

Viaje y traducción en el fin de siglo latinoamericano: Rubén Darío y su *rara* navegación de biblioteca

Rodrigo Caresani (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

La investigación se aproxima al vínculo entre viaje y traducción con el objeto de describir las operaciones de lectura y apropiación que Rubén Darío instala en *Los raros* (1896) y que luego se proyectan a otros sectores de su escritura viajera. La hipótesis a indagar sostiene que la *navegación dariana de biblioteca* entra en conflicto con uno de los modelos hegemónicos para el viaje y la traducción en el fin de siglo, el del “gentleman escritor”. Al colocar el énfasis en las figuras correlativas del “viajero importador” y del “traductor letrado” –ideologemas implicados en discusiones por las identidades nacionales-, la crítica reciente le ha restado visibilidad a un traductor emergente en el fin de siglo, que disputa su legitimidad en diálogo polémico con ese horizonte normativo. A partir del análisis del prólogo del General Mitre a su versión de *La Divina Comedia* (“Teoría del traductor”, 1889), de la recepción dariana de esa versión en “Una nueva traducción del Dante” (1895) y de las semblanzas de *Los raros* se presentan alternativas para superar esa resistencia.

Palabras clave: modernismo hispanoamericano, traducibilidad, literatura mundial, transatlántico, legitimidad

ABSTRACT

This research approaches the link between travel and translation with the purpose of describing the operations of reading and appropriation that Rubén Darío establishes in *Los raros* (1896) and that are later projected to other sections of his travel writing. The hypothesis that will be analyzed holds that Darío’s *library navigation* disrupts the paradigm of the “gentleman writer”, one of the hegemonic models for travel and translation at the fin de siècle. By placing emphasis on the correlative figures of the “importer” and the “lettered translator” –representations implied on discussions about national identities- recent criticism has minimized the visibility of an emerging translator at the fin de siècle, who is disputing his own legitimacy within that normative horizon. Through the analysis of the prologue that General Mitre wrote to his translation of the *Divine Comedy* (“Teoría del traductor”, 1899), Darío’s reception of that version in “Una nueva traducción del Dante” (1895) and the sketches in *Los raros*, alternatives are presented to overcome that resistance.

Keywords: spanish american modernism, translatability, world literature, transatlantic, legitimacy

Cosmopolita, transatlántico, mundial: la invisibilidad del traductor modernista

Dos paradigmas interpretativos recientes, surgidos ambos al amparo del relativismo posmoderno y poscolonial de los estudios culturales y de la obsolescencia geopolítica de los estudios por áreas tras el fin de la Guerra Fría, han revitalizado el interés en el modernismo hispanoamericano. Tanto para la agenda de un latinoamericanismo enfocado en la discusión sobre la “literatura mundial” como para el articulado desde los “estudios transatlánticos”, el modernismo aparece como el germen de una internacionalización de la cultura que reordena el mapa literario, al desplazar la preocupación por los límites y las identidades nacionalitarias hacia la idea de un “mundo” compuesto de flujos asimétricos entre centros y periferias y de un sistema también desigual de relaciones de legitimación y de configuración estética. Estas condiciones auguraban un terreno propicio para el estudio del viaje y la traducción en el fin de siglo, fenómenos que recibieron bajo cada una de estas aproximaciones alcances ideológicos discordantes. Para Julio Ortega, principal impulsor de la perspectiva transatlántica, sólo un “modelo de lectura procesal”, radicalmente intercultural y multidisciplinario, permite captar la singular hibridez de los objetos culturales latinoamericanos que “se leen mejor a la luz de ambas orillas del idioma, en su viaje de ida y vuelta, entre las migraciones de las formas y las transformaciones de los códigos” (2003a: 115). Trasladado al fin de siglo, el modelo descubre en Rubén Darío al primer escritor americano plenamente atlántico, cuya “modernidad translingüística” Ortega reconduce hacia los límites de un hispanismo de nuevo cuño, capaz de “rehacer las prácticas literarias hispánicas y devolverle la creatividad del español a España” (2003b: 22). Menos preocupados por restablecer las prerrogativas del diálogo hispánico, los debates actuales sobre la utilidad del concepto de “literatura mundial” para el abordaje del fin de siglo latinoamericano han llevado a Mariano Siskind a repensar el cosmopolitismo modernista “como un intento estratégico, autoconsciente, calculado, por contestar y reorientar la hegemonía global de la cultura moderna en una dirección deliberadamente contraria a las formas locales del nacionalismo, la hispanofilia o la raza” (2014: 21; trad. propia). Y otra vez la traducción, en tanto tarea eminentemente dariana, es invocada como horizonte de validación para esta hipótesis, pues de su obra se desprende la conciencia de que “para ser modernos y originales hay que ser franceses, pero también latinoamericanos, latinoamericanos como Darío concibe su latinoamericanismo: un ser en traducción, una subjetividad que se constituye en el acto de traducir lo universal, que se reconoce como ajeno a códigos culturales propios” (2006: 360). Pero si los estudios transatlánticos y la literatura mundial parecen haber acaparado buena parte de la reflexión

contemporánea sobre el modernismo –sin que por ello sus presupuestos quedaran exentos de un profundo escrutinio- la “tarea del traductor” modernista se mantiene como un territorio escasamente explorado¹.

