



Le Spleen de La Habana: Julián del Casal traduce a Baudelaire

Rodrigo Javier Caresani¹
Universidad de Buenos Aires - CONICET
rjcaresani@hotmail.com

Resumen: En la encrucijada de fines del siglo XIX, las operaciones de traducción de las estéticas europeas que despliegan los poetas modernistas latinoamericanos acompañan la fundación del verso moderno en español. Nuestra lectura da cuenta de una arista de esta hipótesis de trabajo – orientadora de un proyecto de investigación de largo aliento-, a partir del estudio de los vaivenes en la apropiación del “fantasma” de Baudelaire en el verso y el poema en prosa del cubano Julián del Casal. Indagamos, en particular, las modalidades que asume la praxis de la traducción en la extensa serie que Casal titula “Pequeños poemas en prosa” y que publica en las revistas *La Habana Elegante* y *La Discusión* entre 1887 y 1890. Y proponemos que la oscilación entre el ritmo del *spleen* y el del *ideal* se traslada al laboratorio de experimentación que el cubano ensaya al inscribirse en la tradición moderna del *ut pictura poesis*, en sus “transposiciones” de la sección “Mi museo ideal” del poemario *Nieve* (1892).

Palabras clave: Julián del Casal - Modernismo - Poesía - Traducibilidad - Écfrasis

Abstract: At the crossroads of the late nineteenth century, the translating operations performed by Latin American modernist poets accomplish a wide renovation in the tradition of Spanish verse. Our reading analyzes this hypothesis through a study of the fluctuations in the appropriation of the “ghost” of Baudelaire in the verse and prose poems by the Cuban poet Julián del Casal. The research is focused on Casal’s method of translation in the series “Pequeños poemas en prosa”, published in the magazines *La Habana Elegante* and *La Discusión* between 1887 and 1890. We suggest that the oscillation between the rhythm of *spleen* and the one of *ideal* moves to the composition process of “Mi museo ideal”, the ekphrastic poems from *Nieve* (1892).

Keywords: Julián del Casal - Latin American Modernism - Poetry - Translation - Ekphrasis

¹ **Rodrigo Javier Caresani** es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I que dirige la Dra. Beatriz Colombi (FFyL-UBA). Becario de CONICET, cursa sus estudios de doctorado con un proyecto dedicado a los poetas del modernismo latinoamericano. Investiga además en el grupo UBACyT “Poesía y Traducción” que coordina la crítica y poeta Delfina Muschietti. Ha publicado artículos sobre teoría de la traducción poética y literatura latinoamericana de fines del siglo XIX en revistas académicas nacionales y del extranjero.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID



Hace algunos días que tuve el atrevimiento, a la par que el honor, de dirigiros, por conducto del Sr. Huysmans –a quien debo la inmensa dicha de conoceros- una carta certificada, incluyéndoos tres sonetos escritos por mí ante copias de vuestras divinas y sugestivas figuras de Elena, Salomé y Galatea, que deben haber llegado ya a vuestras manos. [...] Al revés de lo que imagina la fantasía burguesa, vuestros Hércules son fuertes, pero bellos; vuestro Prometeo es un Cristo pagano, tal como debió ser el primer Redentor de los hombres; y vuestras Venus son divinamente hermosas, pero frías, indiferentes, nostálgicas y soñadoras. Ellas me traen a la memoria aquellos versos de mi maestro en poesía, del gran Baudelaire,

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

(Julián del Casal, “Carta a Gustavo Moreau”, 15 de agosto de 1891)

