**Introducción**

Cómo lo que nos congrega hoy, lo que nos interesa hoy en esta jornada de estudios, es la teoría de las transferencias culturales, más que centrarme en mi corpus de trabajo, cuyos primeros resultados ya han sido consignados en algunos artículos que serán próximamente publicados, quisiera ante todo demostrar cómo la noción de “postura”, noción que ha sido introducida en los estudios literarios por Alain Viala y desarrollada posteriormente por Jérôme Meizoz, resulta esencial para articular y resolver algunos interrogantes planteados por la teoría de las transferencias culturales. Ya en otra ocasión había señalado la importancia de transponer algunos conceptos y herramientas teóricas tomados principalmente de la teoría de los campos de Bourdieu, del análisis del discurso a la manera de Dominique Maingueneau y de la poética histórica de los soportes tal y como ha sido desarrollada en Francia por Alain Vaillant y Marie-Ève Thérenty, para repensar algunos puntos ciegos de la teoría de las transferencias. Este diálogo entre disciplinas buscaba pues conformar un cuadro metodológico coherente que asocie los objetos de la transferencia con las motivaciones de los mediadores y con la materialidad de los soportes, dos preocupaciones latentes en todo estudio sobre transferencias culturales. Así, por ejemplo, nociones como “escena de enunciación”, introducida en el análisis del discurso por Dominique Maingueneau, o “poética del soporte”, introducida en los estudios literarios por Marie-Ève Thérenty, permiten ver cómo el discurso en el que se enmarca una transferencia no es independiente de los géneros y de los soportes materiales en los que se inscribe. Estos influyen en la construcción del sentido de la transferencia y determinan su finalidad. Asimismo, la triada bourdiosiana de disposición, posición y toma de posición permite insistir tanto en el mediador y en sus motivaciones como en la estructura misma del campo en la que se inscribe la transferencia.

Hoy quisiera, entonces, ver cómo la noción de “postura” puede servir de articulador entre estos diferentes puntos. Para ello, dividiré mi exposición en dos partes: en una primera parte volveré rápidamente sobre la relación entre la teoría de las transferencias culturales y la historia literaria hispanoamericana tal y como se percibe hoy en día. Este breve estado de la cuestión me permitirá señalar un punto esencial que ha sido olvidado, o por lo menos no ha sido tratado en profundidad, por la teoría de las transferencias y por la revisión histórica que esta ha propiciado en los estudios literarios: la circulación de posturas autoriales, de modelos para presentarse como escritor y para asumir su función. Y es que esta presentación, esta puesta en escena de sí mismo que hace el escritor para designar y singularizar su posición en el campo literario, es consustancial a todo proyecto de importación, pues esta no solo constituye la antesala, sino también el acompañamiento de todo proyecto artístico y literario.

Una vez hecha esta constatación, intentaré demostrar, en la segunda parte de mi exposición, el potencial descriptivo de la noción de “postura” y su pertinencia para la descripción de los procesos de importación, asimilación y legitimación de las prácticas literarias. Para ello, señalaré dos puntos que me parecen esenciales. En primer lugar, la relación entre “postura” y estrategias de posicionamiento de un autor, que en nuestro caso es también un mediador, pues esta nos permite insistir tanto en las motivaciones a una transferencia como en las relaciones de fuerza que se establecen al interior del campo literario, relaciones en las que se inscribe todo proyecto de importación o exportación. En segundo lugar, la relación entre “postura” y “soporte”, entendido este último como el espacio de enunciación de una transferencia, ya sea este un soporte impreso, como en el caso de los libros, los periódicos o las revistas, o un soporte menos tangible, como el caso de los cenáculos o grupos literarios, pues estas “micro-instituciones” de la vida literaria también constituyen una piedra angular en la apropiación y circulación de actores, objetos y discursos.

