

En zaga de tantos otros: **Paul Groussac y la angustia de las influencias en el Río de la Plata**

Florencia Bonfiglio
(Universidad Nacional de La Plata - CONICET)

RESUMEN

En este artículo analizo las opiniones de Paul Groussac sobre la cultura americana (tanto norte como latinoamericana), condenada en tanto copia falsa y defectuosa de un único original: el canon europeo en el que el francés autoriza su escritura y se autolegitima como crítico literario en el Río de la Plata. Me concentro en algunos textos clave en relación con el problema de los comienzos de la literatura latinoamericana y con la angustia de influencias que caracteriza al propio Groussac: su lectura de La tempestad de Shakespeare, sus escritos en Del Plata al Niágara y sus notas sobre Los raros y Prosas profanas de Rubén Darío.

Palabras clave: Paul Groussac - Del Plata al Niágara - La Tempestad - Rubén Darío - Modernismo

ABSTRACT

This article analyzes Paul Groussac's opinions on American (both North and Latin American) culture, condemned as a false and faulty copy of a sole original: the European canon in which the French writer authorizes his work and legitimizes himself as a literary critic in the Río de la Plata. I focus on some key texts regarding the problem of beginnings in Latin American literature and the anxiety of influences which characterizes Groussac himself: his reading of Shakespeare's The Tempest, his writings in Del Plata al Niágara and his notes on Los raros and Prosas profanas by Rubén Darío.

Keywords: Paul Groussac - Del Plata al Niágara - La Tempestad - Rubén Darío - Modernism

¿Qué podría ser más platónico (en un sentido despectivo) que considerar a la literatura como una copia, la experiencia como un original y la historia como una línea que avanza desde el origen hasta el presente? Una vez que se revela este tipo de linealidad como la teología que realmente es, se hace posible una realidad secular para la escritura.

Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*

La lectura crítica de *La tempestad* de Shakespeare, una obra canónica consagrada por variados precursores en la tradición occidental, constituye ya a fines del XIX un caso ejemplar de angustia de influencias. En 1900, Paul Groussac constata que quienes se han ocupado del gran bardo inglés fueron “los poetas, los filósofos a par que artistas del verso y de la prosa, desde Lessing y Goethe hasta Taine y Renan” (1904: 265). Viene —humildemente— “en zaga de tantos otros, a referiros ingenuamente ‘cómo me ha ido’ en la isla encantada de Calibán y Próspero” (1904: 263). La ‘falsa’ modestia, manifiesta de hecho en casi toda su obra, y que señala, por el reverso, una evidente angustia de influencias, parece corresponderse con la posición siempre bivalente de Groussac: crítico fuerte en la francófila cultura literaria porteña, pero *módico* en relación con sus pares franceses —como expresaba Borges en su necrológica de Groussac, éste “hubiera sido un escritor imperceptible” en Europa o en Norte América (1974 [1929]: 234). Acusando lo que Said, en la cita del epígrafe, describe como un “platonismo



negativo”, Groussac se declara en repetidas oportunidades como un literato frustrado¹ y autoriza su obra en valores extraliterarios —*Del Plata al Niágara*, por ejemplo, podía constituir un buen “ensayo de psicología comparada” (1925 [1897]: 186). Una constante de su crítica, a su vez, fue la condena de la cultura y la literatura americanas en tanto copias híbridas, falsas, de un único original: el canon europeo en el que se autolegitimó por su *origen* francés. En este trabajo me detendré en algunas intervenciones de Groussac que considero centrales al problema de los *comienzos* de la literatura latinoamericana: su apropiación de *La Tempestad*, sus opiniones sobre la cultura y la literatura americanas en *Del Plata al Niágara* y su recepción de Rubén Darío.

En “La ‘Tempestad’”,² Groussac comienza afirmando que Shakespeare es un autor difícil y que, especialmente para los lectores extranjeros, son necesarias las “muletas de los escoliastas”, a la vez que reconoce que lo verdaderamente bello y original es “lo que menos requiere explicación”. En un caso como el de Shakespeare, no hay para el francés “otra actitud posible que la admiración *inteligente*”, una idea que repite por lo menos tres veces en su ensayo. Declarando que “Sólo un artista siente plenamente a otro artista de su familia. Él sabe que es tiempo perdido el intentar traducirle o comentarle a la menuda” (1904: 265), Groussac inteligentemente encubre su carencia de imaginación y, quizá teniendo en mente el contexto cultural latinoamericano que continuamente declaraba lleno de carencias, termina justificando su intervención en la actividad del escolio. Pero decide “desviar a la turba de chambelanes e intérpretes que obstruyen las antesalas del monumento, y pedir audiencia al genio con su solo libro en la mano” (1904: 266). Luego de reseñar el argumento, Groussac despliega sus conocimientos especializados de filólogo e historiador: aclara, por ejemplo, que Shakespeare y Cervantes no murieron, como se suele repetir, en la misma fecha, y sin ofrecer respuesta a sus propias preguntas por el significado de las palabras finales de Próspero, hace un breve repaso biográfico por los últimos días de Shakespeare hasta por fin abordar lo que considera crucial: el descubrimiento de las fuentes del drama, la *ascendencia legítima* que ni siquiera un grande como William Hazlitt ha podido establecer en los seis volúmenes en que coleccionara los materiales originales “*employed by Shakespeare*” (1904: 269). “Acerca del origen literario, del núcleo primitivo, nada se ha descubierto”, afirma Groussac, visiblemente aliviado, eufórico de haber encontrado un resquicio, aunque afirme ‘modestamente’:

Dada la posición del problema, no dejaría de ser curioso que la solución correcta, inútilmente buscada por los críticos profesionales y universitarios europeos, fuese encontrada por un simple aficionado de Sud América...Voy a someter a los estudiosos, para que la examinen y discutan, la conjetura de que la idea fundamental de la *Tempestad* procede del *Cíclope*, de Eurípides. (1904: 269).

