

TRADICIÓN E INTIMISMO EN *EL CASABEL DEL HALCÓN*
(1909) DE ENRIQUE BANCHS

MARÍA LUCÍA PUPPO

Centro de Estudios de Literatura Comparada M. T. Maiorana,
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Este trabajo propone un análisis de *El cascabel del halcón* de Enrique Banchs centrado en el examen de dos grandes tendencias que lo atraviesan: la continuidad con el hiperculturalismo modernista que se traduce en la evocación de las tradiciones poéticas medievales, por un lado, y la búsqueda de un tono íntimo o menor, tal como se deja ver en los “baluceos” o “cancioncillas” que se incluyen en la segunda parte del volumen, por otro. Se pasará revista a las diferentes lecturas que suscitó el tercer libro de Banchs, así como al mito que se configuró en torno a su obra y su figura. Luego, se ofrecerá una lectura de “La estatua”, una serie de cuatro sonetos donde confluyen las dos tendencias poéticas señaladas y donde también es posible vislumbrar el proceso sublimatorio que marcará el tono de *La urna*, la indiscutida obra magna del poeta argentino.

ENRIQUE BANCHS: LA OBRA, EL AUTOR Y SU MITO

En 1907 vio la luz *Las barcas*, el primer libro de poemas de un joven de diecinueve años, entonces desconocido para el mundo literario, de nombre Enrique Banchs. El volumen estaba editado por Nosotros, el sello asociado a la revista literaria que ese mismo año fundaron Alfredo Bianchi y Roberto Giusti¹.

¹ La revista *Nosotros* se publicó en Buenos Aires entre 1907 y 1943, con interrupciones. Actuó como difusora de la estética modernista y promotora de la literatura hispánica escrita

Según Ángel Mazzei, en *Las barcas* “toda exuberancia modernista aparece como frenada por una lenta y sensible estilización” (1950: 19). En efecto, los poemas de Banchs llegaban en el momento en que el modernismo cumplía diez años en el Río de la Plata y dejaba atrás su período “de máxima tensión, de positiva conquista” (Mazzei, 1950: 7).

Con las miradas puestas en Banchs como primera gran revelación de la poesía argentina del siglo xx, su segunda colección de poemas apareció en 1908: *El libro de los elogios*. Allí se reúnen treintaiuna composiciones que versan sobre motivos amorosos (“Elogio de las lánguidas miradas”), del imaginario cultural (“Elogio de águilas bicéfalas”, “Elogio de espadas arcangélicas”), familiares (“Elogio de las manos maternas”) y urbanos (“Elogio de los titiriteros”). También se trataba de una edición de Nosotros.

Un año después, en 1909, bajo el sello de La Editorial Argentina se publicó *El cascabel del halcón*. El libro que nos ocupará en estas páginas es el más extenso de la obra de Banchs. A él solo le seguirá *La urna*, el volumen publicado en 1911 que, al decir de Borges, está conformado por cien sonetos “de trémula perfección” (1970: 180). A este corpus exiguo de cuatro libros, publicados entre los diecinueve y los veintitrés años del autor, se suman una serie de composiciones no reunidas en libro, aparecidas en la prensa entre 1907 y 1955, y recogidas en la *Obra poética* editada por la Academia Argentina de Letras en 1973, que tuvo una reimpresión en 1981. Además de la obra lírica hay que contar las prosas y las piezas de literatura infantil que escribió Banchs, a veces firmadas con seudónimo y desplegadas en su rol de periodista en el diario *La Prensa* y la revista *Atlántida*, y de director de una publicación estatal *El Monitor de la Educación Común* (Barcia, 2020). Se destaca el conjunto de *Ciudades argentinas*, diez notas que escribió el autor en 1910, con ocasión del centenario de la República (Chauvié, 2013).

A lo largo de su existencia, Banchs fue galardonado con premios locales, pero como afirma Graciela Maturo, “su vida fue recoleta y callada, ajena al ruido y los honores de la sociedad” (2014: 263). Cuando le pidieron que

a ambos lados del Atlántico, como lo prueban los números especiales dedicados a Rubén Darío (1916), Amado Nervo (1919) y Benito Pérez Galdós (1920). Los primeros ochentaíun tomos fueron digitalizados y se encuentran disponibles en la Biblioteca Digital de la Academia Argentina de Letras: <https://www.catalogoweb.com.ar/biblioteca-digital/Nosotros.html>.

formulara su biografía, detalló la fecha de su nacimiento en Buenos Aires, el 8 de febrero de 1888, y su casamiento con Luisa Malinverno, acaecido el 3 de octubre de 1912. De esa unión nacieron dos hijos y dos nietos. De formación autodidacta, Banchs ejerció como funcionario público la mayor parte de su vida (Martínez, 1986: 9). Entre 1938 y 1940 fue presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, institución que en 1954 le otorgó el Gran Premio de Honor. En 1941 ingresó a la Academia Argentina de Letras. Viajó unos pocos meses durante su vida y falleció en la misma ciudad que lo vio nacer, a cuatro meses de haber cumplido los ochenta años, el 6 de junio de 1968.

El mito en torno a Enrique Banchs lo presenta como un hombre solitario y enigmático que, después de haber publicado algunos de los poemas más hermosos de la poesía argentina, se autoconfinó al silencio. Este imaginario fue alimentado, en primer lugar, por los escritores coetáneos. Un soneto de Baldomero Fernández se inicia con un apóstrofe al poeta en estos términos:

¿Yendo hacia qué país te fuiste a pique?
¿En qué profunda cueva submarina
te aprisiona maléfica madrina?
¿Por qué no cantas, silencioso Enrique?
(citado en de Vedia, 1964: 24).

Por su parte, el conocido soneto que le dedicó Borges en *Los conjurados* (1985) abona el mito del hombre que decidió callar tras haber compuesto sus mejores páginas al calor de un amor no correspondido:

Un hombre gris. La equívoca fortuna
hizo que una mujer no lo quisiera;
esa historia es la historia de cualquiera
pero de cuantas hay bajo la luna
es la que duele más. Habrá pensado
en quitarse la vida. No sabía
que esa espada, esa hiel, esa agonía,
eran el talismán que le fue dado
para alcanzar la página que vive
más allá de la mano que la escribe
y del alto cristal de catedrales.