Entre agosto de 1891 y enero de 1893 Julián del Casal le escribe a Gustave Moreau una docena de cartas que la crítica tiende a incluir en los avatares del enmarañado proceso de composición de “Mi museo ideal”, la serie de trasposiciones pictóricas que encuentra su diseño final en la segunda sección del poemario *Nieve*, de 1892. La correspondencia entre Casal y Moreau vuelve a convocar los ejes de discusión más persistentes en las lecturas del modernismo latinoamericano, ejes que podríamos resumir en un conjunto de dicotomías: modernidad central versus modernidad periférica, europeísmo versus americanismo, universal versus particular, nacional versus cosmopolita, originalidad versus imitación-traducción. Quiero detenerme en dos detalles significativos de este intercambio entre el pintor francés y el poeta cubano que surgen del acápite de mi trabajo y que no han recibido demasiada atención. En la carta, por un lado, el relato del pasaje de la imagen al poema – mediado “por conducto” de Huysmans- desemboca en la estrofa de Baudelaire,

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

de modo que podríamos preguntarnos por la inscripción de *Las flores del mal* en el triángulo Casal-Moreau-Huysmans, sin caer en los atajos de cierta tradición crítica demasiado preocupada por el costado homoerótico del *ménage à trois*. Por otro, la transcripción del segundo cuarteto de “La belleza” demarca un límite y advierte sobre los riesgos del traspaso: si no nos sorprende la cita en francés en la única pieza de la serie que Casal escribe en español, llama la atención la negativa a resignar la lengua propia cuando se trata de los poemas enviados al pintor –pues los versos viajan a París en español, por más que las cartas balbuceadas en francés prometan volcarlos luego “en prosa francesa, para ahorrarnos la molestia de tener que buscar un traductor” (Glickman 127, traducción propia).² La dinámica condensada en estos dos aspectos –la apropiación de un cuadro y un poema por otro poema y la resistencia a esa apropiación- me permite desplegar uno de los supuestos en que se sostiene mi proyecto de investigación: el que postula que la traducción de poesía en el fin de siglo latinoamericano aporta indicios valiosos para describir la emergencia de una nueva sensibilidad y su separación respecto de otras zonas de la experiencia. Esa conjetura preside mi entrada a Casal, a quien estudio en tanto eslabón articulador de otras figuras del período como Rubén Darío, José Martí, José Asunción Silva o Julio Herrera y Reissig.

A propósito de algunos de estos escritores, lecturas recientes se han ocupado del vasto *corpus* de su “crítica artística” conectando la retórica de la crónica y la figura del *salonneur* con las particularidades del contradictorio proceso de institucionalización del arte en el fin de siglo latinoamericano. Al amparo de esos desarrollos –me refiero a los trabajos de Laura Malosetti Costa, Beatriz Colombi, Julio Ramos y Oscar Montero-, pretendo abordar un capítulo menos transitado de las relaciones interartísticas en la escritura de Julián del Casal: se trata de la conexión entre literatura y pintura –y aquí la línea que

² La cita que consignamos pertenece a la octava carta de Casal a Moreau, del 16 de marzo de 1892. Copiamos el segmento de Casal en francés, según la transcripción de Glickman: “Pendant mes heures de loisir, je vous ai écrit cinq ballades qui je n’ai osé pas publier, en craignant vous tourner au ridicule avec ma furieuse et banale admiration. Aussitôt traduites en prose française par moi, afin de vous épargner le soin de chercher un traducteur, j’aurai le plaisir de vous les envoyer, mais pour vous seulement” (127).



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

encuentro menos explorada- en las condiciones que impone el ritmo poético. Es decir, me pregunto por la actividad de Casal como poeta-traductor desde la lectura de sus versiones de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y también a partir de los textos efrásticos de “Mi museo ideal”, y esta preocupación la deslindo en dos niveles: por un lado, el poema como traducción interlingüística –porque se trata de reescrituras de textos muy concretos de Baudelaire y Huysmans-; por otro, el poema como cruce de series (verbal y pictórica), series que las apropiaciones de Casal someten al imperio del ritmo. Y pienso que el programa implícito para la traducción que se recupera del trabajo con los *Pequeños poemas* interviene de manera decisiva –es mi hipótesis específica- en otras apuestas poéticas, pues Casal corrige sus propias versiones de Baudelaire y traduce nuevos poemas en prosa semanas antes de publicar la pieza inaugural de la serie “Mi museo ideal” (“Salomé”), con lo que me atrevo a incluir también por esta vía a Baudelaire en el conjunto de intertextos de las célebres “transposiciones” casalianas.

