

LA CUESTIÓN CROMÁTICA EN LA NARRATIVA DE RUBÉN DARÍO

Moya, Micaela

Universidad de Salamanca

Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd)

Salamanca, España

micaelamoya@usal.es

ORCID: 0000-0002-3175-8661

RESUMEN / ABSTRACT

El siguiente trabajo aborda el tratamiento de los colores en la narrativa de Rubén Darío, tomando como ejemplos dos cuentos del escritor nicaragüense: “Un cuento para Jeanette” y “El año que viene siempre es azul”. Asimismo, se propone indagar en las motivaciones que llevan a Darío a hacer especial énfasis en la cuestión cromática, reparando, así, en los vínculos del modernismo con el parnasianismo.

PALABRAS CLAVE: Rubén Darío, modernismo, parnasianismo, narrativa latinoamericana, color.

COLOURS IN RUBÉN DARÍO'S PROSE FICTION

The following paper deals with the treatment of colour in Rubén Darío's prose fiction, taking as examples two short stories by the Nicaraguan writer: “Un cuento para Jeanette” and “El año que viene siempre es azul”. It also inquires into the motivations that led Darío to place special emphasis on the chromatic issues, thus shedding light on the links between modernismo and Parnassianism.

KEYWORDS: Rubén Darío, *modernismo*, Parnassianism, Latin American fiction, colour.

Recepción: 03/03/2021

Aprobación: 15/04/2022

El modernismo latinoamericano fue un movimiento estético-literario que se caracterizó por romper con la mimesis realista y abogar por una visión de la realidad artificiosa. En palabras de Graciela Montaldo, constituyó una “nueva sensibilidad” (Montaldo, “Modernismo” 13). Dicho movimiento, sin embargo, no puede apresarse en un programa, dado que se sirvió de una variedad y heterogeneidad de elementos y corrientes estéticas, únicamente hilvanados por su carácter novedoso, su excentricidad o su rareza¹. El carácter aglutinador del modernismo lleva a algunos críticos a describir a esta estética como una “sincronía de heterogeneidades” (Zavala), acentuando así su carácter diverso y aprogramático. En otras palabras, el modernismo no puede pensarse como una corriente estética con rasgos delimitados, sino más bien debe entenderse como una sensibilidad, una actitud crítica (Picon Garfield y Schulman) o una manera de mirar el mundo.

En esta “sincronía de heterogeneidades” (Zavala), el modernismo busca construir una nueva sintaxis, combinando elementos del ámbito estrictamente cultural con otros que se vinculan con la realidad urbana más próxima. Para esto, los modernistas beben, esencialmente, de la tradición europea, dejando a un lado los modelos castizos. Esta búsqueda estética, de la que Rubén Darío es uno de sus representantes más salientes, se nutre de tradiciones literarias diversas, entre las que destacan dos corrientes de origen francés: el simbolismo y el parnasianismo. Este último movimiento resulta uno de los pilares fundamentales del modernismo, tal como apunta la crítica especializada², y es especialmente productivo a la hora de pensar en la importancia de lo cromático en la narrativa dariana. En este trabajo buscaremos contextualizar los vínculos entre el parnasianismo y el modernismo latinoamericano para analizar específicamente cómo opera el tratamiento de lo cromático en el movimiento francés y cómo esto se traduce en el modernismo hispanoamericano, específicamente en la narrativa de Rubén Darío. Para lograr este objetivo, tomaremos como caso de análisis dos cuentos del escritor nicaragüense: “El

¹ A este último punto responde, sin dudas, la publicación de *Los raros* en 1896, donde Darío recopila una serie de semblanzas de autores que le despiertan, por distintos motivos, interés.

² Por citar solo algún ejemplo de esto, acudimos a “Regresar al parnaso”, el artículo que Luis Villena publica en 2016, con motivo de reseñar la *Antología de la poesía parnasiana* a cargo de Miguel Ángel Fera. Allí, destaca que “sin el parnasianismo (Gautier, Leconte de Lisle, José María de Heredia, Banville, Sully Prudhomme) no existirían ni Oscar Wilde, ni Gabriele D’Annunzio, ni Manuel Machado, ni Juan Ramón Jiménez, ni Rubén Darío, ni José Asunción Silva, ni Martí, ni Nervo, ni Leopoldo Lugones, por citar una nómina corta” (s. p.).

año que viene siempre es azul”, perteneciente a *Azul...* (1888) y “Un cuento para Jeanette”, publicado en 1897 en *El tiempo de Buenos Aires*.

Para comenzar, es necesario señalar que el parnasianismo es un movimiento al que, sin dudas, la crítica le ha dedicado menos atención³ que a otras corrientes de las que se nutre el modernismo, como el simbolismo. Aunque, vale la pena destacar que en los últimos años el estudio del parnasianismo, especialmente en relación con su impacto en la literatura en español, ha recobrado el interés de la crítica⁴. Respecto de la ausencia o inoperancia de los estudios críticos sobre la estética, Miguel Ángel Feria Vázquez, que se ha dedicado extensamente a estudiar el parnasianismo y especialmente su influencia en la literatura en español, es contundente en la introducción a su *Antología de la poesía parnasiana*:

No existe en la copiosa historiografía sobre el modernismo literario un término sometido a mayor vulgarización que el de *parnasianismo*, como tampoco existe en lengua española un solo estudio destinado cabalmente a su desentrañamiento. Arrojado al limbo de los conceptos preconcebidos y consabidos, la crítica ha dado por sentado qué cosa fuera el parnasianismo, un lugar común con el que designar una fuente, un estilo, un período o incluso un defecto de la literatura de Fin de Siglo que ahorre mayores indagaciones y, por lo tanto, un replanteamiento de la misma. (Feria Vázquez, *Antología* 9)

³ En ocasiones, esto se tradujo, incluso, en un menosprecio del parnasianismo respecto de otras estéticas. Ejemplo de esto son las palabras de José Olivio Jiménez, recuperadas por Feria Vázquez: “Es fácil reconocer las tres fuentes principales [del modernismo]. Ante todo, el parnasianismo [...] Con el paso de los años, aquella inicial volición de puro preciosismo fue lentamente derrumbada –y el parnasianismo es, entre sus vetas estilísticas, la que más lejos ha querido a quedar [...] Ya reconoceremos, al fin, que el simbolismo fue, entre las estéticas que confluyeron en el sincretismo modernista, la más alta y la más válida, en términos de pura poesía y de permanencia (si bien entonces no la más ostensiva, al estar nublada por orientaciones más deslumbrantes y luminosas como las del parnasianismo)” (Feria, *Antología* 14).