Cumplida su labor, fue oscuramente
 un hombre que se pierde entre la gente;
 nos ha dejado cosas inmortales
 (Borges, 1994: 483).

Si el bardo argentino se refirió a Banchs como *homo unius libri*, poniendo a *La urna* muy por encima del resto de su obra², otros contemporáneos interpretaron la renuencia de Banchs a publicar más libros como consecuencia de un “insatisfecho anhelo de perfección” que iba de la mano de “el mareo y la náusea que produce la vocinglería de la feria literaria” (Giusti, 1941: 393). Ángel Battistessa siguió la senda de quienes veían el silencio como “corona” y “alta dignidad” de una palabra poética que buscaba hundirse en los arcanos de la belleza y la sabiduría universal (Battistessa, 1945; Martínez Cuitiño, 2000). En cambio, en el capítulo dedicado a Banchs de *La historia de la literatura argentina* del CEAL, Estela Dos Santos llega a atribuir el silencio de Banchs a un conocimiento de “sus límites y sus capacidades” e incluso a una posible “limitación de su universo poético” (1968: 836). Lo cierto es que el propio Banchs contribuyó en vida a alimentar su propio mito, pues al ser entrevistado brindaba respuestas tan desconcertantes como que debía ocupar su tiempo en “el trabajo de galeote” para procurar el sustento de su familia (De Vedia, 1964: 25) o que había decidido dedicarse a cultivar flores (Requeni, 2019: 13).

² Podemos hablar de cinco momentos en el vínculo Borges-Banchs: 1) En una nota publicada en *El Hogar* en 1936, al cumplirse veinticinco años de la aparición de *La urna*, Borges expresaba su admiración por este libro al evocar “las bodas de plata con el silencio” de Enrique Banchs. 2) En su famoso ensayo “El escritor argentino y la tradición” Borges cita un soneto de *La urna* como ejemplo del pudor, la reticencia y la universalidad que, en su opinión, caracterizan la literatura argentina. 3) En 1970, a dos años de la muerte de Banchs, Borges volvió a ponderar su último libro publicado y se refirió a los tres primeros como volúmenes “bien ejecutados y algo intrascendentes” que “no valen mucho más que sus títulos, nada memorables por cierto” (Borges, 1970: 179). 4) La expresión de la admiración por los poemas de Banchs, a los que califica de “inmortales”, persiste en el citado soneto de *Los conjurados*. 5) Si les damos credibilidad a las conversaciones que Bioy Casares publicó póstumamente, Borges sentía bastante antipatía por Banchs. En una oportunidad se refiere a él como “limitado” y “mezquino” y, en 1957, atribuye el gesto de negarse a reeditar su obra como algo “hecho pensando en su biografía” (Schvartzman, 2023: 186-187).

Lecturas más recientes han cuestionado el supuesto silencio de Banchs, esgrimiendo el argumento de que siguió publicando poemas en diversos medios durante cinco décadas. Ricardo Herrera advierte un creciente nihilismo en la obra de madurez de Banchs, que coincide con “la pasividad de su temperamento” y “la impasibilidad profunda a la que lo conduce su melancolía” (2013: 26). La decisión de no publicar más libros podría estar relacionada con su distancia de la vanguardia, pues Banchs “no puede reconocer a la poesía en la medida que se la coloca al margen del cauce de la tradición o de la lengua” (31). En sintonía con esta lectura, Pablo Anadón atribuye al contexto biográfico y social el silencio deliberado del poeta: en *La urna* se expresa un amor prohibido, que no puede seguir —recordemos que al año siguiente de su aparición Banchs contrajo matrimonio— y, también, “la extinción de una idea de poesía absoluta en medio de condiciones epocales —las mismas que aún vivimos— que la han vuelto un devaneo inútil para la sociedad” (2014: 130). Jorge Monteleone propone otra hipótesis evocando el hecho de que Banchs fue traductor del *Ecce homo* de Nietzsche³. A la luz del pensamiento del filósofo alemán, “la pretendida modestia de Banchs y su búsqueda de silencio” serían, en realidad, “manifestaciones estéticas de la voluntad de poder y de la conservación de sí” (2016: 133). Para Monteleone, el “suicidio literario” de Banchs fue una operación “compleja y de exquisita maestría” (136), paralela a la “apoteosis de lo falso” que propone su última poesía: “La deserción noble de la vida como engaño se corresponde así al eterno retorno de la muerte en el poema” (135).

En este trabajo nos centraremos en *El cascabel del halcón*, una obra que no ha suscitado tantos interrogantes ni tanta admiración como *La urna*. En el tercer libro publicado por Banchs todavía no se halla en plenitud su voz más triste y depurada, aspecto que coloca al texto que nos ocupa a mitad de camino entre el hiperculturalismo heredado del modernismo y el despojamiento intimista que será una nota distintiva en el cuarto libro de Banchs. En torno a estos dos ejes, que asociamos, respectivamente, a

³ Señala Monteleone que Banchs tradujo a Nietzsche a partir de una edición francesa. Su versión castellana fue publicada en la revista *Nosotros*, en sucesivos números de 1909 y 1910 (2016: 133).

la reescritura de las tradiciones poéticas medievales y a la búsqueda de un tono menor, se organizará nuestro abordaje del texto. El recorrido hermenéutico se enfocará en “La estatua”, una serie de cuatro sonetos que, a nuestro juicio, escenifican de modo paradigmático la tensión entre esas dos tendencias.

“AL SON DE UNA MANDOLINA”: LAS TRADICIONES POÉTICAS EN *EL CASCABEL DEL HALCÓN*

Ya desde su título, que remite a la práctica de la cetrería, el tercer libro de poemas de Banchs nos introduce en el mundo medieval europeo. La primera parte del volumen confirmará esta preferencia, en tanto que la segunda tomará distancia de aquel pasado legendario, construido a partir de las lecturas del joven poeta⁴.

El libro se abre con “La carola”, un poema que lleva por epígrafe dos versos en occitano:

Tuit cil qui sunt enamourat
viegnt dançar, li autre non!

Guiará la ronda Dama Cortesía:
tiene en estos juegos fina monarquía;
tan sonriente y blonda
Dama Cortesía mandará la ronda.

Mesire el Estío, su galán y paje,
con todas las rosas que tiene en el traje,
doblará su busto
cuando alce las piernas el coro venusto.