Afirmar hoy que el modernismo latinoamericano constituye la última empresa a gran escala de renovación por traducción en las letras hispanoamericanas nos coloca ante un clisé reclamado por las más diversas tradiciones que se han enfrentado a esta estética. Sin embargo, una serie de constantes que dibujan el horizonte de inteligibilidad del fenómeno ha restringido su impacto hasta transformarlo en una suerte de *resistencia* de la crítica. Uno de estos presupuestos críticos se remonta al vínculo problemático entre literatura latinoamericana y literatura comparada, relación que como bien plantea María Teresa Gramuglio, no parece haber avanzado más allá de un “proyecto incompleto”. Desde principios de la década de 1970 los modos de leer que todavía se mantienen activos en los relatos sobre el modernismo, deconstruyeron la relación de poder implícita en el esquema centro-periferia y contestaron categorías como las de “ascendente”, “influencia”, “origen” y “originalidad”, pilares del comparatismo clásico. Como efecto de esas 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, es decir, 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) o una “modernidad disonante” (Kirkpatrick), entre otras-, la renuencia a los paradigmas interpretativos asimilables a la vasta disciplina de la literatura comparada tendió a volatilizar la incidencia de la práctica del traductor en la articulación de una poética. En este

¹ La línea transatlántica aglutina una mayor cantidad y variedad de lecturas sobre el fin de siglo (para un panorama, si bien no exhaustivo, cf. Martínez), aunque quizá esa misma dispersión le haya ganado los reclamos iniciales a la “disciplina”, centrados en la escasa precisión tanto metodológica como en la definición del objeto de estudio. Sin embargo las objeciones más contundentes aparecen en el plano de los protocolos políticos que subyacen al “nuevo hispanismo”. En esa dirección, Sara Castro-Klarén apunta que “este diálogo ‘recuperado’, pero acrítico, presupone muchas veces la preeminencia e influencia del acaecer dentro de España siempre como un ‘antes’, como una suposición que sigue atribuyendo a América Latina un ‘después’” (102). Más radical al respecto, Abril Trigo encuentra en esta rama de los estudios transatlánticos una “pirueta epistemológica”, la “sofisticada estratagema colonial” de quienes –con mayor o menor deliberación- no hacen más que reflotar “la ideología del Hispanismo, confusamente atornillada a los intereses superpuestos de las corporaciones españolas y el capitalismo transnacional” (42). Una sospecha análoga se yergue sobre la literatura mundial ya que, en palabras de Ignacio Sánchez-Prado, “tal como la plantean Moretti y Casanova, es parte de una autoevaluación de la literatura comparada, uno de cuyos elementos es el replanteamiento de la lectura de literaturas periféricas, la latinoamericana entre ellas, en términos de agendas que corresponden estrictamente a intereses intelectuales euronorteamericanos” (9).

sentido, una segunda resistencia opera en los alcances analíticos que se le suelen asignar a la traducción bajo estas coordenadas, limitándola casi exclusivamente al pasaje de temas o motivos o, en todo caso, a una relación uno-a-uno entre lenguas. Si el modernismo traslada además –pero fundamentalmente– los géneros y principios de composición de otras estéticas como el parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo, junto con las cualidades estructurales de otros sistemas semióticos como la pintura y la música, las posibilidades de una “interlingüística” o una “translingüística” captan sólo una faceta de ese complejo problema que un abordaje a la vez “interestético” e “intersemiótico” ayudaría a desentrañar². Un tercer presupuesto de la bibliografía especializada surge del recorte de objeto, estructurado por lo general como un estudio de caso –Martí, Darío, Casal, Nájera, siempre *por separado*–, factor que contribuye a nublar la comprensión trans-americana de la traducción modernista, su participación activa en la constitución de redes intelectuales o, en términos más amplios, en los procesos que Susana Zanetti ha caracterizado mediante la categoría de “religación”³. Una última resistencia –objeto privilegiado de análisis en este artículo, si bien resulta evidente su solidaridad con las ya mencionadas– nace de la asimilación del poeta modernista y su *praxis* traslativa a esa instancia que David Viñas en los sesenta conceptualizaba como “gentleman escritor”. Interesa entonces discutir la viabilidad de la noción de “traductor letrado” tal como aparece en los estudios recientes de Patricia Willson (2005 y 2008) y Andrea Pagni, noción tributaria del desarrollo de Viñas que, si bien parece rendir sus frutos cuando el horizonte normativo es el de la relación entre literatura y Estado o Nación, diluye la especificidad de otro traductor emergente en el fin de siglo, llamado a dirimir su legitimidad con –o contra– ese horizonte normativo. Desde el impacto de lo que Julio Ramos ha dado en llamar “la fragmentación de la república de las letras”, pretendemos poner al descubierto la potencia polémica de esta faceta del modernismo a partir de una reconstrucción de las tensiones entre dos programas contemporáneos y divergentes para la traducción en el fin de siglo, el de Bartolomé Mitre (1821-1906) y el de Rubén Darío (1867-1916). Este conflicto de legitimidades –considerado ahora bajo las categorías de “navegación de biblioteca” (de Certeau) y “cosmopolitismo del pobre” (Santiago)– nos permite describir las operaciones de apropiación que Darío instala en *Los raros* (1896) y que luego se proyectan a otros sectores de su escritura viajera.

² Para un análisis del verso modernista bajo esta triple entrada ver Caresani.

³ Entre los más destacados estudios que trabajan desde el “caso” se encuentran los libros dedicados a José Martí por Leonel-Antonio de la Cuesta y Carmen Suárez León; también el artículo de Roberto Viereck Salinas, sobre Darío, y el de Analía Costa, enfocado en Leopoldo Lugones. Una excepción a esta matriz, productiva en tanto recupera poéticas compartidas de la traducción y articula los proyectos de las fundamentales revistas modernistas, puede leerse en el ensayo de José Ismael Gutiérrez.

