



Azul..., Tabaré, El zarco: Líneas divergentes de un fin de siglo.

Azul..., Tabaré, El zarco: Divergent lines from the end of the century.

Javier García Méndez

Universidad de Rennes

(FRANCIA)

javier.garcia-mendez@Uhb.Fr

Resumen:

Para probar que existe verdaderamente una literatura hispanoamericana que posee caracteres de fines de siglo, se cotejan entre sí dos, tres, cuatro textos pertenecientes a géneros diferentes y animados por proyectos ideológicos y estéticos opuestos y se demuestra, en general con poco rigor que, paradójicamente, están regidos por los mismos principios de construcción. Resultaría verificada, de tal modo la existencia en la América hispana, de una literatura específicamente finisecular. Mi deseo, hoy, es reflexionar con ustedes a contramano de esa corriente. Pretendo, en consecuencia, averiguar disimilitudes, en el ánimo de recordar que lo propio del discurso literario, tanto a finales como a mediados o a principios de cualquier siglo, es la diversidad, la oposición, el antagonismo.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana. Literatura finisecular. Literatura del siglo XIX.

Abstract:

To prove that there is truly a Latin American literature that has characters from the end of the century, two, three, four texts belonging to different genres and animated by opposing ideological and aesthetic projects are collated and it is demonstrated, in general with little rigor that, paradoxically, are governed by the same construction principles. It would be verified, in such a way the existence in Hispanic America, of a specifically finisecular literature. My wish, today, is to reflect with you against this current. I intend, therefore, to discover dissimilarities, in the spirit of remembering that the very thing of literary discourse, both at the end and in the middle or at the beginning of any century, is diversity, opposition, antagonism.

Keywords: Latin American literature. Finisecular Literature 19th century literature.

El acercamiento del año 2000, que suele confundirse con el inicio del siglo XXI, determinó el 1999 en medios universitarios hispanoamericanos la organización de coloquios y la publicación de libros y números de revista en torno a la literatura de fines de siglo. Al recorrer esos libros, esas revistas y las actas de esos coloquios, se comprueba que la mayor parte de quienes en ellos publican sus reflexiones apunta a discernir semejanzas allí donde, hasta entonces, sólo se habían percibido diferencias.



Para probar que existe verdaderamente una literatura hispanoamericana que posee caracteres de fines de siglo, se cotejan entre sí dos, tres, cuatro textos pertenecientes a géneros diferentes y animados por proyectos ideológicos y estéticos opuestos y se demuestra, en general con poco rigor que, paradójicamente, están regidos por los mismos principios de construcción. Resultaría verificada, de tal modo la existencia en la América hispana, de una literatura específicamente finisecular. Mi deseo, hoy, es reflexionar con ustedes a contramano de esa corriente. Pretendo, en consecuencia, averiguar disimilitudes, en el ánimo de recordar que lo propio del discurso literario, tanto a finales como a mediados o a principios de cualquier siglo, es la diversidad, la oposición, el antagonismo.

Lo que Bajtín propone para la novela vale para la entera literatura: todo texto abreva en el vasto locutorio de la sociedad y de él ofrece una figura más o menos dialógica. El conjunto de textos producidos en un momento histórico determinado constituye necesariamente una hipóstasis de los debates que en ese momento histórico tuvieron lugar. La literatura, para decirlo saqueando algunos títulos de Borges, es vindicación, inquisición, discusión. Incluía la poesía, aunque Bajtín no lo crea o no lo quiera: cuando en «Académica», Martí encincha su fogoso potro con endecasílabos e hipérbatos, lo hace para denigrar a los dómnes que imponen como único ideal la imitación de modelos clásicos y para defender los fueros de una poesía vital y auténtica; cuando, en su más conocido soneto, González Martínez instiga a los poetas jóvenes a torcerle el cuello a un pobre cisne, endereza contra la exquisita sociedad protectora de ese animal y defiende a la que se inquieta por la extinción de los buhos en el bosque de la poesía.

Esos dos textos entablan polémicas de orden poético. Sin embargo, la poesía está lejos de ceñirse a la discusión de asuntos literarios: cuando Del Valle Caviedes enumera los «Privilegios del pobre», contradice la interesada falsedad de la palabra de los pudientes; cuando Sor Juana se dirige a los hombres que acusan a la mujer sin razón, lo hace para poner de manifiesto la irracionalidad del habla masculina; Bello, al celebrar «La agricultura en la zona tórrida», diserta sobre la paz y el café, el amor y el tabaco, la política y el banano, el aire puro y los buenos modales, haciendo oír discrepancias con muchos de sus contemporáneos.

