Siglo diecinueve, 2023, vol. 29

págs. 417-437, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

LA TRADUCCIÓN EN EL MODERNISMO LATINOAMERICANO: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

TRANSLATION IN LATIN AMERICAN MODERNISMO: TOWARDS A STATE OF THE ART

Rodrigo Javier Caresani
Universidad Nacional de Tres de Febrero
Universidad Nacional de Hurlingham
ORCID: 0000-0002-5343-9530

Resumen: En América Latina, a fines del siglo xix, las operaciones de traducción que ponen en juego los poetas modernistas dan lugar a la fundación del verso moderno en español. De Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig, pasando por José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, los modernistas latinoamericanos encuentran en las estéticas modernas la clave para la renovación formal del verso y se entregan a una incansable actividad traductora. Sobre los alcances de esta circulación de sentidos –del "centro" a la "periferia" de la modernidad y viceversa– se han interrogado las principales líneas de la crítica que reflexionan sobre la literatura y el arte del período. No obstante, la elaboración crítica y la praxis concreta de estos poetas como traductores permanecen relativamente inexploradas. A partir del análisis de un estado de la cuestión sobre el problema de la traducción en un contexto acotado, este trabajo se propone reflexionar sobre un ejercicio de écfrasis en los tres sonetos de "Trébol" de Rubén Darío e indagar los principios de "elasticidad harmónica", "interpretación orquestal" y "diéresis silenciada" como conquistas musicales de una "traducción perfecta" en la poética de Julio Herrera y Reissig.

Palabras clave: comparatismo latinoamericano; traducibilidad; simbolismo; ritmo; ciudad letrada

Abstract: In Latin America, at the end of the 19th century, the modernist poets' translation operations gave rise to the foundation of modern verse in Spanish. From Rubén Darío to Julio Herrera y Reissig, passing through José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal and José Asunción Silva, the Latin American modernists found in modern aesthetics the key to the formal renovation of verse and engaged in a tireless translating activity. The main lines of criticism reflecting on literature and art of the period have questioned the scope of this circulation of meaning from the "center" to the "periphery" of modernity and vice versa. However, these poets' critical elaboration and concrete praxis as translators remain relatively unexplored. Based on the analysis of a state of the art on the problem of trans-

lation, this paper studies an exercise of ekphrasis in the three sonnets of Rubén Darío's "Trébol" and investigates the principles of "harmonic elasticity," "orchestral interpretation," and "silenced diaeresis" as musical conquests of a "perfect translation" in Julio Herrera y Reissig.

Keywords: Latin American comparatism; translatability; symbolism; rhythm; lettered city

LA TRADUCCIÓN (DE POESÍA) COMO "ANOMALÍA" EN LA CRÍTICA SOBRE MODERNISMO

> ...y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano; que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento. Digo, en efeto, que este libro, y todos los que se hallaren que tratan destas cosas de Francia, se echen y depositen en un pozo seco, hasta que con más acuerdo se vea lo que se ha de hacer dellos...
>
> (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Primera parte, capítulo VI, 70)

Es parte del sentido común en la historia de las lecturas del Modernismo latinoamericano suponer que ese "pozo seco" donde cae la tradición de la lírica francesa para los personajes de Cervantes se vuelve fuente caudalosa hacia finales del siglo XIX. En un relato repetido hasta el agotamiento y todavía vigente en alguna medida, los modernistas habrían sacrificado su *origen* para ganar en *originalidad*. La ecuación se remonta a la recepción inicial de esta estética y contribuye a imponerle al movimiento el atributo de ingenuidad e incluso de sospecha ideológica: fundar el verso moderno en español pero a costa de afrancesarse, mundializarse, universalizarse o globalizarse. Si parece existir un consenso crítico sobre el estado todavía embrionario de una historia de la traducción en América Latina, el *fin de siècle* se revela, más aun, como otro constante y resistente "pozo", donde los alcances estéticos pero también políticos del fenómeno de la traducción apenas se comienzan a comprender. ¿Cómo explicar o justificar esta ceguera crítica? ¿Qué motivos conductores en las lecturas hegemónicas que se enfrentaron al Modernismo en el siglo XX presiden este descuido o anomalía pero, a su vez, ofrecen las alternativas para una reconsideración en el siglo XXI?

A priori, podría argumentarse que ciertos modos dominantes de leer al Modernismo, articulados desde América Latina a partir de fines de la década de 1960 y potenciados en el transcurso de la siguiente, deconstruyeron la relación de poder implícita en el esquema centro-periferia y contestaron categorías como las de "ascendente", "influencia", "origen" y "originalidad", pilares de las perspectivas comparatis-

tas que circulaban en ese contexto. Como efecto de estas lecturas, las conexiones entre una estética emergente en los márgenes de la modernidad y las consagradas en sus centros fueron reevaluadas desde un enfoque polivalente, ya no en términos de una mera "difusión" unilateral sino como "conflicto". Pero al tiempo que ese abanico de posiciones críticas mantuvo la preocupación por desmitificar la aplicabilidad de concepciones eurocentristas de la modernidad–preocupación que se recupera en las fórmulas del fin de siglo como una "modernidad discrónica" (Rama, 1985), una "modernidad desencontrada" (Ramos, 1989) o una "modernidad disonante" (Kirkpatrick, 1989), entre otras–, la renuencia a asumir los paradigmas interpretativos asimilables a la vasta disciplina de la(s) literatura(s) comparada(s) tendió a restarle visibilidad a la práctica del traductor en la articulación de una poética.

Entendida en un sentido laxo –como figura del viaje, del traslado, de una o de múltiples transferencias simbólicas–, la traducción ha modulado desde siempre los supuestos y protocolos de las principales líneas de la crítica sobre el Modernismo, pautando su propia retórica, las zonas textuales privilegiadas para el análisis y la lectura y los circuitos posibles de sentido del "centro" a la "periferia" y viceversa. Apoyadas en los ensayos pioneros de Octavio Paz y José Emilio Pacheco que a fines de la década de 1960 se oponen a los estereotipos del Modernismo como "exotismo", "torremarfilismo" e "influencia" –con la recuperación del "americanismo" de esta estética, ya sea en la idea de una traducción discordante del romanticismo y el simbolismo, "metáfora" antes que repetición pasiva del modelo (Paz, 1965 y 1974), o en la atención a su capacidad de síntesis de tendencias literarias europeas sucesivas e incompatibles (Pacheco, 1970)–, las lecturas de Ángel Rama constituyen un hito fundamental en la discusión contemporánea sobre el fin de siglo.[1] En concreto, su proyecto crítico articula en forma inédita dos dimensiones clave para comprender el rol del Modernismo como quiebre o novedad en la historia de la cultura latinoamericana: un cambio en el nivel de la institución literaria se asocia a una tarea de selección y asimilación crítica de las principales tradiciones literarias de la modernidad. Según esta perspectiva, el Modernismo resulta menos un mero arcón de obras con temas o recursos afines que todo un "sistema literario autónomo", ya que impulsa y reconoce "la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de públicos, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (de modo general, una lengua traducida en estilos) que liga unos a otros" (1983: 9). Para Rama, paradójicamente, esta función bisagra del movi-