**Primera parte.**

1. La teoría de las transferencias culturales y la historia literaria en Hispanoamérica.

Es gracias al impulso de la historia cultural y de la traductología ––enriquecidas por los aportes de la sociología de los campos y la teoría de las transferencias–– que la historia literaria hispanoamericana ha sido objeto en los últimos años de una revisión crítica de fondo. Al encuentro de la historia literaria tradicional, que se había contentado con describir las relaciones entre la literatura hispanoamericana y la literatura europea en términos de “influencia” y de “imitación” (Max Henríquez Ureña 1954), el interés se desplaza hoy hacia los mediadores y las mediaciones ––hombres, textos e instituciones–– que participan en la apropiación, circulación y valorización de los productos culturales provenientes de Europa. Al hacerlo, estas aproximaciones han abierto nuevos campos de investigación para la renovación de la historia social y cultural de la literatura hispanoamericana.

Los estudios de Patricia Willson (2004, 2011), Andrea Pagni (2004, 2014), Getrudis Payás (2006, 2012), Nayelli Castro Ramírez (2013), Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (2012), Clara García & Manuel Ramos (2001) y Laura Suárez de la Torre (2009) sobre la historia de la traducción en América latina han permitido demostrar cómo esta práctica de intervención concreta ha jugado un rol preponderante en la construcción de las identidades nacionales latinoamericanas. Al insistir en los actores e instituciones que intervienen en la apropiación y recepción de las producciones intelectuales europeas, así como en los soportes que las vehiculan, dichos estudios no solo ponen en evidencia las lógicas subyacentes a toda práctica de importación, sino que también señalan las diversas significaciones que estas producen en contextos históricos variables.

En la misma perspectiva histórica, pero esta vez centrados en el caso particular del modernismo, los trabajos de Sylvia Molloy (1972), Christiane Séris (1989), Susana Zanetti (1994, 2004, 2008), Beatriz Colombi (2004, 2008) y Margarita Merbilháa (2012), se centran en las redes de sociabilidad transnacionales que los escritores hispanoamericanos construyeron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX para posicionar su figura y su proyecto de importación cultural. Prestando una particular atención a sus estrategias de intervención cultural (creación de revistas, participación a editoriales, prácticas de sociabilidad intelectual, etc.), así como a los relatos identitarios continentales que allí se forjan (latinoamericanismo, hispanoamericanismo, iberoamericanismo), estos estudios señalan no solamente los procesos que condujeron a la migración de textos, objetos, personas y modelos institucionales del espacio francés al espacio hispanoamericano y vice-versa, sino también el rol que dichas mediaciones jugaron en las estrategias de posicionamiento y de legitimación de los escritores modernistas.

Ahora bien, si estas aproximaciones comparten un interés común por una historia de los mediadores, las redes de sociabilidad y los lugares de mediación, no hemos trazado aún la historia de las mediaciones y adaptaciones de las posturas autoriales, de esas representaciones que el autor hace de sí mismo tanto en su obra como en los actos institucionales que la acompañan. Así, por ejemplo, aunque las figuras de la bohemia y del dandy decadente son frecuentemente citadas en los estudios sobre el modernismo como un punto neurálgico de los debates entorno a la construcción de las identidades hispanoamericanas y de la entrada de nuestras literaturas en la modernidad literaria, estas no han sido objeto de un análisis detallado que describa las condiciones históricas e institucionales en las que se operó su transferencia. La constatación de este vacío en la historia de las mediaciones entre Europa y la América hispánica nos lleva entonces a una primera conclusión: Y es que la historia de las transferencias culturales entre dos o más espacios separados por fronteras temporales, lingüísticas, geográficas o culturales no se limita únicamente a la importación y exportación de discursos, actores y modelos institucionales, sino que también incluye la importación y exportación de “posturas” autoriales.

Una vez hecha esta constatación, toda la dificultad reside en construir un marco teórico coherente que nos permita repensar desde esta perspectiva la historia de las transferencias culturales en Hispanoamérica. Y es esta dificultad la que quisiera entonces abordar hoy, en esta segunda parte de mi exposición, demostrando todo el potencial descriptivo de la noción de postura.