Ya suena la aldaba del portal: ¿qué día
sonara la aldaba con tanta alegría?

⁴ Para el presente trabajo hemos consultado las ediciones de Banchs (1909 y reimpresión del mismo año, 1968, 1981). En todos los casos, las citas corresponden a la última edición mencionada.

Vaya a ver quién viene, Dama la Esperanza:
si es enamorado métalo en la danza.
(Banchs, 1981: 175).

Esta escena inaugural presenta a las figuras alegóricas (Cortesía, Estío y Esperanza) en el centro de una fiesta. A su puerta tocan los jóvenes romeros, que gustosamente son admitidos a la danza. Sin embargo, el clima jocoso es amenazado por la llegada de “nuestra señora la Muerte”, quien le pide a un caballero su “mano de marido” (176). La carola se vuelve, entonces, danza macabra. En el plano lingüístico se registra un adjetivo poco usual (“venusto”) y advertimos que el poema combina versos dodecasílabos y hexasílabos.

Las primeras lecturas críticas repararon en la maestría verbal que ponen en juego los poemas de *El cascabel del halcón*. En el discurso de recepción de Enrique Banchs en su ingreso a la Academia Argentina de Letras, Roberto Giusti se refirió a su admirado poeta como “el creador de un estilo de sutil sabor añejo” (1941: 388) y calificó de logrados “ejercicios” a sus “imitaciones voluntarias de los poetas medievales” (390). En la misma línea, Ángel Battistessa describía así, en 1945, las peculiaridades de la primera parte del libro:

El influjo provenzal, del que ya había algún indicio en *Las barcas*, se advierte en los epígrafes, puestos en lengua d’oc en el encabezamiento de varias composiciones, y hasta en el título de alguna de ellas: “Jocz Partits”. En el soneto dedicado a Raimbaut de Vaqueiras, en la personificación de las estaciones del año y de las virtudes y excelencias humanas [...]. En los tipos estróficos de las composiciones, o en sus títulos: carolas, romances, baladas, canciones, albas, serventesios, trovas y coplas. En las evocaciones de “la hermosa España” y de “la dulce Francia” de los viejos poemas y cantares de gesta. En la recordación de los héroes históricos y legendarios de los mismos cantares: el Cid, Álvar Fáñez, Carlomagno, Roldán, Tristán e Iseo, Lanzarote del lago y la reina Ginebra. Y, con todo esto, todo el mundo medieval, gracioso, apicarado, suntuoso y mendicante: reyes, reinas, damas, pajes, donceles, infantinas, troveros, caminantes, mesoneras, dueñas, hidalgos, juglares y juglaresas, abuelas, pastores, celestinas y pordioseros (Battistessa, 1945: 19-20).

Battistessa interpretó los textos arcaizantes de Banchs no como pastiches, sino como evocaciones —al modo simbolista— donde las influencias lite-

rarias aparecen “sorprendentemente asimiladas” (1945: 21). En este punto coinciden las apreciaciones de Ángel Mazzei, quien destacó la “atmósfera esfumada” que crean los poemas al plantear un “retorno a las primitivas fuentes del cantar” (Mazzei, 1950: 29-35). En cambio, Estela Dos Santos encontró “bastante insólita” la propuesta medievalizante de Banchs, que a su entender presentaba un “mundo idealizado”, como “un gran fresco despojado de temporalidad” (1968: 825)⁵. Ahora bien, las diferentes perspectivas críticas no dudan en señalar como las más audaces a dos composiciones que beben en las fuentes de la literatura en lengua castellana. Una de ellas es “Mester de clerecía”, un poema escrito en cuaderna vía que retoma el simbolismo de la paloma, presente en los *Milagros de Nuestra Señora* y el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo. Citamos las dos últimas estrofas del poema de Banchs:

... ..

Amigos et compannos non dixè ioglarías,
entender bien podredes leyciones mucho pías:
nos, somos las palombas plenas de malfetrías
que non guardamos grano para los malos días.

El grano es oración et obra sancta et non al,
desasgamos el seso de natura motral,
ca bien verná la nieve de la hora final:
si non tenemos grano lo passaremos mal
(Banchs, 1981: 223).

El otro gran “alarde filológico” de Banchs —al decir de Dos Santos— se despliega en “El mensaje”. Se trata de un soneto que le da voz al Cid Cam-

⁵ Si bien es innegable que un cierto número de las composiciones de la primera parte de *El cascabel...* resultan demasiado rebuscadas y poco atractivas para nuestra sensibilidad contemporánea, debemos admitir que en esa sección inicial también se incluyen piezas de un lenguaje sencillo, que hoy experimentamos tan cercanas como las que se ofrecen en la segunda parte del libro. Ténganse en cuenta, por ejemplo, estos versos de “Trova”: “¡Ay de mí!; ¡señora,/ cómo estoy por tí! ¡Malhaya la hora/ que te conocí!” (Banchs, 1981: 240). Esa simplicidad también anima los romances, las coplas y otros poemas de arte menor reunidos en la primera parte del libro.

peador y glosa los versos 1270 a 1275 del *Cantar*. Citamos en este caso el primer cuarteto:

A vos, don Alvar Fañez, acero el más ardidio
de mis tres mil seiscientos, a vos, mi brazo diestro,
ahora que cobramos gran pieza, ahora os pido
vayáis a donde mora la corte del rey nuestro.
(Banchs, 1981: 233).

La inclusión de dos poemas inspirados respectivamente en las figuras de Gonzalo de Berceo y del Cid vincula *El cascabel del halcón* con *Prosas profanas*. Resulta evidente que el libro de Banchs se inscribe en la estela del “palimpsesto” y de las “recreaciones arqueológicas” que ostentaba la segunda edición ampliada, de 1901, del volumen firmado por Rubén Darío. Junto con las tradiciones provenzales y castellanas, en los poemas de Banchs se alude a relatos y temas arábigos, galaico-portugueses, británicos y germanos. Desde el martirio de Ponciano hasta la desgracia de una bella y anónima “malmaridada”, prácticamente toda Europa occidental cabe en sus páginas. Se perfilan allí como patrias lejanas Grecia y Roma, en su continuidad con el cristianismo⁶.