Mitre y la Patria de la traducción

Como parte del largo proceso de composición de la primera versión argentina de *La Divina Comedia* –un trabajo corregido y completado en el lapso de una década–, Bartolomé Mitre publica en 1889 su “Teoría del traductor”, reflexión que se deja leer como un manifiesto del modelo del letrado-traductor⁴. En las breves líneas que dedica a este paratexto, Patricia Willson percibe el vínculo entre “traducción” y “proyecto nacional” y deslinda el que podría ser su motivo conductor, es decir, “la idea de que la lengua es un factor clave en la constitución de una nacionalidad” (2005: 236). Sin embargo, los postulados de Mitre y los alcances de su tarea admiten una descripción más precisa. La opción del hombre de Estado no está exenta de complejidades: por un lado, Mitre decide volver a los valores eternos y universales consagrados en un clásico, clásico que además adquiere en su perspectiva una inusitada vigencia como origen estable de una Italia recién unificada aunque lingüísticamente babelizada; al mismo tiempo, su elección escucha el llamado de una babel local –algo más urgente para la identidad nacional– en la lengua de los inmigrantes italianos, que ya aparece como una amenaza a conjurar *en y por* la letra. En esa coyuntura, el letrado se percata del hiato entre lo universal y lo autóctono y, como efecto del desfase, entiende que su traducción no puede hacer otra cosa que inventar una lengua. Dice Mitre:

A fin de acercar en cierto modo la copia interpretativa del modelo, le he dado parcialmente un ligero tinte arcaico, de manera que, sin retrotraer su lengua a los tiempos ante-clásicos del castellano, no resulte de una afectación pedantesca y bastarda, ni por demás pulimentado su fraseo según el clasicismo actual, que lo desfiguraría. La introducción de algunos términos y modismos anticuados, que se armonizan con el tono de la composición original, tiene simplemente por objeto darle cierto aspecto nativo, producir al menos la ilusión en perspectiva, como en un retrato se busca la semejanza en las líneas generatrices acentuadas por sus accidentes (XII).

Como “ilusión en perspectiva”, este español de ficción trabaja en dos bordes: dirigirse al pasado, arcaizar, constituye una treta tanto para desenfocar la dependencia de España (en la sumisión al clasicismo, tan peninsular) como para purificar la lengua del Dante de sus elementos dialectales y de registro vulgar, disfuncionales en el horizonte de dispersión

⁴ Bartolomé Mitre ocupa un lugar central en esa trama letrada finisecular promotora de un campo intelectual que recién se consolidará hacia 1910, en los debates en torno al centenario de la independencia argentina. No es difícil imaginar el circuito letrado de Buenos Aires en ese período como una biblioteca administrada culturalmente por el General Mitre desde el diario *La Nación* –en el que Darío publica a partir de 1889– y por Paul Groussac, una suerte de censor del sector más ilustrado de la burguesía porteña que tiene como órgano a la revista *La Biblioteca*.

lingüística que la versión aspira a neutralizar. Claro que si la solución pasa por la invención de una lengua, ese nuevo artefacto queda atado al imperativo de la mimesis, a las certezas de identidad, unidad y continuidad de “una” lengua, garantizadas por la soberanía del Estado. Por eso las figuras retóricas distintivas de la tarea del letrado en la “Teoría” de Mitre parten de una dialéctica entre transparencia y opacidad o entre lo uno y lo múltiple que se resuelve sumariamente en beneficio del primero de los términos. El prefacio inicia con una metáfora que conecta traducción y pintura –y a ambos términos con la naturaleza como fuente a imitar–, para avanzar luego hacia otras analogías estéticas, siempre presididas por la misma relación de poder, en religiosa devoción, entre origen y copia: si “[u]na traducción –cuando buena– es a su original, lo que un cuadro copiado de la naturaleza animada” (VII), también “[e]l traductor, no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros” (VIII). Similares consecuencias se extraen de la otra metáfora clave de la “Teoría”, que imagina el progreso de las lenguas en términos náuticos:

Esta epopeya [la Comedia], la más sublime de la era cristiana, fue pensada y escrita en un dialecto tosco, que brotaba como un manantial turbio del raudal cristalino del latín, a la par del francés y del castellano y de las demás lenguas románicas, que después se han convertido en ríos (IX).

Nuevamente, el origen puro y el riesgo de la copia turbia, aunque ahora la sucesión en tres etapas –del latín como fuente cristalina, a la ramificación del dialecto tosco, a un nuevo cauce principal, sin efluentes– le confiere a la traducción el papel de cierre del ciclo, de remedio final ante la dispersión. Quizá resulte previsible que, al invocar un archivo de fuentes prestigiosas, Mitre componga su reflexión con una glosa de párrafos enteros de dos textos de Chateaubriand, ambos de 1836 –el *Ensayo sobre la literatura inglesa* y el “Prefacio” a su traducción del *Paraíso perdido* de

⁵ Algunas citas confirman el vínculo con esos hipotextos. En el caso de Chateaubriand, es posible que Mitre contara con la traducción madrileña, de 1881, del *Ensayo sobre la literatura inglesa*: “Por lo que toca al sistema de esta traducción, debo decir, que me he atenido al que adopté en otro tiempo para traducir los fragmentos de Milton citados en el *Genio del Cristianismo*. En mi concepto la traducción literal es siempre la mejor. Una traducción interlineal sería la perfección de la obra si pudiera quitársele lo que tendría de duro. La dificultad de la traducción literal consiste en reproducir una espresión noble por otra que igualmente lo sea, y en evitar que por medio de espresiones que se parecen, pero que no tienen la misma prosodia en ambos idiomas, adquiera pesadez una frase ligera, ó por el contrario” (4). En el trabajo de Littré referido por Mitre leemos: “La parcelle d'utilité qui m'a entraîné vers la reproduction d'un Dante en vieux français, son contemporain, petite si vous voulez, mais réelle à mon sens, c'est de recommander, sous une forme nouvelle, l'étude de notre vieil idiome. [...] Une pareille translation est un grenier à fautes. La perfection serait qu'elle ne renfermât ni mot ni tournure qui n'eussent été ou ne pussent être dans un texte de la fin du treizième siècle et du commencement du quatorzième; ce qui es le temps même de Dante. Mais le grand tentateur est là, je veux dire le français moderne, qui à tout moment suggère sa tournure, si naturelle, ce semble, qu'elle se glisse inconsciemment là où elle ne devrait pas figurer” (II-IV).