1 Sobre la relevancia de los ensayos de Rama para el estudio y el análisis del Modernismo y la cultura finisecular ver Aguilar (2001), Pineda Franco (2000 y 2009), Poblete (2002) y Moro (2015), entre otros.

miento que deriva en una primera y "original conciencia cultural americana" nace de "una selección de las influencias literarias extranjeras, según la adecuación que muestran con las transformaciones culturales que se están produciendo en la comunidad receptora, en la cual se conjugan la modernización y la tradición según un muy variado polígono de fuerzas" (1983: 18). De esta manera, si el concepto de "sistema" describe los soportes institucionales de una nueva práctica y señala la emergencia de una nueva autoridad –el "escritor de la modernización", disociado del "letrado" en una delicada fisura de la "ciudad letrada"–, esa precaria autoridad es inseparable de un abanico de operaciones de "transculturación", es decir, de traducción y apropiación creativa de legados culturales. El Modernismo se piensa, así, como la apuesta transculturadora de un arte en movimiento que, en la invención de una lengua perforada por otros idiomas –y aun en el uso de un español envejecido como lengua otra, también extranjera–, deja fluir una dicción y un imaginario americanos.

A la par de Rama, las hipótesis de Noé Jitrik (1978) y Rafael Gutiérrez Girardot (1983) coinciden en figurar la producción cultural del fin de siglo latinoamericano colocando en primer plano los modos específicos de su inserción en el capitalismo tardío. Y si bien en ambos casos el recorte en la circulación de sentidos privilegia la irradiación de la metrópolis hacia el margen y de la "producción social" a la "literaria", las dos posturas arrancan al Modernismo de la "traducción" pacífica de las relaciones de producción de su tiempo. En Jitrik, la consolidación de lo que denomina el "sistema productivo modernista" (1978: 10) subraya la sintonía del arte latinoamericano con el avance de la ideología industrialista dominante en la producción moderna y, al mismo tiempo, aquello que lo enfrenta al esquema económico de la autóctona modernidad dependiente. En Gutiérrez Girardot, la traslación funciona en el análisis del fenómeno de "secularización" en la medida en que la dinámica de "desmiraculización del mundo" que funda al arte como nueva mitología se transfiere a Latinoamérica por "presión de acomodamiento" (1983: 49) y permite el desarrollo de una conciencia artística local, sobre todo como alternativa a la hegemonía del positivismo.

Bajo el signo de estas investigaciones fundantes –todas atentas a una relación multidireccional entre modernidades discordantes y, por ende, comprometidas con una concepción productiva antes que deficitaria de la traducción–, lecturas más próximas del Modernismo vuelven a evaluar este fenómeno desde distintos ángulos. Julio Ramos (1989) analiza los desplazamientos y las apropiaciones que en América Latina sufren los lenguajes de los centros de la cultura occidental bajo la categoría de "modernización desigual", concepto que le permite explicar la heterogeneidad formal y funcional de la moderna literatura latinoamericana, siempre abierta a la contaminación, a la traducción, al ejercicio de una autoridad discontinua y múltiple en el tejido de la comunicación social del período. Siguiendo a Ramos, Sylvia Molloy (1992 y 1994) encuentra en el vaivén entre voracidad y solipsismo –entre la necesidad

de colmar un vacío y el dandismo de creerse el único que "dice"– el rasgo constitutivo del Modernismo y sin embargo apunta la "traducción desigual" que instala el fin de siglo latinoamericano para purificar no solo la literatura sino también los estereotipos decadentes del artista de la modernidad europea, disfuncionales en los debates por la "salud" del "cuerpo nacional" y la identidad sub–continental. Por su parte, Beatriz Colombi se aproxima a las operaciones de traducción implicadas en la escritura "desterritorializada" o "extraterritorial" de los viajeros finiseculares para describir la configuración y difusión de un imaginario moderno en Latinoamérica y marcar la aparición de una nueva figura, la del "viajero intelectual", el "escritor que se autorrepresenta como agente de una cultura e interviene como tal en una escena pública exterior" (2004: 16). Finalmente, la traducción desempeña un rol decisivo en los estudios transatlánticos, un incipiente espacio de reflexión intercultural y transdisciplinaria que bajo la guía de Julio Ortega concibe un "nuevo hispanismo" –contra los estudios poscoloniales y sus nociones simétricas de eje y periferia, área peninsular e hispanoamericana, aplanadoras de los textos americanos más relevantes– al redefinir los flujos autóctonos y europeos mediante un radical "principio dialógico" (2003a y 2010). Sobre la base de este "principio" el Modernismo reaparece como un objeto cultural multilingüe y sus escritores como agentes de un vasto mecanismo de alusión y apropiación literaria "que nivela y descentra los objetos de la cultura" (Ortega, 2003b: 35).

Sin aspirar a un análisis acabado de la masa proliferante de bibliografía sobre el Modernismo, aunque reconociendo en esta selección contribuciones imprescindibles para el estudio del campo, es preciso notar que al interés continuo en la traducción le ha correspondido un rechazo de análoga persistencia a los abordajes provenientes del comparatismo. Este apartamiento no resulta incidental si una concepción productiva o afirmativa de la traducción implicaba un conflicto con el etnocentrismo de la literatura comparada tradicional. Así lo demuestran tempranamente los trabajos de Ana Pizarro al considerar –en diálogo con los estudios de Rama y Jitrik– que solo un nuevo "comparatismo descolonizado", a la expectativa de constantes relaciones dialécticas, de "complejos procesos de resemantización", "asimilación creadora" o "antropofagia cultural", podía captar la heterogeneidad de la literatura latinoamericana moderna sin reducirla al "reflejo" de las metropolitanas (ver Pizarro, 1982; 1986; y 1988). Sin embargo, a partir de la recepción de los paradigmas hermenéuticos asociados a las categorías de "república mundial de las letras" (Casanova, 1999) y "literatura mundial" (Moretti, 2000 y 2003), la discusión sobre la legitimidad del comparatismo vuelve a cobrar visibilidad e incide–con una persistencia que no se registra en otras áreas de la crítica literaria latinoamericana–sobre la agenda de los estudios dedicados al fin de siglo. Al trasladarse al Modernismo, estos marcos interpretativos fueron objetados por recalar en el argumento eurocentrista que equipara las desigualdades del mundo económico con las del mundo literario, presupuesto que según