Se ha visto en el tercer libro de Banchs “un cierre, un agotamiento” del medievalismo modernista, que escenificaba el enfrentamiento de la moral del poeta con la moral burguesa (Muñoz, 1995: 430). Gustavo Zonana apunta que la apropiación de la Edad Media de Enrique Banchs puede ser por momentos irónica o adquirir “un distanciamiento humorístico”, como sucede en el “Romance de la preñadita” (2012: 207). Pero más allá de una galería de motivos, personajes y estilos, el imaginario medieval le ofrece al poeta del siglo xx un espejo donde proyectar “su encanto por un mundo esencialmente musical, cortés y poético” (207-208). En ese mundo interior que constituyen las ensoñaciones del poeta, una vez más en clara coincidencia con el nicaragüense, Banchs destina gran parte de sus versos a explorar la temática amorosa. Sobre este aspecto profundizaremos en los dos siguientes apartados.

⁶ Justamente, a este tronco cultural común se refería el propio Banchs en el discurso que brindó en su recepción a la Academia Argentina de Letras (1941: 395-418).

“CANCIONCILLAS” Y “BALBUCEOS”: LA BÚSQUEDA DEL TONO MENOR

La segunda parte de *El cascabel del halcón* presenta un lenguaje más simple y despojado que la primera: en este punto ha habido desde siempre un consenso absoluto de la crítica. Aun cuando persiste la intertextualidad con los textos del pasado, ahora estos son evocados de forma directa y en un contexto familiar, cotidiano. Tomemos en cuenta, por ejemplo, el poema “Simples palabras”:

Las lágrimas te suben a los ojos
y trémulas resbalan hasta el cuello:
es como si tuvieras tres o cuatro
diamantes desprendidos de un atrezo.

Tus dos manos crispadas en las faldas
hacen crujir los dedos...
Parecen dos serpientes de marfil
que se acarician sobre el musgo fresco.

¿Y todo para qué? ¿Si yo conozco
lo poco que te cuesta todo eso!
Las lágrimas te van pródigamente
cuando lees algún novelón tierno.

¿Y no te vi ese gesto de las manos,
cual de Medea o Ariadna en celo,
ayer cuando encontraste
dentro de la jaula tu canario muerto?

Descálzate del trágico coturno,
ten la simplicidad de los corderos:
a ojos amantes corazón desnudo...
(Una frase a lo Lope o lo Quevedo)
(Banchs, 1981: 274-275).

Aquí hay apenas dos términos “raros” o poco frecuentes en el habla porteña: *atrezo* y *coturno*. La escena bien podría pertenecer a una de las *Rimas* de Bécquer. De hecho, advertimos que el encuadre romántico no se ve alterado

Es un poema escrito con palabras de todos los días. Hasta parece que el autor sólo quiso transcribir un monólogo interior sin mayor trascendencia. Y he aquí que esa queja se transforma en el canto de una delicadeza, en melodía, en nostalgia arrasada por la ternura. Después, todos los sonetos de *La urna* formarán parte de ese monólogo íntimo, de esa conversación a solas con la propia alma de quien se siente lejos de todo porque está lejos de lo más querido (1988: 367).

Armani interpreta el “balbuceo” de Banchs como una conversación a solas, donde aparece mentalmente implicada la figura del tú. En este tipo de composiciones ve ejemplificado el tono menor de la poesía, en el sentido en que fue abordado por T. S. Eliot en su artículo de 1946 “What Is Minor Poetry?”. La expresión parece ser una denominación derivada de la música y, como explica Armani, fue utilizada por grandes compositores del siglo XIX “cuando deseaban lograr una expresión melancólica, más íntima y delicada” (1988: 362).⁷ Por analogía, se ha hablado del tono menor o íntimo de la poesía de Bécquer y de Antonio Machado. Según el poeta y crítico argentino, la obra de Banchs “se construyó dentro de un tono que, por antiguo, pareció nuevo en nuestra poesía e influyó en muchos de los poetas que lo sucedieron. Antiguo, porque la estética que esgrimía Banchs era tan simple y remota como la poesía misma, antigua y remota como la de Bécquer y Garcilaso” (366).

En su estudio, Armani ubica en esta tendencia junto a Banchs a Rafael Alberto Arrieta y a Francisco López Merino, quien llamó a una colección de sus poemas, justamente, *Tono menor*. Advierte asimismo un tono íntimo en la poesía vanguardista de Norah Lange, en algunos poemas como “La lluvia” de Borges y en composiciones de José González Carbalho, Juan L. Ortiz, y de dos poetas de los cuarenta: Ana María Chouhy Aguirre y Juan Rodolfo Wilcock. En todos ellos reconoce una voluntad de conmover sin estridencias y “sin apelar a grandes temas” (366).

Una atmósfera cotidiana impregna el poema “Caminemos”, en el que el hablante poético de Banchs le habla a su perro. En su soliloquio evoca

⁷ Este hermoso ensayo constituyó el discurso de Horacio Armani en su recepción a la Academia Argentina de Letras.

el recuerdo de una visita a la casa de una familia amiga donde lo ha impactado el gesto de una mujer que, ni bien empezó a llover, fue a buscar la ropa blanca tendida y la trajo entre sus brazos. Cabría destacar otras dos composiciones de *El cascabel del halcón* que, sin abordar la temática amorosa, profundizan en las honduras íntimas del yo. Una de ellas es “La comunidad”, un poema en el que el hablante ve su yo “difundido en la naturaleza” y llega a preguntarse: “Pájaro que cantas, ¿estás en mí mismo?” (254). Otro caso es el de “Cipreses del jardín”, un soneto admirable en que el poeta confiesa la existencia de la “tristeza” y el “silencio” que lo oprimen “muchas veces” en sus paseos por un jardín que hace pensar, más bien, en un cementerio (282).

ENTRE EL MÁRMOL Y EL FUEGO: DESEO Y SUBLIMACIÓN EN “LA ESTATUA”

Sensibilidad extrema, intensidad de los afectos, recogimiento en el propio mundo interior, comunión con la naturaleza y atracción por la muerte aparecen como cinco notas recurrentes en la voz que enuncia los poemas de la segunda parte de *El cascabel del halcón*. Estas cualidades se concentran en la serie de cuatro sonetos reunidos bajo el título de “La estatua”. Aquí la citamos en toda su extensión:

I

¡Oh, mujer de los brazos extendidos
y los de mármol ojos tan serenos,
he arrimado mis sienes a tus senos
como una rama en flor sobre dos nidos!