**Segunda parte**

1. Postura de autor y transferencias culturales.

Como lo había señalado en el inicio de esta intervención, existe en la teoría de las transferencias culturales una preocupación latente por un cuadro metodológico que asocie los objetos de la transferencia con las motivaciones de los mediadores y con la materialidad de los soportes. Sin estos dos elementos de la comunicación no es posible trazar las huellas de una transferencia. Y es que no basta con constatar la presencia de un objeto, de un comportamiento, de un concepto, etc., en dos o más espacios separados por fronteras temporales, lingüísticas, geográficas o culturales. Es preciso que el objeto de la transferencia circule, se ponga en escena y se inserte en redes que disponen ya de una estructura institucional. Es allí en donde la noción de “postura” resulta extremadamente útil, pues esta articula las estrategias discursivas e institucionales que un autor-mediador pone en marcha para posicionar su proyecto de importación con el espacio de enunciación en las que se despliegan. Pero veamos esto en detalle, y abordemos estos dos puntos separadamente.

* 1. Postura y estrategias de posicionamiento

Desde el momento mismo en el que un autor hace su aparición en la escena literaria, esto es, desde que accede a una existencia pública, este se ve constreñido a difundir y a gestionar una imagen de sí mismo. Y es que antes de entrar en escena, como lo recordaba alguna vez José-Luis Díaz, “el escritor no solo responde a las preguntas: ¿cómo escribir? ¿cómo imponer su voz? ¿qué género elegir? El responde, ante todo, a una pregunta más amplia y que engloba a las demás ¿quién ser? Quien ser como escritor en la escena literaria” (Diaz, 2009). “De ahí que cada artista, y en general toda función pública, cualquiera que sea su grado de codificación, despliegue una postura” (Meizoz, 2007, p. 14). Lo mismo ocurre con todo mediador, ya sea este escritor, traductor o gestor cultural. Estos solo existen a través del prisma de una postura, históricamente referida al conjunto de posiciones que ocupan en la escena literaria.

Definida en su sentido más amplio como “la presentación que un autor hace de sí mismo tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas” (2014, p. 86), la noción de postura invitaba pues a considerar este trabajo de autorepresentación como parte de las estrategias que un autor despliega a la largo de su trayectoria para posicionarse en la escena literaria. Dichas estrategias de posicionamiento son tanto discursivas (lo que incluye las obras, pero también los paratextos que la acompañan) como comportamentales (lo que incluye los contextos institucionales en los que una persona encarna la función-autor: entrevistas, discursos públicos, cenáculos, tertulias, etc.). En otras palabras, el análisis de una postura permite articular la posición efectiva que ocupa un autor en el campo literario con las disposiciones (o *habitus*) adquiridas a lo largo de su trayectoria y con sus tomas de posición.

Nos encontramos pues en el campo lexical introducido por la sociología de los campos de Bourdieu. Al considerar el campo literario como un espacio de luchas simbólicas para ocupar las posiciones dominantes, posiciones desde las cuales se definen los límites de este (o *nomos*), la teoría de los campos moviliza el entramado metafórico del arte de la guerra para explicar los mecanismos mediante los cuales los agentes acumulan y movilizan un capital simbólico para conquistar una posición desde la cual “imponer nuevos modos de pensar y de expresarse, en ruptura con los modos de pensar en vigor” (Bourdieu, 1992, p. 393). Así, por ejemplo, la lucha entre corrientes literarias o artísticas (clásicos y modernos, romanticismo y realismo, arte social y arte puro, naturalistas y decadentistas, parnasianos y simbolistas) pasa inevitablemente por la adopción de una postura colectiva que se singulariza a partir de la oposición a las posturas rivales. Estas se manifiestan tanto en las tomas de posición discursivas (afirmadas en las obras y ratificadas en los textos de acompañamiento: prefacios, manifiestos, artículos críticos, etc.) como en los actos institucionales públicos (actos de denominación, conformación de cenáculos o grupos literarios, discursos, entrevistas, adopción de un lenguaje y de una forma de vestir propios, conductas escandalosas y batallas en la escena pública). Entrar en escena implica pues, como lo comprendieron los escritores desde muy temprano, la puesta en marcha de estrategias individuales o colectivas orientadas a señalar su existencia y legitimidad pública.