Efraín Kristal oblitera en beneficio de la novela la eficacia social de la poesía del período. Para Kristal, esta práctica que perdura como "el género literario dominante en Hispanoamérica hasta la década de 1960" alcanza desde la labor literaria de Rubén Darío–en la invención tanto de temas como de formas–"un efecto transformador en toda la poesía en lengua española" (2006: 104). Asimismo, Graciela Montaldo destaca que la noción de "mundo" –en sus fórmulas binarias y uniformizantes de "centro versus periferia", "nacional versus transnacional" o "forma extranjera versus contenidos locales"– ignora las disputas en el nivel de la "institución literaria" y, en particular, en el surgimiento de una "zona fronteriza entre la cultura letrada tradicional y la cultura que comenzaba a ser masiva" (2006: 255); esta zona fronteriza es la condición indispensable para que la cultura se expanda y acceda a un umbral transnacional, si el fin de siglo latinoamericano reutiliza "la caída de las barreras nacionales para mejor poder levantar las del gusto y la tradición, constituyendo las fronteras entre élites y muchedumbres" (2006: 257).

En el marco de estas controversias, varias aproximaciones vuelven operativos los desarrollos sobre literatura mundial –sin aceptar en bloque sus presupuestos ideológicos– para reenfocar la literatura latinoamericana desde una reflexión renovada sobre los objetos y métodos tradicionales del comparatismo. Según Mariano Siskind, el concepto de "deseo de mundo" torna inteligible el juego de una estructura epistemológica común a los discursos del Modernismo latinoamericano, donde la afirmación insistente de una identidad cosmopolita se presenta como la práctica literaria estratégica de una estética que intenta ocupar un lugar en la modernidad desafiando al mismo tiempo "las estructuras hegemónicas propias de las formas eurocéntricas de exclusión y los patrones nacionalistas de automarginación" (2014: 6; traducción propia). En la misma dirección, el proyecto crítico de María Teresa Gramuglio resignifica el rol de América Latina como un factor activo en la red de intercambios entre las literaturas nacionales periféricas y las literaturas centrales, mientras busca explicar esas relaciones "ya no en términos de influencia, imposición o subordinación al modelo extranjero, sino en los más sistemáticos de la desigualdad estructural que caracterizaría el funcionamiento de las literaturas que se ponen en contacto en la 'república mundial de las Letras'" (2011: 49). Y si la atención a los momentos de coalescencia de "las literaturas latinoamericanas" –en plural, ya que hoy parecen poco viables los proyectos totalizantes– reabre la posibilidad de enfrentar problemas acotados apelando a criterios comparatistas, entre esos problemas para la crítica latinoamericanista venidera sobresalen los planteados por los "estudios de traducción" y los que descubre el análisis de las relaciones entre artes (véase Gramuglio, 2006).

No obstante, a pesar de este registro de miradas alternativas en torno al problema de la traducción en una tradición posible de estudios sobre el Modernismo, la praxis concreta de estos poetas como traduc-

tores permanece relativamente inexplorada. El relevamiento de los trabajos específicos más actuales y trascendentes sobre la cuestión muestra además una concentración casi exclusiva en estudios de caso.[2] Este factor contribuyó a nublar la comprensión trans-americana del fenómeno, es decir, su participación activa en la constitución de redes intelectuales o, en términos más amplios, en los procesos que Rama (1983 y 1985) y Zanetti (1994) han caracterizado mediante la categoría de "religación". Por otra parte, la preeminencia de análisis temáticos–en términos de "tópicos" o "motivos" –o lingüísticos–en el catálogo de equivalencias y desvíos de la traducción respecto al original–limita el potencial descriptivo y heurístico de buena parte de estas lecturas. Porque, por un lado, como resultado de estos recortes, los avances en el examen de las relaciones entre el Modernismo y las poéticas ajenas a la tradición hispanoamericana resultan escasos. De la misma manera, y también en el área de los estudios de traducción, poco se sabe sobre los lazos entre poesía, música y pintura, un clisé invocado una y otra vez en la lírica del movimiento; es decir, el análisis de las tensiones entre sistemas semióticos en el verso modernista se mantiene todavía en un estado incipiente.

LA "ESCENA DE TRADUCCIÓN" COMO UNIDAD DE ANÁLISIS

En su *Libro de los pasajes* (1982), Walter Benjamin llama "constelación" a una configuración de hechos históricos que convergen en un momento de súbita iluminación, donde un acontecimiento o huella irradia conexiones hacia otras y vuelve perceptibles los ecos y contrastes en un campo histórico complejo. En la estela de ese proyecto crítico, el "armado de constelaciones" recobra su valor como principio metodológico para el abordaje del problema de la traducción tanto en la cultura latinoamericana en general como en la escritura modernista en particular. En este sentido, un modelo amparado en la constelación o el montaje crítico lleva a Nora Catelli y Marietta Gargatagli a concebir una historia de la traducción en Hispanoamérica desde el concepto de "escena de traducción", que se define como "el lugar imaginario donde se enjuicia la existencia de los otros, se dirime esa existencia y la nuestra a través de la apropiación o el rechazo de una lengua, un mundo o un orden simbólico ajenos" (1998: 14). El término –empleado en forma polivalente pues se trata de enlazar fenómenos distantes en el arco temporal que va de la conquista de América a las vanguardias históricas–

2 Entre otros trabajos sobre la traducción en el fin de siglo hispanoamericano con el foco en autores puntuales se pueden consultar los de Cuesta (1996), Suárez León (1997 y 2001), Viereck Salinas (2000), Lomas (2008), Solares-Larrave (2009) y Costa (2011). Una excepción significativa y aislada aparece en el artículo de Gutiérrez (1992).

busca subrayar el carácter político de toda traducción, su función de mito o fábula originaria con la que una cultura explica sus orígenes y los de su lengua, la construcción de una nación o la conquista de un territorio. La escena como encuentro intertextual supone entonces una relación siempre asimétrica y violenta, donde por lo general "la lengua reputada como inferior traduce a una superior", "superioridad *histórica*" desde la que "los modernos han deducido la superioridad *mítica* del original" (Catelli y Gargatagli, 1998: 15). Pero, además, la escena como constructo teórico apuesta a recuperar la "circunstancia" de la traducción, a deducir de un conjunto acotado de textos "la teoría que cada época de la historia de la cultura sostuvo acerca del oficio y el modo de traducir" (Catelli y Gargatagli, 1998: 14). En términos metodológicos, la organización de la escena en tanto fragmento o totalidad parcial es la base que funda el sistema de extensiones hacia nuevas totalidades parciales (el grupo de obras de un mismo autor, el grupo de sus contemporáneos, la atmósfera cultural y política, etcétera). El fragmento concebido en estos términos reasume el "criterio cronológico" –la posibilidad de agrupar las escenas en "series"– solo para pensar a contrapelo del discurso de la Historia, de lo que ella ha encubierto, pues "las estrategias de construcción de la Historia [se revelan] como artificios, como procedimientos que un día podemos dejar de utilizar" (Catelli y Gargatagli, 1998: 19).