¡Oh, el sentimiento grave que me llena
al no escuchar latir tu carne fría
y saber que la piedra te condena
a no tener latido en ningún día!

¡Oh, diamante arrancado a la cantera,
tu forma llena está de Primavera,
y no tienes olor, ni luz, ni trino!

Tú que nunca podrás cerrar la mano,
tienes, en gesto de cariño humano,
la única mano abierta en mi camino.

II

No te enciende el pudor rosas rosadas,
ni el suceder del Tiempo te da injuria,
ni levanta tus vestes consagradas
mala mano temblante de lujuria.

A tus pies se dan muerte las pasiones,
las Euménides doman sus cabellos
y se asustan malsines y felones
al gesto inmóvil de tus brazos bellos.

Luz del día no cierra tus pupilas,
viento no mueve el haz de tus guedejas,
ruido no queda preso en tus oídos.

Pues eres, ¡oh mujer de aras tranquilas!,
un venusto ideal de edades viejas
transmitido a los tiempos no venidos.

III

Mujer, que eres mujer porque eres bella
y porque me haces ir el pensamiento
por senda muda de recogimiento
al símbolo, a la estrofa y a la estrella,

nunca mujer serás: tu carne vana
jamás palpitará de amor herida,
nunca sonreirás una mañana
ni serás una tarde entristecida.

Y sin embargo soy de ti cegado,
y sin embargo soy de ti turbado
y al propio tiempo bueno y serenado,

y quisiera partir mi pan contigo
y pasear de tu mano en huerto amigo
en busca de esa paz que no consigo...

IV

Arrimadas mis sienes a tus senos
siento que me penetra alevemente
frío de nieve y humedad de cienos...
¡Siempre materia y siempre indiferente!

Quién tuviera, ¡Oh, mujer que no suspira!
esa inmovilidad ante la suerte,
esa serenidad para la ira,
en la vida, esa mano de la Muerte.

Mi espíritu jamás podrá animarte,
ni turbar un instante solamente
el gesto grande que te ha dado el arte.

¡Quién pudiera esperar la muerte tarda,
sereno cual la piedra indiferente,
callado como el Ángel de la Guarda!...
(Banchs, 1981: 291-293).

En el primer soneto ya se mencionan la soledad y el “sentimiento grave” que embargan al poeta. La mujer de mármol ejerce su fascinación sobre él, como los versos de Ovidio (*Metamorfosis*, X, 243-297) cuentan que le sucedió a Pigmalión, y como también ocurre con los protagonistas de los relatos de Bécquer —“El beso” (1863)—, Darío —“La muerte de la emperatriz de la China”, perteneciente a *Azul...* (1888)— y Lugones —“La estatua de sal”, incluido en *Las fuerzas extrañas* (1906)—⁸. El otro mito griego relacionado

⁸ El relato de Lugones no es estrictamente una versión del mito de Pigmalión, aunque involucra a un hombre y una estatua femenina. Su protagonista es un monje que desea bautizar y, de ese modo, redimir a la mujer de Lot. Al echar sobre ella el agua bendita, la estatua se transforma en una anciana envuelta en andrajos que le revela al monje lo que vio siglos atrás y, con esa confesión, provoca su muerte instantánea.

con la estatua es el de Anaxárete, quien fue convertida en piedra por los dioses tras despreciar el amor de Ifis, que acabó suicidándose (*Metamorfosis*, XIV, 698-771)⁹. Este motivo de larga data, explorado con fruición por parnasianos y simbolistas y retomado por los modernistas hispanoamericanos, confronta la quietud y la frialdad femeninas con el desborde apasionado del contemplador. Hay un abismo ontológico que se abre entre la carne y la estatua, como lo daba a entender la dualidad *Fuego y mármol*, que era el primer título que María Eugenia Vaz Ferreira había pensado para la colección que luego decidió llamar *La isla de los cánticos*.

El segundo soneto de Banchs profundiza el carácter ideal de la mujer representada. Su belleza artificial no se inmuta ante el paso del tiempo y no pueden afectarla las conductas o deseos de otros. Ella conforma “un venusto ideal de edades viejas” y el poeta confirma su rol como guardián y difusor de ese ideal “transmitido a los tiempos no venidos”. Ya en su poemario anterior, *El libro de los elogios*, Banchs había propuesto un “Elogio de actitudes estatuarias” apelando a una edad de oro que él reconocía en la Antigüedad clásica. Allí exhortaba a sus contemporáneos a encarnar la σωφροσύνη griega:

Hablad a la socrática manera,
gestos calmosos, voz larga y segura,
de modo que la cara suelte afuera
del espíritu grave la dulzura
(Banchs, 1981: 151).

Sabemos que el tópico de la inmortalidad del arte frente a la caducidad de la vida humana (*Exegi monumentum aere perennius*) recorrerá particularmente el cuarto y último libro del poeta argentino, en una reapropiación que abreva en la perspectiva romántica de la “Ode on a Grecian Urn” (1819) de John Keats.

Es en el tercer soneto de la serie “La estatua” cuando el erotismo alcanza su punto más alto. La paradoja de toda la situación se torna dramática. El yo desgarrado se dirige a la “Mujer” de mármol a quien luego, cuatro versos

⁹ Agradezco al profesor Francisco Javier Escobar Borrego por advertirme de esta segunda referencia ovidiana.

más adelante, le negará su estatuto: “nunca mujer serás”. Se deja entrever una hermosa definición del amor, el sentimiento que conduce al poeta “por senda muda de recogimiento” y lo vincula “al símbolo, a la estrofa y a la estrella”, es decir, al misterio, a la poesía y al cosmos. El polisíndeton revela la desesperación del sujeto que no alcanza su objeto de deseo (“Y sin embargo soy de ti cegado,/ y sin embargo soy de ti turbado”). En este sentido, la serie “La estatua” no hace sino confirmar la “tensión de fondo” que atraviesa toda la poesía de Banchs, que Ricardo Herrera caracteriza “entre la apariencia y el arquetipo, entre lo informe y la forma, entre la fealdad y la belleza, entre el error y la perfección” (2013: 30). La mujer inconquistable despierta un amor eterno como el arte; estamos, por tanto, frente a la Belleza que en uno de los sonetos de *Las flores del mal* (1868) se presenta como “un sueño de piedra”:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!
 (“La Beauté”, Baudelaire, 1972: 32-33).