De entrada, me preocupa una cuestión teórico-metodológica en tanto presento un análisis acotado dentro de un proyecto más ambicioso, que persigue la pista de la tarea del traductor en la poesía del fin de siglo: ¿con qué categorías es posible captar el funcionamiento específico de la forma poética modernista y de aquí deslindar la singularidad de las operaciones de traducción que estos poetas operan en el terreno del verso? Y encuentro en el cruce entre los postulados de Iuri Tiniánov en *El problema de la lengua poética* y la propuesta de Walter Benjamin en “La tarea del traductor” –textos convergentes y gestados ambos a principios de la década de 1920- una alternativa válida ante las dificultades que percibo en las escasas lecturas que se han ocupado de este interrogante. De Benjamin retomo entonces el planteo de la traducción como una relación entre “formas” y la premisa de que aquello que reencarna del poema original en la inevitable transformación del pasaje a una nueva lengua y a una nueva forma es su “modo de decir” o mejor –y asumo aquí los términos de la lúcida reformulación de Delfina Muschietti- “el modo de repetir del original”



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

(“La traducción” 111).³ Por otra parte, es el lenguaje teórico de Tiniánov —que especifica al ritmo como factor constructivo del verso- el que me ofrece la plataforma para conectar la escritura modernista ya no sólo con otras literaturas sino con otras artes y otras “series”: en el poema, la “fuerza asimilativa” del ritmo instala una nebulosa de sentidos, una inestabilidad semántica que perturba el desarrollo temporal-sintagmático del significante, y compone “tonos” y “matizaciones” —que van desde las insistencias fónicas del sonido y del silencio o las escritas del grafema y las manchas del espacio en blanco, hasta los relieves visuales en los recursos “equivalentes de texto” y las coloraturas del campo semántico. De este modo, la dinámica de la semántica poética tal como la imagina Tiniánov aproxima la lógica del poema a la de la música y la pintura. Explicito mis protocolos de lectura en la medida en que observo —en buena parte de la bibliografía que se enfrenta a este problema- una insistencia en considerar la “tarea del traductor” sólo en términos de un traslado de “contenidos” o “motivos”, consideración que desemboca en la previsible lectura de los poemas “ecfrásticos” modernistas como “transposiciones” más o menos “miméticas” de un original (cuadro o poema). Si, como apunta Ángel Rama, el de los modernistas fue un “arte riguroso” que se edifica desde el “anhelo desesperado de la forma” (54), la pregunta pertinente es por el modo en que la pintura y la música se formalizan en el mapa rítmico, antes que por el modo en que el poema las representa.

Un ensayo reciente de Carmen Suárez León sobre las traducciones casalianas me lleva, por la vía del desacuerdo, a las primeras hipótesis sobre las versiones de Baudelaire —una selección de catorce piezas entre las cincuenta recogidas en la colección póstuma *Pequeños poemas en prosa* de 1869, que Casal publica en *La Habana Elegante* y *La Discusión* entre 1887 y 1890. La investigadora cubana deduce que “Casal no parece haber tenido profundos conocimientos del francés” y concluye que “el cotejo de estos textos traducidos con sus originales nos muestra a un traductor inexperto al que se le