Este modelo se profundiza en aproximaciones recientes, enfocadas en la literatura moderna, que también consideran la "escena" como unidad de análisis. En busca de restricciones metodológicas que hagan de la "literatura mundial" una perspectiva de conocimiento válida, Judith Schlanger propone establecer una aproximación comparatística a partir del cotejo ya no de textos, obras, autores o géneros sino de "escenas literarias locales" que vienen definidas a partir de condiciones históricas, políticas, sociológicas e ideológicas de enunciación. Son entonces las "situaciones de habla" las que permiten analizar escenas literarias específicas que "se prestan entonces al reagrupamiento tipológico y al análisis descriptivo comparado" (Schlanger, 2005: 93). El énfasis de esta posición se ubica en los marcos locales (nacionales, comunitarios, culturales, simbólicos) que –si bien siempre se encuentran atravesados por normas y modelos trans-nacionales– son "los que mantienen a la creación literaria como una entidad plural, singular" y hacen de las escenas literarias objetos "pasibles de circulación, reagrupamiento y comparación" (Schlanger, 2005: 94). Por otra parte y con antecedentes que se remontan al método de Erich Auerbach en *Mímesis*, Jacques Rancière acude al concepto de "escena" como unidad de configuración histórica para analizar el "tejido de experiencia sensible" que constituye al arte moderno como tal, tanto desde el punto de vista de la producción-recepción como de la teoría estética que lo sustenta. En su desarrollo, las escenas "no sólo proceden del arte de escribir sino también de las artes plásticas, las artes de la representación o las de la reproducción mecánica, y nos muestran menos las transformaciones internas de

tal o cual arte que la manera como tal o cual emergencia artística obliga a modificar los paradigmas del arte" (Rancière, 2013: 11). Cada escena así constituida presenta "un acontecimiento singular y explora, en torno de un texto emblemático, la red interpretativa que le da su significación", es decir, configura una suerte de "máquina óptica" que "muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido" (2013: 11). En la línea de Rancière y como parte de su programa para una archifilología latinoamericana, Raúl Antelo propone "tomar la lectura no como algo natural o dado sino como un artificio o una escena que dispone los elementos sobre nuestra mesa de montaje" y define a la "escena" como un "sistema de conexiones articuladas que con ella surgen y con ella se extinguen, [...] una forma de nombrar al archivo en detrimento de la biblioteca y su rígido sistema jerárquico" (Antelo, 2015: 114). El modelo escenográfico anteliano recurre a la "mesa de montaje" como método que organiza un relato siempre dislocado de los textos maestros de la modernidad, cruzado en tiempos y espacios heterogéneos bajo la asunción de que el tiempo del anacronismo es el que "pone en hora" a la literatura, un tiempo que permite ingresar a la dimensión temporal pero lejos ya de la continuidad cosificada del tiempo homogéneo. En todo caso, la connotación más evidente que se desliza hacia la categoría de "escena de traducción" es su carácter teatral: se dramatiza algo para alguien, para un público, para lograr ciertos efectos. De modo que la escena conecta un texto con su entorno, con otros textos, pero también con las instituciones que la enmarcan y la vuelven inteligible y eficaz.

CONTRA LA IMPORTACIÓN CULTURAL EN EL MODERNISMO

Estas condiciones teóricas y críticas impulsan una hipótesis de largo aliento sobre la asimilación y la traducción de poesía en el Modernismo latinoamericano, que se desdobla en dos premisas iniciales o básicas interconectadas. La primera de ellas sostiene que la traducción funciona, en el contexto del fin de siglo, a manera de palanca del proceso de autonomización artística. El recurso insistente del Modernismo a la lectura de las estéticas más modernas de su tiempo operaría como catalizador en la separación paulatina pero nunca total de la literatura respecto de los imperativos de la religión y la política local, aunque ello no impide que este nuevo arte y estas nuevas figuras de artista conciban formas de comunidad desde las que buscarán incidir en la vida pública. Para decirlo con Ramos, ante el fenómeno de la "fragmentación de la república de las letras" (1989: 50-81) y la subsecuente crisis de la figura del letrado tradicional (Rama, 1984 y 1985; Zanetti, 1994; Montaldo, 1994; entre otros), la traducción se vuelve una práctica estratégica, de legitimación para una nueva autoridad lite-

raria emergente. Esta nueva autoridad –discordante de la de los patriotas independentistas o pos-independentistas que se entregaron a la labor de fundar desde la letra las naciones americanas– encarna la traducción de poesía como un proyecto político cuyo relevamiento permite enfrentar la lectura habitual de los poetas modernistas como "importadores culturales", es decir, como meros aduaneros que traen las novedades culturales prestigiosas de París a los bordes de la modernidad, a un espacio periférico, heterogéneo, desencontrado, disonante o discrónico.[3] Desde esta perspectiva, el modelo del *importador* –que supone el traslado de un capital simbólico pleno a las naciones americanas emergentes, pobres de fundamentos y garantías– debería abandonarse en beneficio de un modelo del traductor como *portador*, una figura de fines del siglo XIX mucho más crítica del eurocentrismo y de los nacionalismos que lo que la bibliografía tradicional está dispuesta a admitir.