Al reflexionar sobre este motivo no podemos obviar un dato histórico: la conmoción pública que causó el hallazgo de la *Venus de Milo* en la isla griega de dicho nombre, en 1820, a lo que siguió su incorporación al Museo del Louvre. Recordemos que Martí pedía “la pura/ alma de mármol” de la

estatua sin brazos en “Sed de belleza” (*Versos libres*, Martí, 2016: 73) y Darío soñaba con “su abrazo imposible” en “Yo persigo una forma” (*Prosas profanas*, Darío, 1977: 240).

Es posible vislumbrar una metamorfosis de la dura Galatea de la Égloga I de Garcilaso en la amada infiel que es “fría estatua” en el poema “Souvenir” (1841) de Alfred de Musset. Estimamos que la obra de este autor romántico era frecuentada por Banchs, aunque Ángel Battistessa destacó, en particular, el influjo de dos simbolistas —Paul Verlaine y Albert Samain— en la segunda parte de *El cascabel del halcón* (1945: 21). Podemos suponer que el joven poeta argentino había quedado impactado por la lectura de “Mon rêve familial” de Verlaine (*Poèmes saturniens*, 1866), donde el hablante anhela poseer a una mujer cuya mirada se parece a la mirada de las estatuas, así como por la caracterización de una amada enferma y postrada en el poema “Ce soir, ta chair malade a des langueurs inertes” de Samain (*Le chariot d’or*, 1901). Además del tópico, es evidente que Banchs incorpora de estos autores la musicalidad del verso que se desgrana en cadencias suaves y evanescentes.

Volviendo al tercer soneto de Banchs, podemos ubicar el declinar de la exacerbación amorosa inmediatamente después de su más alta expresión, en el momento en que el poeta se experimenta “bueno y serenado” por la estatua y pasa a vislumbrarla como apacible compañera (“y quisiera partir mi pan contigo/ y pasear de tu mano en huerto amigo/ en busca de esa paz que no consigo...”).

En el cuarto soneto se retoma la escena inicial (“Arrimadas mis sienes a tus senos”) aunque su efecto ahora es desensibilizador, pues el frío y la humedad de la estatua penetran en el poeta. Él no es Pígalión y su pasión nunca logrará darle vida a la mujer de mármol; la atracción sexual ha dado paso a un deseo de “inmovilidad” y “serenidad”. El último verso propone una imagen especular, puesto que ahora el poeta quisiera ser él mismo una estatua, es decir, un ser inmóvil que espera “callado como el Ángel de la Guarda”.

La Muerte aparece en el poema de Banchs —con mayúscula— como una compañera de la vida, como una presencia cercana a la estatua. Un poema de *Las lenguas de diamante* (1919) de Juana de Ibarbourou evocará también el nexo entre ambas:

Anda, di a la Muerte
Que aguardando estoy.
Anda, di a la Muerte
Que de bronce soy
("La estatua", Ibarbourou, 1919: 92).

Siguiendo esta asociación, la estatua puede resultar análoga a la novia muerta, la otra "amada inmóvil" por excelencia, tal como era evocada en el libro póstumo de Amado Nervo. Cómo olvidar que en *The Philosophy of Composition* Edgar Allan Poe había señalado que la muerte de una mujer hermosa es "the most poetic topic of the world" (1846: 165). A propósito de este motivo ha escrito Ana Baeza Carvallo:

La imagen de la bella mujer muerta es un constructo ambivalente que invita a las mujeres a 'brillar por su ausencia', seductora trampa de la conquista masculina sobre la palabra y el saber sobre las mujeres. Esta representación en la literatura da cuenta de la 'violencia simbólica' que reproduce socialmente los ideales de virtud (...) al mismo tiempo que exige la constitución de las subjetividades femeninas como objetos del deseo en un alambicado circuito que las asocia con la naturaleza y con la muerte como vía de acceso del sujeto masculino hacia el ámbito de lo absoluto, mientras el 'objeto bello' es colocado en una posición de pasividad y de otredad (2012: 319).

Ahora bien, la situación descrita por Carvallo no permite explicar al cien por ciento lo que ocurre en los sonetos de "La estatua" de Banchs. En efecto, sin minimizar la impronta patriarcal del tópico heredado, la serie del poeta argentino no termina con la misma ecuación con la que empieza. Si en un principio el poeta se posicionaba ardiendo de deseo por la estatua inerte, al final del cuarto soneto, en cambio, añora la quietud de la mujer de mármol y se identifica con la estatua de un ángel. El deseo ha dado paso a la calma y la fantasía erótica ha devenido espera de "la muerte tarda", conciencia de la propia finitud. Se ha producido, en fin, lo que en el lenguaje psicoanalítico identificamos como sublimación.

Para Freud, la sublimación es un destino posible de la pulsión. Su origen es el Eros, pero su efecto logra desexualizar el objeto, su investimento, así como la satisfacción lograda (Rubio, 2024: 202). En la relectura lacaniana, la sublimación aparece como un modo de vérselas con la falta. Recordemos que, según el

maestro francés, la falta puede asumir tres modalidades: frustración, privación y castración (Rubio, 2024: 217). En el sistema de Lacan, la sublimación es un mecanismo por obra del cual el objeto puede ser elevado a la dignidad de la Cosa. De ese modo, el sujeto accede a lo simbólico y a un “saber hacer con la pulsión”. Como explica Juan Manuel Rubio, a quien seguimos en este punto, “la sublimación es una estructura de espera, de atrapamiento y de protección significativa ante *das Ding*, pues el sujeto ni cae en el vacío ni llega a la plenitud” (222).

Privación, frustración del sujeto, reorientación de la pulsión, satisfacción desexualizada: el ciclo sublimatorio se cumple puntualmente en los cuatro sonetos de “La estatua”, que podemos leer además en clave autorreferencial, como metáfora de la escritura poética que moldea —dando forma y sentido a— los deseos insatisfechos y las contingencias de la vida.