³ La conexión entre las aproximaciones de Tiniánov y Benjamin como herramienta para un estudio comparado de traducciones la fundan los trabajos de Muschietti y constituye uno de los fundamentos del proyecto UBACyT sobre teoría de la traducción poética que la crítica y poeta dirige hace más de una década.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

escapan galicismos gratuitos y calcos del francés que atropellan el español y que de ningún modo son marcas lingüísticas intencionales” (Suárez León 82-84). Me pregunto qué “calcan” de sus originales las traducciones de Casal y mi respuesta trabaja sobre un interrogante algo más incómodo: ¿por qué prosa y no verso, por qué los *Pequeños poemas* y no *Las flores del mal*? Los atropellos al español que bien escucha Suárez León se perciben con fuerza en las primeras versiones casalianas, las de 1887, en la extrañeza de ciertos giros que captan la crudeza característica del “ritmo del spleen” –un ritmo “entrecortado, brusco, tenso” en palabras de Américo Cristófalo (XXVI)-, extrañeza que luego se suaviza en las traducciones que Casal decide “corregir” en 1890. Enfrentado a “Les bienfaits de la lune”, el poema XXXVII de la colección baudelaireana, Casal traduce en 1887: “Amarás lo que yo amo y lo que me ama” (*Prosas* 93); en 1890 el calco se desdibuja y la nueva fórmula ofrece una explicación del original que resigna en el privilegio del sentido la eficacia rítmica de la anterior: “Te gustará lo que me gusta y a quien le gusto” (*Prosas* 190). Algo parecido ocurre con otros giros: la ambigüedad del sintagma “serás amante de mis amantes” desaparece en 1890 con el uso de la pasiva en la fórmula “serás amada por mis amantes”; y el oxímoron de las líneas finales del poema, “maldita niña mimada”, pierde fuerza en la reescritura de 1890, que apacigua la violencia de la figura al intercalar un coordinante: “maldita y querida niña mimada”.

Los ejemplos del modo en que Casal corrige sus propias versiones para volverlas más “legibles” podrían multiplicarse. También resulta revelador el cotejo de estas traducciones con las aparecidas en 1882 –es decir, cinco años antes que el cubano publicara sus primeros intentos en *La Habana Elegante* en la revista madrileña *La Diana* (1882-1884), dirigida por Manuel Reina.⁴ Es

⁴ Para una historia pormenorizada de la recepción de Baudelaire en España ver el desarrollo de Hambrook, que incluye un listado exhaustivo de las traducciones peninsulares en el período comprendido entre 1880 y 1910. Las traducciones de los *Pequeños poemas* –que desmienten el mito de Casal como el primero en ensayar el traslado al español de Baudelaire- pueden leerse en los números 14 (16 de agosto de 1882: “El extranjero”, “El confiteor del artista”, “El pastel” y “El mal vidriero”) y 16 (16 de septiembre de 1882: “La invitación al viaje” y “Retratos de queridas”) de *La Diana. Revista quincenal de política, literatura, ciencias y artes*. La Junta de Andalucía y la Diputación de Córdoba editaron los ejemplares de la revista en facsímil como

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

notable el modo en que las traducciones peninsulares –probablemente desconocidas por Casal- allanan la sintaxis, limpian la prosa de esa singular extranjería que Suárez León interpreta como “atropello” retórico. Ahora bien, importa precisar el horizonte que estas decisiones le imponen a la tarea del traductor modernista. Casal podía atenuar, en la prosa, los rasgos del spleen; podía torcer hacia el polo del “ideal”, siempre en la prosa, esa dinámica que constituye el principio dador de forma en la escritura de Baudelaire –vuelvo otra vez a Cristóbal: “*spleen e ideal*, con dominante en *spleen*” (XXII). Pero estas posibilidades de apropiación encuentran un umbral claro en el verso: Casal no avanza sobre *Las flores del mal* desde la experiencia con los *Pequeños poemas en prosa*. Su escritura percibe con agudeza el hiato entre esa fuerza rítmica que arrastra al verso de Baudelaire hacia la prosa –en los quiebres sintácticos que suspenden la acentuación binaria del alejandrino, en la tendencia a obviar las funciones sonoras como fuente exclusiva de la unidad del verso, en el uso insistente del encabalgamiento que desgarrar el encantamiento lírico- y la presión del ideal armónico del *ut musica poesis* modernista. Esa distancia –y aquí el fracaso luminoso del traductor- no admite sutura: por eso los versos de “Bénédiction” que prologan el volumen de *Rimas* de 1893 no pueden quedar en otra lengua que el francés –y lo mismo ocurre una y otra vez, siempre que Casal invoca alguna línea de *Las flores del mal*. De todos modos, la tradición moderna del *ut pictura poesis* que Baudelaire inicia con el hallazgo formal del poema en prosa pasa al verso de los modernistas, sólo que sujeta a nuevas mediaciones.