Milton–, textos que combina con los planteos del filólogo positivista Émile Littré (1801-1881), autor de una versión apenas anterior (1879) a la suya del *Infierno* dantesco⁵. El camino que va del romanticismo al positivismo entendidos como trasplantes operativos a la república (argentina) de las letras ha sido transitado con intensidad por la crítica. Sin embargo, vale la pena remarcar que cuando Mitre mal-dice el ideal de la “bella infidel” y juega a traducir “al pie de la letra” –palabra por palabra, verso por verso, estrofa por estrofa- para lograr un “reflejo (directo) del original”, son estos horizontes de legitimación –esa biblioteca, esas figuras de escritor, esos conceptos sobre la tarea– los que activa, horizontes bien convencionales que pautan la transición, en la cultura Argentina finisecular, de la generación del ’37 a la del ’80.

Traducción y comunidad flotante

Una rápida revisión de la obra dariana basta para comprobar que el modernismo interfiere estos protocolos. Años antes de *Prosas profanas* (1896), a mediados de 1892, Darío ofrecía en su “Historia de un sobretodo” una fórmula precisa para entender esta distancia, un oxímoron que nos permite situar la singularidad de su internacionalismo fuera ya del Estado, en un más allá de los universales fijados por una identidad nacionalitaria. La coda del final de la crónica presenta ese nuevo mito originario para el escritor americano:

Pues bien, en una de sus cartas, me escribe Gómez Carrillo esta postdata: «¿Sabe usted a quién le sirve hoy su sobretodo? A Paul Verlaine, al poeta... Yo se lo regalé a Alejandro Sawa –el prologuista de López Bago, que vive en París– y él se lo dio a Paul Verlaine. ¡Dichoso sobretodo!» Sí, muy dichoso; pues del *poder de un pobre escritor americano*, ha ascendido al de un glorioso excéntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia (1983: 243, énfasis propio).

En ese sintagma, en lo que puede “el poder de un pobre escritor americano” al ofrecerle abrigo u hospedaje a uno de los más grandes poetas del globo, se dibuja una modalidad que ya no comparte las garantías del *gentleman* y que vale considerar desde las posibilidades de un “cosmopolitismo del pobre” según la caracterización reciente de Silviano Santiago. Existe un viejo multiculturalismo –propone Santiago- cuya referencia luminosa en cada nación poscolonial es la civilización occidental tal como la definieron los primeros conquistadores. A pesar de predicar la convivencia pacífica entre los varios grupos étnicos y sociales que entran en combustión en cada *melting pot* nacional, este multiculturalismo desde el que habla “la voz impersonal y sexuada del Estado” (319) como comunidad limitada y soberana, dotó a ciertos hombres de prácticas y teorías para que todos sean violentamente europeizados como ellos. Pero hay también otro multiculturalismo que, disidente del asumido por el aparato importador de los hombres del ochenta, Santiago percibe en los migrantes

campesinos de las megalópolis o en los marginados posmodernos de los estados-nación; es decir, el de aquellos que como Darío se ven obligados a adoptar forzosamente la cultura dominante para subsistir, pero la articulan en variantes menos reverentes y la proyectan sobre nuevas formas de comunidad. En el caso del modernismo, no se trata del Estado sino de una comunidad flotante, multinodal y lanzada al vacío, que no sólo incorpora un tercer agente –Latinoamérica– a la relación bilateral entre literatura nacional y literatura europea sino que además la transforma, pasando de una relación receptiva a una dialogal, pues Darío desde el principio parece tener algo para decir –o algo que responder– a la tradición universal.

No es casual entonces que en 1894, obligado a reseñar para el diario de Mitre la primera versión completa de la *Comedia* salida de la pluma del General, el nicaragüense abandone la previsible alabanza y se entregue a una sinuosa labor argumentativa, anclada en un doble movimiento. Por un lado, frente a una América que aparece como espacio fructífero para las “literaturas extranjeras”, España se mantiene en su “morada feudal”, impermeable a la traducción, al punto de reprimir “los vínculos, relaciones e influencias que hay entre la poesía italiana y la española, los cuales son muchos y existen desde los más lejanos tiempos” (1938: 60). Pero si Darío puede compartir con el traductor letrado las convicciones sobre la esterilidad del español peninsular, algo muy distinto ocurre en el plano de las virtudes “curativas” de la traducción, de reunificación por mimesis. En un gesto revulsivo frente a este ideal, el artículo se detiene en la enumeración caótica, casi borgeana, de versiones y reversiones del texto de Dante, en un catálogo virtualmente interminable del que Mitre participa como fugaz eslabón. “La obra vasta, cíclica –concluye la reseña–, aparece como un misterioso y profundo océano de poesía, y apenas hay barco de poeta que no haya surcado sus aguas” (1938: 62). La navegación de biblioteca típicamente dariana inunda los “ríos navegables” de Mitre con un nuevo flujo transatlántico, devuelve la *Comedia* a esa Babel salvaje de la que el General pretendía rescatarla⁶.

