



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Maestría en Letras
(Letras Latinoamericanas)

**Historia de la antología *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* de
Enrique Díez-Canedo (1945)**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:
JULIA PIASTRO GARCÍA

Directora de Tesis:
DRA. AURORA MARÍA DÍEZ-CANEDO FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Comité Tutor:
DRA. FABIENNE SYLVIE BRADU CROMIER
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
DR. MIGUEL ÁNGEL FERÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DR. JOSÉ RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ
SEMINARIO DE HERMENÉUTICA
DR. PEDRO SERRANO
FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad de México, agosto, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	3
Capítulo I. Contexto histórico	7
Capítulo II. Contexto cultural	18
Capítulo III. De <i>La poesía francesa moderna</i> a <i>La poesía francesa del romanticismo al surrealismo</i> : recorrido antológico	27
Capítulo IV. Los traductores	36
Capítulo V. Acerca de la Bibliografía	56
Capítulo VI. Enrique Díez-Canedo y la poesía francesa	61
Capítulo VIII. Análisis de tres poemas	94
Conclusiones generales	108
Bibliografía / Hemerografía	112

Introducción

La poesía francesa del romanticismo al surrealismo marcó la historia de la recepción de la poesía francesa en España y América Latina. Fue compilada por el poeta, crítico y traductor español Enrique Díez-Canedo, y publicada en 1945, un año después de su muerte, en la editorial Losada, en Buenos Aires. Sus 720 páginas comprenden a 98 poetas franceses, traducidos por más de setenta poetas españoles e hispanoamericanos. Tiene como predecesora la antología de 1913 que Díez-Canedo compiló junto con Fernando Fortún, *La poesía moderna francesa*, publicada en Madrid por la editorial Renacimiento. El objetivo general de este trabajo es proporcionar un marco crítico que sirva de introducción a la antología de 1945 desde distintos enfoques: su estructura, sus propósitos y las traducciones mismas. Para ello, dividí mi trabajo en ocho capítulos: I. Contexto histórico; II. Contexto cultural; III. Recorrido antológico; IV. Los traductores; V. Acerca de la bibliografía; VI. Enrique Díez-Canedo y la poesía francesa; VII. La traducción en *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*; y VIII. Análisis de tres poemas. Desde la perspectiva histórica, social y literaria ahondaré en las interrogantes que plantea dicha obra: ¿Cuáles son las condiciones que permitieron el surgimiento de una antología de esta magnitud e importancia? ¿En qué se distingue de otras antologías de poesía francesa que se publicaron en la época? ¿Quiénes eran los traductores, y de qué manera tradujeron a los poetas franceses? ¿Cómo entendía Díez-Canedo el concepto mismo de la traducción?

Enrique Díez-Canedo nació en España en 1879. Poeta, crítico literario y traductor, residió en París de 1909 a 1911, fue embajador en Uruguay de 1933-1934, y en Argentina de 1936 a 1937. En 1938, a causa de la Guerra Civil española, se exilió en México, en donde vivió sus últimos años. Jugó un papel fundamental como divulgador de la literatura europea y americana en España. Cofundador del PEN-club español, profesor en la Escuela Central de Idiomas y en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, miembro de la Unión Iberoamericana, de la Comisión Española de Cooperación Intelectual de la “Sociedad de las Naciones” y de la Real Academia Española de la Lengua, Caballero de la Legión de Honor en París, su interés por la literatura en otros idiomas fue siempre patente en él. Antes de publicar *La poesía moderna francesa*, Díez-Canedo había publicado ya dos antologías con sus traducciones de poetas extranjeros: *Del cercano ajeno* (1907) e *Imágenes. (Versiones*

poéticas) (1909). Pocos intelectuales españoles de la Edad de Plata conocieron la literatura latinoamericana de una manera tan profunda e informada; de este interés nacieron, entre otros, los libros *Epigramas americanos* (1928) y *Letras de América, Estudios sobre las literaturas continentales* (1944). *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* fue una especie de síntesis del trabajo literario que realizó toda su vida, pues en él convergen su amplio conocimiento sobre la poesía francesa moderna, sus habilidades como traductor y su capacidad crítica para escoger a los traductores y las traducciones convenientes.

La poesía francesa del romanticismo al surrealismo, así como su predecesora de 1913, fueron obras indispensables para la formación de toda una generación. Octavio Paz, César Vallejo y Pablo Neruda son algunos de los poetas que han destacado la importancia de la obra de Díez-Canedo para muchos poetas hispanoamericanos. Así pues, es de gran provecho analizar cómo se formó esta obra. Por otra parte, recuperar y difundir el legado cultural de los exiliados de la Guerra Civil española en Latinoamérica tiene una importancia fundamental para comprender nuestra propia cultura. No fue desdeñable el aporte editorial y literario que estos hombres y mujeres realizaron en países como México y Argentina, entre otros. Finalmente, como apunta Aurora Díez-Canedo, existe una “falta de estudios en México relacionados con la historia de la traducción”.¹ La investigación realizada por Marcelino Jiménez León en la tesis *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, y por Miguel Gallego Roca en el libro *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)* fueron antecedentes imprescindibles para la realización de este trabajo, lo mismo que la tesis de Miguel Ángel Fera, *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Existen artículos sobre la obra de Díez-Canedo, y la relación personal que éste mantuvo con diversos poetas y traductores. Sin embargo, no se había realizado hasta el momento ningún estudio enfocado específicamente en *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*. La investigación de la historia de la traducción en España e Hispanoamérica realizada en la Universidad Pompeu Fabra goza de un amplio nivel de documentación, por lo que me fue sumamente útil. Abrevé también del trabajo de teóricos como Georges Bastin, Bolívar Echeverría y Sergio Waisman para establecer la

¹ Aurora Díez-Canedo, “Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez”. *Literatura Mexicana*, XV Aniversario, p. 190.

relación entre la traducción y poscolonialidad en América Latina. Asimismo, pude observar los vasos comunicantes entre la traducción y el feminismo en la Edad de Plata gracias al trabajo de la investigadora Dolores Romero López.

Mientras me iba adentrando en el estudio de la antología de Díez-Canedo, mi tesis iba adoptando también, por alguna extraña simbiosis, un ímpetu antologador. Tal vez se debe a que la amplitud del tema es avasalladora; así, terminé reuniendo una antología de estudios por hacerse, una recopilación de temas que quedan pendientes por trabajar, como si mi trabajo hubiera consistido simplemente en abrir camino, para que otros puedan ahondar en las posibilidades que ofrece una obra tan valiosa. No sé si logré aportar cierta claridad en las maneras en que la antología de Díez-Canedo puede ser estudiada; de haberlo conseguido, esto sería suficiente para sentirme más que satisfecha. Por otra parte, presa del mismo espíritu antologador, fui realizando una especie de recopilación de artículos indexados, libros y artículos periodísticos acerca de los lazos literarios entre Francia, España y América Latina a principios del siglo XX: después de un tiempo, conseguí reunir algo que se parecía más a una colección de datos curiosos que a una bibliografía. El hilo teórico que unía a todos estos elementos apareció ya muy avanzado el trabajo: se trata del concepto de *redes intelectuales*, que me ayudó a entretrejer temas tan alejados, en apariencia, como el exilio español, el desarrollo editorial en México y en Argentina, la poesía moderna francesa, el modernismo latinoamericano y las vanguardias; temas que confluyen de muchas formas, como veremos, en la antología de Díez-Canedo.

Quiero insistir en la importancia de trascender las historias literarias nacionales para construir una visión más completa de la tradición moderna que, para bien o para mal, hemos heredado. La luz que puede arrojar el estudio de la recepción del romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo y el surrealismo en la poesía hispanoamericana del siglo XX es enorme; y si bien damos por hecho esta influencia, no tenemos una noción clara de hasta dónde llega y de cómo la hemos ido transformando. Releer desde la época actual el corpus literario francés que abarca la antología de Díez-Canedo —corpus que encierra nociones clave sobre la modernidad— puede darnos herramientas para hacerle frente a la compleja realidad que hoy en día tratamos de discernir y resignificar. Por otro lado, la asimilación de

estos movimientos y escuelas que representaron en su momento grandes rupturas, hoy en día puede ser mucho más arriesgada, tanto en la academia como en la propia creación literaria. Si cada generación de escritores necesita de sus propios traductores, también necesita de sus propios críticos, que vayan modificando la forma en que aprehendemos nuestra herencia literaria. Si hay algo en esta tesis de este afán por aportar nuevas perspectivas críticas, debe atribuirse también a una simbiosis con el espíritu renovador de Díez-Canedo —todas las distancias guardadas, evidentemente.

Cuando empecé a hacer esta investigación me guiaban varias hipótesis, pero no tenía claro hacia dónde me iban a llevar exactamente. Intuía que la antología de Díez-Canedo ponía en evidencia contradicciones inherentes a la historia literaria hispanoamericana que se pueden rastrear hasta nuestros días. Me parecía que dichas contradicciones estaban relacionadas con asuntos de nacionalismo y cosmopolitismo, de robos, préstamos y apropiaciones, de traslados físicos y literarios. Tuve la necesidad de ir al fondo de estas cuestiones, cosa que me exigió desarrollar un conocimiento sólido de la poesía francesa, española y latinoamericana del romanticismo hasta las vanguardias. Evidentemente, me tomó más tiempo de lo previsto. Ahora que redacto las últimas páginas de este trabajo (es decir, las primeras), me doy cuenta de que estuve buscando algo que iba más allá de un proyecto de maestría; tenía que ver con un proceso de unificación de mi propia identidad: nieta de exiliados, nacida en México, educada en la tradición francesa, esta investigación me ayudó a zurcir parches internos, que me daban la sensación, un poco esquizofrénica, de ser muchas cosas y a la vez ninguna. Tal vez por eso, mientras escribo estas palabras, tengo la impresión de que se cierra un ciclo. Con esta tesis no pretendo demostrar una gran erudición, ni ser punta de lanza en el campo de los estudios literarios trasatlánticos; espero, eso sí, que mi trabajo tenga la sustancia de las cosas a las que uno se entrega en cuerpo y alma.

Capítulo I. Contexto histórico

LA EDAD DE PLATA

Nacido en 1879, Enrique Díez-Canedo vio sucederse durante su vida los reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII, las dictaduras de Primo de Rivera, Dámaso Berenguer y Juan Bautista Aznar-Cabañas, el gobierno de la Segunda República Española, y la dictadura de Franco. Se trata de un periodo que los historiadores llaman la Edad de Plata española. Algunos definen la Edad de Plata como el periodo que va de la restauración borbónica (1874) a la Guerra Civil (1936). Otros datan su comienzo con el principio del reinado de Alfonso XIII, en 1902. En cualquier caso, se trató de un periodo de inestabilidad política, causada, entre otras cosas, por la pérdida de las últimas colonias de España en las Antillas² en 1898, el empobrecimiento del campo, en particular en Andalucía, y la situación de pobreza en que vivían los trabajadores de zonas industrializadas como Barcelona — situación que, junto con la epidemia de la gripe española en 1918 y 1919, condujo a una fuerte oleada de migración hacia diversos países de América Latina a principios de siglo. Al mismo tiempo, los primeros decenios del siglo XX fueron también una época de organización social y desarrollo de instituciones políticas y culturales, que reflejaban una necesidad profunda de modernización.

La búsqueda de universalidad y de modernización tuvo fuertes implicaciones en una España que cargaba el lastre de un terrible atraso económico y político. El historiador y crítico español Ángel del Río, en *El concepto contemporáneo de España* (obra publicada un año después de la antología de Díez-Canedo) resume con agudeza la fuente de este atraso, que se remonta al siglo XVI:

... Al romperse la unidad de Europa con el Renacimiento y la Reforma, España se aparta del rumbo espiritual que toman las demás grandes naciones y se encierra, en la época de su mayor gloria política, en un aislamiento defendido celosamente por la ortodoxia del Estado, llegando a una homogeneidad de pensamiento que la distinguirá de las otras nacionalidades

² Siguieron siendo colonias españolas Marruecos hasta 1956 y Guinea hasta 1968.

de la cultura occidental. Se abre entonces, con la Contrarreforma, una especie de crisis permanente que al pasar el momento de su poder se hace visible en lo que se hace llamar la decadencia española y que, a partir del siglo XVIII, y aún antes, se convertirá en la preocupación de sus escritores y hombres públicos.³

A diferencia de los países europeos que, a partir de la Reforma protestante, habían desarrollado una industria pujante, España se había mantenido aislada, atada a la Iglesia católica. A pesar de su aparente riqueza, proveniente de las colonias americanas, el Imperio español fue decayendo brutalmente después del reinado de Felipe II. Su incapacidad de desarrollar una economía capitalista, más allá de algunas zonas como Cataluña y el País Vasco, condujo a una especie de prolongación de la Edad Media, campesina y feudal. Así lo explica el historiador Hugh Thomas:

La hostilidad de la Iglesia española hacia el comercio, unida a la facilidad con que llegaban el oro y la plata de América, completaron la extinción de la vitalidad económica española, todavía importante a mediados del siglo XVI. [...] El mantenimiento de un quijotesco repertorio medieval de modos de vida y pensamiento, dentro del marco del nuevo mundo renacentista europeo, se convirtió pronto en la característica del país que había descubierto el verdadero nuevo mundo al otro lado del Atlántico.⁴

Dentro de este aislamiento, tanto económico como ideológico e intelectual, hubo siempre voces heterodoxas. Ángel del Río traza una breve historia de los pensadores que señalaron, contra la corriente, la necesidad que tenía España de europeizarse. Entre estos se encuentran, en el siglo XVIII, los reformadores liberales, influidos por las ideas de la Ilustración francesa, y en el XIX, los krausistas. También podemos sumar, siguiendo a Hugh Thomas, a “los hombres de la Constitución de Cádiz, que soñaron acabar con las órdenes religiosas, con los latifundios y con todas las restricciones burocráticas a la libertad mercantil o industrial”.⁵ Estos hombres no tuvieron la fuerza necesaria para cambiar el rumbo de la política de España. La Primera República española fue un experimento fallido, que duró menos de dos años (del 11 de febrero de 1873 al 29 de diciembre de 1874). Sin

³ Ángel del Río, *El concepto contemporáneo de España*. Buenos Aires: Losada, 1946, p. 15.

⁴ Hugh Thomas. *La Guerra Civil española*. París: Ruedo Ibérico, 1967, p. 30-31.

⁵ Hugh Thomas, *op. cit.*, p. 20.

embargo, fueron un antecedente de gran importancia para la conformación de la Segunda República española. En 1876 se fundó la Institución Libre de Enseñanza, de influencia krausista, donde se formaron buena parte de los republicanos liberales, y que tuvo vínculos estrechos con intelectuales como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o José Ortega y Gasset, entre muchos otros. Para Thomas, los hombres de la ILE, anticlericales y defensores del libre pensamiento, son responsables de “buena parte del mérito del parcial renacimiento de la cultura española que siguió a la pérdida de las últimas colonias en la guerra contra los Estados Unidos, en 1898”.⁶ Sin embargo, durante la Restauración borbónica (1874-1931), la iglesia siguió detentando una gran cantidad de poder, y la corrupción, sumada al caciquismo, fueron debilitando los avances sociales y económicos que se gestaron a partir de la Constitución de 1876.

ESPAÑA EN LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Durante la primera guerra mundial, España tomó una posición neutral. Desde el punto de vista del investigador Juan Carlos Pereira, a pesar de que “España era la potencia neutral más importante por su población, recursos económicos y posición geoestratégica”,⁷ se trataba de una “neutralidad impotente”,⁸ puesto que su posición en la guerra parecía estar determinada por una imposibilidad de actuar más que por una decisión soberana. Dicha impotencia se puede atribuir a la mala situación de sus fuerzas armadas, y a los conflictos interiores del país. Para Hugh Thomas, el gobierno de la Restauración también estaba debilitado por las guerras coloniales en Marruecos, una clase obrera descontenta, y las luchas regionales en pos de autonomía. Finalmente, la división que existía en la sociedad entre aliadófilos y germanófilos, volvía riesgosa una alianza con alguno de los dos bandos pues podía detonar un grave estallido social.

En términos generales, la izquierda se inclinaba por Francia: intelectuales como Manuel Azaña, y Unamuno se pronunciaron por los aliados. Incluso un estudioso de la cultura

⁶ Hugh Thomas, *op. cit.*, p. 20.

⁷ Juan Carlos Pereira, “España y la primera guerra mundial: una neutralidad impotente”, en *Los orígenes del Derecho internacional contemporáneo*, Insitución Fernando el Católico / Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2015, p. 276.

⁸ *Idem.*

alemana como el filósofo Ortega y Gasset firmó el ‘Manifiesto de Adhesión a las Naciones Aliadas’ publicado por Ramón Pérez de Ayala en La Gaceta de Madrid, lo mismo que Machado, Valle Inclán y Martínez Sierra, entre otros —por supuesto, también hubo intelectuales germanófilos como Jacinto Benavente o Pío Baroja—. De alguna manera, los aliados representaban para España los valores liberales de la Ilustración, mientras que los llamados germanófilos simbolizaban la idea de orden, por la que se decantaban, en general, los conservadores.

Por otro lado, la primera guerra mundial trajo beneficios económicos a la industria española. Las exportaciones aumentaron, las reservas del Banco se cuatruplicaron, y se vieron beneficiados sectores empresariales, mineros y agrícolas. Sin embargo, esta riqueza no se tradujo en una mejora de las condiciones sociales, ni contribuyó a una modernización del país. La inflación y el exceso de mano de obra llevó a una crisis profunda. En 1917 empezó lo que los historiadores llaman el Trienio Bolchevique, en el se sucedieron huelgas y protestas populares. La monarquía constitucional no aguantó mucho más, y en 1923 tomó el poder el dictador Primo de Rivera, que pretendía modernizar al país desde el autoritarismo, y que, sin embargo, terminó ganándose la desaprobación tanto de la derecha como de la izquierda; en 1930 dimitió. Finalmente, en 1931 se celebraron elecciones, y los republicanos tomaron el poder.

LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA Y LA MODERNIZACIÓN DEL ESTADO

Tenemos entonces distintas corrientes de pensamiento que, desde el siglo XVIII, pugnaban por una modernización de España, y que desembocaron en la Segunda República española. Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente esta modernización? ¿Cuáles eran los objetivos políticos de la Segunda República? El artículo “Laicismo y modernización del Estado”, de Manuel Aragón, nos puede ayudar a comprender esto. Como vimos anteriormente, hasta el año de 1931 España no había conocido otro régimen que el de la monarquía (excepto por la brevísima Primera República española). Así lo plantea Aragón: “Monarquía, confesionalidad y centralismo habían sido, pues, una especie de constantes en la historia constitucional española. Frente a esta tradición no es de extrañar que los intentos de cambio

radical propugnasen la correspondiente triada de principios opuestos: república, laicidad y autonomía territorial”.⁹ A lo largo del artículo, Manuel Aragón va desbrozando cuáles son los elementos concretos que responden a estos tres principios. A grandes rasgos, se trata de los siguientes: la separación entre el Estado, el Ejército y la Iglesia (en otras palabras, la creación de un Estado laico), el principio de igualdad entre los ciudadanos, la educación pública, y la democracia. Hay un párrafo especialmente esclarecedor en el texto de Aragón a este respecto:

Para Manuel Azaña, la República significaba un intento de transformar radicalmente el Estado, esto es, de convertir el viejo aparato caciquil, ineficaz, enfeudado a intereses parciales, muy escasamente racionalizado, en un moderno complejo institucional. Despersonalización y racionalización del poder, servicio a los grandes intereses generales, organización administrativa eficaz, legitimidad democrática, en fin, se presentan como los necesarios atributos de un Estado moderno que, por el atraso histórico español, aún no se había logrado implantar, a diferencia de lo ocurrido en otras naciones europeas y muy característicamente en Francia, que en el pensamiento de Azaña aparece, sin duda alguna, como el modelo a imitar.¹⁰

En otras palabras, lo que defendían los republicanos era, ante todo, la división de poderes, y la construcción de una base institucional, constitucional y civil que diera lugar a la práctica de la democracia. La búsqueda de modernización del Estado y la influencia de la República francesa en los pensadores liberales de España se vio reflejada en el interés cultural por la traducción, por la educación y por la edición que manifestaron ampliamente los republicanos españoles. Enrique Díez-Canedo tomó parte activa en todas estas tareas, y su antología de 1945 es una muestra de este ímpetu didáctico y modernizante. Dicha búsqueda de modernización fue truncada por el régimen franquista que, en palabras de Eric Hobsbawm, “sólo sirvió para mantener a España (y a Portugal) aislada del resto del mundo otros treinta años”.¹¹

⁹ Manuel Aragón. “Laicismo y modernización del Estado” en *Historia Contemporánea*, 6, 1991, pp. 334-335.

¹⁰ Manuel Aragón. , *op. cit.*, p. 337.

¹¹ Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2011, p. 162.