Quisiera reflexionar sobre este punto desde algunas entradas a “Mi museo ideal”, conjunto en el que encuentro un trabajo de laboratorio de traducción y transcodificación análogo al que inaugura Rubén Darío en la prosa de *Azul...* (1888), si bien pienso que la búsqueda de Darío en el terreno del verso –a partir de “Sinfonía en gris mayor”, por ejemplo- es algo más radical que la del cubano. Por décadas la discusión sobre las transposiciones casalianas se enfocó en las relaciones de “dependencia” entre cuadro y poema



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

o de “influencia” –de la novela *À rebours* (1884) sobre las pinturas en verso.⁵ Las aproximaciones de Oscar Montero significan un corte en la historia de las lecturas de “Mi museo” pues –en una apuesta que Francisco Morán valora atinadamente como “gesto descolonizador” (179)- se atreven a reelaborar este vínculo en términos de “convergencia” y ya no de “subordinación”. Escribe Montero: “la relación entre la pintura de Moreau y los sonetos de Casal no depende de las imágenes que comparten, ni siquiera mediadas por la novela de Huysmans. La pintura de Moreau y los sonetos de Casal coinciden porque ambos representan la crisis de la imagen” (“Sacrificio” 129-130). Desde este planteo es que vuelvo a la conexión entre Casal y Baudelaire y a la traducción de los *Pequeños poemas en prosa* como pre-texto del museo ideal. Recordemos que en uno de los primeros segmentos del *Salón de 1846* –“¿Para qué la crítica?”- Baudelaire propone que “el mejor modo dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía” (102), claro que no cualquier elegía o soneto sino aquel capaz de tomar distancia y desplazar a la pintura que re-escibe. Ana Lía Gabrieloni anota en esta dirección que “la crítica de Baudelaire «inventó» como poema el arte de Delacroix, transformando el hallazgo pictórico en búsqueda poética” y señala que los *Pequeños poemas en prosa* constituyen “el resultado más novedoso de dicha búsqueda” (12). Considero entonces que los textos del museo casaliano extraen al menos una doble lección de las traducciones de Baudelaire: primero, porque es ostensible la voluntad de experimentar en el verso con el lenguaje pictórico sin apelar a la mimesis; segundo, porque esa experimentación inscribe un sujeto en el lenguaje de la modernidad, si bien no se trata ya de la baudelairiana sino de la específicamente latinoamericana, la del artista de los confines coloniales de occidente.

Mucho se ha insistido sobre la radical ausencia de un “yo” lírico como rasgo de la écfrasis parnasiana en los doce poemas de “Mi museo”. Si el desplazamiento imaginario que propone la serie configura un “relato de