De aquí nuestros reparos ante las incursiones de Pagni y Willson en el fenómeno de la traducción modernista, cuando –limitadas quizá por la variante polisistémica de los *Translation Studies*– piensan a Martí o Darío como continuadores o apéndices fallidos del letrado o del gentleman. Sólo desde una concepción semejante –que parece regresar al viejo clisé del rasgo “asocial” o “apolítico” del modernismo– resulta válida la

⁶ La categoría de “navegación de biblioteca” que Michel de Certeau acuña a propósito de la obra de Verne orienta nuestra afirmación. En su desarrollo, la idea del viaje como “ficción dentro de la ficción” –es decir, como la “ley del otro”, del texto “otro”, hecha carne en el relato– se conecta con el vacío de fundamento y la crisis de la experiencia propias de la modernidad. Así, en Verne, “la navegación es antes que nada un trabajo de desplazamiento, alteración y construcción llevado adelante en un espacio que ha sido inventado por otro a partir de extractos de viajes, descubrimientos, historias, diarios y relatos del siglo dieciocho. Una biblioteca circunscribe el campo en el que estos viajes se elaboran y desarrollan” (138; trad. propia).

hipótesis de que la apuesta de Darío, al traducir para su *Revista de América*, “consistía en demarcar un lugar de enunciación nuevo y ex-céntrico publicando una revista que fuera exclusivamente de artes y letras, lo que constituía algo novedoso y no exigía intervenir en otro tipo de discusiones marcadas por el tema de la identidad nacional, para las que Darío carecía de autoridad” (Pagni: 334)⁷. Los poetas del modernismo nunca dejaron de intervenir en la ciudad letrada, sólo que –como hace tiempo apuntara Rama– “aun incorporados a la órbita del poder, siempre resultaron desubicados e incongruentes” (1998: 80). Esta incongruencia volverá a manifestarse poco tiempo después, cuando a fines de 1896 Darío polemice con Paul Groussac, otra vez, sobre los alcances de la traducción ya sea como copia degradada o como asimilación creativa⁸. En todo caso, si la relación entre lo autóctono y las literaturas centrales funciona como objeto contencioso a la hora de dirimir legitimidades en el fin de siglo, esa brecha insistente entre el gentleman y el escritor modernista permite captar una rotación en los usos políticos de la traducción, que va del modelo del *importador* –en el aduanero que le proporciona el capital simbólico faltante a la Nación, para estabilizarla– al modelo dariano del *portador* –en el enfermo que deshace la organicidad de los órganos, degenera el “cuerpo” nacional o en-rarece la ciudad letrada.

Necrología y necro-logia: *Los raros*

Las compras de un coleccionista de libros tienen muy poco en común con las de un estudiante, las de un hombre de mundo que compra un regalo para su dama o las de un hombre de negocios haciendo tiempo mientras espera el próximo tren. Yo he hecho mis más memorables compras en viajes, como paseante. La propiedad y la posesión pertenecen a la esfera de la táctica. Los coleccionistas son personas con instinto táctico; su existencia les enseña que cuando se sitia una ciudad extraña, la más pequeña tienda de antigüedades puede ser una fortaleza, la más remota papelería, una posición clave. ¿Cuántas ciudades se me han revelado en la marcha que emprendí a la busca de libros? (Walter Benjamin, 1931).

En uno de los textos más recorridos del fin de siglo latinoamericano –las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896)– Darío imagina una “novela familiar” que ilumina un presupuesto básico en el proyecto de *Los*

⁷ Willson parece compartir supuestos similares. Al enfrentarse a José Martí, por ejemplo, lo concibe como un “prohombre traductor” (2008: 36) con idénticas aspiraciones a las de los “letrados” argentinos Lucio V. Mansilla, Domingo F. Sarmiento, Bartolomé Mitre y Carlos A. Aldao.

⁸ Dirá Groussac en la reseña que dedica a *Prosas profanas* en 1897: “me resigno sin esfuerzo a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad. Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sud, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación” (158). Para un análisis de la polémica ver Siskind (2006).

raros, esa colección de retratos literarios que sin esfuerzo se reconoce como el vademécum del poemario. La “novela” de *Prosas profanas*, que parte del “abuelo” concebido como el origen español de la lengua propia y culmina en la transgresión por adulterio –“Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (1987: 87)–, produce una significativa discontinuidad en la sucesión al dejar vacante el eslabón paterno-materno de la genealogía. Sin función materna de la que derivar una identidad por espejo –“Wagner a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: ‘Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí’. Gran decir” (1987: 86)– ni ley del padre que guíe la integración a la cultura, este principio de intermitencia habilita la irrupción de una lógica del injerto cuya productividad desmesurada –“Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta” (1987: 88)– ya no se explica por el modelo de la descendencia sino a través de un erotismo heterodoxo, afín a la transmisión por contagio bajo los caprichos de la epidemia. En otras palabras, el relato dariano perturba la verticalidad del paradigma genealógico e instala en su lugar un patrón más 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”. En tanto apropiación táctica de una biblioteca local y universal, el volumen de raros darianos alienta esta vía de la intermitencia pues el perfil del raro se dibuja, de semblanza a semblanza, como una discontinuidad en la tradición heredada que desestabiliza las coordenadas de tiempo (originario *versus* secundario) y espacio (adentro *versus* afuera). De esta sospecha arrojada sobre el origen y su correlativa crisis del fundamento y del linaje se desprende una concepción del lenguaje literario como cita de citas o “navegación de biblioteca” que trabaja en las posibilidades de la traducción y pauta esa distancia entre el importador y el portador inaugurada por el modernismo.