De aquí en más, Groussac intentará probar su hipótesis sobre las ‘verdaderas’ fuentes del drama. Los pasajes no dejan lugar a dudas de que Borges encontrará en el francés al precursor de los personajes escoliastas de sus ficciones. Esto implica algo más que lo señalado por Renzi, el personaje de Piglia en *Respiración Artificial* (1980), respecto de “Pierre Ménard, autor del Quijote” (1939) como parodia del Groussac de *Une énigme littéraire. Le ‘Don Quichotte’ d’Avellaneda* (1903), ensayo en el cual el francés proponía una nueva hipótesis sobre la identidad del autor del falso Quijote que sería oportunamente refutada por Menéndez y Pelayo. El hecho de que, más allá de este incidente bochornoso, pueda encontrarse en Groussac un precursor de varios personajes borgesianos confirma el éxito de su construcción de una imagen de crítico especialista, cuya obsesión por las *ascendencias legítimas* de los textos lo llevó a invalidar, como destaca Horacio González, “el poder del apócrifo”:

¹ En el Prefacio a *Los que pasaban* afirmaría, por ejemplo, “me ha consolado de la gloria ausente el afecto de algunos seres a quienes amé” (2001 [1919]: 50).

² El texto fue publicado como una de sus “Notas semanales” para el periódico *El País* (fundado por Carlos Pellegrini) el 28 de enero de 1900, e incluido luego en la “Primera Serie” de *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte* (1904).

Que Groussac no cree en el poder del apócrifo lo demuestra su reserva frente al sabido corrimiento verificado en la célebre citación de Sarmiento, aquella frase de Volnay, *las ideas no se matan*, que fue “americanizada” por Sarmiento otorgándosela a Fortoul. La palabra americanización, que es expresión groussaquiiana, tiene aquí un aire mordaz. Groussac no cree en ese traslado. Al gracioso (o deliberado) descuido en la cita, no lo ve como un rasgo de “desvío creativo” sino de precariedad en el viaje de los conocimientos (2007: 63).

Que a Groussac no le satisfacen las ‘americanizaciones’ se revela también en su negación socarrona de toda posible ascendencia caribeña: “Por el mero hecho de mencionarse una vez en la pieza las islas Bermudas, no ha faltado un comentador que coloque allí el naufragio del buque ¡que volvía de Túnez a Nápoles! No es solo entre los cervantistas donde hace estragos lo que podría llamarse (salvo el barbarismo): *furor scholiasticus*” (1904: 270). Groussac, visible presa de ese furor que en los estudios cervantinos lo dejaría tan mal parado, se empeña en favorecer la fuente euripidiana, especialmente por “el retruécano sobre *Nadie (Nobody)*” presente en ambas obras y otros posibles paralelos,³ aunque deba admitir que en la obra “se han depositado otras reminiscencias que flotaban en la memoria del poeta: cuentos, viajes, relaciones escritas u orales del heroico Raleigh...” (1904: 271).

Asentado esto, no encuentra Groussac mucho más que agregar, excepto sobre la originalidad de Shakespeare. Sin imaginar otros *símbolos* que habilitarían los personajes shakespearianos a lo largo del siglo XX, afirma: “Todo está dicho acerca de la novedad y belleza de los caracteres protagónicos”:

aun más que tipos, Miranda, Próspero, Ariel, Calibán, han revestido la forma aérea y luminosa de símbolos. Después de individualizar al mismo poeta, su “mágico prodigioso” ha venido representando a la ciencia vencedora del grosero materialismo. Calibán ha sido la barbarie elemental, la bestia humana recién desprendida del limo nativo; Ariel, la fantasía poética; Miranda, la Psiquis romántica (...). Más tarde, el simbolismo se ha utilizado aún, perdiendo su apariencia irisada para tornarse una entidad abstracta, una metáfora. Y así, para Renan, nuestro Platón contemporáneo, Calibán y Próspero han representado los *signos* de la democracia en pugna con la aristocracia; la lucha eterna y desigual entre la muchedumbre y el grupo selecto y superior; la sordida protesta del apetito y del instinto contra los ideales de la conciencia y del espíritu (Groussac 1904: 272).

Groussac, de hecho, se afiliaba con la apropiación de *La Tempestad* de su maestro Ernest Renan en sus *Dramas Philosophiques: Caliban. Suite de La Tempête* (1878) y *L' eau de Jouvence. Suite de Caliban* (1880), donde la obra de Shakespeare era completamente reescrita en clave socio-política de acuerdo con la visión de Renan sobre la democracia y la Comuna de París. En *Caliban*, Renan imaginaba a los personajes de Shakespeare en un contexto revolucionario en que Caliban se transformaba en líder de la “canalla popular” menos por virtudes propias que por la incompetencia de la nobleza y del mismo Próspero, representante de la Razón, quien, absorto en sus experimentos, se replegaba en su gabinete. Los *Dramas* formaban parte del abundante corpus doctrinal europeo que, reaccionando tanto al positivismo como al avance de la democracia, expresaba la alarma intelectual, también generalizada en América Latina, frente a la subversión de valores que acarrearía la democratización, “pues esta arremetida afectaba el principio mismo de la propiedad, se tratara de tierras o de conocimientos”

³ “Caliban es Polifemo, Próspero es Ulises, Miranda puede proceder de la Galatea de Teócrito, por una aproximación natural. Stephano y Trinculo reemplazan a Sileno y los sátiros, para completar la escena de la embriaguez, que es el centro de la acción en una y otra obra, etc.” (Groussac 1904: 271).

(Rama 1985: 15-16). Esto, en *Caliban*, era subrayado a través del desvío que Renan efectuaba del esclavo shakespeariano, quien instaba a quemar los libros de Próspero como mera estrategia de liberación (“porque sin ellos no es sino un tonto como yo, ni tiene genio alguno que le sirva” (Shakespeare 1960 [1611]: 2030)), mientras que el Calibán francés deviene un enemigo de los libros, del latín y de la letra misma en tanto instrumentos de poder de la élite:

Esos libros infernales, ¡ah! los odio; han sido los instrumentos de mi esclavitud. Hay que tomarlos, quemarlos. Otro podría servirse de ellos. ¡Guerra a los libros! Son los peores enemigos del pueblo. Aquellos que los poseen tienen poderes sobre sus semejantes. El hombre que sabe latín domina a los demás. ¡Abajo el latín! (Renan 1949 [1878]: 56).