Asimismo, y este es un punto esencial, la noción de postura no solo insiste en la dimensión escénica propia a las prácticas literarias en la modernidad, sino que también señala el carácter histórico de las representaciones del autor. La adopción de una postura, de un rol, de una manera de señalarse como escritor, se realiza en función del repertorio de posturas existentes. Es a partir de dicho repertorio que un autor, o un aspirante a serlo, adoptará, rechazará o transformará los diferentes escenarios que le permiten señalar su posición en la escena literaria. En el caso de la literatura hispanoamericana, y más concretamente a partir del modernismo, esta lucha por imponer nuevas maneras de señalarse y de existir como escritor está indiscutiblemente ligada a las trayectorias internacionales de los autores. Fue esta movilidad transnacional la que permitió que los escritores modernistas se apropiaran de nuevas posturas autoriales que ––al ser introducidas en nuestros contextos nacionales a través de sus obras, de sus traducciones, de sus crónicas, de sus retratos biográficos, pero también de sus conductas literarias públicas–– se convirtieron en una herramienta indispensable en la lucha por el monopolio de la definición legítima de la literatura. Y es que los autores hispanoamericanos de fin de siglo no solo encontraron en la capital francesa las fuentes de las teorías artísticas que renovaron la literatura del nuevo continente, sino también, y sobre todo, nuevas representaciones del escritor, en particular la del bohemio y del dandy decadente, de las que se sirvieron para construir su identidad autorial. Y sabemos muy bien el impacto simbólico que estas posturas tuvieron en la estructuración de nuestros campos literarios y de sus sistemas de representación y valorización. Estas no solo radicalizaron de una vez por todas, en la figura del genio incomprendido, pero valorizado justamente por dicha incomprensión, la distinción entre el valor simbólico y el valor económico sobre la cual se estableció la división entre una literatura hecha por y para un “público artista” y una literatura para el gran número, sino que también contribuyó a legitimar los binarismos sobre los que se construyó el problema de las identidades nacionales hispanoamericanas: modernismo y tradición, universalismo y regionalismo, cosmopolitismo y provincialismo, extranjerismo y latinoamericanismo.

Y es que los productos culturales no circulan por sí mismos. Estos están acompañados de los actores que los encarnan, los ponen en escena y los insertan en los debates institucionales de una época, debates en los que se disputa el monopolio por la definición legítima de estos. De ahí que sea preciso interrogarse por los actores que los forjan, los difunden o se los apropian, así como por los soportes e instancias que los vehiculan y contribuyen a su significación. La noción de postura nos permite no solamente comprender los mecanismos y funcionamiento del campo literario en el que se inscribe un autor-mediador, sino también las estrategias enunciativas e institucionales que pone en marcha para posicionar su figura, su obra y su proyecto de importación. Y puesto que esta remite a las relaciones que se tejen entre las estrategias de posicionamiento de un autor y los modelos autoriales ––contemporáneos o pasados–– de los que se sirve para construir su propia identidad literaria, la noción de postura constituye una herramienta teórica indispensable para el análisis de las transferencias culturales entre los escritores hispanoamericanos y sus homólogos europeos.