La lectura de Mariano Siskind (2014) conduce a la segunda premisa, que está enfocada en describir los alcances de esta práctica estratégica. Dicha premisa propone que la preeminencia en el Modernismo de una concepción de la traducción como apropiación creativa, recuperable tanto de los textos en prosa que se leen como programas del traductor como de los fundamentos de su ejercicio, actúa de manera polémica frente a una doble encrucijada ideológica del fin de siglo latinoamericano. Para Siskind, en este período, "las maniobras y discursos cosmopolitas fueron intentos estratégicos, autoconscientes y calculados de participar, contestar, sobreescribir y redireccionar la hegemonía global de la cultura moderna en oposición deliberada hacia formas locales basadas en las categorías de raza, nación e hispanofilia" (2014: 21; traducción propia). Por un lado, entonces, hacia condiciones "locales", esta concepción modernista interfiere el imperativo de la traducción como mímesis degradada de la fuente, imperativo básico del modelo del traductor que manejaron los intelectuales del siglo XIX todavía comprometidos con la consolidación de los Estados nacionales americanos. Para los modernistas, este modelo implica una automarginación de la modernidad que no están dispuestos a aceptar. Por otro, hacia condiciones "globales", esa concepción enfrenta el eurocentrismo de la modernidad, desde donde se formularon dicotomías jerárquicas como las de "original" y "copia", "civilización" y "barbarie", "metrópolis" y "margen". El Modernismo, con un paradigma de la traducción que es afín al saqueo irreverente de legados culturales, se propone cuestionar y redefinir la relación jerárquica entre modernización "central" y modernización "periférica". La aspiración a una modernidad de segundo grado se desplaza hacia el proyecto de una simetría, donde ya no hay deuda simbólica que saldar ni "pozo seco" que cubrir.

---

3 Ver Willson (2007) y Pagni (2014) como ejemplos de análisis en esta línea.

Establecidas estas condiciones, un programa de trabajo a largo plazo sobre el problema de la traducción en el Modernismo exige algunos postulados metodológicos que permitan una descripción más precisa de la tarea del poeta-traductor en el fin de siglo. De este modo, cabría preguntarse ¿qué es lo que un poema modernista podría traducir? En principio, la especificidad de las operaciones de traducción en el Modernismo se percibe en el cruce entre tres caminos: el interlingüístico, el interestético y el intersemiótico. Por un lado, un poema modernista puede traducir otro poema. Es el nivel más evidente y, sin embargo, presenta a priori un aspecto revelador porque todos los grandes modernistas dedicaron intensos esfuerzos a la traducción, hecho que habla a las claras de un sentimiento compartido sobre la relevancia de esta práctica para el movimiento, como si funcionara a modo de un "pasaporte literario" o de una garantía para el propio acto de escribir literatura. Este primer nivel conforma una *interlingüística*, es decir, desenvuelve una relación "uno a uno" entre poema fuente y poema traducido. Pero también queda lugar para suponer que, cuando un poema modernista no está traduciendo un poema puntual, sí podría estar apropiándose de los postulados o de los principios de composición de otros movimientos, como el simbolismo, el decadentismo o el parnasianismo. Aquí la traducción se mueve en las coordenadas de una *interestética*. Finalmente, el tercer eslabón de este programa piensa la traducción como un fenómeno de cruce o interfaz de artes diversas y con esto el movimiento es hacia una *intersemiótica*. Concentrados en la música y en la pintura, los interrogantes de este tercer nivel serían: ¿puede un poema modernista representar una sinfonía? Y también, al mismo tiempo: ¿puede evocar un cuadro? ¿Por qué o para qué el Modernismo decide meterse insistentemente en la tradición moderna de la écfrasis y relacionar además la poesía con el ideal musical del buen sonido o la eufonía?

UN FRAGMENTO EN LA CONSTELACIÓN: RUBÉN DARÍO Y LA ÉCFRASIS BARROCA

> Escucha, divino Rolando del sueño,
> A un enamorado de tu Clavileño,
> Y cuyo Pegaso relincha hacia ti;
> Escucha los versos de estas letanías,
> Hechas con las cosas de todos los días
> Y con otras que en lo misterioso vi.
> (Darío, "Letanía de nuestro señor don Quijote", *Cantos de vida y esperanza*, 164)

A principios de 1899, Darío regresa a España para cubrir, como enviado del diario *La Nación* de Buenos Aires, el llamado "desastre", es decir, el último estertor del Imperio en la derrota frente a Estados Unidos en la guerra por Cuba. Es sabido que esa "debacle" propicia en

la intelectualidad americana una rotación de la mirada hacia el legado español, que deja de ser percibido como un lastre y empieza a funcionar como un botín táctico desde el que enfrentar lo que Darío llama "el triunfo de Calibán". Ese mismo año se celebra en Madrid el tercer centenario del nacimiento de Diego Velázquez y Darío, que pasa por la capital española de camino hacia la Exposición Universal de París, se detiene en la ciudad para visitar el Museo del Prado, donde están expuestos los cuadros del pintor. El paseo dariano –que dispara la composición del tríptico de sonetos titulado "Trébol"– lo documenta una crónica publicada en *La Nación* y luego recogida en el libro *España contemporánea*.[4] La crónica se detiene en las condiciones que propician la escritura de los tres sonetos y denuncia la escasa atención que recibe el centenario del pintor sevillano en Madrid. Dice Darío: "Es en 1622. Velázquez va á visitar el Escorial, y para ello parte para la corte con buenas recomendaciones y con el encargo de hacer el retrato de Góngora" (1901: 176). El retrato es un óleo que Velázquez pintó en ocasión de su primer viaje a Madrid.[5] Antonio Palomino, el célebre tratadista de pintura barroca, apunta en *El museo pictórico y escala óptica* que Velázquez pinta el cuadro "de aquella manera suya, que degenera de la última" (1797: 484), degeneración que probablemente haya pesado en el interés dariano por el retrato.[6] Entonces, si el cuadro de Velázquez de 1622 se ubica como pretexto de la écfrasis dariana en "Trébol", el primer soneto de la serie imagina un agradecimiento por el retrato en boca de Góngora. El segundo soneto figura la respuesta del pintor sevillano a las palabras de elogio enviadas por el poeta. Y el tercero, sin dedicatoria y por lo tanto desligado del fingido intercambio epistolar, puede leerse como un homenaje desde la modernidad a los dos artistas del Barroco.

---

4 Los tres poemas que integran el homenaje dariano al pintor salen a la luz en 1899 en las páginas de la revista madrileña La Ilustración Española y Americana con fecha de composición del "15 de junio"; en 1905, pasan al poemario Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas (89-91). La crónica mencionada se publica en La Nación el lunes 10 de julio de 1899 (p. 3, cols. 3-5). Su título completo es "De Rubén Darío – Velázquez– Dos glorias del arte francés contemporáneo". La fecha de composición declarada al inicio de la corresponsalía es la misma de la publicación del tríptico que analizaremos a continuación: "Madrid, 15 de junio de 1899". En España contemporánea corresponde al capítulo "La fiesta de Velázquez" (1901: 172-181).