Es importante aclarar que una República es una forma de organización de Estado; no es una ideología o una tendencia política. En efecto, fueron republicanos tanto españoles de izquierda como de derecha. Los acontecimientos políticos que se sucedieron entre el año en que cae la monarquía y el año en que se desata la Guerra Civil española forman, a grandes rasgos, la historia de las complejas pugnas entre las distintas facciones de republicanos.

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, LA GENERACIÓN DEL 98 Y EL MODERNISMO

La generación del 98, en términos generales, miró poco hacia Hispanoamérica, a pesar de la búsqueda de estos escritores de universalizarse.¹² El conocimiento que había en España de lo que sucedía en Hispanoamérica solía estar teñido de juicios e ideas preconcebidas. Hubo, por supuesto, excepciones: Valle-Inclán y Unamuno son dos de los intelectuales voltearon hacia las tierras americanas. Aunque Díez-Canedo perteneció a una generación posterior (la generación del 14), los trató y conoció bien: frecuentaba la tertulia del café Regina, a la que también asistía Valle Inclán;¹³ en cuanto a Unamuno, José María Fernández Gutiérrez nos dice que “Díez-Canedo y Unamuno coincidieron en determinados actos públicos, culturales y políticos”,¹⁴ si bien las posturas políticas de ambos los fueron alejando. En su biblioteca tiene libros de Valle Inclán dedicados; y en su archivo se conserva una carta de Unamuno que le escribió poco antes de morir, en junio de 1936, en respuesta a la invitación que le hiciera Díez-Canedo desde Buenos Aires para asistir al congreso del Pen Club. Sin embargo, para el ensayista mexicano Andrés Iduarte, la visión de Díez-Canedo frente a la realidad hispanoamericana se destaca por ser una de las más objetivas e informadas que se podían encontrar en la época:

Fue Díez-Canedo [...] uno de los pocos que sabían que en Madrid vivía, en digno y modestísimo aislamiento, Rómulo Gallegos [...] y él fue, cuando restos de paternalismo empinado se erizaron contra Gabriela Mistral, quien puso los puntos sobre las íes y recordó el

¹² Cf. Gonzalo Torrente Ballester, “La generación del 98 e Hispanoamérica” en *Arbor* n°36, Tomo XI, pp. 505-515).

¹³ Elda Pérez Zorrilla, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 43.

¹⁴ José María Fernández Gutiérrez, “Relación de Enrique Díez-Canedo con los críticos contemporáneos”, *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, núm. 2, 1977-1980, p. 198.

valor sustancial de la gran americana tan española.¹⁵

Las dos antologías de Díez-Canedo marcan dos momentos precisos en esta red de intercambios: el principio y el final de un periodo de renovación literaria hispanoamericana, que en España corresponde al periodo que va de la generación del 98 a la generación del 27, y que en Hispanoamérica va del primer modernismo hasta las vanguardias.¹⁶ A pesar del desconocimiento general de la literatura hispanoamericana en España, ambas renovaciones, la española y la hispanoamericana, tienen muchos puntos de confluencia. La figura de Rubén Darío es uno de los más importantes.¹⁷ Miguel Ángel Fera relata cómo, al llegar a España en 1898, el poeta nicaragüense se encuentra con una realidad literaria desalentadora: “cercada de tradicionalismo, anquilosada, amurallada ante las novedades extranjeras.”¹⁸ A pesar de todo,

con el paso de los meses, Darío va encontrando ahora, en el Madrid de principios de siglo, una legión de escritores de talante radicalmente innovador que comienza a destacarse del marasmo general: son los Benavente, Unamuno, Baroja, Maeztu, los Machado, Villaespesa o J. R. Jiménez quienes habrán de acogerle, cada cual según su talante, como al profeta que de allende los mares viene a traer la buena nueva del modernismo.¹⁹

Como bien señala el poeta cubano Waldo Leyva, la generación del 98 fue fuertemente influida por Darío —que a su vez fue influido por Martí.²⁰ Más tarde, los papeles se invertirán, y poetas como Eliseo Diego o Lezama Lima serán grandes lectores de poetas noventaiochistas como Machado o Juan Ramón Jiménez. Algunos críticos españoles se dedicaron a recalcar la diferencia entre la generación del 98 y modernismo, entre ellos Pedro Salinas, en el ensayo “El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus”, de 1938. El investigador costarricense Dorde Cuvardic García, en el artículo

¹⁵ Andrés Iduarte, “Mi adiós a Don Enrique Díez-canedo”, *Cuadernos Americanos* n°5, 1944, pp. 59-65.

¹⁶ Díez-Canedo también conoció a Vasconcelos, cuya política de educación pública elogió en el artículo “Literatura oficial”, incluido en el segundo tomo de las *Conversaciones literarias* (pp. 128-132). Revista *España*, 1922.

¹⁷ Díez-Canedo fue un gran estudioso del Darío, acerca del que pensaba escribir un libro —proyecto que, por alguna razón, no llegó a concretarse.

¹⁸ Miguel Ángel Fera, p. 602.

¹⁹ *Idem*, p. 604.

²⁰ Waldo Leyva, “El 98 desde el 98 (a propósito de Martí y Casal)” en *Tiempo somos*, México: Secretaría de Cultura, pp. 43-67.

“El debate modernismo-generación del 98”, deconstruye el texto de Salinas, para demostrar que se establece ahí una diferenciación jerárquica, donde la literatura española parecería tener un compromiso ideológico mayor frente a la literatura hispanoamericana: “La crítica española del segundo tercio del siglo XX, sobre todo, creó un discurso dicotómico con el fin de declarar a la literatura española (la del 98) como políticamente responsable y a la modernista hispanoamericana como evasiva.”²¹ Para Cuvardic, las diferencias objetivas que se pueden encontrar entre una y otra estética son relativas, y pueden encontrarse muchos elementos de una en la otra. Así, frente a la noción de generaciones, o incluso frente a la idea que algunos han propuesto de un modernismo español, propone optar por una postura que hoy día podríamos llamar trasatlántica:

Desde la segunda mitad del siglo xx se viene trabajando en la interpretación de los textos de los escritores de la llamada *Generación del 98*, así como de los tradicionalmente llamados *modernistas*, tanto españoles como latinoamericanos, como pertenecientes a las preocupaciones estéticas del *fin de siglo*.²²

En efecto, pensar en una literatura finisecular europea e hispanoamericana, con sus matices y complejidades geopolíticas, pero también con sus conexiones estéticas y sus redes intelectuales, me parece más acertado que pensar en términos de historias literarias nacionales. De esta manera, la antología de Díez-Canedo cobra relevancia como testimonio de un intercambio fundamental para el desarrollo de las literaturas de un lado y otro del Atlántico.

POESÍA Y DEMOCRACIA

Poeta, crítico literario, traductor, y embajador de España en Uruguay y Argentina, Enrique Díez-Canedo fue una figura pública de gran importancia. Su interés por establecer vasos comunicantes entre las diversas generaciones de intelectuales españoles y entre los países hispanoamericanos a través de la crítica y de su trabajo en instituciones culturales fue fundamental. Sin embargo, su labor periodística refleja una preferencia por los temas

²¹ Dorde Cuvardic García, “El debate modernismo-generación del 98”, *Rev. Reflexiones* 88 (2), 2009, p. 106.

²² *Idem*, p. p. 102.

literarios y artísticos frente a los temas políticos y sociales. Por ello, no tenemos muchos detalles acerca de sus convicciones políticas personales. Marcelo Jiménez señala que “Díez-Canedo pertenecía a la Izquierda republicana, sobre lo cual no hemos hallado más datos”.²³ Paulette Patout es un poco más precisa: “Enrique era creyente, de un catolicismo progresista, profesaba una admiración sin límite por el violento e insoportable León Bloy”.²⁴ Efectivamente, en sus *Conversaciones literarias* encontramos un artículo escrito en términos muy elogiosos acerca de este autor antiburgués, anticolonialista y contrario al antisemitismo. Sin embargo, se trata únicamente de apreciaciones literarias: “La admiración futura ha de ir a Léon Bloy —nos dice Díez-Canedo—, cuando se curen los verdugones, por su frase robusta, por su estilo personal, tan potente”.²⁵

Sin embargo, es justamente en las *Conversaciones literarias* donde hallaremos la que, me parece, fue una de sus convicciones políticas fundamentales: la democracia. En el artículo “Poesía y democracia”, nuestro poeta y crítico se pregunta: “¿Cuál ha de ser la forma de la futura poesía democrática? Porque a nosotros no nos cabe duda de que democracia y poesía no son, ni han sido nunca, términos incompatibles.”²⁶ Díez-Canedo, que por supuesto conocía y había leído a Walt Whitman, reflexiona en este texto acerca de la manera en que la poesía puede responder mejor a las necesidades de un Estado democrático; cuestión nada sencilla, por cierto, que siguió discutiéndose mucho en la época de las vanguardias europeas. En términos formales, el asunto presentaba una paradoja interesante: si se daba prioridad a las formas métricas tradicionales, la poesía podía difundirse con mayor facilidad; sin embargo, el verso libre representaba la libertad de una poesía que no encontraba más límites que los de su propio aliento. Díez-Canedo resuelve la cuestión con la afirmación de que, más allá de la forma que tome,

la poesía democrática no ha de rebajar en nada el valor esencialmente artístico que la poesía ha de tener para ser poesía, sino que ella misma irá elevando del sentimiento puro a la

²³ Marcelino Jiménez León. *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2011, p. 80.

²⁴ Paulette Paout. “Amistosa triada: Valéry Larbaud, Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes”. AIH. Actas x, 1989, p. 884.

²⁵ *Conversaciones literarias*. Primera serie. México: Joaquín Mortiz, 1964, p. 60.

²⁶ *Op. cit.*, p. 92.

inteligencia viva la capacidad de todos, en una aspiración constante a algo mejor, esencia misma de la Democracia.²⁷

¿Cuál fue el papel de Díez-Canedo durante la Guerra Civil española, y posteriormente en su exilio? Jiménez León nos describe con gran lujo de detalles este periodo de su vida. Yo me limitaré a relatar los datos esenciales. Díez-Canedo se encontraba en Argentina como embajador cuando sucedió el levantamiento militar. En esas fechas acudió en Buenos Aires a las jornadas celebradas por el Instituto de Cooperación Internacional, congreso que tuvo “un marcado carácter político”.²⁸ Renunció a su puesto de embajador en febrero de 1937, y regresó a España, todavía con la esperanza del triunfo republicano. Ese mismo año asistió al Congreso de Escritores Antifascistas que tuvo lugar en Valencia. También en Valencia se reunió con Daniel Cosío Villegas, “quien llega con la intención de invitar a México a una serie de intelectuales, y que se sirve de Enrique Díez-Canedo para entrar en contacto con el ministro de Estado, José Giral”.²⁹ Después se traslada a Barcelona, donde “a pesar de los pesares, sigue aferrándose a su labor intelectual, y haciendo lo posible para, aun en situación tan delicada, mantenerse informado”³⁰. Para ese entonces ya tenía 58 años de edad, por lo que no luchó en el frente del ejército republicano, a diferencia de sus hijos Enrique y Joaquín. Su esposa y algunos otros de sus familiares se encontraban refugiados en Londres. Finalmente, invitado por Alfonso Reyes, llegó a México el 13 de octubre de 1938 a trabajar a la Casa de España.

CONCLUSIONES

La antología *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* se encuentra inserta en un contexto histórico de transición. España, tratando de renacer de las cenizas de su antiguo imperio, buscaba lentamente formar un Estado moderno. Esto se vio reflejado en preocupaciones concretas de parte de los intelectuales de la época: por un lado, mirar lo que se estaba escribiendo y pensando en Europa, y más allá de Europa, y por otro lado, explorar

²⁷ *Op. cit.*, p. 93.

²⁸ Marcelino Jiménez León, *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, p. 76.

²⁹ Marcelino Jiménez León, *op. cit.*, p. 84.

³⁰ Marcelino Jiménez León, *op. cit.*, p. 87. En Valencia y en Barcelona Díez-Canedo dirigió la revista *Madrid*, y en Barcelona fue nombrado presidente de la Unión Iberoamericana.

las raíces de la propia identidad española. Estas dos actitudes intelectuales eran dos caras de la misma moneda, que reflejaban una misma preocupación por dilucidar el papel del país a comienzos del siglo XX. En ese sentido, fue particularmente importante la apertura de España hacia Hispanoamérica, como una forma de hacer contrapeso frente al creciente poderío de Estados Unidos, y como una forma de verse desde afuera, para concebirse a sí misma como una unidad nacional. En términos literarios, el trabajo de Díez-Canedo fue clave para tejer una red entre los intelectuales españoles e hispanoamericanos, quienes compartían preocupaciones estéticas finiseculares.

Capítulo II. Contexto cultural

TRADUCCIONES Y EDITORIALES

Las generaciones del 98, del 14 y del 27 son conocidas ante todo por sus grandes escritores; sin embargo, también fueron generaciones de brillantes traductores. Durante los años veinte y treinta, tanto en Madrid como en Barcelona se vivió un auge en la profesionalización de la traducción, que se convirtió en un modo de vida redituable, por lo que muchos poetas jóvenes optaron por esta vía para ganarse el pan. Dentro de el panorama de traducción en que se desarrolló Díez-Canedo durante los años que vivió en Madrid (de 1891 a 1936, con numerosos viajes e interrupciones), la traducción de literatura en lengua francesa a la lengua española tenía un peso particularmente importante. Él mismo sostiene que: “En España, bien puede afirmarse que se traducen, más o menos pronto, casi todos los libros franceses de que se habla más o menos bien.” A esto añade: “No se puede afirmar que haya lo que se llama con justo título una selección [...]. Las más de las casas traductoras carecen de director literario y nadie revisa las traducciones.”³¹ Estamos situados, como hemos visto, en la época de la industrialización española. El público comprador de libros era un público acaudalado, y podemos leer, no sin cierta jocosidad, cómo lo describe Gallego Roca:

[...] el “nuevo rico”, personaje que apareció en la vida española tras la I Guerra Mundial y que resumía su cultura en los bailes de moda con música de “tziganes y jaz banda” [sic], la posesión de un gramófono, de una pianola y de la literatura de las traducciones con la que los editores satisfacían su falta de cultura literaria. Con ellas el “nuevo rico” podía demostrar su distinción cultural e introducir en su conversación citas de Wells o de D'Annunzio.³²

A pesar de la abundante oferta de la industria editorial en la época, Díez-Canedo no deja de señalar la falta de puntualidad en los pagos de los editores, la rapidez con que solían exigir

³¹ Enrique Díez-Canedo, “La traducción como arte y como práctica” en *Conversaciones literarias*. Tercera serie. México: Joaquín Mortiz., 1964, pp. 237-238.

³² Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética renovación literaria en España (1909 - 1936)*. Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996, p. 30.

que se entregaran las traducciones, y lo mal que pagaban en relación con el esfuerzo que exigía traducir seriamente una obra literaria.³³

Por supuesto, dentro de este panorama, podemos distinguir un cierto número de editoriales que publicaron traducciones literarias de gran calidad. Entre ellas, podemos citar a la editorial Calleja, la Biblioteca Nueva, la Biblioteca Renacimiento, Calpe, y la editorial Cervantes. Muchos de los traductores que trabajaban en esas editoriales junto con Díez-Canedo colaboraron después en la antología de 1945.³⁴ Desde 1916, Díez-Canedo colaboró con la casa editorial Calleja como traductor, y en menor medida como editor.³⁵ Ahí publicó traducciones de Jules Renard, La Fontaine, Montaigne y André Gide. También formó parte de la nómina de traductores de la “Colección Universal” de Espasa-Calpe;³⁶ en esta editorial publicó, en 1928, sus primeros *Epigramas Americanos*. En Calpe publicó traducciones de Baudelaire, Valéry Larbaud y Francis Jammes. Su trabajo como traductor en la Biblioteca Nueva nos es especialmente significativo, puesto que el editor, Ruiz-Castillo Franco, junto con Gregorio Martínez Sierra, fundó después la Biblioteca Renacimiento, donde se publicó la antología *La poesía moderna* de 1913, precursora, como hemos visto, de la antología de 1945. La editorial Cervantes es un caso aparte, pues en ésta se publicaron varias antologías de poesía traducida entre 1916 y 1932, en una serie llamada *Las cien mejores poesías (líricas)*. Las traducciones, como señala Gallego Roca, “estaban firmadas por un equipo de traductores españoles e hispanoamericanos de los siglos XIX y XX”,³⁷ entre ellos Díez-Canedo.

Este auge de la poesía, la traducción y la edición fue truncado por la Guerra Civil, por razones obvias. Pero, curiosamente, los frutos que no pudieron darse en el terreno editorial en España después de 1936, se dieron en los países de Latinoamérica que recibieron exiliados españoles, en particular México y Argentina. Para estos países, los años cuarenta fueron años en que se desarrolló una cultura editorial a la que todavía debemos mucho actualmente.

³³ Marcelino Jiménez León. *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, pp. 360-361.

³⁴ Para más información sobre estas editoriales, consultar Gallego Roca, pp. 37-40.

³⁵ Marcelino Jiménez. *Idem*, p. 35.

³⁶ Marcelino Jiménez, p. 50.

³⁷ Gallego Roca. *Idem*, p. 40.

Como vimos anteriormente, durante la época en que vivió Díez-Canedo en Madrid se crearon numerosas instituciones, entre las cuales se encontraban instituciones culturales esenciales para el desarrollo de la literatura en España, así como para la relación literaria entre España y Latinoamérica. Díez-Canedo aprovechó muy bien la oportunidad que brindaban estas instituciones, dentro de las cuales tuvo una participación sumamente activa. En la Residencia de Estudiantes impartió numerosos cursos y conferencias.³⁸ Además, fue Director de Cursos para extranjeros en el Centro de Estudios Históricos.³⁹ En lo que respecta a su extenso contacto con Latinoamérica, podemos citar la estadía que realizó en Argentina y Chile en 1927 gracias al programa de intercambio organizado por la Unión Iberoamericana, de la cual era miembro,⁴⁰ así como el ciclo de conferencias que impartió en México en 1932, gracias al Instituto Hispano-mexicano de Intercambio Universitario.⁴¹ Otros elementos que nos muestran la estrecha relación que mantuvo Díez-Canedo con las instituciones españolas incluyen su nombramiento como “Profesor especial de elementos de Historia del Arte” en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1911, y su nombramiento como Secretario 1º de la sección de Literatura del Ateneo en 1914. Sumado a esto, él mismo fue co-fundador del P.E.N. Club español en 1922, y en 1930 fue nombrado director de la Escuela Central de Idiomas,⁴² y miembro de la Comisión Española de Cooperación Intelectual de la “Sociedad de Naciones”.

Así, en el marco del desarrollo institucional de España, Díez-Canedo pudo desenvolverse como catedrático y profesor —sin hablar de la labor que realizó como embajador en Argentina y posteriormente en Uruguay. Esto nos habla de un hombre con un amplio conocimiento de lo que sucedía dentro y fuera de España, y con una posición de peso en la escena cultural de la época. Realizada por un hombre así, una antología puede

³⁸ En la Residencia de Estudiantes también impartieron conferencias poetas franceses tales como Paul Valéry, Paul Claudel, Louis Aragon, Max Jacob y Paul Éluard.

³⁹ Marcelino Jiménez, p. 35.

⁴⁰ Marcelino Jiménez, p. 42-43.

⁴¹ Marcelino Jiménez, p. 50.

⁴² *Idem.*

efectivamente considerarse como el reflejo de una época, pues Díez-Canedo era, sin lugar a dudas, un hombre inmerso en su tiempo.

PERIÓDICOS

Como se sabe, los periódicos jugaron un papel de gran importancia en la literatura del siglo XIX y principios del XX. Este medio, que entonces ya tenía un público amplio y asiduo, impulsó géneros literarios como la novela de folletín, las crónicas de viajes, y por supuesto la poesía. El trabajo de Díez-Canedo no puede desligarse de los periódicos que fueron, antes que nada, espacios donde publicar sus artículos de crítica y sus reseñas teatrales y literarias. Publicó en periódicos como *La Voz*, *El Sol*, *La Nación*, *España*, y más de cuarenta otras revistas y diarios españoles, sin contar los extranjeros. En cuanto a la frecuencia de estas publicaciones, nos dice Jiménez que podía ir “desde la colaboración puntal (*Grecia*) a la colaboración durante casi veinte años, llegando a publicar más de una crónica o artículo cada día (caso de *El Sol*)”.⁴³ Pero, antes que colaborador, Díez-Canedo fue un lector voraz de revistas y periódicos. Su trabajo era algo *al día*: siempre buscando novedades. Marcelino Jiménez cita esta entrevista en donde el mismo Díez-Canedo habla de esto:

— ¿Cómo trabaja usted?