⁴ Esto se puede ver, por ejemplo, en las aportaciones de Ponce Cárdenas, Nebot, Feria Vázquez, Lamas y Baños Gallego. Especial interés reviste la labor del investigador Miguel Ángel Feria quien ha dedicado su tesis doctoral a la recepción de la poesía parnasiana en la literatura hispánica, ha elaborado una antología de la poesía parnasiana y ha escrito una gran cantidad de artículos tendiendo puentes entre esta estética y la literatura en español. A lo largo de nuestro trabajo, retomaremos algunas de sus contribuciones más relevantes. La nómina completa de sus aportaciones puede encontrarse en la bibliografía.

Allí, Feria Vázquez explicita que la ausencia de bibliografía crítica no abarca solo al ámbito hispánico, sino también se aprecia una falta de estudios en su contexto de surgimiento, el francófono. De este modo, resalta que en *Histoire du Parnasse* (2005), Yan Mortelette hace una advertencia similar a la que él propone para abrir su antología. Así, el crítico francés destaca que el parnasianismo “n’est pas encore sorti du purgatoire de la critique” (Feria Vázquez, *Antología* 13)⁵. Aún a sabiendas de que nos encontramos frente a un terreno poco explorado, buscaremos recuperar los últimos aportes de la crítica en torno al parnasianismo para delinear algunas características fundamentales que nos permitan ubicarlo convenientemente para luego, así, tender puentes con el modernismo latinoamericano y específicamente con el aspecto con nos convoca: el tratamiento del color en la narrativa de Rubén Darío. Si, en términos de Feria Vázquez, en los estudios del modernismo “el factor parnasiano sigue siendo hoy su talón de Aquiles” (*Antología* 16), nuestro trabajo no pretende otra cosa que contribuir en este campo, a partir del análisis de un procedimiento y de textos concretos.

Para comenzar nuestras reflexiones en torno al parnasianismo, lo primero que debemos hacer es contextualizarlo. El parnasianismo toma su nombre de una serie de antologías publicadas por Alphonse Lemerre en 1866, 1871 y 1876, tituladas *Le Parnasse contemporaine*. Aunque la elección del término parece, a primera vista, portar un vínculo con el Parnaso clásico, lo cierto es que el título de la antología parece haber tenido motivaciones diversas y no queda claro por qué se optó por él. Incluso, Feria Vázquez destaca que algunos de los miembros, como Laconte de Lisle, no estuvieron de acuerdo con el nombre que se le dio a la antología⁶. Además de Leconte de Lisle, en la nómina del movimiento se hallaban Gautier, José María de Heredia, Banville y Catulle Mendès, entre otros. Esta estética entendía que el único fin de la poesía era ella misma⁷ y, en consecuencia, lo más importante para los parnasianos era la creación de belleza y el cultivo de la forma. De este modo, bebiendo de los postulados de Kant en su *Crítica del juicio*, los

⁵ Feria Vázquez insiste en que esta falta de bibliografía respecto de la estética responde, de manera clara, a la insistencia de sus detractores y de la preferencia que tuvo la crítica por el simbolismo (16).

⁶ “Sea como fuera, el rótulo hizo fortuna en las letras de Francia, fundamentalmente entre la crítica, pues en un principio no contó con el beneplácito del mismísimo Leconte de Lisle, gran preceptor de la Escuela, quien lo hallara ridículo”. (Feria Vázquez, *Antología* 10-11)

⁷ Baudelaire dirá “la poésie n’a d’autre but qu’elle même”, lo que se puede traducir literalmente como “la poesía no tiene otro fin que el de sí misma”.

parnasianos entendían que la belleza era la finalidad del arte. De este modo, los componentes sociales o políticos no tenían lugar en su búsqueda estética.

En este mismo sentido, con el fin de crear artefactos perfectamente bellos, el parnasianismo recupera en el poema la belleza de lo plástico y adopta numerosas técnicas asociadas a este ámbito. Así, se renueva el tópico de *ut pictura poesis*, se hace énfasis en las metáforas del poeta-escultor⁸ y del poeta-artesano⁹. Por otra parte, las descripciones que ofrece la literatura parnasiana están atravesadas por técnicas y elementos propios del ámbito plástico. La relación con otras artes tenía, para los parnasianos, una motivación doble: por un lado, obedecía a la búsqueda de un artefacto perfectamente bello; por el otro, también respondía a la creación de una determinada figura de poeta. Los parnasianos buscaban diferenciarse del exceso de subjetividad romántica y, por tanto, se proponían crear una voz más objetiva y plural. En palabras de Miguel Ángel Feria Vázquez:

El parnasiano no subyuga su arte a la realidad objetiva del mundo, sino que imprime al mundo la realidad objetiva del arte. Los procedimientos descriptivos, constantes en la poesía parnasiana, trataban por todos los medios de garantizar una objetividad análoga a la de la pintura o la escultura [...] El parnasiano describe así objetivamente consagrándose a la expresión de una belleza sensible que referencia la expresión de una belleza ideal. (Feria Vázquez, *La poesía* 69)

En este marco, el parnasianismo incluye elementos, técnicas y recursos propios de la pintura y la escultura en sus textos poéticos. Será productivo, entonces, acudir a algunos poemas para visualizar la incursión de otras artes en la poesía. Un ejemplo iluminador será el de Gautier, en cuya obra puede observarse “una evolución desde un contenido manifiestamente subjetivo” (Campbell 91) en su período romántico, “hacia una representación ‘objetiva’ de belleza plástica, o sea desde la emoción humana hacia la estética” (91).

⁸ “La metáfora del poeta-escultor, fundamental en el ideario de la Escuela, expresaba la esperanza de vencer al tiempo, de perpetuar la más noble de las labores humanas, la artística, más allá de la circunstancialidad del hombre” (Feria Vázquez, *La poesía* 79).

⁹ Feria Vázquez habla de la figuración autorial de los parnasianos como poeta-artesano y refuerza, en este sentido, el carácter material del trabajo con la palabra: “Con el objeto de ofrecer una poesía fundada en conocimientos reales, el Parnaso privilegió la voluntad de adquirir un saber técnico aplicado a su propio campo, celebrando así al poeta-artesano, transfiguración del científico positivista, en detrimento del poeta inspirado del romanticismo, bardo por ciencia infusa” (Feria Vázquez, *La poesía* 61-62).