Aun más reaccionariamente que Renan, Groussac, en su lectura de *La Tempestad*, observa que “a las obras maravillosas de su amo, Calibán prefiere la botella de vino de Stéphane” (1904: 266), encubriendo el conflicto clasista, anotado por Renan, y convirtiendo el odio a la alta cultura en una natural inclinación (un signo de inferioridad) de la democracia. Pero hay algo más notable en el viaje groussaquiano de *La Tempestad* a Hispanoamérica, ya que Groussac aplica, extensivamente, la metáfora de Calibán al público lector mismo para condenar la recepción popular de *La Tempestad* especialmente en sus comienzos, la cual lee como una profanación de la alta cultura. La trama, para Groussac “lo tedioso del drama”,

era lo único interesante para el grueso público de Blackfriars, que daba de barato la poesía más nueva y la filosofía más profunda, siempre que su *story-teller* le sirviera una accidentada fábula. En estas condiciones, y para ese auditorio de mercaderes y marineros, es como ha escrito el pobre gran poeta. Esa atmósfera de taberna respiraron al nacer las más heroicas o suaves creaciones de su fantasía; y la purísima Miranda murmuró sus primeras y virginales confidencias ante una plebe de teatro, ebria como Stéphane y ruda como Calibán (1904: 267).

La ansiedad del francés por preservar la recepción aristocrática (su efectivo *misreading*) de Shakespeare lo muestra como un verdadero *guardián* de las “bellas letras” en el circuito letrado del cambio de siglo, el cual Sonia Contardi describe como “una *biblioteca* o recinto, administrado culturalmente por el General Mitre, el periódico *La Nación* y por Paul Groussac, que puede verse como un *guardián* de ese sector más ilustrado, que tiene como órgano a *La Biblioteca...*” (1994: 9). El *comienzo* de Groussac en su texto de 1900 es elocuente: “Mis recientes apuntes sobre el ensueño traían una alusión a la *Tempestad* de Shakespeare;⁴ ha sido un buen pretexto para leer de nuevo la inmortal comedia, en mi modesto ejemplar yankee de 50 céntimos.” (1904: 263). El comentario anticipa, obviamente, su juicio posterior sobre las ediciones escolares de Harper: prácticas en tanto de bolsillo, bien impresas, márgenes amplias que incitan a “garabatear escolios”, notas en el Apéndice para no obstruir el texto; lo único criticable son las ilustraciones. Pero agrega: “estos reparos míos son melindres propios del viejo mundo y que no tienen alcance en el nuevo. Mucha agua ha de correr por el Hudson —o el Plata— antes de que sientan los neomundanos todos, desde el arquitecto y el escritor hasta la modistilla, que suele pecarse contra el gusto, no por lo que falta, sino por lo que sobra” (1904: 264). Groussac repetía, una vez más, sus consabidos dictados sobre la cultura *americana*, que comprendía, en efecto, tanto la cultura del Norte como la *latinoamericana*. En su libro de viajes *Del Plata al Niágara* (1897), el francés afirmaba que *sólo* dos países americanos, la Argentina y los Estados Unidos, escapaban “a la ley fatal del clima y de la raza” y tenían “un porvenir divisible de progreso y grandeza” (1925: XXIII), aunque la competencia interimperialista con el modelo anglosajón y su rol de delegado ‘argentino’ en las celebraciones del IV centenario en Chicago dictaban su preferencia por la Argentina francófila y afrancesada a la que su libro

⁴ Se refiere a “Entre sueños”, la anterior de sus “Notas semanales” para *El País* (21-1-1900).

(dedicado a Carlos Pellegrini) iba dirigido. Eran esos sus *comienzos*: del Plata, al Niágara (en ese orden), mediante un método comparativo pero desinteresado en las “comarcas americanas” entre Sur y Norte, y favoreciendo la tierra a la que estaba adherido por *raíces adventicias*. Pero sus *principios* eran europeos y su origen francés —y Groussac por cierto no creía en las afiliaciones. Por lo tanto, sentenciaba que existía un verdadero abismo “entre remolcadores y remolcados, entre pueblos productores y pueblos consumidores de civilización”:

Al paso que se va conquistando el planeta, se dilatan más y más los territorios de la colonización y adaptación europea, que se tornan mercados útiles o *debouchés* de la vieja productora exuberante. Son países civilizados —por ella— que fácilmente llegan a poseer, en cambio de su suelo virgen, todos los instrumentos de la civilización, desde el buque traficante hasta el libro iniciador, en un todo iguales a los de allá: la única diferencia, más profunda aun para el libro que para el buque, está en que los civilizados compran lo que los civilizadores elaboran... (1925: XXIII).

A su vez, a medida que el ‘agente francés’ se aproxima a la Exposición de Chicago que rubrica el liderazgo de Estados Unidos, el “discurso calibanesco”, como sugiere Beatriz Colombi, se precipita. (2004: 85). No cabe duda de que a Groussac lo angustia reconocer que “Los yanquis conquistarán el mundo”; de allí su afirmación constante de que “no existe vulgo más vulgar que el de los Estados Unidos” (1925: 287). La amenaza que significa para la alta cultura europea tanto el avance de la democracia en sí como la emergencia de una nación competidora por la hegemonía cultural, define la aplicación metonímica de Calibán al modelo yanqui, especialmente monstruoso por su tamaño. “Estamos como Gulliver en el reino de Brobdingnag”, comienza diciendo Groussac (1925: 337), para luego afirmar que los norteamericanos son “impermeables a todo lo que sea gusto y verdadera civilización. Sus diarios, sus piezas de teatro, sus conversaciones, sus adornos, sus joyas, sus procesiones, sus comidas: todo es *mammoth*” (1925: 345). Deja entrever, sin embargo, su ansiedad respecto de la existencia de una belleza diferente, *no europea*: Chicago tiene su *belleza propia*, y ésta, incluso, es “en cierto modo superior, por su ruda y descomunal primitividad, a las imitaciones europeas de las metrópolis del Este”. Al igual que las ediciones de Harper, el mamut, después de todo, tiene algo de hermoso:

El espectáculo prolongado de la fuerza inconsciente y brutal alcanza a cierta hermosura “calibanesca”. La inmensidad de los corrales, el vaivén de los trenes, del *elevated* y de los carros de tranvía que pasan eternamente rellenos de pueblo; las atrevidas construcciones que rebosan afanada muchedumbre, los inmensos *buildings* comerciales... (Groussac 1925: 345).