— ¡A salto de mata! Suelo hacerlo por la mañana. Leo, tomo mis datos, recuerdo, preparo... A veces me fío de mi memoria; pero me da grandes chascos. Luego escribo rápidamente. [...] Me acostumbré a la rapidez, por las noticias de los estrenos teatrales, que en Madrid había que entregar inmediatamente, para que salieran de madrugada. Mis obligaciones periodísticas me acostumbraron a ser rápido, y así sigo, aunque en la preparación sea más lento. Acaso lo contrario de lo que yo quisiera: me gustaría ser rápido en la tarea de preparar, y poder recrearme al escribir⁴⁴

⁴³ Jiménez calcula un total aproximado de 2700 colaboraciones en diferentes medios (ver: p. 148).

⁴⁴ “Don Juan de Papel”: “Se está escribiendo un libro”, en *Jueves en Excélsior* (México D.F.), nº 1022, 29 de enero de 1942.

Paulino Masip también hace un retrato de esta dinámica de trabajo, interesante en la medida que nos habla de la forma en que nuestro antólogo estaba sumido en la vida literaria más inmediata de su tiempo:

Don Enrique solía llegar a la redacción de *La Voz* entre doce y una de la tarde. [...] Entonces, mientras don Enrique buscaba los periódicos de la mañana, ciertos periódicos, se promovía a su alrededor un conato de tertulia. Alguien le contaba un chisme, él respondía con agudeza, otro le preguntaba por el estreno de la noche anterior, por los pequeños secretos del estreno que no aparecen en las crónicas, el de más allá trataba de sugerirle un tema. Él, a su vez, inquiría detalles de la crisis —siempre había una crisis planteada o en ciernes o acabadita de resolver— o del debate parlamentario o del crimen, porque siempre también había un crimen [...]. Sin dejar de hablar, don Enrique, sentado ya en una mesa, habitualmente la mía, enfrente de mí, espigaba los diarios.⁴⁵

REVISTAS

Las revistas a principios del siglo XX tuvieron una importancia fundamental en la vida literaria de España y Latinoamérica. Fueron espacios de discusión e intercambio entre escritores, críticos y traductores; mapas de encuentros que nos pueden ayudar a establecer lazos entre distintas literaturas. Christophe Charle, Jürgen Schriewer y Peter Wagner, en *Redes intelectuales transnacionales*, explican cómo la necesidad de crear espacios de intercambio intelectual transnacionales en las primeras décadas del siglo se relaciona con el auge de la ideología política nacionalista que dominaba en la época.⁴⁶ Para Peter Wagner, la tradición cosmopolita, herencia de la Ilustración, servía de contrapeso frente a dichas tradiciones nacionales,⁴⁷ y las publicaciones periódicas eran, junto con los intercambios académicos, los congresos, etc., redes que permitían la circulación de nuevas ideas.⁴⁸ Un ejemplo de esto es la circulación de traducciones que se hacía en esos años por medio de las revistas y las antologías. Así lo pinta Gallego Roca:

⁴⁵ “El soneto de *La voz*” en *Litoral (Al poeta Enrique Díez-Canedo)*, agosto 1944 (nº especial), pp. 26-27.

⁴⁶ Christophe Charle, Jürgen Schriewer y Peter Wagner (comp.), *Redes intelectuales transnacionales*, Barcelona, Pomares, 2005, pp. 5-10.

⁴⁷ *Idem.*, p. 14.

⁴⁸ *Idem.*, p. 9.

La poesía traducida se presenta en las primeras décadas del siglo XX a través de dos cauces fundamentales: la revista y la antología. La traducción de un libro completo de poemas es realmente una excepción en el sistema poético de aquel tiempo. El acercamiento a la poesía extranjera a través de la revista y de la antología implica una recepción no singularizada, una recepción colectiva y contextualizada por el resto de textos publicados en la revista, independientemente que sean originales o traducidos, y por el resto de poemas de la antología.⁴⁹

Esto apunta hacia de una concepción particular de la poesía, pensada no en términos de autores individuales sino de un corpus diverso que dialoga consigo mismo. Así se fue construyendo poco a poco, en Europa y Latinoamérica, una comunidad de poetas interesados en entenderse y divulgarse unos a otros. Entre ellos se encontraba, por supuesto, Díez-Canedo, quien colaboró en revistas de la talla de las españolas *Prometeo*,⁵⁰ *Alfar*, *Hermes*⁵¹ y *Grecia*, las mexicanas *Contemporáneos* y *Taller*, la argentina *Sur*,⁵² la *Revista de la Universidad de la Habana*, la venezolana *El Cojo Ilustrado*, la colombiana *Revista de las Indias*, y la costarricense *Repertorio Americano*; fue, además, director de la revista *Madrid*. Para Gallego Roca, la antología de Díez-Canedo y Fortún de 1913 se fraguó en *Prometeo*.⁵³ Esta revista, fundada por Javier Gómez de la Serna (padre de Ramón y Julio Gómez de la Serna), que estuvo en circulación entre 1908 y 1912, reunió a muchos de los poetas de la generación del 14, y fue considerada como la primera revista vanguardista española, si bien su corpus estaba dominado por una estética finisecular.⁵⁴ Fue un espacio que le dio un lugar preponderante a la traducción, en particular de literatura francesa. Las traducciones eran realizadas por Ricardo Baeza, Julio Gómez de la Serna, Fernando Fortún

⁴⁹ Miguel Gallego Roca, “De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas”, en *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2001, p. 45.

⁵⁰ Todos los números se pueden consultar en línea en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

⁵¹ Acerca de esta revista, nos dice Gallego Roca: “En *Hermes* desarrolla su labor crítica Díez-Canedo. En ella acerca a los lectores de la revista las novedades de la literatura europea y norteamericana. Los colaboradores extranjeros son de primera línea: se reproduce un estudio de Symons sobre el decadentismo en la literatura, presentado [...] y Ezra Pound aparece por primera vez en español con tres artículos [...]. También se reproducen dos traducciones de Tagore realizadas por Zenobia Camprubí.” *Poesía importada*, *op. cit.*, p. 178.

⁵² Muchos de los traductores de la antología de Díez-Canedo colaboraron en *Sur*, entre ellos Alfonso Reyes, Julio Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Xavier Villaurrutia, además de Guillermo de Torre, que era secretario de redacción de la revista.

⁵³ Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁴ C.f. Andrew A. Anderson, “Interpolados: Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*” en *Boletín Ramón* n°4, primavera 2002, pp. 3-15.

y Díez-Canedo, que colaboró con versiones de Symons, Paul Fort y Whalt Whitman, entre otras.⁵⁵

Es probable que muchas (si no es que la mayoría) de las traducciones que se encuentran en la antología hayan sido encontradas por Díez-Canedo en estos periódicos y revistas. Sería un trabajo necesario rastrear los números de los que Díez-Canedo las extrajo, además de buscar las distintas traducciones de los poemas incluidos en la antología que circulaban en la época, y compararlas, para dilucidar por qué Díez-Canedo escogió algunas y otras no.

LA POESÍA FRANCESA DEL ROMANTICISMO AL SUPERREALISMO

Antes de abordar las características de la antología *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* en relación a otras antologías, hace falta analizar el contexto de la vida de su autor en el momento en que apareció. ¿Qué estaba haciendo Díez-Canedo mientras la preparaba? Por la fecha del prólogo, podemos deducir que Díez-Canedo entregó esta versión en 1942, y que el tiempo que medió entre esta fecha y la de su publicación, en 1945, se relaciona con el tiempo que tomó en ser editada. En 1942 Díez-Canedo ya se encontraba exiliado en México, país al que llegó en 1938. El prólogo de la antología nos indica que fue preparada enteramente durante el exilio, con el inconveniente de haber perdido su biblioteca durante la guerra:

Yo mismo, al llevar a cabo un propósito que nunca abandoné, he tenido que acomodarme a la falta de los más de mis libros y apuntes, cuyo paradero actual desconozco. [...] No me ha sido posible disponer de algunas traducciones ajenas que tenía anotadas y a la mano entre mis papeles, y así, he tenido que prescindir de ellas o sustituirlas con otras hechas expresamente [...].⁵⁶

⁵⁵ “Con las traducciones de Whitman por Díez-Canedo, en el número 9 de la revista (julio de 1909), estamos ante el testimonio temprano de la aclimatación del verso libre a la poesía español [...]. Desde que José Martí despertara el interés en el mundo de habla española por la obra de Whitman, había pasado casi un cuarto de siglo hasta su primera traducción al castellano”. Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁶ Enrique Díez-Canedo, “Advertencia preliminar”, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Buenos Aires: Losada, 1946, pp. 5-6.

Sobre lo que le sucedió a la biblioteca de Díez-Canedo, su hijo Joaquín explica: “Porque en la casa había muchísimos libros. [...] No sé qué habrá pasado con todo eso. El departamento era rentado así que, cuando terminó la guerra y dejamos de pagar la renta, pues naturalmente lo perdimos”.⁵⁷ Así, podemos ver que la antología de 1945 fue realizada durante la estancia de Díez-Canedo fuera de España, en una situación bastante difícil en lo relacionado con las fuentes bibliográficas. Ahora bien, ¿qué fue lo que impulsó a emprender este proyecto durante su exilio? No fue el único libro que publicó en este periodo, como nos indica Jiménez; al contrario, fue una época muy prolífica en este sentido:

Si pasamos a su obra crítica recogida en volumen, el exilio mexicano supuso para Díez-Canedo un aumento de la producción en lo que a libros publicados se refiere. La razón principal, como expusimos anteriormente, se halla en que los libros dados a la imprenta han surgido de cursos y conferencias, si bien es absolutamente necesario precisar que Díez-Canedo ya tenía intención de publicar algunos de sus estudios más importantes desde hacía muchos años.⁵⁸

Podríamos suponer que la razón por la que estas publicaciones habían sido postergadas por Díez-Canedo, era la intensa actividad que llevaba a cabo antes de la guerra. Sin embargo, no podríamos decir que su situación en México fuera *relajada*, no sólo por las numerosas clases, conferencias, traducciones⁵⁹ y publicaciones en las que estuvo implicado, sino por su situación emocional y de salud. En efecto, a pesar del apoyo que le brindaron intelectuales mexicanos como Alfonso Reyes e instituciones como la Casa de España, Díez-Canedo, con una familia que sostener, se vio en apuros. A esto se sumaron los problemas cardiovasculares que empezó a padecer desde su llegada a México. Su hijo Joaquín hace un retrato de esta situación:

Le dolió mucho el exilio. Aquí tenía algunos amigos muy buenos: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán (a quien también había conocido antes, en España) y su médico, el Dr. Chávez, entre otros. [...] Pero con la guerra se deshizo toda su vida, perdió todo lo que tenía. No tenía

⁵⁷ Paloma Ulacia y James Valender, p. 95.

⁵⁸ Marcelino Jiménez, p. 121.

⁵⁹ Uno de los proyectos en los que estuvo involucrado en la época fue la traducción de la compleja obra de filosofía política *La república de Océana*, de James Harrington, para el Fondo de Cultura Económica, que se publicó en 1944.

mucho, pero todo lo que tenía lo perdió. [...] Mi padre vivió aquí como en su casa, pero comodidad económica nunca tuvo; pasó muchos apuros, estuvo muy amolado. Además, el pobre de mi padre tenía encima un familión, y todos dependíamos de él económicamente”.⁶⁰

Es en este contexto en el que Díez-Canedo se propuso reeditar y aumentar la antología de la que estamos tratando. ¿Qué lo podría haber empujado a realizar un esfuerzo como éste en circunstancias tan difíciles? Jiménez concluye que la reedición de la antología estuvo impulsada por los problemas pecuniarios del antólogo.⁶¹ Esto resulta poco probable, pues sus casi 700 páginas no parecen haber sido concebidas expresamente para su venta masiva. A mi parecer, habría otra forma de interpretar el arduo trabajo que implicó este proyecto. En efecto, podría entenderse como una forma de alegrar una situación por lo demás triste, al volcarse en un proyecto propio, a diferencia de las traducciones que Díez-Canedo hacía por encargo, y del trabajo que realizaba para la Casa de España. Un proyecto que, además, al trascender fronteras, lo ayudara a él a trascenderlas también.

CONCLUSIONES

El trabajo de Enrique Díez-Canedo está profundamente vinculado con el renacimiento cultural que se dio durante la Edad de Plata en España. El apogeo de la industria editorial y de la traducción, el surgimiento de importantes instituciones culturales, y la aparición de revistas y periódicos literarios establecieron condiciones propicias para el surgimiento de una fuerte red de intelectuales españoles, dentro de la cual Enrique Díez-Canedo jugaba un papel de primera línea. Esta red era un testimonio de la forma en que la cultura española buscaba abrirse paso dentro de la cultura europea, y asimilar, mediante la traducción, la edición y el intercambio institucional, buena parte de los valores modernos. ¿Cómo se refleja en *La poesía francesa del romanticismo hasta el superrealismo* el vasto mundo de las redes intelectuales? Veremos esto en los siguientes dos capítulos, en donde abordaremos las diversas antologías de poesía francesa que se estaban realizando en la misma época, y el perfil de los traductores que colaboraron en la antología de Díez-Canedo.

⁶⁰ Paloma Ulacia y James Valender, “Rte. Joaquín Mortiz (entrevista con Joaquín Díez-Canedo)”, en AA.VV.: *Rte Joaquín Mortiz*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 81-82.

⁶¹ Marcelino Jiménez, *idem*.

Capítulo III. De *La poesía francesa moderna* a *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*: recorrido antológico

ANTOLOGÍAS EN ESPAÑA

La poesía francesa moderna de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, de 1913, no fue la única antología de poesía francesa que apareció en España a principios de siglo. Podemos citar dos que tuvieron eco en aquel momento: la que hizo Teodoro Llorente en 1906, *Los poetas franceses del siglo XIX*,⁶² y la de Fernando Maristany, *Antología general de poetas líricos franceses (1391-1921)*, de 1922.⁶³ La comparación entre estas antologías nos puede ayudar a entender el carácter particular que tenía la de Díez-Canedo frente a otras obras similares.

El caso de Maristany es interesante. Proveniente de una familia burguesa catalana, fue uno de los traductores y antólogos más prolíficos en España a principios de siglo. Se trata de un personaje con ideas afines al simbolismo, al que Gallego Roca pinta más bien como conservador en términos estilísticos. Su labor traductora responde a la búsqueda de un progreso “hacia la perfección, hacia la depuración no dialéctica”.⁶⁴ Entre otros proyectos, estuvo a cargo de la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, en la editorial Cervantes. Anthony Pym, que compara la antología Díez-Canedo de 1913 y la antología *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa* de Maristany, concluye que, a pesar de sus diferencias, ambas son antologías de autor, que no responden del todo a las exigencias de lo que él llama el “‘Hundred Best’ network”.⁶⁵ Sin embargo, resalta el relativo éxito comercial de la antología de Maristany, y su carácter “far more aristocratic and individualist” [mucho más aristocrática e individualista], en comparación con el trabajo de Díez-Canedo, “based on socializing and didactic strategies” [basado en estrategias

⁶² Teodoro Llorente (comp.). *Los poetas franceses del siglo XIX*. Barcelona: Muntaner y Simón, 1906.

⁶³ Fernando Maristany (comp.). *Antología general de poetas líricos franceses (1391-1921)*. Barcelona: Cervantes, 1922.

⁶⁴ Miguel Gallego Roca. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España*. España: Universidad de Almería, 1996, p. 61.

⁶⁵ Anthony Pym. “Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo” en Harald Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlín: Eric Schmidt, 1995, p. 13.

didácticas y de socialización].⁶⁶ Las estrategias didácticas de las que habla Pym consisten en dividir la antología en diferentes categorías y subcategorías, hacer una pequeña introducción para cada uno de los poetas y para cada una de las categorías, e incluir una bibliografía crítica al final del tomo.

Publicada en 1906, *Los poetas franceses del siglo XIX* de Teodoro Llorente es una antología temprana. Por esta razón, su selección se limita a poetas parnasianos y románticos, además de algunos poetas a los que llama “modernos”; no alcanza a incluir a la poesía simbolista. Como expone Francisco Lafarga,⁶⁷ esta obra plantea bastantes problemas: el poco equilibrio en la selección, así como su arbitrariedad en muchos casos, es criticable, así como las notas biográficas, tomadas de forma más o menos evidente del *Diccionario* de Larousse. La calidad de las traducciones, hechas todas por Llorente, queda por estudiar, si bien se inclinan más por una reinterpretación que por una traducción literal. En todo caso, se puede concluir, por el criterio de selección, que la antología está todavía inmersa en el siglo XIX.

Frente a las antologías de Llorente y de Maristany, podemos afirmar que la de Díez-Canedo y Fortún posee un tinte más moderno. La inclusión de poetas franceses de ese entonces, como Jules Romains, André Spire, entre otros (muchos de los cuales pertenecían al movimiento unanimista), habla de un interés hacia una renovación poética. Anthony Pym no acierta a encontrar el público idóneo de esta obra, y termina adjudicando su estructura (una antología didáctica, monolingüe, que sin embargo exige, por la bibliografía, cierto conocimiento del francés) a un error de marketing.⁶⁸ Desde mi punto de vista, el público receptor está claro: se trata de una antología de poetas para poetas. Me baso para hacer esta afirmación en la recepción que tuvo la obra entre los poetas modernos latinoamericanos. Octavio Paz menciona “el fervor con el que fue leída la *Antología* de Díez-Canedo y Fortún” por todos los escritores de Hispanoamérica: “Hace años que Neruda me confió que ese libro fue su primer contacto con la poesía francesa [...] como ocurrió con casi todos los

⁶⁶ *Idem*, p. 8.

⁶⁷ Francisco Lafarga, “Teodoro Llorente, traductor y antólogo de poesía francesa” en Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la edad de plata*. Barcelona: PPU, 2001, pp. 157-169.

⁶⁸ Anthony Pym, *op. cit.*, p. 9.

poetas hispanoamericanos de esos tiempos...”.⁶⁹ Algo similar declaró José Luis Martínez: “Este precioso libro, que tanto contribuyó a la formación poética de Ramón López Velarde —y aun a la mía...”.⁷⁰ Incluso Vallejo parece haber conocido y disfrutado de esta antología: “In Enrique Díez-Canedo and Fernando Fortún’s seminal anthology *La poesía francesa moderna*, which Vallejo knew well, he would have come across the poem ‘Impresiones de regreso’ (originally ‘Impressions de retour’) by Émile Despax” [En la antología seminal de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún *La poesía francesa moderna*, que Vallejo conocía bien, se habría cruzado con el poema “Impresiones de regreso (originalmente “*Impressions de retour*”) de Émile Despax].⁷¹

En ese sentido, podemos colocar más cerca de *La poesía francesa moderna* una antología como la de Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, de 1899. Esta obra inglesa posee únicamente traducciones de algunos poemas de Mallarmé y de Verlaine; sin embargo, en el amplio estudio que la acompaña Symons aborda a un poeta distinto: Jules Laforgue. Este poeta, del que López Velarde fue gran lector —probablemente gracias a la antología de Díez-Canedo—, también influyó en otros poetas modernos como T.S. Eliot —quien leyó la antología de Symons con avidez, lo mismo que Yeats.⁷² ¿Qué es lo que vuelve entonces a una antología de traducción de poesía especialmente apta para ser leída por poetas? Dos cosas parecen esenciales: la calidad de las traducciones, y su capacidad de abrir nuevos caminos dentro de la poesía.

Si bien Díez-Canedo no menciona a ninguna antología española en la bibliografía de antologías que coloca al final de la obra —tal vez ninguna poseía la sed de vanguardia que él buscaba—, sí menciona numerosas antologías francesas, entre las cuales se encuentran

⁶⁹ Octavio Paz, “Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano”, en *Obras Completas*, vol 4. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, p. 179.

⁷⁰ José Luis Martínez, “Recuerdo de Don Enrique Díez-Canedo”, CAUCE, *Revista de Filología y su Didáctica*, n° 22-23, 1990-2000, p. 14.

⁷¹ Dominic Moran, “Vallejo and Gonzalez Prada: a note on Trilce XIX”. *The Modern Language Review*, vol. 109, n° 3, julio de 2014, pp. 689-707.

⁷² Sobre Jules Laforgue, nos dice Hamburger: “[...] los experimentos formales de Laforgue dieron a su obra una amplitud cada vez mayor, especialmente en lo que se refiere al ritmo y a un *enjambement* que sirvieron para contrarrestar la tendencia del verso francés hacia lo sentencioso y aforístico” (p. 57). También: “La aguda conciencia de Laforgue de que esta época no es de “absolutos, sino de componendas; / Todo ya no es, todo está permitido” (*Pétition*), tiene su paralelo exacto en la evolución formal de su poesía” (p. 62).

algunas que dan cuenta de las “más avanzadas tendencias actuales”, como él mismo indica.⁷³ En otras palabras, la necesidad de renovación poética de Díez-Canedo, y de los traductores de *La poesía francesa moderna* —Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Eduardo Marquina y Enrique González Martínez, entre otros— es ya patente en la antología de 1913, y será mayor en la de 1945.