* 1. Postura y soporte

Si aceptamos que una transferencia requiere de un espacio que le atribuya una visibilidad mediática y que la inserte en los debates institucionales de una época, es preciso que dicho espacio pueda ser analizado. De ahí que algunas herramientas teóricas tomadas del análisis del discurso (Dominique Maingueneau[[1]](#footnote-1)) y de la poética de los soportes (Alain Vaillant[[2]](#footnote-2) y Marie-Ève Thérenty[[3]](#footnote-3)) puedan ser muy útiles para comprender los mecanismos de importación. Nociones como “escena de enunciación” o “poética del soporte”, aplicadas a la teoría de las transferencias, permiten ver cómo el discurso en el que se enmarca la transferencia no es independiente de los géneros y de los soportes materiales en los que se transmite. En efecto, lo que podríamos llamar “la escena de enunciación” de la transferencia está constituida tanto por el género discursivo en el que se inscribe (crónica, novela, crítica literaria o artística, retrato biográfico, conversación cenacular, etc.) como por el soporte material por el que se transmite (revista, periódico, libro, colección, cenáculo, etc.). Estos influyen en la construcción del sentido de la transferencia y determinan su finalidad. Y es que el género discursivo y el soporte material prescriben no sólo el formato, la longitud, la tonalidad y el tipo de circulación del discurso, sino que también prescriben los roles y las posturas que se atribuye el mediador y que este le atribuye al público.

Los ejemplos de Rubén Darío, Gómez Carrillo o Julián de Casal, quienes de no dejaron de mostrarse como los portavoces de sus homólogos franceses, son muy dicientes al respecto. A través de sus crónicas, prefacios, autobiografías y estudios críticos, estos autores se libraron a una incesante puesta en escena de sí mismos que les permitió posicionarse como introductores del simbolismo y el decadentismo en Hispanoamérica. Y es que estos, al difundir en Hispanoamérica las posturas que se disputaban los roles protagónicos de la escena literaria francesa de fin de siglo, comprometían su propia imagen pública, su propia identidad literaria, en la exigencias de reconocimiento público. Un análisis entre esas puestas en escena de sí mismos y los géneros discursivos y soportes que las vehiculan revelaría como estas no son independientes de la escena de enunciación en la que se construyen. Ahora bien, para ilustrar este punto que me parece esencial, quisiera centrarme para terminar en el caso de José-Asunción Silva, que abordaré muy rápidamente.

Cuando analizamos la accidentada constitución del corpus silvano nos enfrentamos ante una situación bastante desconcertante, pero no por ello menos estimulante para la revaluación de las modalidades de importación literaria. Por un lado, la imagen que contemporáneos y sucesores del poeta le atribuyeron a Silva como figura máxima de los procesos de asimilación y apropiación de las corrientes literarias que le dieron origen al modernismo. Por el otro, la ausencia de espacios de visibilidad mediática, como los que confiere la publicación, ya sea bajo la forma de textos o paratextos, mediante los cuales se pueda atestar la trasferencia silvana y su voluntad programática de posicionarse como introductor de la nueva escuela. ¿Podemos bajo estas circunstancia demostrar que hubo en Silva la intensión de introducir en nuestro medio unas prácticas y unas teorías artísticas que nos permitan situar al poeta colombiano en el nacimiento mismo del modernismo hispanoamericano? Y si es así, ¿cómo se efectuó la transferencia silvana?

Si aceptamos de entrada que hay en el poeta colombiano una obstinada voluntad de apropiación y de asimilación de los modelos literarios provenientes de Europa, debemos entonces contemplar la posibilidad de que la transferencia silvana se haya efectuado por otros soportes mediáticos distintos a los libros, los periódicos o las revistas. Nuestra hipótesis es que el cenáculo, al privilegiar el rito de la lectura y de la pose, se convirtió para el colombiano en el soporte ideal para adoptar y desplegar una postura de autor que encarnara los ideales estéticos de la modernidad literaria.

En efecto, al consultar los testimonios dejados póstumamente por sus allegados, podemos constatar allí que Silva jugó un papel preponderante en los restringidos círculos cenaculares que se encuentran al origen del modernismo. Silva no solo participó en importantes tertulias, como la conformada en torno a la *Librería nueva* por su joven amigo Augusto Roa, donde circulaban las últimas novedades literarias provenientes de Europa, sino que creó, gracias al capital cultural y simbólico adquirido durante su periplo europeo, su propio cenáculo en los elegantes salones de su residencia familiar. Es en esa “micro-institución de la vida literaria, piedra angular de la apropiación y circulación de las nuevas teorías artísticas, que se llevará a cabo la importación silvana.