En el poema “El jarro de las flores’, por ejemplo, podemos ver cómo se introducen elementos propios de la pintura y la escultura: ‘Cuando a veces un niño se encuentra una semilla / va en seguida, prendado de sus vivos colores, / a plantarla en un tiesto de porcelana orlada / con dragones azules y flores pintorescas’” (Feria Vázquez, *Antología* 111). En “El arte”¹⁰, por otra parte, el poeta manifiesta la igualdad de todas las formas de arte: “Sí, más bella surge la obra / de una forma que al trabajo / se resista, ya sea verso, / mármol, ónice o esmalte ” (Feria Vázquez, *Antología* 127) y en consecuencia, sobre el final del poema, en unos versos muy citados, iguala a todos los artistas o creadores: “¡Esculpe, lima, cincela, / y que tu sueño insabible / sellado quede por fin / en el bloque resistente” (131). Más allá de la visualización de este rasgo en sus poemas, Gautier ha resaltado y reforzado, a la hora de hablar de su propia poética, la importancia de pensar en la poesía como un elemento más dentro del conjunto de todas las formas del arte. En este sentido, ha destacado especialmente, la relevancia de la pintura a la hora de producir poesía:

Propiamente hablando, no somos un hombre de letras... Enamorado, desde niño, de la estatuaria, de la pintura y de la plástica, hemos llevado hasta el delirio el amor del arte; –llegado a la edad madura, no nos arrepentimos, de ningún modo, de esta bella locura: le hemos debido y le debemos todavía nuestros momentos más dichosos: por ella valemos algo –si es que valemos algo. Otros tienen más ciencia, más profundidad, más estilo, pero ninguno ama más que nosotros la pintura; hemos dejado siempre, se lo ve claramente, la literatura por los cuadros y las bibliotecas por los museos... La Escritura habla en alguna parte de la concupiscencia de los ojos, concupiscentia oculorum: este pecado es nuestro pecado, y esperamos que Dios nos lo perdonará. Jamás hubo ojo más ávido que el nuestro, y el bohemio de Béranger no ha puesto en práctica más concienzudamente que nosotros la divisa: ver es tener. Después de haber visto, nuestro mayor arte propio transportar a nuestro arte propio monumentos, frescos, cuadros, estatuas, bajorrelieves, aun a riesgo a menudo de forzar la lengua y de cambiar el diccionario en paleta... (cit. en Feria Vázquez, *La poesía* 77)

¹⁰ “L’art” se incluye en el poemario *Émaux et Camées* (1852), poemario donde, según la crítica, se culmina este tránsito desde la emoción humana hacia la estética. “Aquí es casi completo el triunfo de la belleza sensorial –especialmente en la visión colorida y brillante–, sobre la idea y el sentimiento” (Campbell 91).

Frente a este panorama, el tratamiento del color tiene un valor central en la poesía de los parnasianos, quienes consideraban que existía una relación estrecha entre la literatura y la pintura y se pensaban a sí mismos como artistas plásticos, diseñando y dando uso a su propia paleta de colores. En definitiva, la poesía parnasiana se nutre de elementos plásticos, técnicas y colores para postular un arte autorreferencial, que prescinde de la naturaleza y de la realidad.

El parnasianismo es una de las estéticas más relevantes en la construcción del modernismo latinoamericano. En este sentido, en los últimos años se observan una serie de investigaciones en torno a la influencia del parnasianismo en la literatura hispánica que vale la pena mencionar. En relación con la influencia del parnasianismo en la poesía modernista española, se destacan los estudios sobre la producción de Antonio de Zayas. Encontramos, de este modo, la tesis doctoral de Vicente José Nebot Nebot, *Antonio de Zayas. Poética y poesía parnasianas (1892-1902)*, publicada en 2014 y el libro de Jesús Ponce Cárdenas, *El embajador parnasiano. Poesía y pintura en Antonio de Zayas* que vio la luz en 2020. Por otra parte, Alkys Lamas estudia la influencia del parnasianismo en el caso del venezolano Jorge Schmidke. El ya mencionado Feria Vázquez se encarga del asunto por extenso. Su tesis doctoral, *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*, publicada en 2014 sigue siendo, en este sentido, el análisis más completo, sólido y documentado sobre el tema. En este estudio, Feria Vázquez realiza un recorrido minucioso y detenido por la recepción del parnasianismo, antes y después de 1898, en Centroamérica y el Caribe, Sudamérica y España¹¹, haciendo foco en los autores más relevantes de cada uno de los países. De su investigación doctoral, se desprenden distintos artículos en los que el autor analiza más en profundidad la influencia del parnasianismo en casos concretos. Esencialmente, sus publicaciones inciden

¹¹ Feria Vázquez propone dos grandes secciones: “Recepción del parnasianismo en la literatura hispánica anterior a 1898” y “Recepción del parnasianismo en la literatura hispánica posterior a 1898”. A su vez, divide el primer bloque en Caribe y Centroamérica (analiza ejemplos en Cuba, México, Puerto Rico, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Costa Rica), Sudamérica (presenta casos en Chile, Argentina, Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia, Ecuador, Uruguay) y, por último, estudia la influencia del parnasianismo en la literatura producida en este período en España. Un proceso similar es el que realiza en la segunda sección, aunque el cambio en la temporalidad genera algunas modificaciones en la nómina de países. De este modo, a la hora de estudiar la recepción del parnasianismo en la literatura posterior al 1898 dejan de lado a el Salvador e incluye a República Dominicana y Honduras. En el caso de Sudamérica, en esta segunda parte, se suma al elenco de países contemplados Paraguay. El estudio de la influencia del parnasianismo en España se repite en este segundo período.

en el ámbito Centroamericano y del Caribe¹². Dos de ellos, especialmente productivos para nuestro trabajo, se dedican a la influencia del parnasianismo en la poética de Rubén Darío¹³. La influencia del parnasianismo en Darío también es estudiada por Pedro Baños Gallego y por Brenton Campbell, en un estudio pionero publicado en 1966. Allí, el crítico norteamericano aborda la descripción parnasiana en Rubén Darío y se dedica específicamente a pensar en el procedimiento que nos convoca, es decir, el tratamiento del color en Darío, pero lo que lo diferencia de nuestra propuesta es que se concentra en la producción poética del nicaragüense. Si bien el artículo se ciñe a un análisis meramente cuantitativo¹⁴ que evalúa a vuelo de pájaro qué poemas son descriptivos y cuáles dan relevancia al tratamiento del color, constituye un antecedente que merece la pena mencionar.