5 El cuadro que la crítica considera como "original" se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston (Estados Unidos) desde 1931. Darío vio una de las dos versiones "en copia" que existen de esta obra (ambas en Madrid, una en el Museo del Prado y otra en el Museo Lázaro Galdiano). Considerado desde el caudal de versiones, el cuadro, como el soneto, podría pensarse también como un "tríptico".

6 El lienzo de Velázquez, sobre todo en la versión conservada en Boston, se asemeja a una cabeza cubista, cortada en parches o láminas que se superponen como un collage. A este efecto, atenuado en las demás variantes de la pintura, alude probablemente el comentario de Palomino.

A gran escala, la principal operación de la écfrasis dariana en el tríptico es de selección y remite a una lógica que había quedado establecida en los retratos literarios de *Los Raros* (1896). Por un lado, si la crónica de *La Nación* lamentaba la intrascendencia del homenaje a Velázquez en Madrid y el cuadro elegido no es el canon del pintor sino una de sus pinturas "degeneradas", es cierto que para este momento Góngora está lejos del Olimpo español y se percibe más bien como un maldito, un proscrito o un "raro".[7] Darío rearma el canon español y pondera en él una línea disidente, del mismo modo que en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*, al dirigirse al "abuelo español", le preguntaba "por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas" (1987: 87). Pero el rescate admite todavía una complicación, que es posible atribuir a las crisis y desvíos de las genealogías literarias habituales en el Modernismo, un movimiento siempre dispuesto a proliferar por manada o epidemia y no según el mandato del árbol genealógico, la relación rígida entre padres e hijos, antecedentes y consecuentes, ancestros y epígonos.[8] No es casual que para Dámaso Alonso el homenaje a Góngora resulte "incomprensible [,] [...] inconsistente y pintoresco" (1932: 252) y la admiración dariana "pueril, profundamente *snob*, injustificada" (253), de modo que "su gongorismo no existe" (266). Mucho antes y más próxima a Darío que Alonso, otra lectora española, doña Emilia Pardo Bazán, se pronunciaba en contra del "pseudogongorismo afrancesado que corrompe a algunos escritores de América" (1904: 261), en probable alusión al "Trébol". Darío no se preocupó por ocultar y más bien ostentó que su pasión por Góngora provenía de la tradición francesa, en concreto, de una lectura desviada o *misreading* de Paul Verlaine y Jean Moréas. En *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* comenta:

> Me habían dicho que Moreas sabía español. No sabía ni una sola palabra. Ni él, ni Verlaine, aunque anunciaron ambos, en los primeros tiempos de la revista '*La Plume*', que publicarían una versión de 'La Vida es Sueño' de Calderón de la Barca. Siendo así como Verlaine solía pronunciar, con marcadísimo acento, estos versos de Góngora: 'A bata-

7 En esta dirección, Carreira argumenta que "Rubén Darío fue, con su 'Trébol' de sonetos de 1899 en homenaje a Góngora y Velázquez, el primer poeta moderno que, estimulado por la afección de algunos simbolistas franceses hacia el poeta 'maldito' o proscrito, defiende la causa de Góngora aun sin haberlo leído en profundidad. Su ejemplo fue fructífero y desde entonces poetas y eruditos van a ir poco a poco prestando atención a Góngora" (1986: 62).

8 Según Caresani, en las "Palabras liminares" a Prosas profanas "el relato dariano perturba la verticalidad del paradigma genealógico e instala, en su lugar, un patrón horizontal incompatible con la representación arborescente, una comunidad semejante a la que Gilles Deleuze y Félix Guattari pensaron como 'multiplicidad de manada' desde el concepto de 'rizoma'" (2017: 129).

> llas de amor campo de plumas'; Moreas, con su gran voz sonora, exclamaba: 'No hay mal que por bien no venga'... O bien: en cuanto me veía: '¡Viva don Luís de Góngora y Argote!' (1915: 153)

El método para la selección y el homenaje, entonces, multiplica la aproximación desde lo "pseudo" que suponían las semblanzas de *Los Raros*;[9] es decir, un camino presidido por la máscara, la mascarada y el simulacro: llegar a los raros de España desde los malditos de Francia. Claro que este no es un factor externo al tríptico sino un hecho que se percibe rápidamente al estudiar su métrica. Por un lado, el intercambio epistolar entre Góngora y Velázquez de las primeras dos piezas se escribe en los clásicos sonetos endecasílabos del Barroco, aunque Darío pervierte esta estructura en el agregado de un pareado inicial en decasílabos con rima encadenada. El ardid está encubierto en las respectivas dedicatorias de los dos sonetos: "De don Luis de Argote y Góngora / á don Diego de Silva Velázquez" (1905: 89); "De don Diego de Silva Velázquez / á don Luis de Argote y Góngora" (1905: 90). Remitente y destinatario en los primeros sonetos están contenidos en una estructura de decasílabos que los iguala e invita a una relación especular desde la figura del quiasmo. Como se sabe, el decasílabo no tiene antecedentes consistentes en la forma soneto y los tratados de métrica lo señalan como el "más rehuido de nuestra historia literaria", sin lugar a dudas un "verso minoritario" en la tradición española (Varela Merino *et al.*, 2005: 168-169). Por otro, los sonetos endecasílabos están interferidos por una tercera composición en alejandrinos de factura modernista, el soneto a la francesa, que ya no necesita dedicatoria o "firma" porque es una invención dariana, al menos si recordamos su célebre afirmación de que "Caupolicán", poema de esa serie mayor de *Sonetos americanos* que Darío nunca publicó, es el que "inició la entrada del soneto alejandrino a la francesa en nuestra lengua" (1913: 9). Así, la celebración de una España "menor" desde la Francia de los raros en los primeros sonetos parece deslizarse hacia una variante singular, no mimética, en el tercero, el soneto americano pero a la francesa, que no se quiere epigonal porque ocupa un lugar simétrico en la geometría de un trébol.