En múltiples niveles los raros de Darío despliegan este contundente antiesencialismo al reclamar una concepción del lenguaje ligada a lo fúnebre, al fantasma, a la desconfianza sistemática de la presencia o la representación. Si bien puede resultar banal la constatación de que un porcentaje importante de los retratos del tomo se escribe como necrológica –en la premura del periódico, bajo el imperio de la primicia–, menos evidentes parecen las variadas fintas y circunloquios encaminados a evitar la cercanía del cuerpo, aún entre los raros del reino de los “vivos”. En la dimensión de la diégesis, muchos retratos que no parten de la constatación inmediata de la muerte de su objeto –“Ha muerto el pontífice del Parnaso” (1905: 27), se lee en el inicio de “Leconte de Lisle”; “Y al fin vas a descansar”, en el de “Paul Verlaine” (1905: 45); “El fúnebre cortejo de Wagner” (1905: 217), en “José Martí”– recurren a alguna treta narrativa para desviar la atención de la bio-grafía y dejar así la semblanza “sin semblante”. El capítulo dedicado a Georges d’Esparbès ofrece un buen ejemplo de este extendido culto a la ausencia. El texto se abre con una anécdota ocurrida en un banquete de homenaje a Victor Hugo, que el cronista recibe de una fuente anónima:

En la mesa, cuando el espíritu lírico y el champaña hacían sentir en el ambiente un perfume de real mirra y de glorioso incienso, en medio de los vibrantes y ardientes discursos en honor de aquel que ya no está, corporalmente, entre los poetas, después de los brindis de los maestros, y de los versos leídos por Carrère y Mendès, se pronunció por allí el nombre de Georges d'Esparbès. D'Esparbès no estaba en el banquete, él, que ama la gloria del Padre [...]. Jean Carrère, el soberbio rimador, se levanta y ausenta por unos segundos. Luego, vuelve triunfante, mostrando en sus manos un despacho telegráfico que acababa de recibir, un despacho firmado d'Esparbès.

¿Pero dónde está ahora él? Nadie lo sabe. Está en Atenas, dice Carrère. Y lee el telegrama, una corona de flores griegas que desde el Acrópolis envía el fervoroso escritor a la mesa en que se celebra el triunfo eterno de Hugo. Pocas palabras, que son acogidas con una explosión de palmas y vivas. Nadie estaba en el secreto. Cuando aparezca d'Esparbès no hay duda de que «reconocerá» su telegrama (1905: 124).

El curioso acontecimiento que presenta a d'Esparbès y lo singulariza no hace otra cosa que remarcar su desaparición. El raro escapa de “su” semblanza y la propia escritura –el presunto poema, ese secreto escondido tras el telegrama– queda a la espera de un reencuentro con la instancia de origen-enunciación que nunca se producirá. Enfrentado a Rachilde apenas unas páginas antes, el narrador no resiste la presencia corporal de la “anticristesa” y –como si esa cercanía anulara la posibilidad misma de escribir– disfraza en un tercero su propia fuga: “Sé de quien, estando en París, no quiso ser presentado a Rachilde, por no perder una ilusión más” (1905: 117). Si, como bien señala Graciela Montaldo, la de “raro” es una “categoría de diferenciación e identificación, [que] reserva un espacio enigmático al arte en sociedades que han difundido, a través de la industria cultural, lo estético en la vida cotidiana” (76), su ambigüedad encuentra un atributo estable en la silueta difusa y esquiva del fantasma, en un cuerpo adelgazado hasta la desaparición y recubierto de interminables simulacros⁹.

Sin embargo, es preciso remarcar que la dimensión fúnebre de *Los raros* no se agota en el nivel del relato ni en el de los atributos exteriores de sus personajes. Por un lado, si el libro sostiene un principio estructurante

⁹ El carácter fantasmal como paradójica esencia del raro se repite una y otra vez a lo largo del tomo. Vale la pena copiar algunos ejemplos para comprobar esa persistencia. A León Bloy, el “verdugo de la literatura contemporánea”, “la familiaridad con la muerte [le] ha puesto en su ser algo de espectral y de macabro” (1905: 67). Ante Lautréamont, el cronista advierte: “No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bazarra literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: ‘No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo’” (1905: 176). En el caso de Ibsen, “[s]u organización vibradora y predispuesta a los choques de lo desconocido, se templó más en el medio de la naturaleza fantasmal, de la atmósfera extraña de la patria nativa. Una mano invisible le asió, en las tinieblas” (1905: 205). En la poesía de Moréas “hay una atmósfera de duelo, de llanto, casi de histerismo, y una luz espectral sirve de sol, o mejor dicho de luna”, que repercute sobre el retrato de ese “malherido de desesperanzas” (1905: 104). Edgar Allan Poe es “el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte” (1905: 17).

a gran escala –que puntúa el pasaje de un capítulo al siguiente–, esa constante se cifra en el nombre propio y la expectativa de su inminente ampliación o desarrollo¹⁰. Desde el título los capítulos prometen una *persona*, una máscara; pero –casi sin transiciones en la mayoría de los casos– la promesa se vacía y la máscara permanece sin rostro. Porque, instalada la incógnita del nombre, el retrato literario deriva rápidamente hacia la reseña bibliográfica y transforma en ese gesto al sujeto en objeto, al nombre en texto. Vale decir, el *raro* es –mucho antes que la vida íntima o pública de un escritor, o la intimidad o publicidad de su muerte– un libro o, en todo caso, un conjunto de libros¹¹. Por otra parte, este efecto de libro-dentro-del-libro que convierte al “retrato” en un estante de biblioteca –a la vida de artista en “escritura”, en huella de huella sin presencia última o fundamento– se potencia en otro principio de composición congruente con una transmisión o traducción horizontal, por contagio antes que por herencia vertical-genealógica. Se trata del uso de un raro –de sus textos o libros, de sus atributos, del tono de su semblanza– como parámetro de juicio o valor para otro raro de la colección, funcionamiento que permite entrever el pasaje de la necrológica a la necro-logia, es decir, del culto fúnebre a la comunidad de muertos. Uno de los argumentos más sugestivos del planteo de Colombi converge con esta hipótesis cuando apunta la persistencia de dos tradiciones biográficas en el libro, la del “extravagante” a la manera de las *Vies imaginaires* de Marcel Schwob y la del “héroe” según el modelo de *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* de Thomas Carlyle:

Darío elige una u otra variante. En algunos retratos prima el segundo modelo, entonces se cuenta la historia enaltecida de un sujeto frente al mundo. Edgar Allan Poe: un Ariel en la isla de Calibanes. Ibsen: un héroe cultural nórdico. Martí: un señalado que sigue “la estrella solitaria de la isla”. [...] En otros casos, en cambio, la narración se articula en torno a una extravagancia con marcas muy ligadas a la bohemia: la riqueza, la morbosidad, la pobreza, el derroche, la enfermedad (75).

¹⁰ La primera edición de la obra (1896) sumaba un epíteto enigmático a cada nombre, que le aportaba un plus a esa “incógnita a resolver”. La leyenda, presente en todos los capítulos salvo en el dedicado a Leconte de Lisle, fue suprimida en la segunda edición (1905) y en todas las posteriores. Transcribimos las más provocativas: “Pauvre Lelian. Paul Verlaine”, “El verdugo. León Bloy”, “El turanio. Jean Richepin”, “La Anticristesa. Rachilde”, “Histeria. Teodoro Hannon”, “El endemoniado. El conde de Lautréamont”, “La encarnación de Bonhommet. Max Nordau”.

¹¹ Es esta la diferencia más ostensible entre la aproximación de Darío y los tomos contemporáneos a *Los raros* pergeñados por Enrique Gómez Carrillo, siempre atentos a un registro obsesivo del cuerpo-a-cuerpo con el artista. En esta dirección Beatriz Colombi concluye que “[s]i Darío insiste en el carácter ‘imaginario’ de sus perfiles, Gómez Carrillo, en cambio, apunta a la precisión. Dos libros de Gómez Carrillo de esta época responden a este principio: *Literaturas extranjeras* (1895) y *Almas y cerebros* (1898). La mayoría de las notas son producto de una entrevista; de hecho, las reunidas en *Almas y cerebros* se titulan ‘Visita a...’ –donde tras la descripción física del personaje y su entorno, gabinete o cuarto de trabajo, sigue una *interview o interrogatorio psicológico* matizado con consideraciones y observaciones del cronista. La pretendida objetividad se refuerza con notas al pie, que confirman la fidelidad a las palabras vertidas por el entrevistado. En esto reside el resorte de su éxito: la presencia conspicua de un sujeto extranjero capaz de husmear en las *intimidades parisienses*, como un espía en busca de evidencias” (76-77).

No obstante, los vínculos horizontales “de raro a raro” no se reducen al par opositivo excéntrico-héroe sino que traman además una compleja y extendida telaraña de mutuas alusiones, atributos y valores compartidos o rebatidos, citas que rebotan o se deslizan de semblanza a semblanza. Poe, por ejemplo y sólo por señalar un recorrido en la edición de 1905, ingresa en el capítulo inicial como uno de los ensayos del libro de Camille Mauclair –*El arte en silencio*– que Darío reseña; en Mauclair, Poe aparece como el “desgraciado poeta norteamericano [...] germinado espontáneamente en una tierra ingrata” (1905: 9), relato sobre el que Darío construye la propia semblanza, en el capítulo siguiente. Más adelante, Poe resulta “la influencia misteriosa y honda” (1905: 57) en Villiers de L’Isle-Adam para la creación de su *Tribulat Bonhomet* y, al mismo tiempo, uno de los decadentes condenados por Max Nordau, figura a quien Darío rebautiza como “Tribulat Bonhomet, profesor de diagnosis” (1905: 201). A manera de cita maestra con la que se arma el rompecabezas del raro, Poe relampaguea una y otra vez en el tomo, en los retratos de Richepin, Moréas, de Armas, Dubus, Lautréamont. Lo mismo ocurre con Verlaine, pero también –aunque en menor medida– con Moréas, Bloy, Mauclair, Tailhade, Nordau e Ibsen. El persistente recurso al raro-dentro-del-raro convierte entonces a la figura en una suerte de *shifter* o déictico que reenvía a esa comunidad virtual o flotante tejida en el vacío de tradición, bajo las posibilidades abiertas por una estética autoproclamada “acrática”. De este modo, la remisión en espiral de la biblioteca a la biblioteca refuerza la confianza modernista en el vacío esencial de la literatura, indispensable para alentar una concepción del viaje como colección de libros o navegación de citas. Trasladada a la reflexión sobre los alcances de la traducción, esta lógica vuelve a colocar en el centro de la escena ese deseo de modernidad que recorre buena parte del siglo XIX latinoamericano, formulado en este caso como voracidad estética; sin embargo, la insistencia dariana en el simulacro o la cita de citas, ya no como déficit sino como capital literario, produce un desgaste en el “aura”, en la autoridad del origen, del monumento, el cuerpo y la voz, que corroe la ideología de la traducción “literal” asumida por el General Mitre o el mandato paralelo de la copia degradada en Groussac.