Como decíamos, Darío fue un gran lector del parnasianismo, estética de la que se nutrió en la Biblioteca Nacional de Managua, donde comienza a trabajar en 1884. Dos son los responsables directos de estas lecturas del joven poeta: esencialmente Modesto Barrios, el director de la biblioteca, que le acercó a Darío las últimas novedades de la literatura francesa e impulsó su lectura; pero también el cónsul francés en Nicaragua, Desiderio Pector, que donaba las novedades de la literatura francesa a la institución. Este primer acercamiento a la estética parnasiana es esencial para Darío, que comienza a leer los textos originales, aún sin dominar todavía el francés, con la ayuda de Modesto Barrios. Sin embargo, su inmersión total y definitiva en el parnasianismo va

¹² Nos referimos a Feria Vázquez, “Alba del modernismo: el *Parnasse* francés en la literatura cubana” (45-88); “Modernismo e insularidad: traducción y recepción del *parnasse* en Puerto Rico (Siglo XIX)” (1-18).

¹³ Feria Vázquez, Miguel Ángel. “La trayectoria poética de Rubén Darío a la luz del parnasianismo. I: de Nicaragua a París” (183-211); “La trayectoria poética de Rubén Darío a la luz del parnasianismo. II. de París a Nicaragua” (159-81).

¹⁴ En las conclusiones de su artículo, Campbell afirma que “De los 205 poemas incluidos en los seis libros considerados, hay 38 con asunto plenamente descriptivo, 32 con asunto parcialmente descriptivo y 135 con poca o ninguna descripción. De los 38 en que predomina la descripción, hay 28 que describen una sola cosa o escena y 10 que describen una serie de cosas. De los mismos 38 poemas descriptivos, hay 5 en que el color es predominante, 22 en que el color es importante pero sin llegar a predominar, y 11 en que hay poco color. En los 32 poemas parcialmente descriptivos, suele haber algún color, pero las más de las veces como elemento menor. De los 135 poemas con poca o ninguna descripción, tal vez 80 (estas cifras son aproximativas) contienen un poco de plasticidad y tal vez 55 ninguna. De modo que de los 205 poemas en cuestión, tres cuartos contienen al menos un poco de plasticidad, la tercera parte son plena o parcialmente descriptivos, y la descripción predomina plenamente en más de la quinta parte” (Campbell 98).

a producirse durante la etapa chilena. En 1886, el poeta se instala en Santiago de Chile y allí entra en contacto con otros jóvenes con aspiraciones poéticas similares a las suyas, quienes lo introducen cabalmente en el parnasianismo¹⁵. En este sentido, Darío forma parte de un círculo de jóvenes autores que se reúnen en tertulias en las que se comentan los aportes del parnasianismo. Incluso, según apunta Feria Vázquez, se produce un intercambio de libros entre ellos y Darío accede, en buena medida, a las novedades del parnasianismo a través de las bibliotecas personales de sus compañeros de tertulia¹⁶. Por lo tanto, en 1888, año de la publicación de *Azul...*, libro donde se encuentra el primero de los relatos que analizaremos, “El año que viene siempre es azul”, la influencia del parnasianismo es decisiva.

Miguel Ángel Feria Vázquez, cuyos artículos en torno al parnasianismo en Rubén Darío incidirán especialmente en el aspecto biográfico (lo que nos resulta especialmente productivo para tender puentes entre la fecha de producción de los cuentos que analizaremos y las lecturas del poeta), delimitará dos etapas en la producción dariana. En el primero de sus artículos, contemplará desde el comienzo de su producción hasta 1893, año en el que se produce la crucial estancia en París que pondrá al poeta en contacto con otras estéticas como el decadentismo y el simbolismo. El período que comprende este estudio coincide con la publicación de *Azul...* El análisis biobibliográfico efectuado por el crítico español, al que se le suman breves referencias a los procedimientos y esencialmente procesos intertextuales

¹⁵ “Pronto comenzó Darío a frecuentar a otros personajes de aspiraciones literarias similares a la suya y que jugarán un papel fundamental en su formación y en el encauzamiento de sus gustos estéticos. Una de las amistadas que más le marcaron en este sentido fue la de Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente de la República, José Manuel Balmaceda. En su prosa juvenil A. de Gilbert, Darío recordará, años más tarde, su llegada a Santiago de Chile y sus sueños cosmopolitas comunes con el malogrado Pedro, con quien ambicionaba visitar el París parnasiano de A. Silvestre y C. Mendès: ‘¡Iriamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès, le preguntaríamos a este por qué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera [...] y escribiríamos libros franceses!’” (Feria Vázquez, “La trayectoria I” 189).

¹⁶ “El joven Balmaceda poseía una considerable biblioteca en la que Darío tuvo acceso a múltiples volúmenes de la nueva literatura francesa, así como a publicaciones periódicas como la *Nouvelle Revue* o la *Revue des Deux Mondes*, donde venían apareciendo las últimas novedades literarias de París. Otras bibliotecas en las que Darío fue acrecentando el cúmulo de sus lecturas y su bagaje cultural fueron la propia Biblioteca Nacional de Santiago y la que su amigo Samuel Ossa Borne poseía en su domicilio, repleta de autores franceses contemporáneos –Laconte de Lisle, Banville, Catulle Mendès...– cuyos libros fueron pasando de mano en mano por todos los amigos literatos de Rubén” (Feria Vázquez, “La trayectoria I” 189).

de algunos cuentos y poemas darianos, nos permite vislumbrar que en este período es clave la influencia del parnasianismo en la producción dariana. Por lo cual, el tratamiento del color que observaremos en su narrativa responde de manera clara a esta estética. El propio Darío lo explicita en “Los colores del estandarte”:

El Azul... es un libro parnasiano y, por tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el ‘cuento’ parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo castellano: la chuchería de Goncourt, la cãlinerie erótica de Mendès, el escogimiento verbal de Heredia, y hasta un poquito de Copée. (Darío, *Crónicas viajeras* 308)

Diferente es el panorama en el caso de nuestro segundo cuento. Para 1897, cuando se publica “Un cuento para Jeanette”, Rubén Darío ya había tomado contacto, en su estancia en París, con las estéticas simbolistas y decadentistas. Buena parte de la crítica considera que estas nuevas estéticas generan que el parnasianismo pierda peso en la producción del nicaragüense. Sin embargo, el segundo artículo de Feria Vázquez (“La trayectoria II”), enfatiza mucho más que el anterior en procedimientos retóricos y referencias intertextuales en la poesía dariana para demostrar que, más allá de lo que el propio Darío afirmó y la crítica posterior recuperó sin cuestionar, la influencia del parnasianismo, en el período comprendido entre 1893 y 1916, continúa siendo decisiva en la poética dariana e, incluso, mucho mayor que la tiene el simbolismo o el decadentismo¹⁷.

En esta línea, queremos concentrarnos en el modo en el que Darío toma del parnasianismo el interés por recuperar los elementos plásticos y adaptarlos a la literatura¹⁸, lo que hace en su obra poética y narrativa. El trabajo que nos proponemos, entonces, intentará, siguiendo los aportes de Feria Vázquez,

¹⁷ Es especialmente interesante, en este sentido, el análisis que Miguel Ángel Feria Vázquez propone del emblemático poema “El coloquio de los centauros” (“La trayectoria II” 169).