De esta manera, cabría separar la écfrasis dariana del habitual correlato entre imagen y poema para percibir el juego de una compleja actividad conceptual, una reinvención o reactualización, si se quiere, del conceptismo barroco. El "Trébol" no reproduce o replica un cuadro; apenas usa el retrato de Velázquez como excusa para imaginar un inter-

9 Paul Groussac, uno de los lectores más agudos y polémicos de Los Raros, inauguraba esta línea de interpretación en 1896 al señalar que "tenemos ahora al señor Darío convertido en heraldo de pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas –epítetos todos que nunca aceptaron Verlaine ni Régnier, y que, en el fondo, significan un achaque muy antiguo: la necesidad que tienen las medianías de singularizarse para distinguirse" (1916: 152).

cambio epistolar en el que se comprueba–no sin cierta sorpresa–una habilidad verbal equivalente entre el pintor y el poeta. Los artistas y las artes dialogan en pie de igualdad pero el binomio se altera con un tercero en discordia. La serie de Darío es ecfrástica no tanto por la comunión de las artes que parece propiciar sino por el diseño de un triángulo de fuerzas. El "Trébol" no pretende representar la huella extraviada de un pincel, no define su eficacia en los binarismos (original y copia, esencia y apariencia, etcétera). Contra el dilema (Madrid o París), Darío instala un trilema, dibuja una posición intersticial que no acepta el margen como lugar para la voz americana. La "visualidad" del "Trébol" se juega en revelar el lugar del Modernismo latinoamericano en un mapa literario mundial complejo, donde se someten a debate y se ponen en cuestión los límites y los imperativos de los nacionalismos, de la francofilia o la hispanofilia, entre otros fundamentos identitarios.

JULIO HERRERA Y REISSIG Y LA ESCENA DE UNA TRADUCCIÓN "PERFECTA"

> Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
>
> Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.
> (Vallejo, *Trilce*, LV, 197)

Desde estos mismos interrogantes cabe reflexionar también sobre una escena de traducción que tiene como protagonista a Julio Herrera y Reissig, el fundamental modernista uruguayo. A principios de 1903, en una revista montevideana llamada *Almanaque artístico del siglo XX*, Herrera y Reissig publica una versión de un poema de Albert Samain, la más relevante de sus traducciones si se atiende a los paratextos que la completan. El poema, traducido bajo el título de "El sueño de Canope", va acompañado con la leyenda "Traducción Perfecta" –a continuación del encabezado– e incorpora una extensa nota al pie de la página que es uno de los manifiestos más explícitos y contundentes sobre las implicancias de esta práctica en el Modernismo. Esa nota, que apenas ha recibido la atención de la crítica, interpela al público en el habitual tono socarrón de Herrera y Reissig:

> Note el lector la elasticidad harmónica que doy a las palabras. Una de las conquistas modernas de la literatura quintaesente ha sido la de convertir la vieja plancha broncina, el pedrusco de la catapulta épica, que tanto gusta a los españoles y a los grafómanos del Continente, en terciopelos del pentágrama, en deslizamientos de hora crepuscular, que traducen la morbidez y el abandono anímico del poeta en las situaciones de sueño, de vacío inconsolable, de compenetración sobrehumana

> con la Naturaleza, de anonadamiento en las nostalgias brumosas de una vida anterior o ultraterrestre... La dulzura d'Annuncista, nacida en las fuentes soñadoras del París poético, sugiere, encanta, convierte la palabra en un murmurio, en un eco de crujía, en un pisar galante sobre pieles embrujadas, en el palacio de Monsieur Satán: en un suspiro sacrificado sobre un abanico. Y no es esto solo, sino la interpretación orquestal de todas las insinuaciones y correspondencias en la soledad, cabe el tilo de los sueños, en la playa sonora, junto a la ermita de la montaña. La diéresis silenciada es, pues, el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso. El gran Samain, así lo comprendió, y todas sus poesías nos muestran ese alargamiento aristocrático de la palabra, que como una liga voluptuosa rodea suavemente la pierna augusta, de arco rítmico, de Sapho, la eterna Sapho, el Mito de la Poesía, la diosa de los sueños, la virgen y la hetaira, mi madre, mi amante, mi hermana, todo a la vez, la mentira hecha Hada, como dice Tennyson, el espectro de la realidad como la pinta Hugo. (Herrera y Reissig, 1998: 402)

La primera clave de esta afirmación radica en que la validez de una traducción legítima o "perfecta" no se verifica en una relación de adecuación mimética hacia el original, de representación del contenido o del sentido de ese original. Si hay mímesis, esta se recupera en la instancia musical, como si a la traducción solo le interesara captar un eco del ritmo sonoro del original o volver a ejecutar esa partitura que flota sobre los versos ajenos. El vínculo entre la música –la más autónoma de todas las artes, la menos imitativa– y el lenguaje verbal conduce a Herrera y Reissig a la definición de la "literatura quintaesente", definición que reposa en la célebre distinción mallarmeana entre la palabra "bruta" (la de la comunicación cotidiana, que incinera su propia materialidad en virtud de la transmisión de sentidos) y la palabra "esencial" (la de la literatura, que se vuelve una realidad en sí misma al negarse a su sacrificio en la comunicación). Entendida y practicada en estos términos, la traducción funciona como un catalizador de la literatura genuina, una literatura autónoma, un modo de significar afín a la lógica del sueño, al vacío del sentido, al anonadamiento de la intención y la voluntad. Claro que este avance hacia una posición autonómica no viene exento de esas dos dimensiones políticas que conducían al argumento de la traducción en el Modernismo como una práctica estratégica. Por un lado, es evidente que Herrera y Reissig arma una "especie de linaje" (Fiorussi, 2019: 46) que cuenta a Safo como antecedente primigenio, continúa con el romanticismo en Hugo, el posromanticismo en Tennyson y concluye en el simbolismo de Samain y D'Anunnzio. Pero ese linaje desordena en forma flagrante las coordenadas de espacio y de tiempo, de manera que todos los involucrados se relacionan horizontalmente, esto es, ya no según la sucesión vertical impuesta por los árboles genealógicos. Es tal la crisis genealógica que Safo puede ser *simultáneamente* "madre", "amante" y "hermana". Herrera y Reissig sigue otra vez el paradigma genealógico de los "raros" darianos, que proponía devorar la literatura universal bajo el signo de un erotismo

heterodoxo, sin acatar los linajes prestablecidos, las descendencias, el patrón de herencia de legados culturales de padres-fundadores a hijos-epígonos. Como explica Aldo Mazzucchelli, el poeta uruguayo se entrega sistemáticamente al "montaje irónico de la tradición" (2010: 247) porque "aborrece cualquier forma de imitación servil de lo europeo" (295). Es fundamental percibir, por otra parte, que esta traducción salvaje de la tradición universal está proyectada en el manifiesto de Herrera y Reissig hacia una ruptura en la tradición de la lírica española y americana, que parece haber quedado atada a la gesta patriótica en el "bronce" y el "pedrusco épico". Del mismo modo que el Modernismo en su conjunto, Herrera y Reissig emplea la traducción para producir un cortocircuito en esa función habitual de la lírica previa que condenaba a los latinoamericanos a un espacio rural y residual de la modernidad. Atender a estas concepciones de la escritura tanto en Darío como en Herrera y Reissig no solo implica asignarle al fenómeno de la traducción un estatus decisivo entre las operaciones del Modernismo, sino también tomar una distancia definitiva respecto de las lecturas que vieron en la fascinación por las literaturas más modernas un rasgo más de la aparente ingenuidad ideológica del movimiento.