Verlaine y Martí, raros emblemáticos de las tradiciones biográficas cruzadas en el volumen –extravagante el primero, héroe el segundo–, condensan en sus necrológicas las dos operaciones básicas del “cosmopolitismo (dariano) del pobre”, fórmula que permite reinscribir al modernismo entre los objetos de un nuevo o “inconcluso” comparatismo. Como paradigma de la apropiación táctica implicada en la navegación de biblioteca, “Paul Verlaine” exhibe el modo en que el encuentro fallido con “el más grande poeta de la Francia” –insinuado pero omitido deliberadamente en el relato de la crónica–, prolifera en una multitud de fantasmas o simulacros, de citas y citas que recubren el cuerpo de un muerto al que ya no se pretende re-presentar o revivir. Como modelo de una crisis en la sucesión genealógica que desactiva la re-producción por herencia y habilita la producción por contagio, “José Martí” –padre imposible de “una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros” (1905: 219-220)– introduce un precario “nosotros” latinoamericano que queda huérfano en el instante preciso de su entrega a la causa nacionalitaria pero, por esto mismo, radicalmente abierto al porvenir.

Bibliografía

Benjamin, Walter (2007) [1931]. "Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting", in Hannah Arendt (ed.) & Harry Zohn (trad.), *Illuminations*. New York: Schocken, 59-67.

Caresani, Rodrigo (2014). "Potencia y des-figuración de la écfrasis modernista: Julián del Casal y Rubén Darío", en Jorge Eduardo Arellano (comp.), *Repertorio dariano 2013-2014*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 181-200.

Castro-Klarén, Sara (2010). "Estudios transatlánticos: geo-políticas en una perspectiva comparada", en Ileana Rodríguez y Josebe Martínez (eds.), *Estudios transatlánticos postcoloniales I*. Barcelona/México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 91-120.

Chateaubriand, François-René de (1881) [1836]. *Ensayo sobre la literatura inglesa*. Madrid: Gaspar.

Colombi, Beatriz (2004). "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires", en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires: Eudeba, 61-82.

Costa, Analía (2011). "Tradición y traducción en el modernismo hispanoamericano", en 1611. *Revista de historia de la traducción*, n.º 5. Recuperado de <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/costa.htm>

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

Darío, Rubén (1905). *Los raros*. Segunda edición, corregida y aumentada. Barcelona: Maucci.

--- (1938) [1894]. "Una nueva traducción del Dante", en Erwin Kempton Mapes (ed.), *Escritos inéditos*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 60-63.

--- (1983) [1892]. "Historia de un sobretodo", en Ernesto Mejía Sánchez (ed.), *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica, 237-243.

--- (1987) [1896-1901]. *Prosas profanas*. Madrid: Castalia.

De Certeau, Michel (1986) [1977]. "Writing the Sea: Jules Verne", in *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 137-149.

Gramuglio, María Teresa (2013). "Literatura comparada y literaturas latinoamericanas. Un proyecto incompleto", en *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Municipal de Rosario, 374-385.

Groussac, Paul (1916) [1897]. "Prosas profanas", en *Nosotros. Revista mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*, n.º 82, 157-160.

Gutiérrez, José Ismael (1992). "Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano", en *Livius*, n.º 1, 69-83.

Kirkpatrick, Gwen (2005) [1989]. *Disonancias del modernismo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Littré, Émile (1879). *Dante. L'Enfer*. Paris: Hachette.

Martínez, José María (2013). "Sincronías transatlánticas del modernismo: polifonía e itinerarios en la revista *Pegaso* (México 1917)", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, n.º 244-245, 929-947.

Mitre, Bartolomé (1922) [1889]. "Teoría del traductor", en *La Divina Comedia de Dante Alighieri*. Buenos Aires: Centro cultural "Latium", VII-XVI.

Montaldo, Graciela (2007). "Exhibición, espectáculo y mal gusto: los desórdenes del Modernismo hispanoamericano", en *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 41, 73-93.

Ortega, Julio (2003a). "Post-teoría y estudios trasatlánticos", en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, vol. III, n.º 9, 109-117.

--- (2003b). "Rubén Darío y la mirada mutua", en *Rubén Darío*. Barcelona: Omega, 7-172.

Pagni, Andrea (2014). "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)", en Hanno Ehrlicher & Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker. Recuperado de https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/andrea-pagni-estrategias-de-importaci%C3%B3n-cultural-en-revistas-del-modernismo-rioplatense-la#_ftnref8

Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.

--- (1998) [1984]. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

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

Sánchez-Prado, Ignacio (2006). “Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”, en Ignacio Sánchez-Prado (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburgh, 7-46.

Santiago, Silviano (2012) [2004]. “El cosmopolitismo del pobre”, en *Cuadernos de literatura*, n.º 32, 309-325.

Siskind, Mariano (2006). “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”, en *La Biblioteca*, n.º 4-5, 352-362.

--- (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.

Suárez León, Carmen (2001). *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

Trigo, Abril (2012). “Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo”, en *Cuadernos de Literatura*, n.º 31, 16-45.

Viereck Salinas, Roberto (2000). “Rubén Darío y la traducción en *Prosas profanas*”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 29, 221-235.

Viñas, David (2005) [1964]. *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Willson, Patricia (2005). “Élite, traducción y público masivo”, en *Estudios*, n.º 25, 235-251.

--- (2008). “El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina”, en *Trans. Revista de Traductología*, n.º 12, 29-42.

Zanetti, Susana (1994). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Ana Pizarro (org.), *América Latina: palabra, literatura e cultura. Vol. 2*. São Paulo/Campinas: Memorial/Unicamp, 489-534.