Y esto por dos razones esenciales. En primer lugar, el cenáculo es aquella instancia mediante la cual la fracción dominada del campo literario, excluida temporalmente del sistema de retribución oficial y del reconocimiento público, genera estrategias de legitimación alternativas que le permiten a los recién llegados dotarse de una autoridad simbólica diferente de aquella que atribuyen las instancias de consagración tradicionales (crítica, academias, mercado). Así pues, en tanto dispositivo de autolegitimación, el cenáculo funciona, tal y como lo han señalado Anthony Glinoer y Vincent Laisney (2013) para el caso francés, como un *acumulador de capital simbólico y de capital social* del que se beneficia todo el grupo.

En el caso que nos ocupa, dichas estrategias de autolegitimación responden a las coyunturas históricas e institucionales que englobaban a los jóvenes escritores que, como José Asunción Silva, hacían su entrada en la escena literaria colombiana a finales del siglo xix. Relegados a los márgenes de la institución por el establecimiento político-literario encarnado por Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, y ante la ausencia manifiesta de un público lector, consecuencia inmediata del analfabetismo de la gran mayoría de la población, los nuevos candidatos en busca de legitimación encontraron en los cenáculos una instancia temporal que les ayudó a imponer y a mediatizar su nombre. Y es que al revindicar su independencia con respecto a las instituciones oficiales y el gran público, la sociabilidad cenacular le confiere a sus miembros una autoridad que no reposa en el reconocimiento de un público que ellos se representan como profano, sino en el juicio de sus pares, único capaz de reconocer el verdadero valor estético de sus producciones. Así pues, el cenáculo, en tanto estrategia alternativa de posicionamiento para los recién llegados y primer momento de construcción de una imagen pública, cumple las condiciones necesarias para servir de soporte de una transferencia: este no solo permite posicionar un proyecto de importación, pues pone al alcance de sus miembros unas prácticas autolegitimantes de sus propias producciones, sino que constituye un espacio mediático en el que el mediador negocia una imagen identificable por sus pares.

En segundo lugar, y este es el punto que nos parece esencial, los cenáculos despliegan todo un dispositivo escénico que supone un decorado, una organización del espacio, unos accesorios, una gestualidad propia y una atribución de roles que le son particulares. Esta dimensión escénica del cenáculo hace de este un lugar propicio para modelar y desplegar las posturas autoriales que más tarde si disputarán los primeros roles de la escena literaria. Así pues, en tanto dispositivo teatral, el cenáculo también funciona como un espacio de visibilidad mediática en el que se forjan y se exhiben las identidades literarias del futuro. Son estos “micro-universos” los que permiten a la vanguardia literaria experimentar y prever el impacto que sus producciones e importaciones pueden tener en el público. Lo que nos lleva entonces a nuestra segunda conclusión: y es que no basta con apropiarse de ideas renovadoras y con traer consigo bibliotecas particulares de Europa, es preciso también que estas circulen, se pongan en escena en un espacio en el que el mediador actúa como maestro de ceremonias.