Por otra parte, es notable el criterio de Díez-Canedo y Fortún en cuanto a la selección de poetas franceses, que le confiere a su obra una actualidad pasmosa. Como señala Pilar Gómez Bedate,

A la distancia en que estamos de la *Antología* de Díez-Canedo y Fernando Fortún (es decir, a más de setenta y cinco años de su publicación) la selección hecha por ellos se revela tan certera que casi ninguno de los autores escogidos está ausente de las antologías más recientes del mismo periodo hechas en Gallimard por Décaudin (1983, 1992), y me parece que el único defecto que podría encontrarle el lector moderno es, por otra parte, su virtud [...]: ofrecer una visión del movimiento excesivamente unificada aunque muy representativa de sus preocupaciones temáticas y formales.⁷⁴

ANTOLOGÍAS EN ARGENTINA

Entre la antología de 1913 y la de 1945 no sólo hay un salto en el tiempo: también uno en el espacio. *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, que publicó Díez-Canedo ya exiliado en México —y sin Fernando Fortún, que murió precozmente en 1914—, llama la atención por el número de traductores latinoamericanos incluidos en sus más de 700 páginas. En cuanto a la selección de poetas franceses, se han añadido varios románticos más, y numerosos vanguardistas; el aumento en el número total de poetas y de poemas da casi el doble de páginas que la edición anterior. Es una antología plenamente inmersa en el siglo XX. Quedan, sin embargo, ciertas preguntas que hacerse respecto a esta nueva edición:

⁷³ Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún. *La poesía francesa moderna*. Madrid, Renacimiento, 1913, p. 359.

⁷⁴ Pilar Gómez Bedate. “Nota sobre los temas simbolistas en *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún” en Luis Pegenante (ed.), *La traducción en la edad de plata*. Barcelona: PPU, 2001, p. 92.

¿Qué circunstancias llevaron a su publicación en la editorial argentina Losada? ¿Qué antologías de poesía francesa se podían encontrar en ese entonces en México y en Argentina?

Como bien apunta Germán Loedel en su tesis *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*, la industria editorial y traductora en Latinoamérica se vio beneficiada por la Guerra Civil Española, primero, y después por la Segunda Guerra Mundial. Ambos conflictos disminuyeron la producción editorial en Europa; en España estuvo prácticamente paralizada. Editores, profesores universitarios y escritores que huyeron de la represión encarnizada de ambas guerras llegaron al otro lado del Atlántico, donde pudieron dedicarse a sus oficios. Argentina es el ejemplo paradigmático de esto: la llamada época de oro de su industria editorial se sitúa, para Loedel, entre 1936 (año en que empieza la guerra en España), y 1955. Es curioso que este auge no estuviera acompañado de una situación política particularmente alentadora para la libertad de pensamiento en Argentina; a pesar de ello, “Buenos Aires se fue convirtiendo, poco a poco, en el centro más importante proveedor de libros para todo el continente y posteriormente también para España”.⁷⁵

La industria editorial argentina evidentemente no nació con la Guerra Civil española; ésta simplemente le dio un empujón a un impulso que venía desde finales de los años veinte, como apunta Loedel.⁷⁶ Por otra parte, muchos españoles habían emigrado a Argentina antes de la guerra. Es el caso de Gonzalo Losada, quien llegó a Buenos Aires en 1928. Tras separarse de la editorial Espasa Calpe, fundó en 1938 la editorial Losada, junto con Guillermo de Torre y Pedro Henríquez Ureña, entre otros. Sin embargo, sus simpatías hacia el exilio español fueron tantas que, cuenta Loedel:

... la editorial se convirtió tanto en lugar de encuentro inevitable para varios exiliados españoles como en una especie de “tribuna del pensamiento republicano español en la Argentina”... Llegó a conocerse como “la editorial de los exiliados”, no sólo porque sus oficinas fuesen frecuentadas diariamente por ilustres figuras del exilio, sino también porque

⁷⁵ Loedel Rois, Germán. *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*, p. 195.

⁷⁶ *Idem*, p. 193.

la empresa de Losada les dio trabajo en calidad de autores, asesores literarios, directores de colecciones, correctores y, evidentemente, también como traductores.⁷⁷

No es de sorprender entonces que Díez-Canedo encontrara en esta editorial, más afortunada en términos de producción y ventas de libros de literatura que cualquier otra editorial equivalente en México, un espacio propicio para publicar la antología que se había dedicado a mejorar durante sus años de exilio, y que vio la luz un año después de su muerte. Marcelino Jiménez nos aclara cómo se dio este contacto: “Antes de salir para el exilio [Díez-Canedo] recibe en Barcelona una carta de A. Orfila Reynal (desde La Plata, Buenos Aires), que le ofrece publicar sus obras en Hispanoamérica”.⁷⁸

Es de notar que en la bibliografía de antologías que se encuentra en las últimas páginas de *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*, una de las pocas obras latinoamericanas citadas es la *Anthologie de la poésie moderne*, de la argentina Valentina Bastos, prologada por Roger Caillois,⁷⁹ publicada en la editorial Librería L'amateur en 1945, y cuyo contenido está enteramente en lengua francesa. Su fecha de publicación plantea la incógnita de si la antología de Bastos fue un añadido de algún editor de Losada, o si Díez-Canedo sabía ya de su preparación tiempo antes. Por la prolijidad y el perfeccionismo de Díez-Canedo, queda la sospecha de que haya regresado del otro mundo para hacer un último añadido a su obra.

También hay que mencionar, en el panorama argentino, la *Antología de poetas franceses contemporáneos*, realizada por Edmundo Bianchi, con un pequeño prefacio de André Maurois, publicada en Buenos Aires, en la Librería Hachette, el año de 1944. Bianchi hizo todas las traducciones; no hay una clasificación de los autores, ni tampoco bibliografía especializada. Abarca desde los simbolistas hasta el surrealismo; y a diferencia de la de Díez-Canedo de 1945, no incluye ningún romántico. Sin embargo, hay bastantes coincidencias, aunque también algunas diferencias, en los autores y poemas escogidos.

⁷⁷ *Idem*, pp. 207-208.

⁷⁸ Marcelino Jiménez León, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁹ Callois, ensayista francés de influencia surrealista, publicó a Borges, entre otros latinoamericanos, en la revista *La Croix du Sud*; además de publicar una antología de cuento fantástico en Francia, posteriormente publicada en Buenos Aires,⁷⁹ y formar parte del último comité de colaboración de *Sur*.

La segunda antología latinoamericana citada en *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, además de la de Bastos, es la del diplomático mexicano Francisco Castillo Nájera, *Un siglo de poesía belga*, prologada por José Juan Tablada y publicada en 1931. Más allá de incluir en *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* la traducción de un poema del escritor belga Maurice Maeterlinck hecha por Castillo Nájera (“Miradas”), me parece que Díez-Canedo menciona a *Un siglo de poesía belga* en su bibliografía por ser una antología sorprendentemente completa, con un amplio estudio introductorio acerca de la labor de traducir del francés, y una reflexión histórica y crítica de la poesía belga. Todas las traducciones de la antología son de Castillo Nájera. En la introducción, éste cita algunos ejemplos de traducciones, y entre ellos incluye algunas del mismo Díez-Canedo, por lo que las obras de estos dos autores establecen un diálogo interesante.

Tablada nos dice en el prólogo, refiriéndose a la antología: “Empresa de fraternidad universal y de solidaridad humana, superior a tratados y protocolos, que a las insignias diplomáticas de Castillo Nájera añadiera un laurel más, pero no artificial y bordado, sino natural y vivaz.”⁸⁰ Es interesante si pensamos en que Tablada, junto con López Velarde, es uno de los poetas que más influyó en la renovación y la producción poética mexicana del siglo XX. Su trabajo como periodista y diplomático le permitió viajar por diversas partes del mundo, entre ellas Nueva York, Caracas, Quito, y Japón, viajes que lo llevaron hacia una concepción internacionalista de la literatura. Sobre esto, nos dice Eduardo Chirinos:

Gracias a [la concisión verbal, la economía de la imagen, la sugerencia del trazo y la observación minuciosa] el modernismo pudo revitalizarse y adoptar con asombrosa creatividad las tendencias vanguardistas que se veían asomar desde Europa. En este proceso, la poesía de José Juan Tablada ocupa un lugar determinante y central.⁸¹

⁸⁰ Francisco Castillo Nájera. *Un Siglo de poesía belga*. Prólogo de José Juan Tablada. Bruxelles. Madrid: Editorial Labor / M. Aguilar, 1931, p. x.

⁸¹ José Juan Tablada. *Los ojos de la máscara: antología poética*. Selección y prólogo de Eduardo Chirinos. Sevilla: Renacimiento, 2008, pp. 15-16.

La antología de Castillo Nájera sigue este mismo impulso. No debe sorprendernos entonces que los herederos de la búsqueda de renovación que habían entablado Tablada y López Velarde, el grupo de Contemporáneos, se volcara en la traducción de poesía de otras partes del mundo. Además de las traducciones publicadas en la revista *Contemporáneos*, que no fueron pocas, este grupo se involucró en diversas antologías de poesía europea. Una de ellas es *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* prologada por Xavier Villaurrutia, con epílogo de Octavio Paz, publicada en 1941, en cuya selección participaron los exiliados españoles Emilio Prados y Juan Gil-Albert, y en donde se encuentran poetas como Pedro Salinas, Mariano Brull, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Alfonso Reyes, Manuel Altolaguirre, todos ellos traductores en la antología de Díez-Canedo de 1945.

Bastante anterior a ésta es la antología de Salvador Novo de 1924, *Poetas franceses y norteamericanos*, en la que se encuentran poetas unanimistas y otros vanguardistas como Guillaume Apollinaire o Jean Cocteau. Se trata de una antología pensada para la divulgación, publicada originalmente en las ediciones de *El Universal Ilustrado* (en 1988 fue reeditada por la Secretaría de Desarrollo Social). Es más pequeña y menos estructurada que la de Díez-Canedo; sin embargo, tiene el gran mérito de traer a México desde años muy tempranos poetas que eran prácticamente desconocidos en ese entonces.

ANTOLOGÍA STÉPHANE MALLARMÉ

Finalmente, me gustaría hacer mención de la *Antología Stéphane Mallarmé* que realiza el poeta cubano José Lezama Lima en 1971, publicada en Madrid, en la editorial Visor. Estamos ya en una época distinta: es la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, las resonancias de la antología de Díez-Canedo no se han agotado. Prueba de esto es que la antología de Lezama, una antología de traductores-poetas, igual que *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, comparte muchos de sus traductores con la de Díez-Canedo, entre ellos Gregorio Martínez Sierra, Mariano Brull, Enrique Díez-Canedo, Otto de Greiff, Eduardo Marquina Angulo, Guillermo Valencia y Mauricio Bacarisse. El artículo de Paola Masseur “*Antología Stéphane Mallarmé* de José Lezama Lima (1971): une anthologie de premières traductions en espagnol ou une anthologie de traducteurs

célèbres?”⁸² nos muestra cómo algunas de las traducciones incluidas en ese volumen fueron tomadas directamente de la antología de Díez-Canedo de 1945.

CONCLUSIONES

La calidad de las traducciones, el criterio de selección, el número de traductores, y su perspectiva didáctica, de divulgación, hicieron de *La poesía francesa moderna* una antología única en su época. Una obra destinada a ser leída por poetas, y capaz de abrir nuevos horizontes en la literatura. La antología de 1945, *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* conserva estas características, a las cuales agrega algunas más, entre ellas la de ofrecer un panorama literario prácticamente completo de la poesía moderna francesa. Sin embargo, una de las cualidades más ostensibles de esta obra es la forma en que reúne intelectuales de distintas épocas y espacios dentro de un mismo volumen. La plantilla de traductores, así como las referencias bibliográficas a otras antologías de su tiempo, hacen de *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* un mapa de encuentros, donde se conjunta la historia de la influencia del exilio español en la industria editorial latinoamericana, con la historia de la influencia de la poesía francesa en Hispanoamérica. Esto vuelve a esta obra algo que va mucho más allá de una simple antología de poesía francesa, para convertirse en un verdadero testimonio de la vida literaria de esta época.

⁸² Paola Masseur “Antología Stéphane Mallarmé de José Lezama Lima (1971): une anthologie de premières traductions en espagnol ou une anthologie de traducteurs célèbres?”, *Travaux et Documents Hispaniques*. 2014, pp. 51-62.

Capítulo IV. Los traductores

¿Quiénes son los traductores de *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*? No hay una manera sencilla para aproximarse a esta cuestión, tomando en cuenta el número de traductores que posee la antología, y la diversidad de aproximaciones a la literatura y a la traducción que representan. De alguna manera, la antología de Díez-Canedo es, a la vez que una antología de poesía, una antología de traductores. Hacer una ficha biográfica de cada uno podría ser útil; sin embargo, terminaríamos con una acumulación de datos sin conexión aparente entre sí. Por ello, me parece más acertado aproximarnos a la cuestión desde el punto de vista de las redes intelectuales. Alejandra Pita González define el concepto de red intelectual como “un conjunto delimitado de actores —individuos, grupos, instituciones u organizaciones— que se encontraron vinculados en un momento dado”.⁸³ A diferencia de otras aproximaciones sociológicas estructurales “en las que predomina el estudio de variables como clase, sexo, edad, etcétera”, el estudio de las redes sociales enfatiza “el valor de la relación como principio estructurante”.⁸⁴ La antología de Díez-Canedo, desde esta perspectiva, es un soporte que da cuenta de los lazos que existían entre los traductores de poesía de la época: lazos que abarcan varias generaciones, varios estilos y varias nacionalidades.

Muchos de los traductores españoles e hispanoamericanos incluidos en la antología de Díez-Canedo habían trabajado con él como traductores en editoriales como Calleja, Biblioteca Renacimiento, Biblioteca Nueva y Cervantes. Así pues, existía una red profesional establecida entre ellos. Ahora bien, las redes entre estos intelectuales en muchos casos están marcadas por relaciones no únicamente profesionales, sino de amistad. Por ello, señala Pita, basándose en las observaciones de François Dosse, no pueden entenderse desde la lógica de la maximización de interés y “la competencia al interior del campo intelectual”,⁸⁵ sino que se trata de relaciones que “se dan a través de un movimiento de convergencia, confluencias y atracción recíproca”, y que “permiten observar las relaciones

⁸³ Alejandra Pita González, “Introducción”, en *Redes intelectuales en América Latina durante la entreguerra*, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa, 2016, p. 7.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*, p. 10.

de solidaridad a través del intercambio de capitales culturales”.⁸⁶ Los ejemplos más patentes de esto son las relaciones de amistad que existían entre Díez-Canedo y traductores como Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez o Enrique González Martínez, así como entre el antólogo y poetas franceses como Valéry Larbaud o Jules Romains. El estudio de este tipo de relaciones se basa “fundamentalmente en correspondencia, memorias y diarios, fuentes de gran relevancia pero que difícilmente se encuentran completas, razón por la cual las reconstrucciones son siempre parciales y acotadas”.⁸⁷ Sin embargo, suelen ser sumamente útiles para entender el clima intelectual de una época, y la posición de determinados individuos dentro de dicho clima, lo mismo que el estudio de “los lugares de sociabilidad y los itinerarios particulares”.⁸⁸

Compilada en el exilio, la antología de Díez-Canedo es también un testimonio político de las redes de solidaridad que se crearon a nivel internacional entre intelectuales en una época de crisis. Pita recalca el aspecto internacional, cosmopolita, que es inherente a las redes intelectuales, y que aumenta cuando crece la intensidad de los acontecimientos internacionales, en particular los acontecimientos bélicos: “Puede observarse que la sombra de la guerra generó un espacio propicio para acrecentar los vínculos establecidos con anterioridad entre latinoamericanos y con algunos europeos críticos”.⁸⁹ Si no fuera por estas redes, Díez-Canedo no habría podido llegar a trabajar a México de la manera en que lo hizo: su amistad con Alfonso Reyes le abrió las puertas del Colegio de México, lo mismo que la solidaridad que manifestó el intelectual Daniel Cosío Villegas. Como vimos en el capítulo anterior, Losada fungió también como baluarte de resistencia intelectual y política, al separarse de Espasa Calpe cuando ésta se declaró abiertamente franquista, y abrir sus puertas a los refugiados españoles. Así, la antología es parte de las “redes culturales transfronterizas”, que funcionan “en periodos de inestabilidad o crisis políticas como “instrumentos de intervención” de artistas, escritores e intelectuales”, y de esta forma fungen como “contrapeso frente a la debilidad de las instituciones estatales”.⁹⁰

⁸⁶ *Idem*, p. 9.

⁸⁷ Alexandra Pita González, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁸ *Idem*, p. 9.

⁸⁹ *Idem*, p. 16.

⁹⁰ *Idem*, p. 11.

La antología *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*, es, pues, el soporte material de redes intelectuales que la precedían. Pero a la vez puede considerarse como un entramado que sirvió para crear un canon literario de poesía francesa, así como de traductores hispanohablantes. En efecto, como bien señala Bourdieu, las antologías, lo mismo que las revistas y los salones literarios, “se distinguen más por lo que excluyen que por lo que reúnen”, y al hacerlo “contribuyen a estructurar el campo literario”.⁹¹ La influencia del trabajo de Díez-Canedo en la recepción de la poesía francesa en España y América Latina fue enorme; y queda mucho que estudiar a este respecto.

TRADUCTORES ESPAÑOLES

En el artículo de 1925, “Traductores españoles de poesía extranjera”, Díez-Canedo empieza señalando que eran pocos los poetas españoles que traducían libros completos de poesía: únicamente cuenta a Fernando Maristany y a Teodoro Llorente. Así, para compilar las traducciones de la antología de 1913, tuvo que recurrir a versiones sueltas.⁹² En la antología de 1945, a causa de la precariedad de condiciones en la que estuvo ensamblada, sucedió lo mismo. Ahora bien, la inclusión de estas traducciones no implicaba la completa adhesión de Díez-Canedo a ellas; al contrario, mantuvo una mirada crítica hacia los traductores, sobre todo hacia los españoles, como veremos a continuación. Por otra parte, una referencia clave para poder visualizar la red de traductores españoles en que estaba inserto nuestro crítico es una antología que, de alguna manera, sirve de espejo a la antología de Díez-Canedo: la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1931)* de Federico de Onís, que para Díez-Canedo era “el libro más completo y rico de valor existente en su género”.⁹³ En esta antología se encuentran muchos de los traductores de la antología de Díez-Canedo, clasificados por épocas y estéticas. Onís divide a los poetas de la época que abarca su antología en precursores del modernismo (1882-1896), modernistas (1896-1905), postmodernistas (1905-1914) y ultramodernistas (1914-1932). Si bien las clasificaciones de Onís pueden ser discutibles, sobre todo en lo referente a los poetas latinoamericanos, nos

⁹¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, España, Anagrama, 1995, p. 87.

⁹² Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*, Tercera serie, *op. cit.*, p. 95.

⁹³ Enrique Díez-Canedo. *La nueva poesía*. México: Libros del Umbral, 2001, p. 74.

ayudan a establecer un panorama general de los poetas españoles que colaboraron en la antología de Díez-Canedo.

En la introducción de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Onís define al modernismo como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX”.⁹⁴ En ese sentido, se acerca a la definición de poesía de fin de siglo que nosotros esbozamos en el primer capítulo de esta tesis. Para Onís, esta crisis se manifiesta en la poesía, a nivel estético, por un individualismo y un subjetivismo muy marcado, así como por un fuerte “propósito de innovación y singularidad”.⁹⁵ Dentro de los poetas españoles que Onís coloca en la sección “Triunfo del modernismo: 1896-1905”, y que se encuentran en la antología de Díez-Canedo, se encuentran Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala y los hermanos Manuel y Antonio Machado —que en la antología se encuentran bajo el pseudónimo de *Géminis*—. Las traducciones de Baudelaire que hace Marquina son comentadas por Díez-Canedo con ojo crítico: “Marquina presta a Baudelaire su verbo cálido, mas su expresión no sigue la palabra precisa del original. Es un Baudelaire menos profundo, más elocuente. Algunas piezas, sin embargo, conservan el atractivo capcioso, que es su encanto más nuevo”.⁹⁶ Podríamos añadir a la lista de traductores modernistas, a Antonio de Zayas, cuyas traducciones de Heredia, aunque están incluidas en la antología, no son del total agrado del antologador: “Zayas, al traducir a Heredia, lo vuelve aún más rígido. Las sonoridades españolas de este poeta parnasiano acentúan la calidad de dureza con que están labrados los sonetos franceses.”⁹⁷

Díez-Canedo pertenece a la siguiente generación, que Federico de Onís llama postmodernista —y que nada tiene que ver con lo que hoy conocemos como el posmodernismo y la posmodernidad. Esta generación corresponde, en términos generales, a la generación del 14. Para Onís, esta generación puede entenderse como una reacción conservadora del modernismo, que está interesada “en el goce del bien logrado, en la

⁹⁴ Federico de Onís. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Hernando, 1934, p. xv.

⁹⁵ Federico de Onís, *op. cit.*, p. xiv.