Por eso cuando lo llevan a ver un mamut restaurado, para *ellos* “el símbolo yanqui de la magnificencia, de la grandeza, de la belleza natural y artística”, Groussac encuentra oportuna la metáfora de “mammoth”, pues explica bien “el carácter genérico de esta civilización, no más excesiva y gigantesca que incompleta y provisional”, con lo que transforma la grandeza en cualidades relacionales, siempre negativas en comparación con un ‘original’. Frente al modelo, los deformes: “esos cíclopes”, dice Groussac, y de hecho lo ciclópeo, y hasta la calificación “mamut”, se encontraban ya en Martí (por ejemplo en su crónica sobre el Puente de Brooklyn). Pero Groussac se desvía de los usos martianos (metaforizaciones del peligro político de los EEUU respecto de ‘Nuestra América’), puesto que para el francés, como sostiene Colombi, “el gigantismo se relaciona con el escaso o nulo valor estético que encuentra en los Estados Unidos (...) con lo informe y lo grotesco (...) también con lo bárbaro o salvaje, por eso encontrará la sistematización de todas estas constantes en la imagen de Calibán.” (2004: 86). La autora acierta en afirmar que Groussac “lee en la cultura norteamericana todas las señales del *raté*, esa figura advenediza de las letras a la que tantas veces recurrió en sus bibliográficas” (2004: 87), pero

pasa por alto que si el francés relaciona la torpeza estética y el carácter epigonal con el gigantismo o lo monstruoso, es porque la magnitud es vista también como una amenaza, específicamente en el orden cultural, a la hegemonía europea. La amenaza, además, es entendida desde un latinismo *aristocrático*, y nuevamente el modelo asusta menos por su materialismo o utilitarismo que por su carácter igualitario: “la lucha entre la democracia vulgarizadora y la verdadera civilización se resolverá por la alternativa de Hamlet: ser o no ser plebeyos —tal es la cuestión” (1925: 259).

La crítica, por lo general, ha leído el símbolo de Calibán en Groussac a partir de la oposición Estados Unidos-América Latina presente en las apropiaciones antiimperialistas de Darío y Rodó posteriores a los sucesos del 98,⁵ aunque el modelo metafórico de la oposición Estados Unidos-América Latina no es lo central en Groussac, sino más bien lo latino (Cfr. Rodríguez Monegal 1980: 440). (De hecho, ante los sucesos del 98, el francés protestará contra el ‘yanquismo democrático’ no en nombre de las naciones hispanoamericanas, sino de Francia). Al observar la defensa del latinismo en Groussac y en modernistas como Darío o Rodó, se ha mayormente soslayado que el juicio del francés sobre lo americano (la “americanización” que señala González) no solo implica diferentes apropiaciones de las figuras shakespearianas sino, sobre todo, visiones opuestas de lo *latino*-americano. Del Plata al Niágara, en el Plata o en el Hudson, Groussac encuentra excesos e inmensidades que, en tanto amenazan inundar su modelo de cultura —y de apropiación de cultura—, desautoriza.

La lectura de *Los raros* de Darío por parte de Groussac en *La Biblioteca*, en noviembre de 1896, con la cual inaugura el ‘Boletín bibliográfico’, es claro índice, como observa Verónica Delgado, de la acción modernizadora del francés como ‘estratega cultural’ y ‘crítico experto’ (nociones tomadas de Terry Eagleton) y de su interés por la escritura de los jóvenes modernistas (Cfr. 2010: 101). Pero la lectura también revela el innegable hecho señalado por Contardi de que el ingreso de Darío *en el recinto de la biblioteca* produjo una fuerte alteración, “la palabra dariana *inunda* un campo de lectura recientemente inaugurado en Argentina alrededor de la prensa diaria y las revistas literarias” (1994: 8). La ‘inundación’ significaba, lisa y llanamente, que Groussac encontraba en el nicaragüense una competencia no sólo como crítico especializado sino también como estratega cultural; y ante un precursor ‘recién llegado’, e incluso más joven que él, el francés se perfila efectivamente como un *guardián* de sus tesoros más preciados —la literatura francesa, el canon europeo. La nota comienza afirmando:

El autor de esta hagiografía literaria es un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires, hace tres años, *Riche de ses seuls yeux tranquilles* como canta el Gaspard Hauser de Verlaine, trayéndonos, *viâ* Panamá, la buena nueva del ‘decadentismo’ francés”. Pero si la iniciación no ha venido por itinerario muy directo, justo es celebrar la conciencia del iniciador (Groussac 1896: 474).

La descripción del nicaragüense no resultaba tan diferente de la que pudiera haber hecho el francés de sí mismo —aunque él había llegado a Buenos Aires casi treinta años antes. Groussac propiciaba incluso mejor que Darío la comparación con el legendario *huérfano de Europa* que Verlaine ‘hacía cantar’: había llegado a “la gran ciudad”⁶ sin linajes ni tampoco

⁵ Con anterioridad al ya clásico *Ariel* (1900) de Rodó, fue Darío, y no Groussac, quien proveyó al público latinoamericano la primera apropiación metafórica de Calibán en su semblanza “Edgar Allan Poe”, publicada en septiembre de 1893 en *La Nación* (luego incluida en *Los raros*). En 1898 Darío haría una nueva apropiación de la figura en “El triunfo de Calibán”, su crónica sobre el acto organizado por el Club Español en el Teatro Victoria de Buenos Aires, el 2 de mayo de 1898, con motivo del ‘Desastre’, y donde Groussac pronunció “Por España” (discurso publicado, junto con la intervención de Roque Sáenz Peña en el mismo acto, en *La Biblioteca*, abril-mayo 1898). La crónica de Darío apareció en *El Tiempo* de Buenos Aires, el 20 de mayo de 1898, y fue reproducida en *El Cojo Ilustrado*, Caracas, el 1 de octubre de 1898.