OBRAS CITADAS

Aguilar, Gonzalo. "Ángel Rama y Antonio Cândido: salidas del modernismo." Raúl Antelo, comp. *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001: 79-102.

Alonso, Dámaso. "Góngora y la literatura contemporánea." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Núm. extra 2, 1932: 246-284.

Antelo, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015.

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

Caresani, Rodrigo Javier. "Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío." Valeria Añón, Carolina Sancholuz y Simón Henao-Jaramillo, comp. *Tropos, tópicos y cartografías. Figuras del espacio en la literatura latinoamericana*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017: 117-149.

Carreira, Antonio. "Introducción." Luis de Góngora. *Antología poética*. Madrid: Castalia, 1986: 25-66.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.

Catelli, Nora y Gargatagli, Marietta. *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Juventud, 1944.

Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Costa, Analía. "Tradición y traducción en el modernismo hispanoamericano." *1611. Revista de historia de la traducción*. Núm. 5, 2011. [traduccionliteraria.org]

Cuesta, Leonel-Antonio de la. *Martí, traductor*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.

Darío, Rubén. *España contemporánea*. París: Garnier Hermanos, 1901.

—. *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*. Madrid: Tipografía de la revista de archivos, bibliotecas y museos, 1905.

—. "Azul..." *La Nación*, 06.07.1913: 9.

—. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Maucci, 1915.

—. *Prosas profanas y otros poemas* (1896 y 1901). Madrid: Castalia, 1987.

Fiorussi, André. "La diéresis silenciada de Julio Herrera y Reissig." *Rhythmica.* Núm. 17, 2019: 35-53.

Gramuglio, María Teresa. "Tres problemas para el comparatismo." *Orbis Tertius*. Vol. 11, Núm. 12, 2006. [fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar]

—. "Literatura comparada y literaturas latinoamericanas. Un proyecto incompleto." Adriana Crolla, comp. *Lindes actuales de la literatura*

comparada. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011: 42-51.
Groussac, Paul. "Los raros. Prosas profanas." *Nosotros. Revista mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*. Núm. 82, 1916 (1896-1897): 151-160.
Gutiérrez, José Ismael. "Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano." *Livius*. Núm. 1, 1992: 69-83.
Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas.* Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, ALLCA XX, 1998.
Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.
Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernism: Lugones, Herrera y Reissig and the Voices of Modern Latin American Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1989.
Kristal, Efraín. "'Considerando en frío...'. Una respuesta a Franco Moretti." Ignacio Sánchez-Prado, ed. *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006: 101-116.
Lomas, Laura. *Translating Empire. José Martí, Migrant Latino Subjects, and American Modernities*. Durham-London: Duke University Press, 2008.
Mazzucchelli, Aldo. *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus, 2010.
Molloy, Sylvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America." *Social Text*, Vol. 31, Núm. 32, 1992: 187-201.
—. "La política de la pose." Josefina Ludmer, comp. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994: 128-138.
Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
—. "La expulsión de la república, la deserción del mundo." Ignacio Sánchez-Prado, ed. *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006: 255-270.
Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review*. Núm. 1, 2000: 54-68.
—. "More Conjectures on World Literature." *New Left Review*. Núm. 20, 2003: 73-81.
Moro, Diana. "La figura revolucionaria de Rubén Darío: un acto performativo de *Casa de las Américas*." *Anclajes*. Vol. XIX, Núm. 1, 2015: 40-52.
Ortega, Julio. "Post-teoría y estudios trasatlánticos." *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*. Vol. III, Núm. 9, 2003a: 109-117.

—-. “Rubén Darío y la mirada mutua.” *Rubén Darío*. Barcelona: Omega, 2003b: 7-172.

—-. *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2010.

Pacheco, José Emilio. “Introducción.” A*ntología del modernismo (1884-1921). Tomo primero*. México: UNAM, 1970: XI-LI.

Pagni, Andrea. “Estrategias de importación cultural en revistas del modernismo rioplatense: la *Revista de América* (Buenos Aires, 1894) y la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo, 1895-1897).” Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, eds. *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker, 2014: 319-337.

Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Vol. II. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797.

Pardo Bazán, Emilia. “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España.” *Helios*. Vol. II, Núm. 12, 1904: 257-270.

Paz, Octavio. “El caracol y la sirena.” *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965: 11-65.

—-. “Traducción y metáfora.” *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974: 115-143.

Pineda Franco, Adela. “Los aportes de Ángel Rama a los estudios del modernismo hispanoamericano.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Núm. 51, 2000: 53-66.

—-. “Entre la ciudad real y la ciudad letrada: Rubén Darío y el modernismo en la visión culturalista de Ángel Rama.” *Cuadernos del CILHA*. Vol. 10, Núm. 1, 2009: 119-127.

Pizarro, Ana. “Sobre las direcciones del comparatismo en América Latina.” *Casa de las Américas*. Vol. XXIII, Núm. 135, 1982: 40-49.

—-. “El discurso literario y la noción de América Latina.” *Primer Seminario Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986: 7-14.

—-. “Historiografía y literatura: el desafío de la otra coherencia.” *Anais I Seminario de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988: 275-278.

Poblete, Juan. “Trayectoria crítica de Ángel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos.” Daniel Mato, coord. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002: 235-246.

Rama, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910).” *Hispamérica*. Núm. 36, 1983: 3-19.

—-. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1984.

—-. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
Schlanger, Judith. "Les scènes littéraires." Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, dirs. *Où est la littérature mondiale?* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2005: 85-99.
Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.
Solares-Larrave, Francisco. "La originalidad de las influencias en Rubén Darío." *Cuadernos del CILHA*. Vol. 10, Núm. 1, 2009: 138-148.
Suárez León, Carmen. *José Martí y Victor Hugo en el fiel de las modernidades*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Editorial José Martí, 1997.
—-. *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001.
Vallejo, César. *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa, 1968.
Varela Merino, Elena, Moíno Sánchez, Pablo y Juralde Pou, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.
Viereck Salinas, Roberto. "Rubén Darío y la traducción en *Prosas profanas*." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Núm. 29, 2000: 221-235.
Zanetti, Susana. "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)." Ana Pizarro, org. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo-Campinas: Memorial-Unicamp, vol. 2, 1994: 489-534.
Willson, Patricia. "Traductores en el siglo." *Punto de vista*. Núm. 87, 2007: 19-25.