⁹⁶ Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*, Tercera serie, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁷ *Idem.*

perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo”.⁹⁸ Para Ángel del Río, el intelectual postmodernista español “acepta gozosamente la vida como problema”,⁹⁹ es menos pasional que el de la generación anterior, y más frío, cerebral, en sus escritos. Entre los poetas que se encuentran en la plantilla de traductores de Díez-Canedo, y que Onís incluye en esta generación, se encuentra Emilio Carrère, traductor de Verlaine: “Emilio Carrère ha traducido los poemas saturnianos y las *Canciones para ella* (de él se han publicado asimismo, en revistas, muchas versiones de Samain), y, sobre todo en el primer tomo, ha dado bien la fisionomía de un poeta cuyo ‘saturnismo’ ha influido tan directamente en su poesía original”.¹⁰⁰ A esta misma generación pertenece Gregorio Martínez Sierra, intelectual, hombre de teatro y fundador, como ya hemos mencionado, de la editorial Biblioteca Renacimiento, en la que se publicó la antología de 1913.¹⁰¹ En la antología de 1945, traduce un poema en prosa de Mallarmé.

Federico de Onís dedica un apartado exclusivamente a Juan Ramón Jiménez, poeta que él considera, junto con Rubén Darío, uno de “los dos polos en torno a los cuales gira toda la poesía contemporánea”.¹⁰² En la antología de Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez traduce a Paul Verlaine, Albert Samain, Jean Moréas, Pierre Louÿs, y Henry de Régnier. La investigadora Soledad González Rodenas, al hablar de la participación de este poeta en la antología de Díez-Canedo, observa que “la publicación de estas traducciones marca el fin de una etapa estética en la obra juanramoniana, ya que a partir de 1913 —coincidiendo con su segundo y definitivo traslado a Madrid—, aumenta considerablemente su interés por la poesía en lengua inglesa en detrimento de la francesa”.¹⁰³ Esto explica que no haya aumentado el número de traducciones de Juan Ramón Jiménez en la antología de 1945. Junto a este gigante, habría que mencionar a un segundo gran precursor del ultraísmo: se

⁹⁸ Federico de Onís, *op. cit.*, p. XVIII.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*, tercera serie, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰¹ Editorial “profundamente influida por los criterios de Juan Ramón Jiménez” en palabras de Gallego Roca. *Cf.* “De las vanguardias a la Guerra Civil”, *Historia de la traducción en España*, Francisco Lafarga Luis regenaute (Eds.), Editorial Ambos Mundos, Salamanca, 2004, p. 484.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Soledad González Rodenas, “Juan Ramón Jiménez en sus traducciones de Verlaine: Relectura, reinterpretación, reafirmación”, en Luis Pegenaute (comp.) *La traducción en la Edad de Plata*, PPU, Barcelona, 2001.

trata de Ramón Gómez de la Serna, en palabras de Díez-Canedo “*manager* y sumo sacerdote de [el café] Pombo”,¹⁰⁴ donde se realizaron las primeras tertulias literarias vanguardistas de Madrid, a las que Díez-Canedo asistía, y autor de *Ismos*, libro dedicado a las vanguardias.¹⁰⁵ Si bien este poeta no participó en la antología de 1945, sí lo hizo su hermano Julio, especializado en la traducción de poesía en prosa, de quien Díez-Canedo incluyó en la antología la traducción de algunos fragmentos de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont —obra por cierto celebrada por los poetas surrealistas.

Finalmente, se encuentran los traductores españoles más jóvenes, que Díez-Canedo parece preferir a causa del apego que muestran a los textos originales: “Las traducciones recientes suelen ser más escrupulosas que las antiguas [...], se acercan a los originales y no los atraen violentamente a sí”.¹⁰⁶ Federico de Onís los clasifica dentro de la categoría de “ultraísmo”, etiqueta que habría que tomar con pinzas, como bien recalca Díez-Canedo, al señalar que dicho término fue adoptado “inadecuadamente, creando un equívoco, por Federico de Onís para designar a las últimas generaciones españolas y americanas”.¹⁰⁷ Traductores españoles de la antología de Díez-Canedo como Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse, Ramón de Bastera, Antonio Espina y José Moreno Villa son considerados por Onís poetas pertenecientes a la transición del modernismo al ultraísmo, mientras que traductores de la antología como Pedro Salinas y Rafael Alberti son considerados por Onís como ultraístas. En todo caso, estos poetas forman parte de la generación del 27, lo mismo que Manuel Altolaguirre.¹⁰⁸ Las traducciones de Verlaine hechas por Bacarisse obtuvieron un elogio especialmente generoso de parte de Díez-Canedo: “Mauricio Bacarisse, en *Antaño y ayer* (*Jadis et naguère*), y en las composiciones citadas en *Los poetas malditos*, alcanza

¹⁰⁴ Enrique Díez-Canedo. *Conversaciones literarias. Primera serie*. México: Joaquín Mortiz, 1964, p. 196.

¹⁰⁵ Existió un Madrid cosmopolita y vanguardista, a pesar de ser una ciudad periférica en términos de la modernidad Europea. Curiosamente, el vanguardismo madrileño estuvo muy ligado a la visita de poetas latinoamericanos. En 1918 llega Vicente Huidobro a esta ciudad, y entra en contacto con el movimiento ultraísta, que había surgido ese año. Entre otros ultraístas, conoció a Guillermo de Torre, a Juan Larrea y a Rafael Cansinos Assens. En 1919 Borges, recién llegado, se unió al movimiento ultraísta, en el que militó hasta 1921. En el 1918 la pintora y diseñadora vanguardista rusa Sonia Delaunay (cuya ilustración del poema de Blaise Cendrars *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* en 1913 fue bastante polémica) abrió en Madrid una tienda de ropa: Casa Sonia, espacio que visita la élite madrileña de la época, junto con numerosos artistas.

¹⁰⁶ Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*, tercera serie, *op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁷ Enrique Díez-Canedo, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁸ Llama la atención la ausencia de Jorge Guillén en la nómina de traductores, siendo éste un notable traductor de poetas simbolistas y vanguardistas.

verdaderas realizaciones. Le ha correspondido lo más artificioso, lo de técnica más complicada. Bacarisse, excelente versificador, era uno de los pocos que podían habérselas con tal poesía”.¹⁰⁹ Los traductores españoles de la antología de Díez-Canedo que sí pueden considerarse propiamente ultraístas son Juan Larrea¹¹⁰ y Guillermo de Torre. Este último, crítico de poesía vanguardista,¹¹¹ exiliado en Argentina, director de la Colección Austral de Losada, y primer secretario de redacción de *Sur*,¹¹² es particularmente interesante desde la perspectiva de redes intelectuales por la relación que mantuvo con muchos escritores españoles y latinoamericanos, y la correspondencia que da cuenta de ello.¹¹³ En *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* traduce a Valéry Larbaud, a Paul Morand, a Guillaume Apollinaire y a Philippe Soupault.

TRADUCTORES LATINOAMERICANOS

Los traductores latinoamericanos incluidos en la antología de Díez-Canedo son muy numerosos, y provienen de países y contextos diversos, por lo que cualquier clasificación resulta arriesgada. Sin embargo, a grandes rasgos, pueden dividirse en términos meramente temporales, tal como lo hace Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana*: los nacidos entre 1835 y 1855 (que se caracterizan por un

¹⁰⁹ Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*, tercera serie, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁰ Acerca de Larrea y la traducción, nos dice Gallego Roca: “El caso de Larrea [...] es paralelo al de Lorca. En ellos el camino de la traducción se invierte y en un caso de huida, Larrea en francés, y en el otro empatía estilística, Lorca en calatán y gallego, ambos salen de su lengua para recrear o encontrar unos temas y una visión de la realidad. Pero hay una diferencia sustancial. Mientras que Larrea adopta el francés como idioma de poesía basándose precisamente en la traducibilidad del lenguaje poético, Lorca parece escribir sus poemas gallegos con la conciencia de no poder ser expresados en otra lengua.” *Poesía importada, traducción poética y renovación literaria en España (1090-1936)*, *op.cit.*, p. 248.

¹¹¹ C.f. Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001.

¹¹² Guillermo de Torre reseñó la antología de Díez-Canedo en *Sur*, en el número Número 139 del año 1943.

¹¹³ C.f. *Escribidores y naufragos. Correspondencia : Ramón Gómez de la Serna-Guillermo de Torre, 1916-1963* / Carlos García, Martín Greco, eds., Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.

Correspondencia y amistad / Federico García Lorca, Guillermo de Torre / Carlos García, ed., Madrid : Iberoamericana, Frankfurt am Main. Vervuert, 2009.

Correspondencia Juan Ramón Jiménez-Guillermo de Torre, 1920-1956 / Carlos García, ed., Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

Las letras y la amistad : correspondencia (1920-1958) / Alfonso Reyes, Guillermo de Torre / ed., Carlos García, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Correspondencia, Rafael Cansinos Assens-Guillermo de Torre, 1616-1955 / Carlos García, ed., Madrid, Iberoamericana ; Frankfurt am Main, Vervuert, 2004.

parnasianismo incipiente)¹¹⁴, los nacidos entre 1855 y 1870 (parnasianos y naturalistas, sobre todo),¹¹⁵ los nacidos entre 1870 y 1885 (ya plenamente modernistas),¹¹⁶ los nacidos entre 1885 y 1900 (todavía de tendencia modernista)¹¹⁷ y por último los nacidos entre 1900 y 1915 (poetas de entreguerras),¹¹⁸ además de tres poemas firmados únicamente como “SUR” y uno firmado como “*La Nación*, Buenos Aires”. Si bien no hablaré a detalle de todos, me centraré en algunas figuras paradigmáticas como Alfonso Reyes, Max Henríquez Ureña, Enrique González Martínez, Mariano Brull y Guillermo Valencia, quienes, además de ser grandes traductores, contribuyeron de manera notable a la creación de redes intelectuales trasatlánticas a principios de siglo. Asimismo, abordaré brevemente a algunos de los traductores latinoamericanos de vanguardia que figuran en la antología.

Alfonso Reyes

De entre los traductores que figuran en la antología, uno de los más interesantes a nivel de las redes que se establecieron entre España y Latinoamérica a raíz del exilio español es Alfonso Reyes (1889-1959). La relación de Reyes con Díez-Canedo, además de ser una relación profesional y de solidaridad política, fue una amistad entrañable. Lamentablemente, los artículos escritos a este respecto suelen estar cargados de cursilería, con contadas excepciones, lo que vuelve difícil acercarse a una historia que es, de hecho, fundamental

¹¹⁴ Los poetas de esta generación que se encuentran en la antología son Miguel Antonio Caro (colombiano, 1843-1909) y Manuel González Prada (peruano, 1844-1918).

¹¹⁵ Aquí entrarían Calixto Oyuela (argentino, 1857-1935), Leopoldo Díaz (argentino, 1862-1947), Ismael Enrique Arciniegas (colombiano, 1865-1938), José Ferrel (mexicano, 1865-1954) y Balbino Dávalos (mexicano, 1866-1951).

¹¹⁶ A este rubro corresponden Enrique González Martínez (mexicano, 1871-1952), Guillermo Valencia (colombiano, 1873-1943), Benjamín Fernández y Medina (uruguayo, 1873-1960), Roberto Brenes Mesén (costarricense, 1874-1947), Julio Herrera y Reissig (uruguayo, 1875-1910), Clotilde Luisi (uruguayo, 1882-1969) y Luisa Luisi (uruguayo, 1883-1940).

¹¹⁷ En este rubro se encuentran Alfonso Reyes (mexicano, 1889-1959), Emilio Oribe (uruguayo, 1893-1975), Carlos Obligado (argentino, 1889-1949), Max Henríquez Ureña (dominicano, 1886-1968), Agustín Lazo (mexicano, 1896-1971), Eduardo Castillo (colombiano, 1889-1938), Francisco Castillo Nájera (mexicano, 1886-1954) y Mariano Brull (cubano, 1891-1956).

¹¹⁸ Los poetas de entre guerras que se encuentran en la antología son Xavier Villaurrutia (mexicano, 1903-1950), *Westphalen* (peruano, 1911-2011), César Moro (peruano, 1903-1956), Jorge Carrera Andrade (ecuatoriano, 1903-1978), Otto de Greiff (colombiano, 1903-1995), Ángel J. Battistessa (argentino, 1902-1993), Nydia Lamarque (1906-1982) y Lysandro Galtier (1901-1985).

para la historia intelectual hispanoamericana. Son concisos y sobrios el artículo de Javier Garcíadiego “Alfonso Reyes, España y el exilio republicano”¹¹⁹ y el “Estudio introductorio” de Aurora Díez-Canedo en *Enrique Díez-Canedo/Alfonso Reyes. Correspondencia 1915-1943*.¹²⁰

En 1913, Reyes se embarcó a Francia, exiliado por la Revolución mexicana. En 1914 estalló la primera Guerra Mundial, por lo que se trasladó a España, donde vivió de 1914 a 1924 —los seis primeros años en condiciones precarias. Ahí, fue introduciéndose a la comunidad intelectual madrileña, publicando en semanarios y trabajando para editoriales como *La Lectura* y *Calleja*. Entre los intelectuales que lo apoyaron en esa época se encuentran Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Ramón Menéndez Pidal y por supuesto Díez-Canedo. En 1920, Reyes reingresó en el servicio diplomático, por lo que su vida en Madrid mejoró notablemente. En 1939, después de haber pasado varios años en Francia,¹²¹ Argentina y Brasil, fue nombrado por el presidente Lázaro Cárdenas director de la Casa de España, de la que estuvo al frente hasta 1959, año en que falleció. A través de esta institución, y con ayuda de Daniel Cosío Villegas, pudo acoger y ofrecer apoyo a muchos de los intelectuales que lo habían ayudado veinte años antes. En 1938, Díez-Canedo llegó a México como invitado a la Casa de España, cumpliéndose así un ciclo de solidaridad y ayuda.¹²² La traducción del poema “Abanico de Mlle. Mallarmé” que realizó Alfonso Reyes es citada por Díez-Canedo como un ejemplo de fidelidad que combina forma y fondo de manera excepcional,¹²³ y está incluida en la antología, junto con otras traducciones suyas de Mallarmé. Como prueba de la amistad que se entabló entre Díez-Canedo y Reyes, citaré a continuación algunos fragmentos de un poema de este último, dedicados a tres amigos suyos: Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y Enrique Díez-Canedo:

¹¹⁹ Publicado por el Centro Virtual Cervantes, como parte de la versión digital de la exposición *Alfonso Reyes. El sendero entre la vida y la ficción* en la sede central del Instituto Cervantes, en marzo de 2007. Consultado el 16/12/2018 en https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/garcyadiago.htm

¹²⁰ México: UNAM / Fondo editorial de Nuevo León, 2010.

¹²¹ C.f. Paulette Pattout, *Alfonso Reyes y Francia*; México: El Colegio de México, 1990.

¹²² Para más detalles acerca de la llegada de Díez-Canedo a México y su relación con la Casa de España c.f. Aurora Díez-Canedo, “Enrique Díez-Canedo y la Casa de España en México” en Antonio Alatorre et al. *Los Refugiados Españoles y La Cultura Mexicana: Actas De Las Jornadas Celebradas En España y México Para Conmemorar El Septuagésimo Aniversario De La Casa De España En México (1938-2008)*. Editado por James Valender y Gabriel Rojo, Colegio De Mexico, 2010, pp. 383-398.

¹²³ Enrique Díez-Canedo, “Traductores españoles de poesía extranjera” en *Conversaciones literarias*. Primera serie. México: Joaquín Mortiz, 1964, pp. 90-91.

BALADA DE LOS AMIGOS MUERTOS

Con mi tostón y siete centavos
yo no me tengo por pobre ni rico.
No sufro así —ni pretendo ni abdico—
las ambiciones ni los menoscabos
de los señores ni de los esclavos.
No son los años, que yo no me arredro,
los que me traen dolor y desmedro:
son los amigos que el tiempo me roba.
Tras de las puertas arrima su escoba,
y ahuyenta a Antonio y a Enrique y a Pedro.

[...]

Musa que escuchas sellados los labios:
suelta el lamento y entona el responso.
De Antonio y Pedro y Enrique y Alfonso,
perdura el necio, perecen los sabios.

Max Henríquez Ureña

Resulta interesante la aparición de Max Henríquez Ureña (1886-1968), hermano de Pedro Henríquez Ureña, dentro de la nómina de traductores. Como es sabido, los dos hermanos formaron parte del Ateneo de la Juventud, junto con Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, entre muchos otros intelectuales. Pedro Henríquez Ureña ejerció una influencia definitiva en la escritura de Alfonso Reyes, en cuanto a su interés por la literatura española.¹²⁴ Max, intelectual y diplomático, forma parte de una red que unió a la poesía española con el modernismo hispanoamericano, como bien señala Adolfo Castañón:

¹²⁴ <https://www.proceso.com.mx/152652/alfonso-reyes-en-madrid-1914-1924>

Se diría (y lo he comprobado personalmente) que el nombre de Pedro Henríquez Ureña es una contraseña, un ábrete sésamo para adentrarse en el reino a la vez encantado y crítico de la tradición y de esa música que sólo se dice a quienes con ella van. Esa red no es quizá más que una réplica de la misma que supieron tejer Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes junto con Max y otros amigos como Julio Torri que supieron configurar ese *nosotros* que todavía nos ampara.¹²⁵

Los *Estudios de versificación española*¹²⁶ de Pedro Henríquez Ureña están en resonancia con el libro del español Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, publicado en 1959: ambos reflejan las preocupaciones formales surgidas en el modernismo, de las que no estaba exento Díez-Canedo. Cuando surgió Losada, Pedro Henríquez Ureña participó “como director de algunos proyectos, así la colección ‘Las cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal’, para la que redactó breves introducciones a los textos que se publicaron”.¹²⁷ La relación que tuvo con Reyes en Argentina está documentada en la tesis de maestría *Redes intelectuales latinoamericanas: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en Argentina*.¹²⁸ Finalmente, estuvo involucrado a profundidad en la Casa de España, que en 1940 se transformó en el Colegio de México.¹²⁹ Asimismo, la correspondencia entre Max Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Antonio Ramos y Jorge Manach está publicada por la UNAM.¹³⁰ Ahora bien, ¿por qué Díez-Canedo incluyó traducciones únicamente de Max, y omitió incluir alguna de su hermano? No me fue posible averiguarlo; es probable que haya sido por razones circunstanciales, aunque también es cierto que Pedro Henríquez Ureña destacó más por su labor y su pensamiento entorno a la enseñanza que entorno a la traducción.

Mariano Brull

¹²⁵ http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/56/1242

¹²⁶ Universidad de Buenos Aires. Argentina, 1961.

¹²⁷ Ma. Teresa Barbadillo de la Fuente, “Reencuentro con Pedro Henríquez Ureña”, *Cauce* num. 14-15, p. 592.

¹²⁸ Neubauer, Cecilia Guadalupe, UNAM, 2014.

¹²⁹ C.f. Beatriz Garza Cuarón, “La herencia filológica de Pedro Henríquez Ureña en el Colegio de México”, *Revista Iberoamericana*. 142, enero-marzo de 1988, pp. 321-330.

¹³⁰ México, D. F. : Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana; 102) / Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades (UNAM), 1989.

El poeta y diplomático Mariano Brull (1891- 1956) pertenece a una transición entre el modernismo y una vanguardia cubana que empieza tarde, a finales de los años veinte. Es considerado “el mayor representante de la poesía pura en la isla”,¹³¹ corriente estética que se vio impulsada por la emigración de Juan Ramón Jiménez en Cuba de 1936 a 1939, a causa de la guerra. Klaus Müller-Bergh afirma que

La creatividad y sofisticación de Brull fueron por primera vez reconocidas por el eminente erudito dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) que escribe la introducción a la primera edición de *La casa del silencio*, y a quien el cubano dedica el segundo poema “Hace mucho tiempo fue la casa en fiesta”, libro en que también figuran dos poemas introductorios: “Meditación bajo la luna” del mexicano Enrique González Martínez y “*To a Young Poet*” del nicaragüense Salomón de la Selva.¹³²

Brull vivió en Madrid de 1925 a 1926; ahí conoció a muchos de los poetas de la generación del 27, experiencia fundamental para su formación como poeta. Según cuenta Müller-Bergh, Brull entabló una fuerte amistad con Alfonso Reyes en París, ciudad en la que residió de 1926 a 1929, y donde también conoció a Paul Valéry y a Mathilde Pomès, entre otros escritores europeos y latinoamericanos. A raíz de estos encuentros, en 1928 Reyes tomó de Brull el concepto de “jitanjáfora”, que más tarde fue materia de diversos ensayos, y que alude a una forma de escritura lúdica, utilizada con cierta frecuencia por los poetas de vanguardia. En efecto, como sucedió con ciertos poetas latinoamericanos de principios de siglo, la evolución de la escritura de Brull atravesó distintas etapas, que curiosamente coinciden con las corrientes anotadas por la antología de Díez-Canedo:

Brull evolucionó gradualmente, desde el tono delicado de pos-modernismo transicional de *La casa del silencio*, todavía bajo la influencia del Romanticismo y del Simbolismo-Parnasianismo francés, pasando por el ultraísmo ecléctico que fácilmente incorporó elementos del futurismo, cubismo y expresionismo, hasta una estética vanguardista propia de

¹³¹ Klaus Müller-Bergh, “La vanguardia en Cuba y la poesía de Mariano Brull” en *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, p. 216.