⁵ Para este punto, ver los estudios de Berger (1946) y Torres-Rioseco (1955), fundadores de un conjunto de supuestos que subsisten –aunque transformados- en perspectivas más recientes como las de Pearsall (1984) y Bermúdez (1999).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

espacio” (De Certeau 142) al transformar los lugares-cuadros observados en espacio recorrido sobre un mapa –las pinturas se yuxtaponen en una sucesión lineal, alentando la ilusión del *tour* por las salas del museo-, el ojo del poeta-*salonneur* se borra de la enunciación en beneficio de la apoteosis del pintor, ese “él” que se alza en “Vestíbulo”, el eslabón inicial de la secuencia. Los poemas cancelan la posibilidad de una perspectiva exterior a la imagen o, mejor, se apropian de esa perspectiva y la proyectan desde el “interior” con un objetivo preciso: así como el cuerpo de Salomé se deshace en el brillo de las piedras preciosas que lo cubren o la figura de la Peri se diluye en un resplandor que anula sus contornos, los personajes retratados –y, en última instancia, los cuadros mismos- devuelven la mirada, en una estrategia que termina de licuar todo resto de espejismo referencial.⁶ Sin embargo, a pesar del consenso que suscita la pregunta por la representación en diversos análisis de estos poemas, la crítica no ha dimensionado la singular inscripción del “yo” en la serie, “yo” que parpadea por única vez en el pronombre posesivo del título, “Mi museo ideal”, “mi” apropiación creativa, “personal” y no-sólo-parnasiana, del *ut pictura poesis* moderno. Este detalle nos permite establecer una tensión entre centro y margen o adentro y afuera del museo que dispara algunas conclusiones sobre el lugar que la serie le reserva al poeta, por contraste con el asignado a la figura del pintor.

No parece casual la opción por la forma soneto en los once poemas efrásticos del conjunto, como tampoco es casual que esa forma se abandone y degrade en el poema final (“Sueño de gloria”), entregado también al culto de una imagen pero ya no pictórica sino onírica.⁷ A propósito de “Venus Anadyomena” de Casal, Daniela Chazarreta señala: “la elección recae sobre el

⁶ En referencia al soneto “Galatea”, Fontanella anota que “la aparición del ‘ojo’ al final del poema [‘incendia la lujuria su ojo verde’] aparta al lector del detalle representacional y lo coloca ante el significado del poema” (462, traducción propia). Las conclusiones de Montero avanzan también en este sentido: “con el «ojo visionario» de Prometeo se desata un paradigma (mirar, ver, visión) que altera la función puramente descriptiva de los «cuadros» de Casal [...]. [A] señalar el aspecto autorreferencial del signo poético [...], el «ojo visionario» de Prometeo define un espacio subjetivo alumbrado por el reflejo peculiar de la visión casaliana” (“Las ordalías” 293).

⁷ El poema de cierre, el único que no se plantea como relato de una pintura “exterior”, está compuesto por series libres de endecasílabos con rima cruzada. Este patrón varía el de los sonetos, trabajados en su mayoría con un esquema de rima abrazada.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

soneto que –como estructura cerrada- remite al espacio oclusivo del cuadro” (127). Pero si consideramos la serie como un todo esta “elección” significa mucho más que el reenvío al encuadre de la pintura. El soneto aquí “es” el museo y su uso premeditado y recurrente –en la variante más convencional y trillada, lejos del trabajo experimental con acentos y metros que encontramos en los compuestos por Darío- no hace más que reforzar los límites de ese otro “espacio oclusivo” que en el poemario opera como metáfora de la autonomización del arte en la modernidad. Para ponerlo en otros términos, pienso que el empleo deliberado del soneto como forma consagrada en la tradición “alta” de la literatura española es indisociable de –o convergente con-, por un lado, la espacialización de ese recinto consagratorio que es el museo y, por otro, la mitificación de Moreau, el artista también consagrado que detenta los ideales clásicos de la Fama, la Belleza y el Genio –“Creador luminoso como Apeles, / si en la Grecia inmortal nacido hubiera” (Casal *The Poetry* 113). Me interesa remarcar el lugar del “yo” en este diseño de posiciones, borrado de los sonetos y acurrucado en el título, en los bordes del museo. Ese sujeto que se articula en el momento de apropiación del ideal autónomo de la belleza parnasiana toma distancia de él y lo usa como máscara para decir el “afuera”, la exterioridad del poeta latinoamericano respecto del centro de legitimación y reconocimiento, la situación de desamparo de su cosmopolitismo insular. Oscar Montero nos advierte que “el ensueño parisino nunca le ocultó a Casal «su pobre y rastrera circunstancia colonial»” (“Las ordalías” 303). Lejos de paralizar la escritura, la conciencia de esa pobreza perfila en nuestra modernidad periférica una variedad de figuraciones del poeta siempre expuestas al drama de su propia precariedad –el desterrado en Martí, el errante en Darío, el insular solitario acorralado de *spleen* en Casal- y, al mismo tiempo, refina y ajusta los mecanismos de una colosal empresa de traducción que funda nada menos que el verso moderno en español.