Prosa y poesía acogen, pues, los altercados del entorno y de la hora, a través de los discursos de la voz poética, del narrador, de los personajes. Pero, a pesar de su importancia, ese aspecto es sólo uno de los varios que determinan que la producción literaria de un momento histórico específico lleve la impronta de lo diverso, lo opuesto, lo antagónico. Los géneros, las formas, los estilos, las figuras, los regímenes de



representación, las estructuraciones temporales y espaciales, etcétera. —es decir, todo lo que da especificidad a los escritos individuales—, son también factores de diversidad, oposición y antagonismo entre los textos producidos en un mismo momento, en un mismo espacio cultural.

Con el fin de ilustrar la manifestación de esta diversidad contradictoria en Hispanoamérica a fines del siglo XIX, me demoraré en tres obras de 1888: *Azul...*, de Darío, *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín y *El Zarco*, de Altamirano (aparecida póstumamente, pero entregada al editor en abril de ese mismo año). No me detendré en divergencias que saltan a la vista: ellas son fácilmente verificables en lo genérico, lo retórico, lo temático, en las opciones estéticas de los autores, en la relación que los textos entablan con el entorno y con la historia. Mi proyecto es identificar una divergencia a la vez menos evidente y más medular, que implique varios componentes del texto. Para hacerlo, tomaré el término *divergencia* en su sentido más concreto, el que tiene, por ejemplo, en la fórmula *líneas divergentes*. Y en el afán de mantenerme en lo concreto, postularé que toda obra literaria dibuja subrepticamente una línea dominante, a la constitución de la cual contribuyen los aspectos temático, material y formal de su arquitectura.

***Azul...* o la búsqueda de las alturas**

La intuición que me sugirió esta hipótesis me fue dada por la lectura de las trece prosas inaugurales de *Azul...*, en las que, como lo he planteado en otro lugar, se dibuja sin tregua una línea dominante decididamente ascendente¹. Esa línea es, a todas luces, tributaria de la consagración del Darío de la primera madurez al culto incondicional de la belleza. Ángel Rama ha señalado con acierto que Darío percibe el objeto de arte como expresión de lo absoluto y que «lo eleva hasta la región de los arquetipos»². Esa elevación devota de la obra estética a un plano que Darío llamará, después de publicado *Azul...*, «el altar del Arte»³, se manifiesta en diferentes dimensiones de las prosas de ese libro, que aparecen como imantadas por una fuerza proveniente de aquellas alturas en las que el imaginario religioso sitúa al hacedor supremo.

Desde su título, imagen de un ámbito celeste en el que se funden lo divino y lo estético, *Azul...* no cesa de proponer un más allá cenital al que la escritura tiende como hacia un espacio ideal.

La frase dariana, ávida de gracilidad, se deshace de todo lastre prosódico, trina hasta tornarse aérea, se da alas rítmicas y armónicas y, émula de Ícaro, levanta el vuelo, desentendiéndose de quienes



señalarán con el dedo lo cursi de algunos de sus revoloteos. Lo que unos versos de *Azul...* dicen de sí mismos, caracteriza por un sesgo la veleidad voladora que anima también la frase del prosista:

[...] Van mis rimas
en ronda a la vasta selva,
a recoger miel y aromas
en las flores entreabiertas.⁴

Lo aéreo de la frase encuentra correspondencias en el universo de lo narrado, que se transforma con frecuencia en territorio teñido de excelsitud divina, propicio a mil formas de elevación. Cuando Ricardo, el esteta de las viñetas tituladas «En Chile», percibe a una madre con su hijo en brazos, su sensibilidad le hará ver en esos personajes a la virgen y a su vástago:

El niño Jesús, real como un Dios infante, precioso como un querubín paradisiaco, quería asir aquella paloma blanca, bajo la cúpula inmensa del cielo azul. (130)

La supinación por la cual, en esa breve escena, el niño Jesús pretende capturar la paloma, diegetiza la verticalidad ascendente de la propia escritura dariana. Más lejos, en la misma serie de viñetas, la descripción de un semblante femenino vuelto hacia el cielo en actitud de oración se convierte en pasarela hacia una hipótesis sobre los resplandores más cimeros:

Era una bella faz de ángel con la plegaria en los ojos y en los labios. [...] me parecía ver aquella faz iluminarse con una luz blanca y misteriosa, como la que debe de haber en la región de los coros prosternados y de los querubines ardientes; luz alba, polvo de nieve, claridad celeste, onda santa que baña los ramos de lirio de los bienaventurados. (134-135)

Esos personajes adventicios reproducen en pequeña escala el movimiento que empuja invariablemente a los protagonistas de las historias narradas —casi siempre artistas— hacia las regiones superiores. La actitud de veneración de esa mujer que reza de rodillas se asemeja a un calco en miniatura de la que adoptan los personajes centrales de «A una estrella» y de «La muerte de la emperatriz de la China» ante los objetos de su devoción. La voz poética del primero de esos textos, para entrar en contacto íntimo con la deidad, se arrodilla ante ella; el protagonista del segundo instala a la divinidad en un «recinto sagrado» donde su



sumisión, sus reverencias, sus estados de arrobamiento místico suponen una actitud semejante a la del prosternado.

La verticalidad ascendente rige incluso la organización de la sociedad textual de los distintos cuentos de *Azul...* Semejantes a los aparatos eclesiásticos, las cofradías de estetas se caracterizan por una jerarquización estricta, cuya cumbre ocupa el orfebre de la palabra. Sacerdote supremo, dios o demiurgo de la religión del arte, el poeta emerge también en situaciones cotidianas que, lejos de impedir la elevación, la suscitan. Así, el ya mencionado Ricardo, al ingresar en el texto, lo hace ascendiendo por la ladera de una eminencia cuya caracterización multiplica las referencias a lo elevado:

[...] subió al Cerro Alegre, que, gallardo como una gran roca florecida, luce sus flancos verdes, sus montículos coronados de casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarras de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angelicales. (125)

***Tabaré* o el descenso a las profundidades**

Como la de *Azul...*, la línea dominante de *Tabaré* es vertical pero, al contrario de la de aquél, su sentido es descendente. Es cierto que el proyecto de Zorrilla se opone diametralmente a la elevada búsqueda de Darío: se trata para él no de explorar espacios etéreos, sino de escarbar en la historia nacional, en el afán de alcanzar sus estratos más hondos. Al hacerlo, Zorrilla dará con las más viles bajezas. El tema oculto de *Tabaré* —el tema que *Tabaré* oculta—, es la operación de depuración étnica que las autoridades políticas del Uruguay decretaron contra los descendientes de los primeros habitantes de su territorio y que ellas mismas ejecutaron en 1831-1832, exterminando a los charrúas que habían sobrevivido a la lucha contra los conquistadores y los colonizadores. Zorrilla contribuye a borrar de la historia esa atrocidad, componiendo una pretendida elegía de los charrúas que en realidad los bestializa, transforma la masacre de que fueron víctimas en «misteriosa desaparición» y hace remontar esa desaparición a unos tres siglos antes de su fecha efectiva⁵.

La línea descendente que el poema dibuja surge ya en la primera estrofa de la introducción, que formula el proyecto de profanar un sepulcro:



Levantaré la losa de una tumba;
E internándome en ella,
Encenderé en el fondo el pensamiento
Que alumbrará la soledad inmensa⁶.

El movimiento ascensional supuesto por la acción secundaria de levantar la losa subraya la acción principal, la segunda que el yo poético se propone cumplir, la cual implica un movimiento contrario de descenso. Diversos niveles del texto prolongan ese movimiento dominante. Las segunda y cuarta estrofas de la misma introducción rezan:

Dadme la lira, y vamos: la de hierro,
La más pesada y negra;
Esa, la de apoyarse en las rodillas,
Y sostenerse con la mano trémula,
[...]
La de cantar sentado entre las ruinas
Como el ave agorera;
La que, arrojada al fondo del abismo,
Del fondo del abismo nos contesta. (61)

Inaugurados por la formulación del deseo de explorar honduras, los versos liminares acumulan referencias a la aspiración del poeta a verse precipitado a las profundidades por la fuerza de gravedad. Y la voz poética, que ora murmura, ora retumba con broncos bramidos, busca sin cesar el timbre sombrío y gravisonante, alcanzando a menudo un pesado engolamiento que la instala en las antípodas de la melíflua dicción dariana. Con innegable coherencia estética, la verticalidad descendente se manifiesta en forma insistente en el plano diegético. Así, por ejemplo, en la postura que el personaje de Tabaré pasea por el poema, la cabeza gacha, los ojos clavados en la tierra, pues:

Parece que su cuello no pudiera
De la cabeza soportar el peso. (142)



Todo pesa, todo se tambalea, todo se desploma. La caída de los cuerpos de los guerreros y de sus mujeres contribuye grandemente a la producción de la verticalidad descendente:

Sapicán, el cacique más anciano,
Ya cayó en la batalla (112)
¡También Abayubá cayó en la lucha! (116)
Han caído en la lucha
Dando débiles gritos de venganza;
[...]
Y todos han caído
uno tras otro en la desierta pampa (119)

En ocasiones, el propio motivo de la caída parece convertirse en cuerpo que cae, despeñándose por la sucesión de estrofas:

La bola arrojadiza
Silba y choca del blanco en la cabeza;
Cae al sepulcro el español herido
Amortajado en su armadura negra,
Y los guerreros blancos
Huyen despavoridos por las breñas,
Dejando sangre en la salvaje playa
Y una mujer en la sangrienta arena.
Parece flor de sangre,
Sonrisa de un dolor; es la primera
Gota de llanto que, entre sangre tanta,
Derramó España en nuestra virgen tierra. (83)

Los cuerpos se derrumban bajo los golpes de las armas, la sangre corre por los cuerpos y se desparrama por el suelo, las lágrimas que el sufrimiento arranca de los ojos ruedan hasta la tierra para mezclarse en ella con la sangre derramada. El más célebre de los versos de la presunta elegía, el que inaugura su canto



segundo y que encierra una metáfora múltiple, se transforma en estribillo para esparcir interminablemente la declinación por todo el poema:

¡Cayó la flor al río! (87)

Y como si la línea descendente que ese verso reiterativo recalca a lo largo del texto debiera aún ser subrayada cuando éste llega a su fin, las anáforas vendrán a hacerlo poco antes de que acabe el poema:

Cuelgan entre los árboles del bosque
Largos crespones negros;
Cuelgan entre los árboles las sombras
Que como aves informes van cayendo.
Cuelgan entre los árboles del bosque
Tules amarillentos;
Cuelgan entre los árboles los últimos
Lampos de luz como sudarios trémulos. (317)

El Zarco o la pulsión niveladora

A la verticalidad ascendente de *Azul...* y a la verticalidad descendente de *Tabaré*, *El Zarco* opone una horizontalidad radical. La escritura de Altamirano forma una línea que, a medida que avanza, va eliminando los escollos que podrían impedirle progresar rectamente. El proyecto de Altamirano es construir literariamente una sociedad mexicana definitivamente liberada del bandolerismo que asoló con particular virulencia al país en tiempos de la presidencia de Juárez. Como lo ha escrito Leda Arguedas, Altamirano textualiza su aspiración a «una sociedad cuyos ejes centrales son el trabajo, la propiedad y la familia y en donde las pasiones son admitidas sólo si se despojan de sus efectos de desconcierto y confusión; en otras palabras, si no son pasiones.»⁷ Al poner en exergo esta voluntad de desapasionar las pasiones, Arguedas identifica un aspecto de la utopía de Altamirano que lleva al meollo de su tarea: ésta priva fantasmáticamente de su esencia contradictoria a los objetos de que se ocupa. En la sociedad de *El Zarco*, los conflictos que se plantean son los vinculados a una única contradicción: la que surge de la oposición entre legalidad e ilegalidad, que es justamente la que la novela intenta resolver. En vano se buscarán en



esa sociedad, por ejemplo, los conflictos de clase; el texto los ha resuelto de antemano haciendo que ricos y pobres vivan en una armonía idílica. Lo único que afecta negativamente a esa armonía son las bandas de atracadores y secuestradores, imagen de una ilegalidad que desaparecerá con la muerte del Zarco y sus secuaces, dejando el campo libre a la eclosión de la legalidad. La condición simplificadora de la tarea de Altamirano se manifiesta ya en el *incipit* del texto que, en un primer momento, presenta a Yautepec desde una variedad de puntos de vista:

Yautepec es una población de la tierra caliente, cuyo caserío se esconde en un bosque de verdura.