¹⁸ Si bien nuestro trabajo se centrará específicamente en el tratamiento del color, cabe mencionar otros estudios que igualmente reparan en la relación de Rubén Darío con las artes plásticas, pero atendiendo a otros procedimientos. En este sentido, resultan productivos los aportes de Álvaro Salvador (“Rubén Darío y la pintura”) y de Roses (“Síntomas sublimes”), contenidos en el volumen colectivo *Rubén Darío. 100 años después*. El propio Roses recupera un trabajo clásico e indispensable sobre Rubén Darío que dedica algunas páginas a reflexionar sobre “La pintura en la poesía de Rubén Darío”. Nos referimos al libro de Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*.

demostrar mediante este procedimiento que el parnasianismo sigue siendo una influencia central en la producción de Darío posterior a 1893. El aporte de nuestro trabajo consiste en analizar un corpus menos estudiado en la obra de Darío, como el narrativo, y demostrar, mediante un análisis textual situado, los vínculos entre el modernismo y el parnasianismo.

En la narrativa de Rubén Darío el tratamiento del color constituye un elemento esencial, particularmente en los cuentos publicados en *Azul...* (1888), volumen en el que la importancia de lo cromático se anticipa desde el paratexto. Analizaremos la configuración de la paleta de colores dariana en dos cuentos del autor nicaragüense: “El año que viene siempre es azul” (perteneciente al volumen publicado en 1888) y “Un cuento para Jeannette” (1897). Más allá del particular tratamiento del color, estos cuentos comparten ciertos elementos en su estructura y trama que nos permiten pensarlos conjuntamente. En lo que refiere a la trama, Darío nos enfrenta, en ambos cuentos, con una joven que encuentra el amor. Aunque, en los dos textos, el final es desdichado. Asimismo, los cuentos comparten la estructura del relato enmarcado. El cuento “El año que viene siempre es azul” abre y cierra con una suerte de introducción¹⁹ o diálogo entre los lectores del diario y el propio autor que delimita el comienzo y el final de la historia de la niña. En cambio, en “Un cuento para Jeannette” la historia de Vespertina es la que oye Jeannette, personaje que abre y cierra el relato. Además, ambos cuentos pertenecen al conjunto de textos conocidos como cuentos azules o parisienses en los que “se encuentran [...] referencias a autores franceses [...] imágenes emparentadas con la pintura, la escultura o las pedrerías [...] tomadas de movimientos literarios y artísticos franceses como el romanticismo, el parnasianismo y el esteticismo” (Scarano 6). Por otra parte, en los dos cuentos podemos ver figuraciones de princesas²⁰ y lectoras²¹, dos personajes que Beatriz Colombi

¹⁹ Sobre esta suerte de marco narrativo, común en los cuentos darianos, Beatriz Colombi reflexiona: “En ese lugar de preliminares se prepara emotivamente al receptor y se instruye sobre un modo de lectura. Es también el espacio donde el género continuamente se autodefine, pautando los efectos de recepción privilegiados (‘historia conmovedora’, ‘cuento feliz’)” (150).

²⁰ Nos referimos a la figura de Vespertina en “Un cuento para Jeannette”.

²¹ En cuanto a las lectoras, en “Un año que viene siempre es azul” encontramos a las lectoras del periódico que actúa de marco del relato: “El año que viene suele ser gris, lectoras, y para vosotras escribo esta demostración de ello” (Darío, *Cuentos completos* 75).

En “Un cuento para Jeannette”, el personaje de Jeannette representa a la figura de la lectora, con la diferencia de aquí ella escucha el relato y no lo lee. Por otra parte, la lectora modelada, es decir, Jeannette “es decididamente vulgar, opuesta a la realeza de la princesa

considera esenciales en la configuración de la narrativa dariana, ya que se presentan como “imágenes-síntoma”:

Princesas y lectoras aparecen como huellas tanto de la tradición literaria alta en la que estos textos se inscriben como de la moderna y amplia circulación del género en la prensa. La primera señala un origen prestigioso y legendario; la segunda apunta a su uso y circulación, masivo y democrático. Podemos ver en estas representaciones imágenes-síntoma de su época, ya que establecen contactos entre temporalidades heterogéneas, en la que una de ellas tiene un pasado latente de larga duración con connotaciones *ancien régime*, mientras que la otra resulta un fenómeno emergente de la alta modernidad.

Princesas y lectoras son signos y síntomas de los procesos de profunda renovación histórica y artística de fines del siglo XIX. (146)

En “El año que viene siempre es azul”, la importancia de lo cromático se deja entrever desde el título del cuento. El texto inicia con la presentación de un narrador-periodista que anticipa que contará una historia que le envió una lectora del periódico para el que trabaja, *El Herald* –que es, también, el medio en el que Darío publica este cuento–. Esta mujer escribe el texto en respuesta a las declaraciones previas del periodista, quien afirmó en una publicación anterior que “el año que viene siempre es azul” (Darío, *Cuentos completos* 107). La lectora intentará demostrar, con su texto, que el periodista está equivocado porque, desde su punto de vista “el año que viene suele ser gris” (107). De este modo, ya en el marco de este relato, podemos vislumbrar el rol fundamental de los colores y su valor simbólico. Así, para el narrador-periodista el azul tiene una fuerte carga positiva y da cuenta de buenos augurios; mientras que el gris se asocia con un futuro triste y negativo. La importancia de lo cromático se mantendrá en el relato enmarcado, que narra el amor entre una niña y un muchacho que se enamoran durante el verano en una ciudad costera, de la que él es oriundo. Al concluir esta estación, ella debe volver a la capital, pero se consuela pensando en que lo volverá a ver el próximo verano. Sin embargo, muere trágicamente, dejando al muchacho devastado. En este contexto, la figura de la niña está asociada a una paleta de colores claros y las imágenes iniciales que se construyen en torno a ella se vinculan con el brillo y la luz. En cuanto a su descripción física, se afirma

del relato [...] Jeannette configura la bella vulgar e inculta, la *femme légère* del imaginario modernista” (Colombi 153-54).

que era “una niña rubia” y de “una blancura pálida que hacía su frente luminosa” (107). Las primeras dos imágenes que recogimos hacen foco en el rostro de la niña: inicialmente se la define a partir del color de su cabello rubio, tonalidad asociada al color amarillo y, por consiguiente, al brillo y a la luminosidad; luego se hace foco sobre su frente a la que se califica como luminosa y se complementa con la tonalidad de la piel que se describe como blancura pálida, construcción en la que el adjetivo redundante en el color ya anticipado por el sustantivo. También sobre su cabello se señala que “cuando esta niña destrenzaba sus cabellos, el sol empapaba de luz las hebras” (107), sintagma en el que a la luminosidad propia del cabello rubio se le suma el accionar del sol sobre él.