⁶ Los primeros versos de “Gaspard Hauser chante” (*Sagesse*, 1881) rezan: “Je suis venu, calme orphelin / Riche de mes seuls yeux tranquilles, / Vers les hommes des grandes villes: / Ils ne m'ont pas trouvé malin”.

antecedentes, sin conocimiento del idioma y con una carta de recomendación inservible. Una sola, pero fundamental diferencia, existía entre Groussac y Darío, y ésta radicaba en la legitimidad del *viaje intelectual* que ambos encarnaban: Darío no era francés sino ‘centroamericano’; ergo, un importador desautorizado. Había hecho el viaje *viâ* Panamá, una expresión desdeñosa que —en un francés todavía dolido por la pérdida del Canal en manos de los norteamericanos—, debía originarse en el desprecio por el “yanquismo democrático”. Y en efecto, es posible establecer asociaciones entre la empresa dariana y los excesos ‘calibanescos’ en la crítica de Groussac, especialmente en lo que se refiere a aquellos ‘melindres propios del viejo mundo y que no tienen alcance en el nuevo’ (como escribiría en la nota sobre *La Tempestad*), pues *Los raros* también pecaba no por lo que le faltaba, sino por lo que le sobraba.⁷ El problema residía en el “presente despilfarro” del talento dariano: la tentativa era “triplemente vana y estéril: en sí misma, por la lengua en que se formula, por el público a que se dirige” (Groussac 1896: 474). El francés ofrecía un breve relato imaginario sobre el extravío:

Vagaba, pues, el señor Darío por esas libres veredas del arte, cuando por mala fortuna vino a las manos un tomo de Verlaine, probablemente el más peligroso, el más exquisito: *Sagesse*. Mordió en esa fruta prohibida, que por cierto, tiene en su parte buena el sabor delicioso y único de esos pocos granos de uva que se conservan sanos, en medio de un racimo podrido. El filtro operó plenamente, *en quien no tenía la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica*; y sucedió que, perdiendo a su influjo el claro discernimiento artístico, el “sugestionado” llegase a absorber con igual fruición las mejores y las peores elaboraciones del Barrio Latino. Un crítico naturalista evocaría, con este motivo, símiles ingratos: v. gr.: la imagen de esos dipsómanos cuya embriaguez, comenzada con el vino generoso y fino, remata en el petróleo de la lámpara (Groussac 1896: 475, cursivas nuestras).

El mismo Groussac que evocaría símiles más ingratos al comentar *La Tempestad* (toda la ‘inculta’ democracia como un Calibán emborrachado, el público de Shakespeare ebrio como Stéphano) percibe, sin embargo, el *quid* de la cuestión: Darío, *ansioso*⁸ de influencias puesto que carente de la “inmunidad de la raza”, se ha dejado inundar por los decadentes. Si la inmunidad se refería a la posesión de defensas generadas por la pertenencia a una ‘raza’, a una tradición, Darío sin duda seguía la lección de Martí.⁹ En su necrológica del cubano incluida en *Los raros*, afirmaba: “somos muy pobres... tan pobres, que nuestros espíritus, si no viniese el alimento extranjero, se morirían de hambre” (1952: 193). Martí, precursor en la difusión de *raros* para *La Nación*, había traducido las palabras de Oscar Wilde a los norteamericanos, hijos, como los hispanoamericanos, “de pueblo nuevo”, fértil para aquellos que Bloom denomina ‘grandes negadores’ de la angustia-como-influencia. “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de liberarse de la tiranía de alguna de ellas”, decía Martí (1964: 361), y Darío autorizaba su literatura en la asimilación voraz de *frutas vedadas* como lo eran, para Groussac, las producciones de Verlaine. Contra la influencia que ahoga, Groussac prescribe *la vacuna de la crítica*. Espantado de la dipsomanía dariana y la apropiación indiscriminada de fuentes (“altas individualidades como Leconte de

⁷ La idea del “exceso” americano es central en Groussac, quien vuelve a repetirla en la Segunda Serie de *El viaje intelectual*: “Lo que más escasea en “tierras calientes” no es el talento, sino el gusto. Ahora bien, (creo que ya dije esto alguna vez, pero, dado el poco efecto de la advertencia, no huelga su repetición): se peca contra el gusto, no por lo que falta, sino por lo que sobra” (1920: XIV).

⁸ Ansioso, según la traducción de *anxiety* como ‘ansia o deseo vehemente’, otra de sus acepciones. La versión de Bloom que manejamos traduce *anxiety* por *angustia*, probablemente por la carga negativa que le da Bloom al sentimiento de las influencias post-ilustración. Existe una traducción madrileña del libro que lo titula *La ansiedad de la influencia* (Editorial Trotta, 2009).

⁹ Por ejemplo, sus crónicas “Oscar Wilde” (sobre la conferencia de Wilde “El Renacimiento inglés del arte”, a la que Martí asistió en Nueva York en 1882) y “El poeta Walt Whitman” (1887). Remito al capítulo 2 de *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)* de Beatriz Colombi para la importancia de la traducción como mediación cultural y especialmente el caso de Martí.

Lisle, Ibsen, Poe y el mismo Verlaine, respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d'Esparbès, la histérica Rachilde y otros ratés aun más innominados”) califica *Los raros* de “reunión *intérlope*”, adjetivo que ilustra su figuración como árbitro del comercio intelectual. Una vez más, lo *raté* es identificado con el exceso y la ostentación: “al gigante le basta erguirse; los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos”, dice Groussac (1896: 475). La misma edición de *Los raros*, en sintonía con la apreciación del francés de los volúmenes Harper, resultaba otro pecado ‘neomundano’ contra el gusto:

Por eso ostentan la originalidad ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos, procurando efectos de iluminación y tipografía, a manera de los cigarreros y perfumistas, y que bastarían a caracterizar lo frívolo e infantil de la pretendida evolución. —A este propósito, séame lícito reprochar al señor Darío las pequeñas “rarezas” tipográficas de su volumen, indignas de su inteligencia. Aquel rebuscamiento en el tipo y la carátula es tanto más displicente, cuanto que contrasta con el abandono real de la impresión: abundan las incorrecciones, las citas cojas, — hasta del caro Verlaine— las erratas chocantes, sobre todo en francés. Créame el distinguido escritor: lo *raro* de un libro americano no es estar impreso en bastardilla, sino traer un texto irreprochable. Bien sé que los folletos del cenáculo, la *Revue Blanche*, la *Plume* y el *Mercure* incurren en estas niñerías —pero siquiera vienen atenuadas por el escrúpulo de la corrección literal... (Groussac 1896: 475-476).