Silva lo comprendió muy bien, y es por esto que el poeta colombiano crea un espacio escénico en el que él cumple el rol de jefe carismático. Los testimonios de Max Grillo, Cuervo Márquez y Pedro César Domínici, nos muestran al poeta colombiano ejerciendo dicho rol, ya fuera en los cenáculos bogotanos o en los caraqueños. Incluso, Silva hizo de la escenografía cenacular la materia misma de su única obra en prosa: *De sobremea.* Espacio de auto-referencialidad y de valorización de sus propias prácticas, el texto silvano no solo pone en escena por primera vez en nuestro medio la postura del dandy decadente, sino que despliega una representación legitimante del cenáculo modernista. Recordemos que la novela comienza y se termina con la lectura del diario íntimo de José Fernández, leído en voz alta por el protagonista a sus camaradas espirituales en un salón finamente decorado. Lo curioso es que dicho diario, que no es otra cosa que la obra misma del poeta, titulada significativamente *De sobremesa*, Silva lo lee durante sus tertulias frente al grupo de sus allegados, como consta en los testimonios dejados por estos. Esta dimensión escénica de la lectura, en la que Silva se confunde con su personaje en una suerte de puesta en abismo de sí mismo y del acto de lectura, es consustancial al proyecto de importación silvano. Toda la experiencia vital del poeta colombiano, adquirida mediante su viaje a Europa y su contacto con la literatura finisecular, es traspasada a través de la escenificación del rito de la lectura: la de Silva, en primer lugar, que reúne un grupo restringido de conciliábulos para escuchar, en una suerte de pre-estreno, la obra a venir del poeta, y la de su personaje principal, en segundo lugar, que lee un diario en el que se establece una compleja red de préstamos, lecturas y comentarios de la literatura de fin de siglo. Y todo ello, toda esta red de prestamos a la literatura europea finisecular, garantiza su materialización, o mejor, su *incorporación*, gracias a la postura del dandy decadente, que el poeta despliega en su novela, pero también, y sobre todo, en sus conductas literarias públicas.

Terminemos pues este recorrido por la importación silvana haciendo una breve referencia al éxito que el poeta obtuvo gracias a su estrategia de importación cenacular. En la aurora del 24 de mayo de 1896, después de una tertulia en su residencia familiar, José Asunción Silva se dispara en el corazón poniendo instantáneamente fin a su vida. Puesta en escena definitiva de la imagen que él quiso construir de sí mismo, su suicido aparece como la confirmación irrefutable de su inversión en la postura del dandy decadente. Y fueron justamente los integrantes de las tertulias silvanas quienes, recordando el rito cenacular y su maestro de ceremonias, se encargaron de publicar, anotar y valorar la obra del poeta, atribuyéndole a Silva la imagen de precursor del modernismo hispanoamericano.

**Para concluir.**

Espero haber demostrado como la noción de postura resulta esencial para articular y resolver algunos interrogantes planteados por la teoría de las transferencias culturales. Esta nos permite integrar los aportes de la sociología de los campos, del análisis del discurso y de la poética de los soportes en el análisis y descripción de la circulación transnacional de los productos culturales. Esta noción no solo toma en cuenta las motivaciones de los mediadores y las estrategias institucionales que este pone en marcha para posicionar su figura y su proyecto de importación, sino que tiene en cuenta la materialidad de los soportes y la manera como estos contribuyen y determinan la significación de los objetos transferidos. De ahí que la pregunta que subyace al estudio de las transferencias articule dos aspectos: por un lado, se trata de preguntarse por la relación que existe entre la presentación que el mediador hace de sí mismo y de su proyecto de importación con la escena de enunciación en la que se inscribe y que ayuda a construir, y, por el otro, entre esta puesta en escena discursiva y las estrategias de posicionamiento del mediador al interior de un campo determinado. A partir del momento en que constatamos que la importación realizada por un mediador está ligada al mismo tiempo a una escena de enunciación, a un modo de inscripción en el espacio y a un repertorio de roles y de modelos listos para usar, nos encontramos en capacidad de describir las lógicas y mecanismos que regulan la importación.

1. Véase *L’Énonciation en linguistique française. Embrayeurs, “temps”, discours rapporté,* París, Hachette, 1991; “La situation d’énonciation entre langue et discours”, en *Craiova,* Editura Universitaria Craiva, Rumania, 2004, pp. 197-210 y la obra ya citada *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, París, Armand Colin, 2004. [↑](#footnote-ref-1)
2. Véase el texto ya citado “Pour une histoire de la communication littéraire”, *Revue d’histoire littéraire de la France, op. cit.* y “Histoire culturelle et communication littéraire”, *Romantisme,* nº 143, 2009, pp. 101-107. [↑](#footnote-ref-2)
3. Véase “Pour une poétique historique du support”, *Romantisme*, nº 143, 2009, pp. 109-115. [↑](#footnote-ref-3)