Sin embargo, más allá de que la luminosidad y la claridad se asocian con la figura de la niña, para mostrarla como un ser puro e inocente, el color blanco funciona, en este cuento, como indicador de la desgracia. Así, llega “el viejo invierno, con la cabellera blanca de nieve” (108) que anuncia la separación de los amantes. Cabe destacar, en esta primera estampa, que la cabellera del invierno es “blanca de nieve”, es decir, el color está relacionado con un elemento natural que refuerza tanto la blancura como el frío, emparentado con la llegada de esta estación, a la que se caracteriza por su vejez, en oposición a la juventud de los protagonistas. Además, el invierno se plantea como la contraparte del verano feliz en el que los protagonistas se conocieron. Por otro lado, a la hora de su muerte, la joven es vestida con “corona de azahares y el velo blanco” (109), afirmación en la que el blanco adquiere un doble carácter mortuorio, tanto por el velo como por las flores que conforman la corona que viste la difunta. Finalmente, se dice que el joven enamorado queda, luego de la muerte de la niña, con el “corazón de hielo” (109), recuperando con el sustantivo “hielo” tanto la blancura asociada a las imágenes de la muerte como el frío que aparejado trae desdichas. Para finalizar con el análisis, cabe destacar que en el relato enmarcado se recupera la idea de que “el año que viene siempre es azul” (109) en el momento en que los amantes mantienen la esperanza de reencontrarse durante el verano siguiente. Por otro lado, quien envía la historia agrega, sobre el final, que el año próximo fue, para el enamorado, “siempre negro” (109), a raíz de la muerte de su amada. La elección del color negro acentúa, aún más que el gris inicial, el componente trágico de esta historia.

Nuestro segundo objeto de análisis es “Un cuento para Jeannette”, texto publicado en *El tiempo de Buenos Aires* en 1897. En él, asistimos a dos niveles de la narración: por un lado, en el marco del cuento, nos encontramos

con una joven llamada Jeanette que escucha un cuento. Por el otro, el relato enmarcado narra la historia de la princesa Vespertina y el proceso mediante el cual elige esposo. Nos centramos en el tratamiento del color en el cuento que tiene como protagonista a Vespertina y buscaremos analizar cómo incide este aspecto en las descripciones de cada uno de los personajes.

Comenzaremos por Vespertina que es, sin dudas, la protagonista de esta historia. Al presentar al personaje de la princesa, el narrador señala que esta “no saldría de su palacio de plata pulida y marfil” (262). De este modo, se define el lugar donde vive Vespertina a partir de los elementos con los que está construido que, además, son materiales lujosos o de índole preciosista, otra clara reminiscencia en la narrativa dariana al parnasionismo francés. En cuanto al color del palacio de Vespertina, la mención a la “plata pulida” (262) aporta el color plateado y el brillo, mientras que el marfil da cuenta de tonalidades blancas. Luego, al referirse a la propia princesa, se dice: “y era Vespertina que pasaba, con paso de blanca sombra, pues su belleza dulcemente fantasmal dábale el aire de una princesa astral” (262). De este modo, en las primeras descripciones de Vespertina, vemos que se la califica como “blanca sombra”, lo que constituye un oxímoron, dado que la sombra se caracteriza, justamente, por su oscuridad, o lo que es lo mismo, por la falta de luz. Al adjetivar de “blanca” a la sombra, vuelve a ponerse el acento en ciertos tonos asociados con la claridad y la luminosidad. También hay una mención al color blanco al calificar a la belleza de la princesa Vespertina como fantasmal, ya que este es el matiz que se le asigna, habitualmente, a los espectros. Por último, se dice que esa belleza le otorga a Vespertina “el aire de princesa astral” (262). La inclusión de los astros es solidaria con la paleta de colores que el narrador construye en torno a la figura de Vespertina, ya que los astros se vinculan con la luz, el brillo y tonos blanquecinos y plateados. Luego, se afirma sobre el caminar de la princesa: “bajo sus pies brillaban los ópalos y las perlas” (262). Se retoman, así, minerales que son habitualmente utilizados en la orfebrería y comparten la tonalidad que veníamos observando: la perla se destaca por su blancura, mientras que el ópalo (aunque puede adoptar distintos colores y formas) se define por su brillo. La descripción del andar de la princesa no concluye allí: el narrador agrega “a su paso notábase como una inclinación en los grandes lirios, en las rosas blancas, en los trémulos tirsos de los jazmineros” (262). La aparición de esta serie de flores en el caminar de Vespertina refuerza la paleta de colores utilizada para hablar de la figura de la princesa, dado que, en todos los casos, se trata de flores blancas, color ahora recuperado a

partir de esta serie de elementos naturales. Cabe aclarar que, en línea con el parnasianismo, estética que como ya vimos influye notablemente en la poética de Rubén Darío, esta inclusión de lo natural solo obedece a la creación de un escenario artificial. El narrador prosigue con la descripción del desplazamiento de la princesa Vespertina, señalando que delante de ella “iba su galgo color nieve que había nacido en la luna” (262). El animal es, al igual que los elementos que hemos destacado hasta el momento, de color blanco, tonalidad que se define, en esta oportunidad, a partir de un elemento natural como la nieve. Por otro lado, se dice que el galgo ha nacido en la Luna, metáfora que permite, nuevamente, el ingreso de las tonalidades que se han trabajado hasta el momento.