¹³² *Idem*, p. 220.

El poeta y diplomático cubano colaboró en revistas cubanas de vanguardia como *La revista de avance* (1927-1930) y *Orígenes* (1944-1956). Sus versiones de *Le cimetière marin* (1929) y *La jeune Parque* (se trata de la primera traducción en español de este poema, publicada en 1949) lo anclaron en un universo poético que era, de hecho, el de los poetas del 27, como bien señala el investigador Alfonso García Morales:

Góngora-Mallarmé-Valéry suelen aparecer juntos en los escritos de [los poetas del 27]. Son tres ejemplos extremos de disciplina poética, tres estímulos para los jóvenes que tras la aventura vanguardista buscaban, para decirlo con una expresión de Guillermo de Torre, el orden, lo clásico moderno. Hay que recordar que la primera traducción al español de *Le cimetière marin* es de Jorge Guillén, de 1929, y la segunda es de Brull, del año siguiente.¹³⁴

En la antología de Díez-Canedo, vienen traducciones suyas de Mallarmé y Valéry.

Enrique González Martínez

El poeta y diplomático mexicano Enrique González Martínez (1871-1952) es otra figura clave dentro de la nómina de traductores de la antología de Díez-Canedo. Perteneció al grupo del Ateneo de la Juventud, y fue una influencia importante para poetas como Mariano Brull¹³⁵ y el grupo de los Contemporáneos. Fue director de la revista *México moderno*, donde colaboraban, entre otros, Jaime Torres Bodet, Pedro Henríquez Ureña, y Daniel Cosío Villegas. En 1919 año publicó el libro de traducciones *Jardines de Francia y algunos ensayos sobre poesía belga y francesa*: el prólogo a la primera edición fue realizado por Pedro Henríquez Ureña, y la segunda edición fue prologada por el mismo Díez-Canedo. Es el poeta que aporta más traducciones en la antología, después de Fortún y el antólogo mismo: se encuentran traducciones suyas de Ephraïm Mikhael, Émile Verhaeren y Paul Verlaine, entre otros. El artículo de Aurora Díez-Canedo “Traducir poesía.

¹³³ *Idem*, pp. 220-221.

¹³⁴ Alfonso García Morales, “La trayectoria poética de Mariano Brull”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 20, 1991, p 186.

¹³⁵ Alfonso García Morales, “La trayectoria poética de Mariano Brull”, *op. cit.*, p. 195.

Correspondencia entre *Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez*” detalla la forma en que se fue desarrollando la amistad de González Martínez y el crítico español, y las reflexiones que compartieron acerca del oficio de traducir. Al principio se trató de una relación epistolar, fruto de la mutua admiración: González Martínez le pidió algunos poemas a Díez-Canedo para la revista *Arte*, y Díez-Canedo a su vez le pidió algunas traducciones para la antología de 1913. Poco a poco, la relación se fue ahondando, “con los años y bajo otras circunstancias”:

Primero, durante la estancia de González Martínez en Madrid como embajador de México en España (y en Portugal) de 1924 a 1931, cuando en la Legación de México se reunían destacados republicanos españoles, después durante la breve estancia de Díez-Canedo en México en agosto de 1932 y, finalmente, durante los años de vida en México de éste como refugiado de la España republicana, desde fines de 1938 hasta su muerte en junio de 1944.¹³⁶

Guillermo Valencia

Este poeta, político y diplomático (1873-1943) fue uno de los mayores representantes del modernismo en Colombia, y un traductor prolífico. En la antología, aparecen traducciones suyas de Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé. Para la investigadora Sonja Karsen,

En Colombia la traducción de las obras de poetas europeos y norteamericanos llegó a ser una tradición firmemente establecida durante el siglo XIX [...]. Esta tradición fue continuada por Valencia y los poetas de su generación: Víctor Londoño, Ismael Enrique Arciniegas, Cornelio Hispano y Eduardo Castillo. Valencia fue aún más lejos en sus traducciones que sus contemporáneos, porque no solamente tradujo de las lenguas clásicas, del francés, italiano, portugués e inglés, sino también del alemán.¹³⁷

Las últimas generaciones

¹³⁶ *Literatura Mexicana*, xv Aniversario, pp. 187-205.

¹³⁷ Sonja Karsen, “el modernismo en Colombia. Guillermo Valencia: el poeta como traductor.” *Thesaurus*, Tomo XL, Núm. 2, 1985, p. 350.

El interés de Díez-Canedo por las innovaciones literarias no se detuvo en los poetas y traductores de su propia generación o anteriores; después de la antología de 1913, nuestro crítico siguió atento a las nuevas exploraciones literarias que se daban en el mundo. Así, la antología de 1945 posee un índice de traductores que incluye a los que, en aquel momento, eran poetas latinoamericanos jóvenes. Me parecen particularmente interesantes las intervenciones de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y Jorge Carrera Andrade en la antología, por ser figuras que pertenecen cabalmente a la vanguardia, así como las de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo. El caso de Moro (1903-1956) es interesante por ser un poeta que, después de vivir en Francia, adoptó la lengua francesa para escribir. El poeta, traductor e investigador Américo Ferrari observa que:

El poeta peruano César Moro junto con Larrea y el chileno Vicente Huidobro cierra el trío de los poetas de lengua española de este siglo que eligieron el francés para escribir su poesía y son relativamente célebres. [...] Lo que diferencia a los tres primeros es que en Larrea y Huidobro el francés no fue sino un episodio y volvieron al castellano para escribir el resto de su obra, cuando Moro, que de los 53 años de su vida no vivió sino 8 en Francia y todo el resto en Lima y en México, quiso conservar la lengua extranjera hasta su muerte, escribiendo no sólo poesía y textos diversos en prosa, sino hasta las cartas a sus amigos.¹³⁸

Ferrari relata cómo Moro, cuando enviaba cartas en español, lo hacía con galicismos y faltas gramaticales que podrían tildarse de imperdonables. Sin embargo, *La tortuga ecuestre* (que escribió en México en 1938, y publicó hasta 1957) está en un español intachable: es evidente que sus alteraciones al español eran una especie de provocación. El bilingüismo, las *contaminaciones* del lenguaje y la hibridez lingüística forman un territorio vasto y sumamente divertido. Si bien en la antología no concede un espacio amplio a dichos experimentos, la presencia de Moro me parece un guiño hacia este tipo de rupturas literarias. Aparecen traducciones suyas de André Breton y de Paul Éluard. Cercano a Moro se encuentra otro poeta peruano de tendencia surrealista: Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001). Ambos organizaron en 1935 la Primera exposición surrealista en Lima. En 1948

¹³⁸ “La lengua desdoblada: Reflexiones sobre bilingüismo y literatura desde la perspectiva de la traducción” en *Traducción: Metrópoli y diáspora. Las variantes diatópicas de traducción*. Actas de los VIII Encuentros Complutenses en torno a la traducción: celebrados del 5 al 8 de mayo de 1999 en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid / edición a cargo de Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero. Madrid, 2001, p. 36.

Westphalen tradujo el poemario de Moro escrito en francés *Lettre d'amour*, publicado en la revista *Las Moradas*, de la que era director. En la antología se encuentra una traducción suya de un poema de Paul Éluard.

Jorge Carrera Andrade, poeta y diplomático ecuatoriano (1903-1978) es uno de los principales representantes de la vanguardia en América Latina. Vivió en París en los años treinta, donde conoció a Vallejo, a Torres Bodet y a Pellicer, entre otros poetas de esa generación. Más tarde fue Delegado Permanente del Ecuador ante la UNESCO en París. En 1940, publicó un primer libro de traducciones del francés: *Antología poética de Pierre Reverdy*. Como señala Margarita Pazmiño, “a partir de este momento, Carrera se embarca en el proyecto de traducir a poetas franceses del siglo XX”.¹³⁹ En 1945 aparece en Caracas su versión de *El cementerio marino*, junto con otros poemas de Valéry. En la antología, aparece su versión de “La hilandera” de Valéry y de varios poemas de Reverdy. Díez-Canedo ya no pudo conocer la antología de *Poesía francesa contemporánea* que Carrera Andrade publicó en 1950.

Si la presencia del poeta mexicano Xavier Villaurrutia (1903-1950) en la antología (que desarrollaremos en el capítulo VII de esta tesis) no resulta sorprendente —por ser, de entre los poetas del grupo Contemporáneos, uno de los más cercanos a la cultura francesa—, la del pintor surrealista Agustín Lazo (1896-1971) resulta curiosa e interesante. Ciertamente, Lazo fue un artista ligado a la literatura de muchas maneras: colaboró como pintor y grabador en la revista *Ulises* —cuyos seis números, publicados entre 1927 y 1928, albergaron a muchos de los poetas jóvenes de vanguardia, así como a poetas modernistas como Enrique González Martínez, y traducciones de escritores franceses, ingleses y norteamericanos—, y se desarrolló también como escenógrafo, diseñador y dramaturgo. Su labor en el terreno de la traducción, y en particular de la traducción de poesía francesa, es menos destacado, si bien a él le debemos la versión de *Aurelia* de Gérard de Nerval, prologada por Villaurrutia, y publicada en 1942. En la antología aparece con la traducción del poema “Unión libre” de André Breton.

¹³⁹ “El papel de la traducción en la vida y obra literaria del escritor ecuatoriano Jorge Carrera Andrade”, Los estudios de traducción e interpretación en América Latina *Mutatis Mutandis*. Vol. 11, No.1. 2018, p. 179.

Difundir la cultura francesa implicaba, inevitablemente, atender a la primera ola de feminismo que había surgido en Europa en el siglo XIX: la lucha por el derecho a la educación, por la igualdad en los salarios, y por el derecho a asociarse estaban ya en marcha.¹⁴⁰ En *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*, de los ochenta poetas franceses antologados, únicamente cuatro son mujeres: Marceline Desbordes-Valmore,¹⁴¹ la Condesa Mathieu de Noailles,¹⁴² Renée Vivien,¹⁴³ y Lucie Delarue-Mardrus.¹⁴⁴ Así pues, están presentes las más importantes, aunque faltan muchas otras. Recientemente, se han hecho algunas recopilaciones,¹⁴⁵ y los estudios literarios de esta índole parecen estar en auge en Francia. A pesar de ello, la dificultad para acceder a los textos de poetas francesas parnasianas o simbolistas sigue siendo grande, y probablemente a principios de siglo era mayor, aunque Díez-Canedo afirma la existencia de una “numerosa legión femenina del Parnaso francés”.¹⁴⁶ Por otra parte, llama la atención la ausencia de poetas francesas surrealistas,¹⁴⁷ que por ser contemporáneas de Díez-Canedo, podrían haber tenido más visibilidad que sus predecesoras, aunque también es posible que su contemporaneidad fuera justamente lo que dificultara el acceso a sus textos.¹⁴⁸ Hay que recordar, por supuesto, las condiciones en que Díez-Canedo reunió la antología (en el exilio, perdida su biblioteca, mientras trabajaba a destajo como traductor para ganarse la vida); sin embargo, la falta de interés que tenían los traductores de habla hispana por traducir a las mujeres francesas en esa época resulta un hecho difícil de negar.

¹⁴⁰ C.f. Christine Bard (dir.), *Les Féministes de la première vague*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Archives du féminisme », 2015.

¹⁴¹ Parnasiana, traducida en la antología por Mauricio Bacarisse y Díez-Canedo.

¹⁴² Simbolista, traducida en la antología por Enrique Díez-Canedo, Fernando Fortún, Enrique González Martínez, Ismael Enrique Arciniegas y Eduardo Marquina.

¹⁴³ Simbolista, traducida en la antología por Enrique González Martínez.

¹⁴⁴ Simbolista, traducida en la antología por María Luisa González y Fernando Fortún.

¹⁴⁵ C.f. Christine Planté *et. al.*, *Femmes poètes du XIXe siècle: une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

¹⁴⁶ Enrique Díez-Canedo, “Renée Vivien”, en *Conversaciones literarias*, primera serie, *op.cit.*, p. 133.

¹⁴⁷ Tales como Lise Deharme, Gisèle Prassinos, Valentine Penrose o Joyce Mansour.

¹⁴⁸ En *La nueva poesía*, Díez-Canedo dedica un pequeño apartado a las mujeres poetas de vanguardia, “¿Y las poetisas?”, para decir que “no se tocó en las conferencias morelianas aquí recogidas este punto, pero el autor no pierde la esperanza de exponerlo meditadamente algún día.” Libros del Umbral, 2001, p. 117.

Por otro lado, de los setenta traductores hispanoamericanos, únicamente se encuentran cuatro mujeres: María Luisa González,¹⁴⁹ Nydia Lamarque,¹⁵⁰ y las hermanas Clotilde Luisi¹⁵¹ y Luisa Luisi.¹⁵² No es casualidad que las cuatro fueran mujeres provenientes de una clase social acomodada y con ideas progresistas; tampoco lo es que complementaran su trabajo intelectual con un fuerte activismo político en favor de las mujeres. Pocas mujeres podían estudiar una carrera universitaria a principios de siglo en los países de habla hispana, y aún menos dedicar su vida a labores intelectuales: se necesitaba una holgura económica a la que sólo podían acceder las élites —y más en países con una desigualdad tan patente como los de América Latina, y España— además de un ambiente propicio, donde circularan otro tipo de ideas. En términos de interseccionalidad, a la condición subalterna que implica ser mujer, se añade una segunda, la de serlo en el sur geopolítico. Para la investigadora Dolores Romero López, el ser traductora es también un factor de invisibilidad intelectual:

Los traductores y las mujeres han sido históricamente las dos figuras más débiles en sus respectivas jerarquías: los traductores son sirvientes de los autores y las mujeres prestaron servidumbre al varón durante siglos. [...] Si unimos el binomio mujer y traductora, la invisibilidad de su labor intelectual aún se hace más patente en la historiografía.¹⁵³

Por ello no es sorprendente la escasa presencia de estas traductoras en las historias literarias. Romero López hace un recuento de las traductoras de la Edad de Plata, cuyo listado “no es extenso, pero sí significativo”,¹⁵⁴ puesto que son mujeres que luchan por conseguir una autonomía económica, y cuyo trabajo fomenta “un corpus de traducciones que apuntala dos

¹⁴⁹ Filóloga española (1900-1998). Una de las pocas mujeres que estudiaron en Salamanca en esa época. Defensora de los anticonceptivos y la independencia económica. En la antología, traduce a Lucie Delarue-Mardrus, a Gabriel Vicaire y a Albert Samain.

¹⁵⁰ Poeta argentina (1906-1982). Traductora destacada de literatura francesa, fue la primera en traducir y publicar *Las flores del mal* de Baudelaire en Argentina (Losada, 1948). Activista afiliada al Partido Comunista argentino. En la antología, se encuentran algunas de sus traducciones de Baudelaire.

¹⁵¹ Abogada, activista, traductora, filósofa, cuentista y catedrática universitaria uruguaya (1882-1969), decana de la Universidad de Mujeres en Montevideo, fue la primera mujer en graduarse como abogada en Uruguay. En la antología, traduce a Paul Éluard.

¹⁵² Poeta modernista, traductora, crítica literaria, pedagoga y periodista uruguaya (1883-1940), feminista defensora de la independencia económica de las mujeres. En la antología, traduce a Jules Supervielle.

¹⁵³ Dolores Romero López, “Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939): identidad moderna y *affidamento*”, en *Hermeneus*, TI, 17, p. 200.

¹⁵⁴ Dolores Romero López, *idem*, p. 188.

principios fundamentales: los valores del feminismo español que arranca de los valores liberales del siglo XIX, [...] y el valor de la educación de la mujer”.¹⁵⁵ Entre ellas, podemos nombrar a dos poetas y traductoras pertenecientes a la generación del 27, que no figuran en la antología: Rosa Chacel y Ernestina de Champourcín.

Las cuatro traductoras incluidas en la antología de Díez-Canedo son difíciles de ubicar en las historias literarias y de la traducción. En la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert se encuentra una mención a Nydia Lamarque, pero ninguna a las hermanas Luisi.¹⁵⁶ En la *Biblioteca de traducciones españolas*¹⁵⁷ no se encuentra María Luisa González (tampoco se le menciona en *La traducción en la Edad de Plata*) mientras que en la *Biblioteca de traducciones hispanoamericanas* únicamente se encuentran las traducciones de Poe de Luisa Luisi.¹⁵⁸ En el caso de María Luisa González, los pocos artículos que hablan de ella suelen ubicarla como la esposa de Juan Vicens.¹⁵⁹ Así pues, si la historia de las poetas hispanoamericanas sufre ya de cierto menosprecio, la de las mujeres traductoras, todavía más. Es de gran importancia corregir esta omisión: estudiar el trabajo de estas intelectuales arrojará nuevas luces en los campos de la historia de la traducción, la historia literaria y la historia política hispanoamericana de principios de siglo XX, puesto que fueron mujeres que abrieron brechas tanto en el campo intelectual como en el social.

CONCLUSIONES

La antología de Enrique Díez-Canedo de 1945 nos muestra dos caras de una misma moneda: por un lado, nos permite conocer una parte esencial de la historia de la poesía francesa

¹⁵⁵ *Idem*, p. 196.

¹⁵⁶ E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II, Época Contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

¹⁵⁷ Francisco Lafarga, *Historia de la traducción en España. Bibliografía de estudios (hasta 2013)*, Bibliografía preparada para su inclusión en el portal Bitres-Biblioteca de traducciones españolas de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

¹⁵⁸ Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, *Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

¹⁵⁹ *C.f.* Miguel Mora, “El bibliotecario del 27 y la pionera risueña” en *El país*, Madrid, 6 de abril de 1999. También: “Una desconocida intelectual medinesa”, *Diario de Burgos*, 9 de marzo de 2014.

moderna; por otro, nos acerca a la historia de la traducción en España y en los países hispanoamericanos. Queda mucho por estudiar acerca de las redes intelectuales que se crearon entre Francia, España y América Latina a principios de siglo, particularmente en el terreno de la poesía. Mi objetivo en este capítulo fue simplemente mostrar la diversidad de aproximaciones con que los poetas de lengua española abordaron la actividad de la traducción, y la forma en que ésta fue configurando lazos, que en muchos casos fueron no solo literarios, sino políticos, y en algunos casos vitales para la supervivencia de los intelectuales involucrados.

Capítulo V. Acerca de la Bibliografía

La bibliografía incluida en *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* da material, por sí misma, para una cantidad enorme de estudios. No es éste el espacio para estudiarla a profundidad; sin embargo, me gustaría dar un panorama de lo que se encuentra en ella, con la esperanza de que esto dé pie a trabajos posteriores. La bibliografía comprende tres apartados: las antologías, los estudios generales y los estudios especiales. No solo están apuntadas las obras consultadas por Díez-Canedo, sino que éstas vienen, en muchos casos, acompañadas con un pequeño comentario, una apreciación del crítico para guiarnos dentro de la abundancia de material compendiado. De alguna manera, esto responde a la misma intención didáctica que hemos observado en el resto de la antología: una búsqueda de difusión de la información, cuya generosidad, en una época en que la información era tan escasa y preciada, es verdaderamente abrumadora.

ANTOLOGÍAS

Las 21 antologías que reporta Díez-Canedo en su bibliografía son de muy diversa procedencia: doce francesas, dos inglesas, dos estadounidenses, una belga, una argentina, una mexicana, y por supuesto, la antología de Fortún y Díez-Canedo de 1913 publicada en Madrid. Ésta última, que también tenía bibliografía, solo mencionaba 7 antologías, al final de cuyo listado advertía: “No hay que dar fe a las demás antologías, extraordinariamente numerosas”.¹⁶⁰ En la versión de 1945, esta advertencia ha desaparecido; de todos modos, la selección de 21 volúmenes es muy cuidadosa y, valga la redundancia, selecta. Las antologías francesas que incluye son, en general, de editoriales importantes: *Kra* (también llamada *Éditions du Sagittaire*, que existió de 1919 a 1979), *Mercure de France*, *Gallimard*, *Editions de l'Effort* y *Lemerre*, entre otras. Mientras que algunas son obras canónicas, como la *Anthologie de la nouvelle poésie française*, de Kra (Paris, 1925), o *Poètes d'aujourd'hui*, de A. van Béver y Paul Léautaud (*Mercure de France*, primera edición 1900; segunda 1908; tercera 1929), otras son más bien escolares, como la *Anthologie des poètes du moyen-âge*

¹⁶⁰ Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún. *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento, 1913, p. 359.

jusqu'à nos jours, de J. Fosny y J. Van Dooren, y algunas otras más específicas, como la *Anthologie des poètes du XIXe siècle*, de Lemerre, centrada en los poetas parnasianos (Lemerre era un editor reconocido por publicar poetas del Parnaso). Hay dos antologías que podríamos considerar de autor: la *Anthologie des Poètes de la N.R.F.* (Gallimard, 1936), con un prefacio de Paul Valéry, “voluntariamente parcial”¹⁶¹ en palabras de Díez-Canedo; y la *Anthologie de l'Effort* (1912, Poitiers), hecha por un grupo literario específico, y donde viene incluida una selección de poemas de Whitman.¹⁶² Es interesante la inclusión de una antología en dos tomos dedicada únicamente a las mujeres poetas francesas: *Anthologie des femmes-poètes*, editorial Louis Michaud, publicada en 1909. La antología argentina, de Valentina Bastos y la mexicana, de Castillo Nájera, fueron comentadas en el capítulo tres de esta tesis. En cuanto a las antologías anglosajonas, la de Ludwig Lewisohn, *The Poetry of Modern France*, es interesante por el énfasis que hace en la relación entre la música y la poesía,¹⁶³ mientras que las antologías del inglés Jethro Bithell, *Contemporary French Poetry* y *Contemporary Belgian Poetry* (The Walter Scott Publishing Co., Ltd.) son, después de la antología de Symons, obras claves para el acercamiento entre la literatura inglesa y francesa.