Groussac legitimaba en su origen francés su rol de juez y validaba su lectura de la obra en tanto corrección de excesos resultantes de un viaje que no venía “por itinerario muy directo”. Pero ¿cómo negar que la empresa dariana venía a competir con sus propias tareas de modernización cultural? Justamente la edición de *Los raros* era índice de la proyección de Darío como escritor profesional, con manejo de un estilo y de una *marca*: el “librito” abogaba por la autonomía intelectual e ingresaba a un mercado literario con una originalidad evidente. Darío había traducido *antes que Groussac* las novedades no sólo francesas sino de varias latitudes y respondido a una demanda claramente mayor que la de *La Biblioteca*, la de los lectores continentales de *La Nación* donde habían aparecido sus “raros”. Groussac, consciente de que el volumen perfila a Darío como un *iniciador* —como concede—, defiende ansiosa (y extensamente) la amplitud de su propio “campo visual”; aclara que había seguido con interés “el nuevo ensayo de renovación literaria” y, otra vez, subraya su ventaja de origen: “no era en mí esfuerzo grande, habiendo sido del gremio en mis mocedades y guardando el recuerdo de los antiguos fervores” (1896: 476). El texto en efecto resulta una justificación de las razones por las cuales Groussac no habría considerado necesaria la mediación de las nuevas figuras. Una vez reconocidas las dotes interpretativas del nicaragüense (ha llegado a “imitarlos en castellano con desesperante perfección”), no le queda al francés más que la corrección gramatical o métrica, o su especialidad mayor: la distinción entre lo legítimo y lo ilegítimo de acuerdo con la angustia de influencias del Viejo Mundo. Así, pues, declara que el simbolismo es falso e inferior al prerrafaelismo inglés y a sus propios antecedentes franceses: “Lo único viable en el nuevo simbolismo francés —o no es nuevo, o no es simbólico” (1896: 477). Imposible no reconocer que las tentativas enriquecían la poesía francesa con “el sentido del vago misterio y del indeciso matiz, que *sugiere*...” (Groussac 1896: 478) —algo innegable para todo aquel que se declarara al tanto de las nuevas corrientes. Asimismo, el esfuerzo por transformar el ritmo poético era laudable, pero los jóvenes franceses carecían de “ideas exactas acerca de la rítmica” e ignoraban profundamente “el tecnicismo de las versificaciones extranjeras”. Y Groussac, quien ya había procurado “adaptar al francés algunos ritmos castellanos”, se consideraba autorizado para condenar la imitación del “resultado mediocre del decadentismo francés” en la literatura española, “que no ha sufrido las diez evoluciones anteriores de la francesa, y vive poco menos que de imitaciones y reflejos”. Menos aconsejable aun era, pues, “la imitación del neo-bizantinismo europeo” en el arte americano. Groussac desautorizaba los *principios* de Darío: la conquista de originalidad a partir de la imitación de lo extranjero (que él mismo habría intentado). La poesía americana tenía que

“arrancar de las entrañas populares, para no tornarse la remedada cavatina de un histrión” y ajustarse al reparto colonial: ser “la expresión viva y potente de un mundo virgen” —así de “original” consideraba el francés la poesía de Whitman, como si la literatura americana, libre de tradiciones, surgiera por generación espontánea:

El arte americano será original —o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée:

Qui pourrais-je imiter pour être original? (Groussac 1896: *ibidem*)

El 27 de noviembre de 1896, dos días después de la reproducción de la nota en *La Nación*, Darío devuelve uno por uno los argumentos de la reseña contra Groussac,¹⁰ comenzando con el “*viâ Panamá*” que había insinuado el carácter advenedizo de su viaje intelectual: “Yo conocí al Sr. Groussac en Panamá —dice Darío—, cuando él iba a la exposición de Chicago y yo venía a Buenos Aires, *vía París*” (1938: 120, nuestra cursiva).¹¹ Como se sabe, el punto central de “Los colores del estandarte” era la “confesión” de Darío de que su éxito se debía, precisamente, a la novedad del galicismo mental, y éste era, no una copia de Verlaine y los decadentes, sino la imitación del estilo del mismo Groussac: “Sí, Groussac con sus críticas teatrales de *La Nación*, en la primera temporada de Sarah Bernhardt, fue quien me enseñó a escribir, mal o bien, como hoy escribo” (Darío 1938: *ibidem*).

No sólo Groussac pasaba a ser un modernista *avant la lettre* (y hasta un involuntario *raro*¹²), Darío, además, borraba la distinción entre original francés y copia y desdecía la supuesta legitimidad del origen: “Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano, pero él me enseñó a *pensar en francés*: después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia” (1938: 120-121). Se trataba, entonces, de autorizar el estilo en la eficacia de la afiliación y la asimilación crítica: “Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en español, o aplicarlos”. Para Darío, en efecto, el español podía ser un instrumento poético tan eficaz como el francés. Groussac, defensor de orígenes puros y viajes directos, había sido ciego a los beneficios del intercambio moderno. No se había percatado de que Darío podía estar imitando su propio español afrancesado, ni de la imposibilidad de la originalidad sin copia:

Qui pourrais-je imiter pour être original?

me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original (Darío 1938: 121).

Respecto de los ‘decadentes’, el nicaragüense era claro: nada de dipsomanía sino destilación interesada y selectiva: “Conocí a los buenos y a los extravagantes. Elegí los que me gustaron para el alambique” (1938: *ibidem*). Para Darío, el mérito mayor de los ‘raros’ era el de dar a conocer “grandes almas geniales: Ibsen, Nietzsche, Max Stirner, y sobre todo el soberano Wagner y el prodigioso Poe”, y entre ellos, “anónimos o desconocidos, han traducido y comentado, editado y propagado”. Groussac, de hecho, se equivocaba al distinguir entre

¹⁰ Como afirma Colombi, “Darío otorga a Groussac el lugar del maestro, pero invierte todas sus observaciones, desde el galicismo mental hasta la frase de Coppée” que, colocada al final, es retomada como bandera (2004: 80).

¹¹ El “*viâ Panamá*”, de hecho, era falso. Según la posterior narración de Darío en su *Autobiografía* (1912), el circuito del viaje había sido Panamá-Nueva York-París-Buenos Aires.