Hacia el final del cuento, Vespertina elige casarse con el Príncipe Rojo, pese a las advertencias del ruiseñor que le recomendaba contraer matrimonio con el Príncipe Azul, quien encarnaba todos los valores positivos. Hecha su elección y ya dispuesta a partir con su futuro esposo, Vespertina se consume y nada queda de ella. Esta escena resignifica la elección onomástica dado que la princesa brillante, plena, luminosa cae y se consume como la tarde. La descripción del final de la princesa también es solidaria con la paleta de colores que se construye alrededor de su figura: “sintió que su cuerpo fantasmal se desvanecía; y, en medio de una inmensa desolación luminosa, se desvaneció como un copo de nieve o un algodón de nube” (263). Así, el cuerpo de Vespertina se caracteriza como fantasmal (mismo calificativo que se había utilizado, anteriormente, para hablar de su belleza), acentuando su asociación con la blancura. Por otro lado, a la hora de describir el modo en el que ella se desvanece, se dice que fue “como un copo de nieve o un algodón de nube” (263). En este caso, Darío usa el recurso de la comparación para asimilar la muerte de la princesa con otros sucesos que ocurren en la naturaleza. El ingreso de las nubes y la nieve, además, colabora con la elección cromática propuesta para el personaje Vespertina. Luego de este rastreo a lo largo del relato, podemos concluir con que el blanco está vinculado a la figura de la princesa en tres sentidos: en primer lugar, es una tonalidad que define la belleza de Vespertina; también es el color característico de todos los elementos que la rodean, tanto los naturales (el galgo, las flores o los minerales) como los contruidos por el hombre (el castillo); finalmente, el blanco resulta esencial para la descripción del proceso de desintegración de la princesa con posterioridad al encuentro con el Príncipe Rojo o, como en “El año que viene siempre es azul”, es un color asociado a la muerte. La elección del color blanco para caracterizar al personaje de Vespertina es solidaria con

la trama del relato, ya que este tono está fuertemente asociado a la inocencia y a la pureza, cualidades centrales en la construcción del personaje que determinan, en gran medida, la trama del cuento.

Habiéndonos adentrado ya en la figura de Vespertina, nos concentraremos ahora en el modo en que se configuran, a partir del tratamiento del color, el Príncipe Azur y el Príncipe Rojo. Ambos personajes presentan, en principio, la paleta de colores que los define desde la propia elección onomástica. En cuanto al Príncipe Azur, a diferencia de lo que sucede con el resto de los personajes del cuento, no aparecen asociados a él elementos de esta tonalidad. No obstante, la sola elección del color azul para nombrarlo, sumada a la descripción que hace de él el ruiseñor, quien dice a Vespertina que este hombre “ha de traer a tus labios y a tu corazón las más gratas mieles” (262), nos abre un amplio panorama. Inicialmente, la elección del color azul para caracterizar al príncipe al que Vespertina rechaza nos remite al ideal masculino del cuento maravilloso. Además, el personaje dariano encarna todas las virtudes del príncipe azul prototípico en los cuentos tradicionales: la dulzura, la fidelidad y la belleza, entre otras. En “Un cuento para Jeannette” podemos ver cómo Darío recupera la tradición del cuento maravilloso: a partir del contexto palaciego que define al relato enmarcado, en el tipo de conflicto que presenta, así como también en la elección de los personajes (la princesa y los príncipes que, además, se encuentran enfrentados, siendo uno de ellos quien encarna el bien y otro el que porta el mal). Por otro lado, Bernal Muñoz destaca, como una característica propia de este movimiento, la estética azul. Y, si el modernismo es azul –como señala Bernal Muñoz–, la poética de Darío es, en este sentido, ineludible. El azul es un color que adquiere gran relevancia en la poética dariana no solo porque el nicaragüense titula de este modo el volumen de poemas y cuentos que publica en 1888, sino también porque es un tono que se repite con frecuencia a lo largo de sus cuentos y poemas. En *Historia de mis libros*, el propio poeta habla sobre la importancia de esta tonalidad en su producción: “Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental” (171). Si bien no nos centraremos en los distintos usos del azul en la poética dariana, aspecto que ha sido ampliamente estudiado por la crítica²², sí nos interesa destacar la importancia de este color, siempre asociado a lo positivo, en la producción del nicaragüense.

²² Sobre el uso del azul en Rubén Darío, se pueden consultar, entre otros, los trabajos de Bernal Muñoz, Silva Castro y Pérez.

Por último, nos centraremos en el príncipe rojo que, al igual que el azur, lleva inscripto el color que lo define en su nombre. A este personaje, en principio, se lo describe a partir de su vestimenta y se afirma que “tiene una coraza de sol y un penacho de llamas” (262). Tanto la coraza como el penacho son elementos asociados con lo bélico y se caracterizan mediante elementos naturales como el sol y el fuego, que producen calor y se identifican con tonalidades rojas. En segundo lugar, se habla del mensajero del príncipe al que se presenta como “mensajero del caballo de fuego” (262). Nuevamente, el fuego ingresa en el relato, esta vez para caracterizar al caballo, aportando las tonalidades rojas y la noción de destrucción, que será esencial hacia el final del cuento. Por otro lado, la llegada del príncipe al palacio de Vespertina se produce en una “carroza roja” (263), acompañado de un cortejo que era “como un mar de fuego” (263). Se acentúan aquí las ideas que veníamos apuntando hasta el momento: el príncipe rojo es el fuego y, por consiguiente, es la destrucción y en línea con su figura, todos los sujetos y elementos que lo acompañan poseen estas mismas características. Finalmente, se compara al príncipe con el sol: “tal como si fuese el sol mismo” (263), utilizando de nuevo el símil con un elemento natural para dar cuenta de la tonalidad y de la capacidad destructiva. Podemos concluir, entonces, que la figura del príncipe rojo está fuertemente asociada con el color que le da nombre a partir de la vinculación con elementos de la naturaleza. Así, el fuego y el sol se utilizan para describir su figura y a los elementos que lo rodean. La idea de destrucción que trae aparejada la inclusión del fuego, a la hora de describir al príncipe rojo, cobra relevancia en la trama hacia el final, ya que, como vimos, en el cierre del cuento, la princesa Vespertina se desvanece, tras elegir a este príncipe para contraer matrimonio.

Podemos afirmar, entonces, que los tres colores que marcan “Un cuento para Jeannette” son el blanco (asociado a la figura de Vespertina), el rojo y el azul para los príncipes. Estas tres tonalidades son los colores que componen la bandera de Francia. Esta coincidencia resulta llamativa ya que, como vimos, la influencia de la cultura y literatura francesa en la poética dariana es decisiva, lo que lleva a algunos autores incluso a hablar de “un caso de migrancia cultural” (Scarano). Incluso, en este cuento, existe otro vínculo con la tradición francesa, de índole más bien cultural, ya que, en el propio marco del relato, es decir, en el diálogo entre el narrador y Jeannette se hacen referencias explícitas a sucesos vinculados con la historiografía francesa (“Mucho lo dice tu perfil, tu orgulloso y sonrosado rostro, igual en un todo al de la trágica María Antonieta, que con tanta gracia sabía medir el paso de la pavana”, 261).

El trabajo textual sobre los cuentos seleccionados nos ha demostrado que el tratamiento de los colores excede, en la producción de Rubén Darío, el plano descriptivo y es solidario con un despliegue de diversos sentidos. Asimismo, la elección de colores construye, en buena medida, la trama de los cuentos estudiados. Darío organiza su propia paleta de colores y carga de sentido a cada tono. Este procedimiento se emparenta, de manera clara, con la estética parnasiana y con la noción de que la literatura debía, como la pintura o la escultura, ser vista.