ESTUDIOS GENERALES

Este apartado incluye tanto estudios académicos como textos que están en la frontera entre la crítica y la creación literaria, como el manifiesto surrealista de André Breton, el libro *Los raros* de Rubén Darío, o *El modernismo* del cronista guatemalteco Gómez Carrillo (uno de los orientalistas latinoamericanos más renombrados e interesantes del siglo XIX). Algunos de estos textos fueron producidos por los integrantes mismos de los movimientos literarios que analizan, como el manifiesto de Breton o el *Rapport sur le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* de Catulle Mendès, acerca del cual Díez-Canedo comenta: “Recomendable por su abundancia de referencias, ya que no por su imparcialidad y

¹⁶¹ Enrique Díez-Canedo, *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*. Buenos Aires: Losada, 1945, p. 698.

¹⁶² Está disponible en la Biblioteca Nacional de Francia en su versión digital.

¹⁶³ Martha Pulido Correa, “Sobre la obra de Ludwig Lewisohn. El Caso del Sr. Crump y su traducción al español”. *Mutatis Mutandis* Vol. 1 No. 2 2008. pp. 258-284.

acuerdo”.¹⁶⁴ Otros poetas franceses que fungieron como críticos literarios y que aparecen en este apartado son Guillaume Apollinaire, René Ghil, Gustave Khan, Albert Mockel, y por supuesto André Gide, que fue fundador y posteriormente director de la *Nouvelle Revue Française*. Nuevamente, Díez-Canedo dedica un pequeño espacio al estudio de las mujeres poetas, incluyendo el libro *L'avenir de l'intelligence. Le romantisme féminin* de Charles Maurras, así como al estudio de los poetas belgas —cuya importancia para el simbolismo es indiscutible, y que sin embargo tienen un lugar periférico dentro del canon de la literatura francesa— con *Le mouvement belge d'expression français depuis 1880*, de Albert Heumann. También le da espacio a la comprensión de las nuevas tendencias literarias, incluyendo estudios como *L'expérience poétique*, de Roland de Reneville (*NRF*, 1938). Asimismo, se encuentra la antología de André Barre, *Le symbolisme* (Jouve, 1912), acerca de la cual hablaremos en el capítulo acerca de la poesía francesa, y la antología de Arthur Symons, *The symbolist movement in literature*, 1899, que, como mencionamos en el capítulo tres, es el eslabón que une la obra de Jules Laforgue con el trabajo de T.S. Eliot. Tampoco quisiera dejar de mencionar el trabajo del importante crítico Albert Thibaudet citado por Díez-Canedo: *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Stock, 1936), traducida y publicada en Losada en 1939. De los pocos estudios españoles que cita Díez-Canedo, además del trabajo de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia* (Mundo Latino, Madrid, 1925) y *La aventura y el orden* (Losada, Buenos Aires, 1943), están las obras de la condesa Emilia Pardo Bazán, una de las primeras mujeres intelectuales y feministas españolas del siglo XIX: *El lirismo en la poesía francesa* y *La literatura francesa moderna* (en sus Obras completas, Madrid, Renacimiento). Una inclusión curiosa es la obra de Francesco Flora *La poesía ermetica* (Bari, Laterza, 1936), acerca de la cual comenta Díez-Canedo: “interesantes opiniones de un adversario de ciertos aspectos de la poesía moderna”;¹⁶⁵ tal vez mencionado con la intención de generar polémica y debate.

¹⁶⁴ Enrique Díez-Canedo, *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*, p. 701.

¹⁶⁵ Enrique Díez-Canedo, *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*, p. 700.

Finalmente, Díez-Canedo menciona revistas francesas que le parece importante destacar: *Mercure de France, L'Ermitage, La Phalange, La Nouvelle Revue Française, Les Nouvelles Littéraires, Le Navire d'Argent, Commerce y Mesures*.

ESTUDIOS ESPECIALES

Díez-Canedo dedica siete páginas a estudios centrados en poetas franceses en particular. Si bien no están presentes en este apartado de la bibliografía todos los que figuran en la antología, sí más de la mitad. Un espacio considerable está dedicado a estudios acerca de Paul Valéry, cosa nada extraña tomando en cuenta el impacto que tuvo este autor en los países de habla hispana. Sería difícil hacer un comentario concienzudo de cada uno de los estudios de este apartado; sin embargo, son especialmente relevantes para este trabajo los pocos que se relacionan, de una manera u otra, con Hispanoamérica. Se encuentran, por ejemplo, el estudio de Max Henríquez Ureña acerca de Heredia, *J. M. de Heredia. Los Trofeos (Sonetos) Discurso preliminar, traducción, notas y apéndices*, publicado en Chile en 1939 (editorial Ercilla), así como el estudio de Alfonso Reyes, *Mallarmé entre nosotros*, publicado en Buenos Aires en 1938 (editorial Destiempo). Otros nombres hispanos se cuelean entre el raudal de estudios franceses: un caso interesante es el estudio acerca de André Gide escrito por Ramon Fernandez, ensayista francés de origen mexicano cuyas simpatías por el fascismo lo condenaron durante mucho tiempo al olvido.¹⁶⁶ Otro personaje del París de principios del siglo XX que hace su aparición en la bibliografía de Díez-Canedo es Francisco Contreras, con un estudio sobre Valéry Larbaud publicado en 1930 por la *Nouvelle Revue Critique*. Este autor chileno fue, para la investigadora Beatriz Colombi, “la pluma más autorizada de la crítica latinoamericana en París”.¹⁶⁷ Como consigna la investigación “Una ciudad letrada extraterritorial: escritores hispanoamericanos en París en el fin-de-siglo”, durante más de veinte años Contreras estuvo a cargo de la columna Letras Hispanoamericanas de la revista *Mercure de France*; su libro de ensayos *Los modernos* (1909) hace el retrato de varios personajes del medio artístico francés, de forma semejante a

¹⁶⁶ “Ramon Fernandez, un escritor extraviado” en *Proceso*, 18 de enero de 2009.

[<https://www.proceso.com.mx/85862/ramon-fernandez-un-escriptor-extraviado>]

¹⁶⁷ Beatriz Colombi, “Una ciudad letrada extraterritorial: escritores hispanoamericanos en París en el fin-de-siglo” [<http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/salalmdocs/Una%20ciudad%20letrada%20extraterritorial%20hispanoamericanos%20en%20Par%EDs%20en%20el%20fin-de-siglo.pdf/> – 3.5.2016].

Los raros, mientras que *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole* (1920) fue importante para la difusión de la literatura hispanoamericana en Francia. También se encuentra el estudio de Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz: *Lautréamont y Laforgue* (Montevideo, 1927). Estos hermanos fundaron en 1924 la revista uruguaya de literatura de vanguardia La Cruz del Sur (algunos números están disponibles en línea) y donde colaboraba —faltaba más— Guillermo de Torre. De este último, Díez-Canedo menciona el estudio *Guillaume Apollinaire*, publicado en Buenos Aires en 1945 por la editorial Poseidón. Finalmente, Díez-Canedo menciona la traducción de Pedro Lecuona del libro de Ernst Robert Curtius *Marcel Proust y Paul Valéry* (Buenos Aires, Losada, 1941). Germán Loedel menciona a Pedro Lecuona Ibarzábal en su estudio sobre el exilio español y la traducción en Argentina: al parecer, no hay mucha información biográfica acerca de él (se sabe que nació en Guipúzcoa en 1897 y murió en Buenos Aires en 1955); sin embargo, fue un traductor especialmente prolífico, que tradujo para Sudamericana (fue el principal traductor de la colección Horizonte) y para Losada.¹⁶⁸

CONCLUSIONES

La abundancia y diversidad de estudios incluidos en la bibliografía de *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* muestra la profundidad con que Díez-Canedo conocía el tema que estaba abordando, en todas sus vertientes. Asimismo, nos da un panorama interesante acerca de la recepción de la poesía francesa en territorios como Estados Unidos, Alemania, Reino Unido y Latinoamérica, a través de las publicaciones y estudios que se hacían de ésta. Es curiosa y elocuente la ausencia casi total de España en este compilado bibliográfico.

¹⁶⁸ Germán Loedel, *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis Pegenaute. UPF / ANY, 2012, pp. 222-223.

Capítulo VI. Enrique Díez-Canedo y la poesía francesa

La relación de Enrique Díez-Canedo con Francia rebasó los límites de la literatura, y estuvo sellada por numerosas amistades. El primer viaje que realizó a Francia data de 1909. Ahí vivió dos años; a partir de entonces, el crítico viajó con frecuencia a la capital francesa, y forjó amistad con diversos escritores, entre los cuales destacan Valéry Larbaud, Jules Romains, Francis Jammes y Mathilde Pomés. Para Marcelino Jiménez, “París supuso la base de su amplio y profundo conocimiento de la lengua y la literatura francesas, así como una de las puertas de acceso a la literatura hispanoamericana”.¹⁶⁹ Justamente, Díez-Canedo compartió la pasión por las letras francesas con otro gran escritor hispanoamericano: Alfonso Reyes. Nos dice Paulette Patout:

Enrique y Alfonso se juntaron entre las filas de los aliadófilos, que militaban a favor de la causa francesa, y desde la atalaya de Madrid, gracias a una frontera siempre entreabierta, observaban los acontecimientos del conflicto y las transformaciones del gusto y de las letras galas, más rápidas debido a las circunstancias.¹⁷⁰

¿Qué implicaba militar a favor de la “causa francesa”? Por un lado, la traducción y la enseñanza del francés fueron actividades en las que Díez-Canedo se desempeñó desde muy joven; y que ejerció a lo largo de su vida. Son mayoría los poetas franceses en las dos antologías de poesía extranjera que realizó antes de *La poesía moderna francesa* y de la antología de 1945: *Del cercado ajeno* (1907) e *Imágenes (Versiones poéticas)* (1909). En cuanto a los prosistas, tradujo, entre otros, a La Fontaine, a Stendhal, a Montaigne, y a Jules Renard. Asimismo, le dedicó más espacio en su obra crítica a la literatura francesa que a cualquier otra, como muestra el estudio de Marcelino Jiménez. ¿De dónde nacía el interés de Díez-Canedo por la literatura francesa? ¿Qué aspectos de ella lo llevaron al punto de escribir tanto sobre el tema, y compilar dos antologías de poesía dedicadas únicamente a este país?

¹⁶⁹ Marcelino Jiménez, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁰ Paulette Patout, “Amistosa triada: Valéry Larbaud, Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes”. AIH. Actas X, 1989, p. 882.

Federico de Onís, en la introducción de su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, recalca el hecho de que Díez-Canedo prestara oídos a lo que sucedía en Francia en un momento en que la literatura española buscaba precisamente liberarse del yugo de la influencia francesa. Díez-Canedo mismo, en las *Conversaciones literarias*, alude en diversas ocasiones a los juicios que escuchaba acerca de lo *afrancesado* y del *afrancesamiento*. En el artículo “El oro extranjero y la literatura francesa”, el crítico se lamenta: “Todo lo que no les halaga... es afrancesado”, y algunas líneas después objeta: “No es posible que veamos a la literatura francesa en todos los males que se le atribuyen”.¹⁷¹ Finalmente concluye: “Huimos de Francia, y con Francia nos encontramos por todas partes”.¹⁷² Es cierto que los últimos años del siglo XIX atestiguaron el auge de la influencia de la cultura francesa en el mundo. Sin embargo, el siglo XX europeo se inaugura con un espíritu notablemente internacionalista en el ámbito literario. Internacionalista y renovador, puesto que, como observa Díez-Canedo, “el arte oficial, esté o no en las academias, es arte de otros días. Los escritores nuevos de un país se sienten más compatriotas de los escritores nuevos de otro que de los viejos en el suyo”.¹⁷³ Los intelectuales españoles buscaban mirar hacia otros lados, emancipar su cultura a través de lecturas heterodoxas, que los liberaran de viejos lastres. ¿Cómo explicar entonces que este cosmopolitismo, esta aparente apertura hacia literaturas distintas, tuviera que pasar nuevamente por París?

Como hemos visto, la emancipación de la cultura española y su modernización estaban directamente ligadas con una búsqueda de modernización económica, y con los cambios que se estaban viviendo en el mundo. El desarrollo de nuevos medios de transporte detonó una fuerte democratización de la información y del arte. Trenes, barcos trasatlánticos y transiberianos, aviones y ferrocarriles poblaron la tierra, el mar y el aire en unas cuantas décadas. La percepción de las distancias cambió radicalmente, y la comunicación internacional vivió una aceleración impresionante. Hombres, libros e ideas

¹⁷¹ Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*. Primera serie, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 71.

¹⁷² *Idem*, p. 74.

¹⁷³ Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*. Segunda serie, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 16.

viajaron de un lado a otro del globo a una velocidad impensable hasta entonces. Esto favoreció el surgimiento de una generación cosmopolita de artistas. Por otro lado, Díez-Canedo también atestiguó una reconfiguración del escenario geopolítico mundial, en la que surgieron nuevos centros y periferias políticos, y se asentaron otros. Mientras que surgían nuevas potencias industriales (Estados Unidos, y posteriormente Rusia), la disolución de los imperios europeos dio lugar a fuertes Estados-nación como Francia, Inglaterra y Alemania, que eran potencias coloniales de primer orden. Así, a pesar de la importancia que tuvieron otros países europeos dentro de los movimientos culturales internacionales de principios de siglo —particularmente en las vanguardias—, la mayor parte de las novedades literarias seguían teniendo lugar en los centros culturales hegemónicos. Esta tensión entre el margen y el centro está en la médula de la antología de Díez-Canedo. Su búsqueda de renovación literaria lo llevó a Francia no por una concepción anacrónica de la literatura, sino por un ímpetu de novedad.¹⁷⁴ Un párrafo del artículo “La disputa de los manuales”, ilustra la consciencia que tenía Díez-Canedo del paralelo entre modernización cultural y económica de España:

Cada contacto del pensamiento o de la sensibilidad españolas con las tendencias dominantes en una época, le parece un atentado de lesa patria: algo así como abrirse a los bárbaros. [...] Una historia de las comunicaciones, trazada con igual sentido, le llevaría a llorar, con lágrimas de sangre, el momento en que la introducción de ferrocarriles, no inventados por un español, vino a transformar radicalmente las tradiciones castizas.¹⁷⁵

De alguna manera, frente al declive de España como potencia, se detonaron dos reacciones opuestas en el ámbito intelectual: una cerrada, nacionalista, y apegada a la tradición, y otra internacionalista (o “afrancesada”), modernizante. Es interesante notar que Díez-Canedo utiliza el ejemplo del ferrocarril como paradigma de la modernidad, pues confirma la importancia que jugaba el desarrollo del transporte dentro de estas tensiones. Ahora bien, la relación entre modernidad económica y modernidad literaria, si bien es importante y

¹⁷⁴ Díez-Canedo viajaba a Francia frecuentemente, para hacerse de libros que no podían conseguirse en España, y para estar al tanto de las novedades. Como muchos intelectuales de la época, buscaba formar su propia biblioteca, cosa que consiguió, y que podría haber sido un enorme patrimonio cultural, si no se hubiera perdido durante la guerra.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 152.

estrecha, no puede pensarse en términos de una causalidad lineal —es decir, no es tan directa ni tan obvia como parece a simple vista.¹⁷⁶

CULTURA FRANCESA Y MODERNIDAD

Es posible indagar más acerca de la relación biográfica de Díez-Canedo con Francia a partir de los estudios de Jiménez y de Patout. Sin embargo, en este capítulo me interesa ahondar en los problemas literarios que se desprenden del corpus de poesía francesa comprendido en la antología de 1945. La producción literaria francesa que va del Romanticismo a las vanguardias ha suscitado preguntas que siguen provocando dolores de cabeza a los académicos: ¿en qué consiste la poesía moderna? ¿Qué influencia tuvo la poesía francesa en la “modernización” de la poesía hispanoamericana? La obra que estudiamos proporciona un enclave, un punto de partida, a partir del cual se pueden abordar estos temas, y que puede desembocar en una infinidad de estudios. Pero, antes que nada, me parece necesario hacer una recapitulación de los distintos movimientos y escuelas estéticas de la tradición francesa que están compilados en la antología, y reflexionar acerca de la manera en que los ordena y clasifica Díez-Canedo. Por supuesto, cada autor requeriría un capítulo propio: sobre todo aquellos que le interesaban más a nuestro crítico español (Paul Valéry, Francis Jammes, Jules Laforgue, entre otros). Me hubiera gustado disponer del espacio suficiente para realizar un estudio de esta índole. Por lo pronto, me contento con realizar una valoración conjunta, que puede servir para entender de manera general la evolución de las innovaciones y rupturas estéticas que reúne la antología. ¿Qué está incluido y qué no? ¿Por qué? ¿Se puede extrapolar de *La poesía moderna del Romanticismo al superrealismo* una definición particular de modernidad?

Acerca del concepto de modernidad

¹⁷⁶ La sed de novedad, por supuesto, no cegaba a Díez-Canedo, cuyo discernimiento era sumamente agudo. Transcribo, por ejemplo, algunas líneas que le dedica al futurismo, y que vienen muy a cuento con el paralelismo que se hacía entre los medios de transporte y la modernidad literaria: “Marinetti cantaba, por ejemplo, *Al automóvil de carrera*. No transcribiré sus versos, que no tengo a la mano. El automóvil de 1912 era, sin duda, cosa notable, digna de ser cantada como un héroe; pero junto a los modelos de 1940 hace muy triste figura. La misma nos hacen hoy los versos de Marinetti”, *La nueva poesía*, p. 51.

Antes de comenzar con el repaso de los movimientos y escuelas estéticas que comprende la antología de Díez-Canedo, quisiera hacer un breve paréntesis acerca del concepto mismo de modernidad. Como veremos, esta palabra, inserta en el título de la primera antología de Díez-Canedo, pero que impregna también el espíritu de la de 1945, es extremadamente problemática. El crítico y teórico literario Paul de Man destaca la dificultad de usar un término como éste para fines literarios. En el capítulo “Literary History and Literary Modernity” de su libro *Blindness and Insight*, de Man empieza subrayando que dicho concepto data aproximadamente del siglo quinto. Se trata, por tanto, de una palabra que lleva en sí misma una carga paradójica fuerte. De Man, apoyándose en la oposición que hace Nietzsche entre los conceptos de “historia” y “vida”, sostiene que la modernidad no puede entenderse como un periodo histórico definido; por el contrario, consistiría en una actitud vital relacionada con el olvido, es decir, con negar la historia. Las vanguardias son un ejemplo de esta actitud, que borra al pasado, rechazando cualquier tipo de antecedentes, para abrirse paso en el presente:

Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure [La modernidad existe como un deseo de borrar todo lo que nos antecede, con la esperanza de alcanzar finalmente un punto que podría llamarse un presente verdadero, un punto de origen que marca un nuevo comienzo].¹⁷⁷

El poder generador que suscita la negación de la historia se puede rastrear desde tiempos muy antiguos: “Considered as a principle of life, modernity becomes a principle of origination and turns at once into a generative power that is itself historical” [Entendida como un principio de vida, la modernidad se vuelve un principio de creación, que se transforma de inmediato en un poder generativo, en sí mismo histórico].¹⁷⁸ Así la historia necesita a la modernidad para renovarse, y la modernidad es a su vez devorada por la historia. En ese sentido, señala de Man, todo texto literario es moderno, puesto que la literatura es acto a través de la palabra. Más aún: para él, este querer anclarse en el presente

¹⁷⁷ Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity” en *Blindness and Insight: Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism* (2nd ed.), 1983, p. 148.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 150.

es parte constitutiva de la literatura. Así pues, todo escritor está condenado a enarbolar la bandera de la modernidad, sabiendo que otros, antes, han hecho lo mismo, y a vivir por ello en una constante y angustiosa paradoja. Y mientras más lejos va el escritor en su afirmación del presente y de lo inmediato, más atrás en el tiempo tiene que irse. Artaud, en su agresivo rechazo a cualquier tipo de teatro que lo precediera, aterrizó sus ideas en el teatro balinés, “the least modern, the most text-frozen type of theatre conceivable” [el tipo de teatro menos moderno y más rígido que se pueda concebir].¹⁷⁹ Así, de Man concluye: “Thus modernity, which is fundamentally a falling away from literature and a rejection of history, also acts as the principle that gives literature duration and historical existence” [Así pues la modernidad, que es fundamentalmente un alejarse de la literatura y un rechazo frente a la historia, también actúa como el principio que otorga a la literatura duración y existencia histórica].¹⁸⁰ ¿Es posible concebir una historia literaria que dé cuenta de esta ambivalencia, y que no se quede en un mero recuento de datos que poco tienen que ver con la literatura misma?