De lejos, ora se llegue de Cuernavaca por el camino quebrado de las Tetillas, que serpentea en medio de dos colinas rocallosas cuya forma les ha dado nombre, ora [se] descienda de la fría y empinada sierra de Tepoztlán, por el lado Norte, o que se descubra por el sendero llano que viene del valle de Amilpas por el Oriente, atravesando las ricas y hermosas haciendas de caña de Cocoyoc, Calderón, Casasano y San Carlos, siempre se contempla a Yautepec como un inmenso bosque por el que sobresalen apenas las torrecillas de su iglesia parroquial⁸.

La descripción sigue un itinerario que va de la multiplicidad a la unidad. Tres son las posibilidades de llegar a Yautepec y cada una de ellas supone un camino específico: el primero quebrado y serpenteante, el segundo inclinado, el tercero llano. Lo triple, sin embargo, conduce a lo único: cualquiera sea el camino que se tome, «siempre se contempla a Yautepec como un inmenso bosque». La multiplicidad de puntos de vista del principio desaparece en beneficio de una visión única que es, por lo demás, la que había propuesto el final del primer párrafo: Yautepec «se esconde en un bosque de verdura». La escritura empieza otorgando espesor a la realidad, reconociendo su carácter estratificado y vario, pero termina dejando atrás ese espesor, como si lo sometiera a una nivelación. El orden en que los caminos son presentados contribuye a esa nivelación: ni el primero, anfractuoso, ni el segundo, en pendiente, se prestan fácilmente a la construcción de la línea horizontal que el texto empieza a dibujar y que seguirá dibujando, a diversos niveles, hasta su última página.

Tan llana como el camino que ocupa estratégicamente el último lugar de la enumeración inicial de *El Zarco* es la expresión de sus personajes. Sean gente decente o forajidos, curas o militares, jóvenes o viejos, mexicanos o extranjeros, todos frecuentan un mismo registro restringido, exento tanto de refinamiento como de grosería excesivos. Del esfuerzo que costó a Altamirano alcanzar esa medianía es



testimonio un comentario del narrador, tras la transcripción de un diálogo entre dos rufianes que cualquier novicia podría haber escuchado sin rubor:

Algunas otras frases le dijo [Salomé al Zarco], pero debieron ser tales, que no quiso pronunciarlas sino en voz baja y en el oído del Zarco. El caso es que los dos se separaron riéndose a carcajadas. (66)

Para justificar la ausencia de palabras indecorosas en el texto, el narrador aduce que ellas son inaudibles, lo que, curiosamente, exige de su parte el abandono momentáneo de la omnisciencia de que ha dado pruebas desde el comienzo del relato. La expresión de ese narrador, que transita por el mismo andarivel que la de los personajes cuando ésta accede a la superficie del texto, es también ejemplarmente llana: ella se mantiene a distancia de los cultismos, recurre con parsimonia a los localismos —las novelas de Altamirano carecen del glosario anexo al final, tan común en la época— y no se deja tentar jamás ni por los graves zorrillanos, ni por los agudos caros a Darío.

Las seis balas que matan al Zarco, incluida la de gracia, las disparan hombres de pie contra un hombre de pie. El movimiento de esos proyectiles, cuyos estampidos señalan a la vez la llegada del fin de la historia y la de la última página de la novela, supone una horizontalidad que es la del relato mismo. Como esas balas, el discurso narrativo sigue un derrotero que conduce en línea recta a un blanco del que nada lo distrae. Desde el principio al final de la novela, el relato sigue puntualmente el orden de los sucesos narrados, autorizándose apenas una analepsis de importancia, que permite dar a conocer los antecedentes de la relación del Zarco con Manuela, su amante (pp. 23-26). La linealidad de este procedimiento se afianza gracias a otro que anula los hiatos entre los fragmentos de historia que la narración va yuxtaponiendo: si el narrador necesita a un personaje ausente de la acción para hacer avanzar la historia, ese personaje entra en escena como por arte de magia. Así lo ilustra el episodio que sigue al descubrimiento por doña Antonia de la desaparición de su hija Manuela, que ha huido con el Zarco. Al caer en la cuenta que sólo el herrero Nicolás puede ayudarla a recuperar a Manuela, doña Antonia se decide a escribirle una carta para hacerlo venir desde el pueblo vecino en que habita. Alguien se ofrece para ir a buscarlo inmediatamente y, no bien formulado el ofrecimiento,

[...] se oyó el ruido de un caballo en la calle y un hombre se apeó en la puerta de la casa.