Cuando situaba al poeta en diálogo con la estatua de un fauno viejo, Victor Hugo expresaba el sentimiento que luego habría de inmortalizar Delmira Agustini al pedir “piedad por las estatuas” (“Plegaria”, *Los cálices vacíos*, Agustini, 2013: 205). Es lógico pensar que, ante la vasta galería decimonónica de seres de mármol, pronto hayan asomado algunos signos de desgaste del motivo. A partir de tales coordenadas se puede comprender el poema “La statue” de Germain Nouveau, incluido en *Valentines* (1885), donde el sujeto talla la más hermosa figura femenina, en un rapto se lanza sobre ella y años después la expone en una sala de los Museos Vaticanos (Nouveau, 1922: 46-47). Humor y parodia confluyen en el poema “A tus imperfecciones”, perteneciente a *Los crepúsculos del jardín* (1905). Advertimos que el hablante de Lugones privilegia a la mujer viva, con defectos, por encima de la amante idealizada:

La literaria muñeca
De los sonetos clásicos y postizos,
Sucumbe al insurrecto poder de tus hechizos,
Y el club del Parnaso cierra su biblioteca.
Ni azabache, ni nácar, ni coral, ni marfil,
Hay en tu cuerpo fragante como un pensil.
Todo es dulce milagro

De tu carne morena,
Y de tu alma buena,
Y de tu busto asaz magro
(Lugones, 1905: 115).

Otro tipo de agotamiento del tópico se produjo bajo la pluma de las mujeres que lo retomaron y subvirtieron con maestría. Así, la poeta simbolista Renée Vivien le dio voz a Safo, quien increpa a quienes la juzgan y se compara con una estatua que tiene “el alma serena” (“Le dédain de Psappha” en Vivien, 1904: 114). El gesto de rodear con los brazos a una estatua estaba presente, como en un reverso del primer soneto de Banchs, en un poema escrito por Juana Borrero, la genial poeta adolescente del modernismo cubano. Se trata de “Apolo”, incluido en la edición de sus *Rimas* (1895):

Marmóreo, altivo, refulgente y bello,
corona de su rostro la dulzura,
cayendo en torno de su frente pura
en ondulados rizos el cabello.

Al enlazar mis brazos a su cuello
y al estrechar su espléndida hermosura,
anhelante de dicha y de ventura
la blanca frente con mis labios sello.

Contra su pecho inmóvil, apretada,
adoré su belleza indiferente,
y al quererla animar desesperada,

llevada por mi amante desvarío,
dejé mil besos de ternura ardiente
allí apagados sobre el mármol frío
(en Morán, 2005: 21).

Advertimos que, en una escena antagónica a la de Banchs, el soneto de Juana Borrero expone el poder femenino sobre el cuerpo de una masculinidad objetivada en la estatua (Ette, 2017: 279). Al mismo imaginario acude para condenar la frialdad apolínea otra autora del fin de siglo, la ya citada Delmira Agustini (Trambaiolli, 1997). Dos décadas y media después, en 1938 Alfonsina Storni parodiará la dedicatoria a Eros de *Los cálices vacíos* (1913) de Agustini y declarará haber destripado el vientre del dios griego “como un muñeco” (Storni, 1994: 359) para expresar que “el poder invasor,

hiriente, esclavizador” del hombre sobre la mujer ha llegado a su fin (Ette, 2017: 279)¹⁰.

Hemos seguido las pistas del motivo de la mujer-estatua desde el relato griego hasta el siglo xx, reparando en sus ecos renacentistas, románticos, finiseculares y modernistas. Comprobamos que, ante la imposibilidad de concretar su amor como el escultor mítico, la solución del hablante de Banchs no es deslegitimar el ideal (romper la estatua o burlarse de ella) ni mantenerlo vivo en su mente, como lo daba a entender el soneto de sor Juana Inés de la Cruz al concluir que “poco importa burlar brazos y pecho/ si te labra prisión mi fantasía” (“Detente, sombra de mi bien esquivo”, Juana Inés de la Cruz, 1994: 129). Por el contrario, en el joven poeta argentino asistimos a la sublimación de la pulsión a través de un trayecto escritural que evoca y pone en acto el proceso de la creación artística.

PALABRAS FINALES

El análisis de los cuatro sonetos de “La estatua” ha revelado la coexistencia en ellos de las dos tendencias que atraviesan *El cascabel del halcón*: por un lado, el repertorio de la tradición poética occidental, que en este caso provee la forma soneto y el mitema del hombre que amó a una estatua; por otro, el intimismo sublimatorio que hace foco en la vida psíquica del hablante poético. La peculiar convivencia entre el imaginario modernista y el tono menor (que llegará a ser un rasgo decisivo de la poética de Banchs) ratifican la inscripción del volumen examinado en el postmodernismo. Pues, como bien señaló Luis Sáinz de Medrano, este período significó no tanto una ruptura (como sí lo serán las vanguardias) sino un acendramiento de los rasgos “humanos” del modernismo (1989: 119-120).

El amor por la tradición y la continuidad con ella, así como la búsqueda de una voz más personal aparecen como notas distintivas de cada una de las dos partes de *El cascabel del halcón*. Las obras medievales y las composiciones de Bécquer, Verlaine y Rubén Darío son referentes insoslayables en este libro

¹⁰ Vale decir que la muñeca, así como el maniquí y la autómatas, pertenecen a la misma genealogía de cuerpos femeninos artificiales que la estatua (Clúa, 2018: 125).

que marca la transición hacia *La urna*, donde cobrarán mayor protagonismo las influencias de Petrarca y Garcilaso de la Vega. A modo de balance final, podemos concluir que, dividido entre el universo libresco que tanto lo atrae y esa dicción sencilla que se va imponiendo en su escritura, el poeta ha comenzado a ceder el mando a la segunda. Así nos lo dan a entender los versos de “*Simples palabras*”, un poema del volumen examinado que se erige como *ars poetica*:

No trabajes el verso
con amor prolongado.
Sea como paloma
que se va de la mano.

La dulce estrofa siempre
un poco de alma exhale.
Más que hoja de libro
sea gota de sangre.
(Banchs, 1981: 277).

El triunfo de la frescura y la sencillez buscadas, de la levedad del espíritu y de la intensidad del afecto: tal es el ideario que aquí se vislumbra. De esta cita pasamos, finalmente, a invocar una anécdota. Luis Martínez Cuitiño contó que, en el transcurso de una conversación que mantuvo con Enrique Banchs, el poeta se definió a sí mismo como un “romántico racionalista” (1994: 53). Acaso en este oxímoron podemos ver representada la última paradoja de una poesía que se ahonda en las profundidades del mundo de los sentimientos, al tiempo que busca expresarse a través de un templado y armonioso equilibrio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTINI, Delmira (2013). *Los cálices vacíos*. Edición crítica e introducción de Rosa García Gutiérrez. Granada: Editorial Point de Lunettes.
- ANADÓN, Pablo (2014). *La poesía en el país de los monólogos paralelos. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Córdoba: Editorial Brujas.