Bibliografía

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971. 127-143.
- Berger, Margaret Robinson. "The Influence of Baudelaire on the Poetry of Julián del Casal". *The Romanic Review* XXXVII.2 (1946): 177-187.
- Bermúdez, Silvia. "¿*Ut pictura poiesis?*: ¿Julián del Casal y Gustave Moreau, frente a frente?". *Chasqui* XXVIII.1 (1999): 66-79.
- Casal, Julián del. *Prosas. Volumen 3*. Edición del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1964.
- : *The Poetry of Julián del Casal: A Critical Edition. Volume 1*. Edición de Robert Jay Glickman. Gainesville: The University Presses of Florida, 1976.
- Chazarreta, Daniela Evangelina. "Poética y variantes del mito: Venus en Julián del Casal, Rubén Darío y José Lezama Lima". *Synthesis* 18 (2011): 125-139.
- Colombi, Beatriz. "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires". *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*. Comp. Susana Zanetti. Buenos Aires: Eudeba, 2004. 61-82.
- Cristóforo, Américo. "Introducción". *Las flores del mal*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. V-XXXIX.
- De Certeau, Michel. "Relatos de espacio". *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996. 127-142.
- Fontanella, Lee. "Parnassian Precept and a New Way or Seeing Casal's *Museo ideal*". *Comparative Literature Studies* VII.4 (1970): 450-479.
- Gabrieloni, Ana Lía. "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad". *Saltana. Revista de literatura y traducción* I. <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>. Consultado por última vez el 16 de noviembre de 2006.
- Glickman, Robert Jay. "Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau". *Revista Hispánica Moderna* XXXVII.1-2 (1972-73): 101-135.



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Hambrook, Glyn. "Translations of Baudelaire in Spain (1880-1910)". *The Modern Language Review* CVII.1 (2012): 20-38.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Montero, Oscar. "Las ordalías del sujeto: *Mi museo ideal y Marfiles viejos* de Julián del Casal". *Revista Iberoamericana* LV.146-147 (1989): 287-306.

-----: "Sacrificio". *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993. 117-153.

Morán, Francisco. "Hacia una dialéctica del amo y el esclavo: las cartas de Julián del Casal a Gustave Moreau". *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* 3-4 (2006): 179-191.

Muschiatti, Delfina. "Leer y traducir: restos y robos melancólicos". *Filología* XXXIII.1-2 (2000-2001): 269-288.

-----: "La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales". *La Biblioteca* 4-5 (2006): 110-121.

Pearsall, Priscilla. "Julián del Casal: Modernity and the Art of the Urban Interior". *An Art Alienated from Itself: Studies in Spanish American Modernism*. University of Mississippi: Romance Monographs, 1984. 11-39.

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

Ramos, Julio. "*Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana*". *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 112-142.

Suárez León, Carmen. "Julián del Casal: invención de Baudelaire". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí. Cuarta Época* XCVII.1-2 (2006): 82-86.

Tiniánov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus, 2010.

Torres-Rioseco, Arturo. "'A rebours' and Two Sonnets of Julián del Casal". *Hispanic Review* XXIII.4 (1955): 295-297.