¹² Groussac, escribe Darío, había estado a punto de aparecer entre *Los raros*, “y hubiera tenido que respirar un incienso que si se prodiga a *histéricas* como Rachilde y *ratés* como Bloy, no va por cierto del incensario de Calino” (1896: 122).

precursores y seguidores; tampoco se trataba de defender una estética frente a otra: todos los ‘raros’ abrazaban una actitud moderna respecto de la creación, respecto de la cual el francés se mostraba aun más reticente que la institucionalizada *Revue de Deux Mondes*, modelo de *La Biblioteca*: “Los prerrafaelitas son sus hermanos (...). Al influjo de ellos prodúcese la iniciación de lo que llamara De Vogüé el “renacimiento latino”, con Gabriele D’ Annunzio, a quien el señor Groussac veía no hace mucho tiempo desdeñosamente y que hoy se ha impuesto (...) hasta a la misma *Revue de Deux Mondes*” (Darío 1938: 122). También Darío corregía a su maestro en la cuestión del ritmo y hasta en su apreciación de Whitman, un *rarísimo* más cuya virtud consistía, no en ser la expresión original de un mundo anterior a las influencias, sino en su versolibrismo y en que “rompió con todo y se remontó al versículo hebreo”. Hacia el final, Darío afirmaba su confianza en la aparición de “nuestro Walt Whitman indígena, *lleno de mundo, saturado de universo*, como el del Norte, cantado tan bellamente por “nuestro” Martí.” (1938: 123, nuestra cursiva). Que el nicaragüense se preocupaba por autorizar la literatura hispanoamericana, no en los temas ni en la imitación acrítica, sino en la adquisición de una técnica que consistía en la apropiación creadora y subjetiva, quedaba explicitado en la siguiente consigna:

Sé tú mismo: ésa es la regla. Si soy verleniano no puedo ser moreista, o mallarmista, pues son maneras distintas. Se conocen, eso sí, los instrumentos diversos, y uno hace su melodía cantando su propia lengua (...) Hugo oyó a Chenier, Leconte de Lisle oyó a Hugo. Régnier oyó a Leconte de Lisle. Cada uno es cada uno; colina o cordillera. En esas pruebas del arte caen los superficiales y los flacos (1938: 123).

Los escritores modernos, lejos de ser *solitarios iniciados*, resultaban “trabajadores de lo *ya-comenzado*” (Said 2004: 187), y Darío advertía a Groussac que incluso los ‘originales’ europeos, como su caro Hugo, imitaban. Sin embargo, el francés se negó a admitir alguna enseñanza de las lecciones darianas. Cuando emprende la crítica de *Prosas profanas*, en la entrega de enero de 1897 de *La Biblioteca*, e insinúa que sus reservas no han sido bien comprendidas, no por sus propias ambigüedades sino por estar “en regiones donde amanece cuatro horas más tarde que en París” (1897: 156), termina por expresar que, en realidad, la decadencia es general y los espectáculos de la misma Europa le son insoportables. Criticando a Sarah Bernhardt, y como lamentando que el periódico (y no medios más aristocráticos) lo hubieran popularizado, Groussac cuestiona la inautenticidad de la democracia: “*All the world’s a stage!*”, un mundo sintomático de las decadencias imperiales que “se exterioriza por medio de la prensa en la forma teatral” (1897: 157). Ocultando que él mismo era un *self-made man*, un inmigrante bajo una máscara aristocrática (que había pasado de ovejero en San Antonio de Areco a Director de la Biblioteca), y que su permanencia en Argentina se debía menos a las condiciones del medio que a su comprobación de que en París hubiera pasado desapercibido,¹³ Groussac se resigna “a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, por ahora condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad” (1897: 157). Ciertamente, la nota sobre *Prosas profanas* no consiste sino en la justificación de su visión negativa sobre la literatura americana. Groussac refrenda su anterior recepción de Darío y aclara que es su *talento real*, que lo distingue de las corrientes modernas, lo más meritorio. La teoría del nicaragüense es definitivamente *falsa* (1897: 158). Y es respecto de este punto, que no es otro que el problema de las influencias y de la originalidad, que Groussac se empeña en defender una idea darwinista

¹³ Como señala Bruno, Groussac mostró una actitud sistemática dirigida a obtener visibilidad en el mundo cultural, sobre todo una vez que entendió que “era más factible convertirse en un ‘intelectual francés’ o en un ‘letrado europeo’ en la Argentina que serlo en la misma Francia”. El relato de su visita a Victor Hugo es emblema de su desilusión: Groussac es presentado como “Monsieur Grousset”, “establecido en el Brasil” y de allí saca una moraleja: ha llegado demasiado tarde al santuario de la gloria (2005: 41). A Argentina en cambio, habría llegado demasiado temprano. “Renán quejoso de su gloria a trasmano”, lo llamó Borges en su necrológica (1974: 234).

del “genio” que condena a los americanos a ser copias pasivas y defectuosas (aunque esa teoría irremediablemente lo conduzca, también a él, a padecer la angustia de las influencias):

Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sud, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación. Por lo demás, hay muy poca originalidad en el mundo: el genio es una cristalización del espíritu tan misteriosa y rara y como la del carbono puro (...) el diamante del espíritu, a diferencia del otro, no se ha encontrado hasta la fecha en los terrenos de aluvión. (...)

Siendo así que 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. (Groussac 1897: 158).

El francés no explica cómo Whitman habría escapado al “debilitamiento” de la hibridación. Sólo retira “el reproche de imitación europea”, en tanto éste sería un abuso: la América colonizada “no debe pretender por ahora a la originalidad intelectual.”¹⁴ Pero de aquí en más Groussac se mete en un berenjenal. Sentencia que la tentativa dariana no sólo no difiere de la de Echeverría o Gutiérrez “románticos de segunda o tercer mano” ni “de la de todos los *yankees*, desde Cooper, reflejo de Walter Scott, hasta Emerson, luna de Carlyle”; sino que, lo que es peor, es *provisionalmente estéril* por ser exótica, sin “elementos asimilables y útiles para su desarrollo ulterior”. Pero a renglón seguido debe aclarar:

Y eso mismo no es del todo exacto. En la fina labor de esas *Prosas*, profanas o místicas, se cumple un esfuerzo que no será de pura pérdida, como no lo es el de los decadentes franceses; me refiero al *assouplissement* de los ritmos y al enriquecimiento evidente de la lengua poética (1897: 158).

¿Hibridaciones estériles o enriquecimientos evidentes? Groussac trastabillea y, como buen filólogo, aborda el problema de las *ascendencias legítimas*. Hay que distinguir, dice, las “maneras”: la de Darío es fundamentalmente la de los clásicos, “imita a los franceses como imitaron a los griegos Catulo y Chénier”. Pero luego encuentra “más que imitación directa”, “vagas y múltiples reminiscencias”: de Verlaine, Moréas, Hugo, hasta que confiesa lo aventurado que resultan las aseveraciones en “un escritor tan complejo y esparcido como el señor Darío”: “Son muy numerosas las resonancias que convergen a su inspiración; pasa tanta gente por su camino que las huellas se confunden y, como decimos los arrieros: el rastro está ‘borrado’. Es muy probable que su complicada reminiscencia sea las más de las veces inconsciente” (1897: 159). Groussac se alivia visiblemente cuando logra identificar una fuente, aunque ésta pudiera ser un plagio intencional (“¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?” es “de metro idéntico y giro parecido” a “una joya casi ignorada de Paul Guigou” (1897: *ibidem*)).