- ARMANI, Horacio (1988). "Discurso en su recepción. Intimismo y tono menor en la poesía argentina". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n.º 53, 209-210: 357-381.
- BAEZA CARVALLO, Ana (2012). *No ser más la bella muerta. Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- BANCHS, Enrique (1909). *El cascabel del halcón*. Buenos Aires: La Editorial Argentina.
- (1968). *El cascabel del halcón*. Edición revisada y corregida por el autor. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1941). "Discurso en su recepción". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n.º 9, 35: 395-418.
- (1981). *Obra poética (1907-1955)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- BARCIA, Pedro Luis (2020). *Rescate de naufragos. Textos desconocidos y dispersos. I. Banchs, Mallea, Arlt*. Buenos Aires: Docencia
- BATTISTESSA, Ángel J. (1945). "Enrique Banchs". *Dos poetas argentinos*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- BEAUDELAIRE, Charles (1972). *Les fleurs du mal*. Paris: Le Livre de Poche.
- BORGES, Jorge Luis (1970). "Enrique Banchs". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n.º 35, 137-138: 179-181.
- (1994). *Obras completas. Tomo 3. 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé.
- CHAUVIÉ, Omar (2013). "Letras que valen, letras de cambio". Prólogo a *Las ciudades argentinas* de Enrique Banchs. *Estudios de Teoría Literaria*, n.º 2, 3: 199-204, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/689>.
- CLÚA, Isabel (2018). "Excesos a bajo coste: transposiciones populares del decadentismo en *La muñeca* (1907) de Miguel Sawa". *Guaraguao*, n.º 22, 58-59: 121-140.
- DARÍO, Rubén (1977). *Poesía*. Edición de Julio Valle-Castillo y Ernesto Mejía, prólogo de Ángel Rama. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- DOS SANTOS, Estela (1968). *Capítulo 35. La historia de la literatura argentina. La poesía de Enrique Banchs*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ELIOT, T. S. (1946). "What Is Minor Poetry?". *The Sewanee Review*, n.º 54, 1: 1-18, <https://thesewaneeereview.com/articles/what-is-minor-poetry>.
- ETTE, Ottmar (2017). "Juana Borrero: convivencia y transvivencia", *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX-XXI)*, Milena Rodríguez Gutiérrez, ed. New York/Berlin: Peter Lang, 268-307.
- GIUSTI, Roberto F. (1941). "Discurso en la recepción de don Enrique Banchs". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n.º 9, 35: 385-394.

- HERRERA, Ricardo H. (2013). *A los antiguos lobos de las musas. Ensayos elegidos, 1987-2012*. Córdoba: Alción Editora.
- IBARBOUROU, Juana de (1919). *Las lenguas de diamante*, con prólogo de Manuel Gálvez. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor (1994). *Obra selecta, tomo 2*, selección y prólogo de Margot Glantz. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- JULLIEN, François (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*, traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- LUGONES, Leopoldo (1905). *Los crepúsculos del jardín*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores, <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00028705/00028705.pdf>.
- MARTÍ, José (2016). *Obras completas. Edición crítica. 14. Poesía (Volumen 1)*. La Habana/Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos/CLACSO.
- MARTÍNEZ, David (1986). *Enrique Banchs*. Buenos Aires: A-Z Editora (Colección Escritores argentinos por autores argentinos).
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis (1994). “La ortogonalidad racionalista de Enrique Banchs”. *Proa en las Letras y las Artes*, Tercera Época, n.º 14: 53-58.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis (2000). “Enrique Banchs: el laborioso camino del silencio”. *Letras de Buenos Aires*, n.º 20, 45: 29-37.
- MATURO, Graciela (2014). *La poesía: un pensamiento aural*. Córdoba: Alción Editora.
- MAZZEI, Ángel (1950). *El modernismo en la Argentina. Enrique Banchs. El día domingo en la poesía argentina*. Buenos Aires: Ciordia & Rodríguez Editores.
- MONTELEONE, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- MORÁN, Francisco (2005). *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*. Buenos Aires: Stockcero.
- MUÑOZ, Luis (1995). “Poesía medieval en la poesía de fin de siglo: *El cascabel del halcón* de Enrique Banchs”, *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Juan Salvador Paredes Núñez, coord. Granada: Universidad de Granada, vol. 3, 425-430.
- NOUVEAU, Germain (1922). *Valentine et autres vers*, prefacio de Ernest Delahaye. Paris: Albert Messein Éditeur, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049486z/f1.item>.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1983). *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Bruguera.
- POE, Edgar Allan (1846). “The Philosophy of Composition”. *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, n.º 4: 163-167, <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>.
- REQUENI, Antonio (2019). *Enrique Banchs. El poeta en su silencio*. Buenos Aires: Vinciguerra/Fundación Argentina para la Poesía (Colección Los Maestros).

- RUBIO, Juan Manuel (2024). *Psicopatología. Normalidad, sublimación, libertad*. Buenos Aires: Biblos.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1989). *Historia de la literatura hispanoamericana. (Desde el Modernismo)*. Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara.
- SCHWARTZMAN, Julio (2023). “Enrique Banchs”. *Borges babilónico. Una enciclopedia*. Jorge Schwartz, dir. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 186-187.
- STORNI, Alfonsina (1994). *Poesías completas*. Buenos Aires: Galerna.
- TRAMBAIOLI, Marcella (1997). “La estatua y el ensueño. Dos claves para la poesía de Delmira Agustini”. *Revista Hispánica Moderna*, n.º 50, 1: 57-66.
- VEDIA, Leónidas de (1964). *Enrique Banchs*. Antología y apéndice de Osvaldo Horacio Dondo. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas/Ministerio de Educación y Justicia.
- VIVIEN, René (1904). *La Vénus des aveugles*. Paris: A. Lemerre Éditeur, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5436360z/f7.item>.
- ZONANA, Gustavo (2012). “*La urna* (1911) de Enrique Banchs: un cancionero argentino del siglo xx”. *Letras*, n.º 65-66: 205-217.