Era el herrero de Atlihuayan. Todos se levantaron para correr hacia él; doña Antonia se adelantó y apenas pudo tenderle los brazos y decirle sollozando:

—¡Nicolás, Manuela se ha huido! (36)

No se trata de un hápax. El narrador recurre con perseverancia a este tipo de *deus ex machina* salvador, que le ahorra toda distracción de la única línea de historia que cultiva: ese procedimiento mecánico permite a la narración desembarazarse de los escollos que se interponen en el camino que la lleva derechamente a su desenlace. Del mismo modo que ninguna palabra soez debe introducir desniveles lingüísticos en la expresión de los personajes, ninguna digresión, ningún suceso alógeno, deben apartar al relato de su llano y rectilíneo sendero hacia el final de la historia.

La pluralidad contradictoria

Horizontalidad absoluta, verticalidad descendente, verticalidad ascendente: he ahí las líneas que sigilosamente textualizan *El Zarco*, *Tabaré* y *Azul...* No cabe duda de que esas líneas divergentes emergen de un substrato ideológico que Altamirano, Zorrilla y Darío comparten. Los tres libros ilustran, en efecto, cada uno a su modo, la poderosa influencia que los esquemas religiosos ejercen sobre la sensibilidad de una mayoría de hispanoamericanos a fines del siglo XIX. Las representaciones de lo social, de lo histórico y de lo estético que, respectivamente, esos tres autores construyen, responden a una misma mitología. Al concebir la sociedad mexicana ideal, Altamirano cede al peso secular de la figura de un Paraíso celestial libre de toda contradicción: su escritura se desembaraza de asperezas para correr con celeridad hacia un futuro de perfección, expresando así la urgente aspiración a alcanzar un idílico estado de concordia que sería la réplica terrenal de ese Edén en que los justos gozan de la eterna bienaventuranza. Al hurgar en los orígenes de la nacionalidad uruguaya, Zorrilla sucumbe a la memoria del episodio veterotestamentario del pecado original: el etnocidio fundador que su poema vela adquiere todos los visos de la Caída. Al construir el espacio que la sociedad utilitarista rehúsa al artista, Darío no puede figurarse a éste sino como a un doliente hijo de Dios llamado a reproducir la Ascensión crística que narran los evangelios.

Permítaseme subrayar que esa religiosidad no es exclusiva del fin de nuestro siglo XIX y que, por invasora que haya sido, ella no ha impedido la proliferación de líneas divergentes. Esa religiosidad, aunque de modo desigual, atraviesa la literatura hispanoamericana desde sus inicios, que éstos se encuentren en la



carta de Colón a Luis de Santángel, en los alegatos y relaciones lascasianos, en los *Comentarios* del Inca Garcilaso, en nuestro barroco o en nuestro romanticismo. En cuanto a la proliferación de líneas divergentes, la comparación somera de *Azul...*, *El Zarco* y *Tabaré* la ilustra de modo tangible, aun cuando esos tres libros coetáneos hayan sido escritos a partir de un sentimiento religioso compartido por sus autores. Para hacernos una idea de la complejidad de la figura que, en 1888, constituyeron las líneas divergentes dibujadas por la producción literaria hispanoamericana, pensemos en la infinidad de obras publicadas ese año en el continente y en el hecho de que un gran número de ellas fueron compuestas desde perspectivas espirituales alejadas de la religiosidad. Porque, desde tiempos inmemoriales, también ha habido en nuestra América escritores descreídos, agnósticos, impíos y hasta deicidas. Y, para bien de nuestras letras, de nuestra cultura y de nuestra historia, los seguirá habiendo por los siglos de los siglos.

Referencias:

Altamirano, I. (1987). *El Zarco*. México: Porrúa.

Arguedas, L. (1987). Ignacio Manuel Altamirano. En Íñigo, L. *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II Madrid: Cátedra.

Darío, R. (1994). *Azul...* Madrid: Espasa Calpe.

García, J. (1995). *Azul...* de Darío: textualización del culto a la belleza. *Revista Caravelle* (64), 91-100

Méndez, J. (1993). *Tabaré ou la légende blanche*. En: Gómez, A. y Trottier, D. *L'Indien, instance discursive*. Québec: Balzac.

Rama, Á. (1985a). *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas-Barcelona: Alfadil

Rama, Á. (1985b). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montivideo: F.A.R.

Zorrilla, J. (1912). *Tabaré*. Buenos Aires: Librería Internacional.