dicho que produjo los mejores pero también los peores versos de su generación. Se trata de un poema llamado "Recepción" (a Sully Prudhomme), que abre el libro *Los peregrinos de piedra* (1910). Interminables octosílabos escenifican una opulenta recepción que le ofrecen al poeta francés todos los griegos cuyos nombres conocía Herrera – poetas, filósofos, dioses, titanes, héroes, indistintamente. El poema es sencillamente una lista de entradas, sin metáfora, sin acción, sin descripción, sin imagen, y con música monótona al modo romántico. El sentido pretendido era, posiblemente, armar un elogio teatralizado de Prudhomme y, además, al exhibir sus recursos, alabarse a sí mismo en la portada de su poemario. No tuvo éxito. El poema fue atacado como cultismo anodino – y más tarde como pseudoculto, cuando se acumularon reparos de lectores que percibían una atribución confusa de los epítetos a los griegos. Quizás el aspecto más incómodo del estudio de la poesía modernista es éste: hay un gran número de poemas desimportantes que, sin embargo, habiendo generado vastas polémicas en la época, se vuelven importantes para quienes se dispongan a reconstituir las categorías en uso en la producción y la recepción de aquella poesía. Lo mismo se aplica a los parnasianos e simbolistas brasileños, y todavía a los románticos de toda América.

Pero hay, felizmente, el otro lado de la moneda. El que toma la noción del fetiche como un *a priori* en la interpretación de todo cuanto los modernistas escribieron sobre el pasado corre el riesgo de cegarse voluntariamente a mucha cosa. La ironía de Darío engaña. Cuando escribe, por ejemplo: "Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de Francia [...] / las diosas de Clodión que las de Fidias / [...] / Verlaine es más que Sócrates, y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte" (Darío 1968: 553), demuestra con la provocación que, en la aún viva Querrela de los Antiguos y los Modernos (doblemente viva en el ámbito de lengua española, pues espejada en la disputa de los nuevos poetas contra la anquilosis académica), toma el partido de los modernos, o de los *sentimentales* de Schiller ("sentimental, sensible, sensitivo", escribiría en el poema liminar de los *Cantos de vida y esperanza* (1905)), que prefieren



la grandeza limitada e infinita del arte del presente a la grandeza ilimitada, finita y, además, irrepetible del arte de los antiguos. Y no simplemente que considera Clodión mejor que Fidias, engañado como estaría por reproducciones imperfectas importadas de Francia. En muchos casos, no es una "esencia comercial" que se oculta bajo los oropeles del estilo, sino una reflexión profunda o una crítica ácida que, en nombre de la elegancia – categoría clave del estilo modernista –, no puede ir a la superficie.



Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique (1952). "Rubén Darío, poeta". Prólogo a Rubén Darío: Poesías, E. Mejía Sánchez ed., México, FCE.

Borges, Jorge Luis (1968). "Mensaje en honor de Rubén Darío". E. Mejía Sánchez (org.). Estudios sobre Rubén Darío, México, Fondo de Cultura Económica / Comunidad Latinoamericana de Escritores.

Darío, Rubén (1968). Poesías completas. Ed. A. Méndez-Plancarte. 11° ed., Madrid, Aguilar.

Gimferrer, Pere (2000). "Introducción". Poesía de Rubén Darío. Buenos Aires, Biblioteca La Nación.

Henríquez Ureña, Pedro (1998) [1905]. "Rubén Darío". Ensayos. Ed. crítica de J. L. Abellán y A. M. Barrenechea, México, FCE - Colección Archivos.

Herrera y Reissig, Julio (1998). Poesía completa y prosas. Ed. crítica de A. Estévez, México, FCE - Colección Archivos.

Koselleck, Reinhart (2006). Futuro pasado: para una semántica dos tempos históricos, Rio de Janeiro, Editora da PUC-RIO.

Ortega, Julio (2003). Rubén Darío, Barcelona, Omega.

Paz, Octavio (1965). "El caracol y la sirena". Cuadrivio, México, Joaquín Mortíz.

Rama, Ángel (1977). "Prólogo". Rubén Darío. Poesía, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

----- (1985) [1970]. Rubén Darío y el modernismo, Caracas, Alfadil, Colección Trópicos.

Schlegel, Friedrich (1994). Conversa sobre a poesia. Trad. V.P. Stirnimann, São Paulo, Iluminuras.

----- (1996). Sobre el estudio de la poesía griega. Trad. B. Raposo, Madrid, Akal.

Vallejo, César (2000). Poemas en prosa □ Poemas humanos □ España, aparta de mí este cáliz. Ed. de J. Vélez. 5° ed., Madrid, Cátedra.