Si Darío concibe la originalidad, como propone Said, como “una especie de capacidad para el juego de las combinaciones” (2004: 191) y en ella asienta los principios de la literatura latinoamericana (probablemente la única salida ante la “hibridación”), Groussac insiste en que el procedimiento de imitación deliberada resulta inconducente. Sin embargo —y aquí radica lo más interesante de su lectura—, *eso mismo no es del todo exacto*:

¹⁴ En este sentido, disentimos con Zanetti cuando afirma que Groussac celebra *Prosas profanas* “con la amplitud de criterio de quien sabe también cuán difícil es la originalidad de un arte joven como el americano, que sólo puede hallar —dada la esterilidad española moderna— fuente de inspiración en la imitación inteligente de lo francés” (2004: 29). De hecho, Groussac no concibe “la imitación inteligente”.

Para ser completo y justo, hay que saborear la pieza misma con sus mil detalles de estilo: la cincelada orfebrería de las palabras, nombres, verbos y adjetivos de elección, que se engastan en la trama del verso como gemas en filigrana; el perpetuo hallazgo —¡tan nuevo en castellano!— de las imágenes y ritmos evocadores de la sensación, en que se funden ciertamente elementos extraños, pero con armonía tan sabia y feliz que constituye al cabo una inspiración (Groussac 1897: 160).

A medida que se adentra en *Prosas profanas*, Groussac parece temer ser inundado por el *perpetuo hallazgo* y la *inspiración*. Aplicándose la vacuna de la crítica, afirma que el de Darío es “arte de más conciencia que emoción como el mosaico”, y reconoce su valor: como el mosaico, el de Darío es arte “también de gusto y concepto: hubo maestros mosaistas, y aun de los Bizancio dejaron obras dignas de eterna admiración!”. Aunque, de nuevo, la admiración produce su antídoto: “la mayor parte de sus *Prosas profanas* —agrega— no difieren exteriormente de las formas ya conocidas en castellano —sino por lo acabado de la cinceladura y, sobre todo, por el licor exótico e inquietante que en ellas nos sirve”. Las últimas observaciones son elocuentes de su modo de administrar influencias:

Por mi parte, en dosis prudente la bebida no me perturba ni disgusta; pero comprendo que otros estómagos no la soporten: esta doble forma de la tolerancia es un privilegio del espíritu crítico. Por lo demás, yo soy un griego de Focea, amante de la luz y bebedor de vino; de ningún modo un fumador de opio ‘poderoso y sutil’: pero mi cabaña tiene galería abierta hacia los cuatro vientos y está construida ante un vasto horizonte, sobre un promontorio que domina el mar (1897: *ibidem*).

Quizá considerando que por la *inmunidad relativa de la raza* sólo él poseía espíritu crítico en los terrenos de aluvión, Groussac considera imprescindible distinguir, una vez más, entre los finos bebedores de vino, abiertos al mundo, y los *neomundanos todos*, dipsómanos como Darío, ebrios como Calibán.

BIBLIOGRAFÍA

- BLOOM, Harold (1991) [1973]. *La angustia de las influencias*, trad. de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila.
- BORGES, Jorge Luis (1974) [1929]. "Paul Groussac", *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 233-234.
- BRUNO, Paula (2005). *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, FCE.
- CONTARDI, Sonia (1994). "Los raros y otras crónicas literarias de Rubén Darío en los periódicos de Buenos Aires. Linaje y pensamiento literarios hispanoamericanos" (Estudio Preliminar), en Rubén Darío, *Los raros, seguido de otras crónicas literarias*, Buenos Aires, Losada, 7-36.
- COLOMBI, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- DELGADO, Verónica (2010). *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*, La Plata, EDULP.
- DARÍO, Rubén (1952) [1905]. *Los raros*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral.
- DARÍO, Rubén (1938) [1896]. "Los colores del estandarte", *Escritos inéditos de Rubén Darío*, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 120-123.
- GROUSSAC, Paul (1896). "Los raros por Rubén Darío", *La Biblioteca*, Buenos Aires, Año I, t. II, noviembre, 474- 480.
- GROUSSAC, Paul (1897). "Prosas profanas por Rubén Darío", *La Biblioteca*, Buenos Aires, Año II, t. III, enero, 156-160.
- GROUSSAC, Paul (1904) [1900]. "La "Tempestad"", *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte. Primera Serie*, Buenos Aires, Jesús Menéndez, 263-276
- GROUSSAC, Paul (1920). *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte. Segunda Serie*, Buenos Aires, Jesús Menéndez.
- GROUSSAC, Paul (1925) [1897]. *Del Plata al Niágara*, Buenos Aires, Jesús Menéndez.
- GROUSSAC, Paul (2001) [1919]. *Los que pasaban*. Estudio Preliminar de Alejandro Eujanian, Buenos Aires, Taurus.
- GONZÁLEZ, Horacio (2007). "Paul Groussac, entre Borges y Proust" en Horacio González y Patrice Vermeren, *Paul Groussac. La lengua emigrada*, Buenos Aires, Colihue, 9-94.
- MARTÍ, José (1964). "Oscar Wilde", *Obras Completas*, 15, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 361-368.
- RAMA, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- RENAN, Ernest (1949). *Caliban. Suite de La Tempête [1878] y L' eau de Jouvence. Suite de Caliban [1880]*, *Drames Philosophiques*, Paris, Calmann-Lévy.
- SHAKESPEARE, William (1960). *Obras Completas*, Estudio preliminar, trad. y notas de Luis Astrana Marin, Madrid, Aguilar, Décima Edición.
- SAID, Edward W. (2004) [1983]. *El mundo, el texto y el crítico*, trad. de Ricardo García Pérez, Buenos Aires, Debate.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1980). "La utopía modernista: El mito del nuevo y el viejo mundo en Darío y Rodó", *Revista Iberoamericana*, N° 112-113, Vol. XLVI, julio-diciembre, 427-442.
- ZANETTI, Susana (2004). "Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*" en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, Buenos Aires, Eudeba, 9-57.