El aporte de nuestro trabajo no es ya demostrar los vínculos entre el modernismo latinoamericano y el parnasianismo, aspecto estudiado por la crítica, sino poner de manifiesto de qué manera se puede visualizar mediante un procedimiento concreto en un corpus particular. La narrativa dariana es un terreno muy fértil para observar el tratamiento del color, sobre todo porque la mayoría de los aportes críticos se han centrado en su poesía. Por otro lado, nuestro trabajo también sustenta las afirmaciones de Miguel Ángel Fera Vázquez, en tanto demuestra que el uso del color en las descripciones sigue siendo primordial en el segundo cuento, “Un cuento para Jeannette”, producido en 1897 y, por ende, que el parnasianismo continúa siendo una influencia vital en toda la producción del nicaragüense (aun cuando haya entrado en contacto con otras estéticas como el simbolismo o el decadentismo). Así, Darío se inscribe en la tradición parnasiana y utiliza los colores para diseñar y resignificar sus cuentos. En definitiva, Darío se nutre de este movimiento para delinear un programa estético singular donde, como señalara el narrador en uno de los cuentos, el relato no solo se lee u oye, sino que también se mira porque en él se sueltan “las llaves de las fuentes de colores” (255).

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑOS GALLEGO, PEDRO. “Laconte de Lisle y la escuela parnasiana en Rubén Darío: Grecia como corpus alegórico”. *Anales de Filología Francesa* 24 (2016): 179-95. <<https://revistas.um.es/analesff/article/view/282841>>.
- BERNAL MUÑOZ, JOSÉ LUIS. “El color en la literatura del modernismo”. *Anales de Literatura Española* 15 (2002): 171-92. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz0515>>.
- CAMPBELL, BRENTON. “La descripción parnasiana en Rubén Darío”. *Revista Iberoamericana* 61 (1966): 91-99. <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2228/2422>>.

- COLOMBI, BEATRIZ. “Princesas y lectoras en los cuentos de Rubén Darío”. *Cuadernos Americanos* 158 (2016): 145-55. <<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca158-145.pdf>>.
- DARÍO, RUBÉN. “El año que viene siempre es azul...”. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2011. 107-09.
- . “Los colores del estandarte”. *Crónicas viajeras: derroteros de una poética*. Ed. Rodrigo Javier Caresani. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013. 305-15
- . “Un cuento para Jeannette”. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2011. 260-64.
- . “Historia de mis libros”. *Obras Completas*. Vol. XVII. Madrid: Mundo Latino, 1919. 170-72.
- . *Los raros*. Madrid: Cátedra, 2020.
- FERIA VÁZQUEZ, MIGUEL ÁNGEL. “Alba del modernismo: el Parnasse francés en la literatura cubana”. *Archivum* LXVI (2016): 45-88. <<https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/11331>>.
- . ed. *Antología de la poesía parnasiana*. Madrid: Cátedra, 2016.
- . “Modernismo e insularidad: traducción y recepción del *parnasse* en Puerto Rico (siglo XIX)”. *Anuari de Filologia: Llengües i Literatures Modernes* 7 (2017): 1-18. <<https://revistes.ub.edu/index.php/AFLM/article/view/AFLM2017.7.1>>.
- . “Parnasianismo y simbolismo en la encrucijada de la modernidad: hacia una revisión general de sus vínculos”. *Thèlème: Revista Complutense de Estudios Franceses* 30.2 (2015): 203-21. <<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/47774/47212>>.
- . *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2014. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/24389/1/T35066.pdf>>.
- . “La trayectoria poética de Rubén Darío a la luz del parnasianismo. I: de Nicaragua a París”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45 (2016): 183-211. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/55122>>.
- . “La trayectoria poética de Rubén Darío a la luz del parnasianismo. II: de París a Nicaragua”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46 (2017): 159-81. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/58814>>.
- GARFIELD, EVELYN PICON E IVÁN A. SCHULMAN. *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1984.
- KANT, IMMANUEL. *Crítica del juicio*. Barcelona: Austral, 2006.
- LAMAS, ALKYS. “Aproximación al parnasianismo de inicios del siglo XX en Venezuela: Jorge Schmidke, ‘El último de los parnasianos’”. *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 7 (2016): 78-92. *SciELO*, <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872016000200007>.
- MARASSO, ARTURO. “La pintura en la poesía de Rubén Darío”. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, 1934. 329-32.
- MONTALDO, GRACIELA. “Modernismo y fin de siglo”. *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 11-20.

- . “Una nueva sintaxis”. *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 21-44.
- NEBOT NEBOT, VICENTE JOSÉ. *Antonio de Zayas: poética y poesía parnasiana (1892-1902)*. Tesis doctoral. Universidad Jaime I de Castelló, 2014. TDX: *Tesis Doctorals en Xarxa*, <<http://hdl.handle.net/10803/276158>>.
- PÉREZ, JAVIER. “Un momento del azul: Rubén Darío acuña un color”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 40 (2011): 161-69. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/37404>>.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS. *El embajador parnasiano: poesía y pintura en Antonio de Zayas*. Jaén: Universidad de Jaén, 2020.
- ROSES, JOAQUÍN. “Síntomas sublimes de la locura cromática en Rubén Darío”. *Rubén Darío: 100 años después. Estudios*. Eds. José L. Bernal Salgado, Miguel Á. Lama, Antonio Rivero Machina y J. Ignacio Úrquiza González. Yuste: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2017. 211-40.
- SALVADOR, ÁLVARO. “Rubén Darío y la pintura: principio ekfrástico y sinestesia”. *Rubén Darío: 100 años después. Estudios*. Eds. José L. Bernal Salgado, Miguel Á. Lama, Antonio Rivero Machina y J. Ignacio Úrquiza González. Yuste: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2017. 241-68.
- SCARANO, MÓNICA. “Rubén Darío y Francia: un caso de migrancia cultural”. *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*. Coord. Francisco Aiello. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015. 447-54.
- SILVA CASTRO, RAÚL. “El ciclo de lo ‘azul’ en Rubén Darío”. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. Homero Castillo. Madrid: Editorial Gredos, 1968. 233-60.
- VILLENA, LUIS ANTONIO. “Regresar al Parnaso”. *El mundo* 5 oct. 2016. <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/10/05/57f4ad6ee5fdea5e408b45ea.html>>.
- ZAVALA, IRIS. “El punto nodal del modernismo hispanoamericano: sincronía de heterogeneidades”. *En el 98 (los nuevos escritores)*. Madrid: Visor, 1997. 21-34.