La antología de Díez-Canedo delimita, desde el título, la modernidad a nivel histórico y geográfico. Los historiadores suelen tener problemas para acordar cuándo comienza la época llamada “moderna”: para algunos, es a partir del Renacimiento, para otros, en el siglo XIX, y para otros en el XX. Para fines prácticos, podemos hablar en este trabajo de la modernidad como un periodo concreto, que corresponde al periodo que abarca la antología: del Romanticismo al surrealismo.¹⁸¹ Pero no olvidemos que se trata de una convención, y que el concepto de modernidad porta en sí mismo la aporía de algo que es al mismo tiempo temporal y ahistórico, pues de esta manera podremos darle una interpretación más compleja e interesante al trabajo de Díez-Canedo.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 161.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 162.

¹⁸¹ Acerca de la traducción del término francés *surréalisme*, Díez-Canedo afirma lo siguiente: “*Sur*, en francés, es sobre; luego podremos decir sobrerrealismo o superrealismo, con expresión bien acomodada a nuestro idioma, que exprese la idea que se quiere expresar. Se tiende, sin embargo, a decir surrealismo, y en una revista, *Letras de México* (número 27, mayo de 1938) consagrada a uno de los fundadores de esta escuela, hallo una nota según la cual ‘André Breton y sus amigos españoles en París, Dalí, Domínguez, Picasso, etc., han convenido en traducir *surréalisme* por ‘surrealismo’ y usar este término en lugar de ‘sobrerrealismo’, ‘superrealismo’ y ‘suprarrealismo’ u otros que se han acostumbrado hasta la fecha’. No acato a ninguno de los nombrados ni a los comprendidos en el *etcétera* como autoridad en materia de la lengua, y a mi superrealismo me atengo” (*La nueva poesía*, p. 58). A pesar de ello, el término “surrealismo” fue el que prevaleció, probablemente por ser la más sintética.

El Romanticismo

La antología de Díez-Canedo de 1945 empieza con el apartado “Los grandes románticos”, donde se encuentran Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo y Alfred de Musset. En un segundo apartado, titulado “Romanticismo, epígonos y precursores”, se encuentran Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Théodore de Banville y Marceline Desborde-Valmore.

El Romanticismo representa una ruptura tajante en la historia del arte occidental. Encontrar el origen de dicha ruptura ha sido una obsesión para historiadores y filósofos de gran envergadura. Para nuestros fines, basta con señalar que la industrialización europea, y la llegada de la burguesía al poder en Europa, fueron ajustando la sensibilidad artística a nuevos valores. La Revolución francesa puso al hombre y al concepto de *razón* al centro del pensamiento. Las personas dejaron de concebirse a sí mismas como siervos de algún designio divino, para convertirse en ciudadanos, con derechos y libre albedrío. El arte quedó separado de lo sacro, y también de la corte. Así, los artistas, al reflexionar acerca de su papel en un siglo vertido hacia lo utilitario y lo material, se encontraron con que habían sido relegados al margen. Posición difícil, y a la vez privilegiada, en tanto que permite una mirada crítica.

Liberados de los encargos del mecenas, o bien se volvieron observadores externos —aristócratas melancólicos, bohemios, *flâneurs*, y otros personajes de oficio sin beneficio—, o bien se ajustaron a las nuevas reglas del mercado. La novela por entregas, la literatura policiaca, la literatura de terror, se volvieron géneros que participaban de la cultura de masas, y que permitían ganarse la vida, e incluso hacerse de cierta fortuna, a unos cuantos escritores. Muchos poetas, tanto en Europa como en América Latina adoptaron el oficio del periodismo, que en el siglo XIX se convirtió en un medio masivo de comunicación.¹⁸² Otros adoptaron una posición abiertamente contestataria, aliándose con aquellos que la sociedad urbana industrial había dejado al margen: las prostitutas, los locos, los vagabundos, los obreros; saldos humanos de un sistema que generaba abundancia, pero

¹⁸² Martí, Darío, y Tablada fueron cronistas excelentes, lo mismo que Gautier y Nerval, entre muchos otros

a la vez iba construyendo abismos de pobreza. El anhelo de un idílico regreso a la naturaleza se tradujo en exotismo y orientalismo.

Atala, de Chateaubriand (1801), *Aurelia* de Nerval (1855) o *Los miserables* de Victor Hugo (1862), son novelas que reaccionaban frente a un tiempo que, ya desde entonces, parecía rebasar al hombre mismo. Lejos de sentirse cómodos, los artistas buscaron y reformulan continuamente la función de su quehacer. Baudelaire será uno de los primeros poetas en pintar lo artificial, lo podrido, lo enfermizo del paisaje urbano en el que vivía sumergido, y en el cual se regodeaba sólo en apariencia. El opio, el viaje, el lujo, se volvieron formas poéticas de escape, paraísos que tarde o temprano desembocaban de nuevo en lo inhóspito de la realidad. Baudelaire presintió, al trazar las correspondencias entre este paisaje lánguido y su propio hastío interior, lo que hoy día ya es patente —que las consecuencias de la modernidad un día serían irreversibles, tanto para la naturaleza como para el hombre.

Uno de los teóricos que, desde mi punto de vista, esclarece mejor este cambio de paradigma es el pensador alemán Peter Bürger. Bürger plantea cómo, en esta época, el arte cobra *autonomía*. Él define el término de la siguiente manera:

En resumen, la *autonomía del arte* es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas. [...] esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un *proceso histórico*, que está por tanto *socialmente condicionado*.¹⁸³

El arte, al estar separado de la *praxis vital*, se vuelve una actividad que sólo responde a ella misma. “El arte por el arte”, expresión consagrada por el parnaso (del que hablaremos en seguida), responde a la concepción de un arte que no cumple ninguna función social, ni espiritual; responde a sus propias reglas y a sus propias necesidades. ¿Cuál es entonces su papel? Bürger plantea que este tipo de arte busca restituir al hombre a la *totalidad*, de la

¹⁸³ Peter Bürger, “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa” en *Teoría de la vanguardia*, 3ª ed., Trad. de Jorge García, Pról. de Helio Piñón, Península, Barcelona, 2000.

cual ha sido separado a partir de la división del trabajo, y a partir de la deshumanización que conlleva la vida moderna. Por supuesto, dicha restitución existe solo en el terreno de la ficción, y de alguna manera sirve para calmar una sed de humanidad, que de otra forma se convertiría en insurrección. Así pues, el arte autónomo posee un carácter crítico frente a la sociedad, pero a la vez contribuye al funcionamiento de ésta.

El Romanticismo puede entenderse como el polo opuesto del “arte por el arte”: un movimiento que buscó vincularse de nuevo con una *praxis vital* de la que había sido separado a partir de la modernidad. En ese sentido, y como veremos más tarde, está considerado como un precursor del simbolismo y de las vanguardias. A partir del Romanticismo, el arte se vuelve una forma de contrarrestar los problemas que surgen de la época moderna, para cambiarla e incidir en ella —siempre a partir de un malestar vago pero constante, de una sensación tenaz de *spleen*, de descontento. Algunos poetas se inclinan hacia el misticismo, como otra forma de restituir una totalidad perdida.¹⁸⁴ Por otra parte, surge una poesía intimista, que enuncia desde un yo lírico más consciente que nunca de su propia individualidad —por ejemplo, en la poesía de Lamartine. Aparece también “la poesía bohemia y estafalaria del Romanticismo grotesco, encarnada por un Petrus Borel”.¹⁸⁵ Finalmente, surge un Romanticismo social, comprometido, militante, al servicio del pueblo. Escritores como Victor Hugo utilizaron la literatura como instrumento de denuncia, y se involucraron ellos mismos en política. Como señala Feria, en el periodo postromántico estas tres corrientes fueron llevadas al extremo; y el parnaso, más que romper con el Romanticismo, rompió con los poetas postrománticos.

El parnaso

La noción que tenía Díez-Canedo de los movimientos literarios franceses de fin de siglo era de una claridad impresionante. Los textos que anteceden cada sección de la antología son sintéticos y a la vez sumamente certeros. En el caso del parnaso, Díez-Canedo menciona

¹⁸⁴ Para profundizar acerca de la forma en que el iluminismo, la teosofía, el cristianismo y la espiritualidad surgen del pensamiento moderno y a la vez lo cuestionan durante el Romanticismo, y la forma en que el poeta romántico toma el papel del sacerdote o del profeta, *c.f.* Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes: doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, 1977; y Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 16.

tres de los elementos más importantes de esta estética: la precisión formal, la impasibilidad (es decir, una búsqueda de objetividad, una despersonalización), y el rigor en cuanto a las referencias históricas y sociales, herencia del cientificismo positivista:

[El parnasianismo] significa, ante todo, una disciplina [...]. El positivismo era entonces dueño del pensamiento francés; la poesía, ansiosa de exactitud e impasibilidad, había de ser forzosamente realista. Al orientalismo sentimental de los románticos sucede un exotismo científico.¹⁸⁶

La importancia del parnaso en la literatura francesa y su influencia en la literatura mundial es innegable, si bien se trata de una revolución estética que no se ha estudiado y comprendido del todo, como bien señala Miguel Ángel Feria. Esta escuela —que tomó su nombre de la antología *Le Parnasse contemporain*,¹⁸⁷ editada por Alphonse Lemerre y publicada en 1866—, puede situarse, a grandes rasgos, en el lapso que va de *Émaux et camées* de Gautier (1852) a *Les Trophées* de Heredia (1893), y consta de diversas etapas. En la década de 1860 constituyó una renovación literaria, enarbolada por jóvenes que buscaban romper con el Romanticismo: “desde la fundación de la *Revue fantaisiste* de Mendès (1861) hasta la publicación en volumen del segundo *Parnasse contemporain* (1871), la Escuela representó la modernidad, la vanguardia de la poesía”.¹⁸⁸ A partir de la década de los setentas, y durante los ochentas, el parnasianismo buscó consagrarse, y fue tomando una posición conservadora dentro del panorama literario. Asimismo, se fueron definiendo cada vez más las individualidades, en el seno de un marco estético común.

Una de las características más visibles del parnaso fue la preponderancia que le dio a la técnica y a la forma. Las estructuras métricas, rítmicas y estróficas fueron estudiadas, practicadas y fijadas por estos poetas con disciplina y rigor científicos —en oposición a las concepciones románticas de inspiración e imperfección. Se le dio una gran importancia a “la maestría técnica, la claridad, la variedad y la precisión del vocabulario, la brevedad, la

¹⁸⁶ Enrique Díez-Canedo, “Advertencia preliminar”, *La poesía francesa del Romanticismo al surrealismo*. Buenos Aires: Losada, 1946, p. 107.

¹⁸⁷ En la antigüedad griega, el Parnaso era una montaña donde se alojaban Apolo y las Musas. El término se usa para designar un grupo determinado de poetas.

¹⁸⁸ Miguel Ángel Feria Vázquez, *op. cit.*, p. 17.

concisión, el equilibrio”.¹⁸⁹ La preponderancia del raciocinio dentro de la poética de escritores como Gautier o Banville, su predilección por las reglas y el orden distaba mucho del mundo onírico de los poetas que le habían precedido. Nos dice Feria: “la Escuela parnasiana reanudaba la tradición nacional, reconciliando al siglo XIX con el humanismo renacentista y el clasicismo aristócrata de la Francia prerrevolucionaria”.¹⁹⁰ Este conservadurismo formal, que hoy en día puede entusiasmarnos poco, y que fue tildado por algunos poetas simbolistas y surrealistas de vacío, o incluso de preciosista, creó sin embargo las condiciones para el surgimiento del verso libre, pues fijó y amplió los conocimientos de los versificadores de tal modo que los poetas siguientes tuvieron a mano las herramientas necesarias para desarrollar una concepción clara del ritmo en el seno de la irregularidad métrica.

La ruptura que representó el Parnaso no estuvo ceñida a cuestiones meramente formales. Su estética está enraizada en el positivismo científico, que se encontraba en un periodo de esplendor. El desarrollo de las ciencias sociales, entre ellas la sociología, la filología, la arqueología, la etnografía y la historia, dotaron a estos poetas de un imaginario más preciso, alejado del exotismo romántico de “endeble cimienta científico”.¹⁹¹ Dicho científicismo, avalado por la noción de progreso, que sustituía a la providencia, desembocó en un “marcado anticlericalismo”,¹⁹² así como en una revaloración de culturas como la egipcia, la china o la india, en detrimento de las culturas griega y latina, y de la Edad Media, “época del oscurantismo religioso por antonomasia”.¹⁹³ La objetividad y la despersonalización, valores estéticos fundamentales del Parnaso, tenían asimismo un cariz científico. Para Feria, la ruptura con un yo lírico demasiado sentimental es tal vez uno de los mayores legados de esta escuela a la literatura moderna. Resulta muy interesante la despersonalización si se le considera una reacción, apoyada por las ciencias humanas, contra el antropocentrismo: “los últimos descubrimientos de la biología moderna alejaron a los parnasianos del individualismo antropocéntrico del Romanticismo para privilegiar el

¹⁸⁹ *Idem*, p. 74.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 75.

¹⁹¹ *Idem*, p. 62.

¹⁹² *Idem*, p. 63.

¹⁹³ *Idem*.

estudio del hombre vinculado a su medio natural, a *otros* animales y seres vivos”,¹⁹⁴ noción que hoy en día, a causa de la crisis ecológica que enfrentamos, podría resultarnos útil. Ahora bien, como señala Feria, no hay que dejarse engañar, puesto que este rigor científico y esta objetividad aparente encubrían una dosis de nostalgia y desencanto frente a la realidad política y social de una época que corresponde a la Restauración y el Segundo Imperio.

Además de Gautier y Banville, los poetas del parnaso incluidos en la antología de Díez-Canedo, son Leconte de Lisle, José María de Heredia, Sully Prudhomme, François Copée, Catulle Mendès, Jean Lahor y Léon Dierx.

El simbolismo

En la antología, los poetas que pertenecen a esta estética están divididos en dos secciones: “Los maestros del simbolismo” y “El simbolismo”. En el primero se encuentran Tristan Corbière, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, mientras que en el segundo están los simbolistas belgas (Georges Rodenbach, Émile Verhaeren y Maurice Maeterlinck), Jean Moréas, Paul Fort y algunos más. Paul Valéry se encuentra en el grupo “Evolución del simbolismo”.¹⁹⁵ Para Feria, la importancia del simbolismo para la conformación de la sensibilidad moderna resulta más fácil de asir que en el caso del parnaso. Antologías como *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symons, o *Antología Stéphane Mallarmé* de Lezama Lima (de las que hablamos en el tercer capítulo) son ejemplos de la forma en que esta estética finisecular permeó la literatura del siglo XX. Díez-Canedo, que la estudió desde sus fuentes, tuvo una consciencia muy temprana de la ruptura que representaba, y de su trascendencia:

El simbolismo representa una completa renovación poética, no una mera escuela literaria [...]. Persiguió, ante todo, la música de la palabra como los parnasianos habían buscado su precisión plástica. A la descripción opone la sugestión evocadora del verso y de la imagen;

¹⁹⁴ *Idem*, p. 66.

¹⁹⁵ La influencia de Paul Valéry en la literatura hispanoamericana fue abrumadora. Un estudio especialmente completo acerca de este fenómeno de recepción es la tesis doctoral de Paola Masseur, “Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. *Le Cimetière marin* de Paul Valéry”, dirigida por Fernando Navarro Domínguez, Universidad de Alicante, 2007.

no nombrar, sino sugerir, según la frase mallarmeana. Su verdadera conquista fue el “verso libre”, que ha cambiado la prosodia francesa.¹⁹⁶

Generalmente, se aborda el simbolismo desde las implicaciones filosóficas y teóricas que se decantan de esta propuesta estética. Feria se concentra en la forma en que su concepción del símbolo revolucionó la percepción moderna del mundo y del hombre mismo. Sin embargo, el simbolismo fue también una revolución formal, como destaca Díez-Canedo al hacer énfasis en la conquista del versolibrismo. Ahora bien, ¿hasta que punto *La poesía francesa del Romanticismo al superrealismo* rinde cuenta de esta ruptura?

Para entender bien, en términos formales, en qué consistió la revolución simbolista presentada en la antología de Díez-Canedo, además de la tesis de Feria, puede sernos útil el libro de André Barre, *Le Symbolisme* (1911), a pesar del evidente desagrado que sintió este novelista por el movimiento poético que estudió de manera tan rigurosa.¹⁹⁷ Barre dedica una sección de su estudio a los “Maestros del simbolismo”, que en su criterio son tres: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Jean Moréas. En lo referente a Moréas (quien acuñó el término de “escuela simbolista”), Barre resalta sus arcaísmos léxicos y sintácticos, sus irregularidades métricas y de rima, y sus juegos tipográficos. En cuanto a la prosodia de Verlaine, destaca el uso de rimas asonantes, versos impares, encabalgamientos arriesgados, y cierto prosaísmo en la sintaxis y en el vocabulario, entre otros procedimientos que buscaban flexibilizar la métrica tradicional, para darle mayor musicalidad.¹⁹⁸

La selección que hizo Díez-Canedo de los poemas de Verlaine es una de las más largas (si no es que la más larga). Las *Conversaciones Literarias* rinden cuenta de su predilección por este autor. Destaco simplemente la inclusión del poema “Languidez” en la antología que, dada su importancia histórica como poema precursor del decadentismo, es

¹⁹⁶ Enrique Díez-Canedo, *op.cit.*, p. 261.

¹⁹⁷ El libro de Barre está incluido en la bibliografía de estudios generales de la antología de Díez-Canedo, con la siguiente aclaración: “Tesis presentada en la Sorbona. Interesante a pesar de graves errores de información y de criterio”, p. 699.

¹⁹⁸ Acerca de Verlaine, nos dice Feria: “¿De qué recursos se valió Verlaine para musicalizar el matiz y la sugestión? Una de sus principales aportaciones resultaba sin duda del cambio tonal que imprimió a sus poemas, con sus ritmos quebrados, coloquialismos, ironías e indolencias expresivas, trivialidad, humor, pleonasmos... La oralidad y el impresionismo musical del poema verlainiano rompían así con el retoricismo parnasiano de manera unilateral.” Miguel Angel Feria Vázquez, *op. cit.*, p. 99.

muy atinada. El decadentismo fue absorbido y superado por el simbolismo, que sin embargo tiene una fuerte deuda con éste. Tanto el simbolismo como el decadentismo representan una ruptura con el formalismo parnasiano, para acercarse nuevamente a la *praxis vital*.

Con el decadentismo nacía la figura del *Poète maudit*, héroe absolutamente marginal que poco tiene ya que ver con los viejos maestros parnasianos, eruditos, estetas, bibliófilos, cada vez más lejos de la bohemia y más cerca del sillón académico [...] Iconoclastas, herederos de Villon, de Rabelais, de Béranger y hasta cierto punto de las *Odes funambulesques* de Banville, no dudaron en privar a la palabra poética de su dimensión oracular y sagrada para instalarla en los dominios de lo lúdico, lo satírico, lo provocador y lo oscuro.¹⁹⁹

En cuanto a Mallarmé, Barre destaca su experimentación en el terreno de la sintaxis (a partir de figuras de estilo como el anacoluto, la elipsis o la silepsis) y de la puntuación; asimismo, nos habla acerca de sus innovaciones tipográficas, como por ejemplo, la idea de que las sangrías y espacios en blanco corresponden a diversos signos musicales (negras, blancas, redondas...). Si bien Díez-Canedo dedica bastante espacio a los poemas en prosa de este autor, la ausencia de algún extracto de “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” en la antología es lamentable, puesto que la revolución tipográfica de este autor queda desapercibida. Los estudios de Gallego Roca indican que este poema no fue traducido al español sino mucho después.²⁰⁰

El verso libre y la poesía en prosa son tal vez las rupturas formales simbolistas de las que la antología de Díez-Canedo da mayor cuenta. Podemos hallar numerosos poemas en prosa de Mallarmé, y de Rimbaud, así como extractos de *Les chants de Maldoror* de Lautréamont (que no estaba en la antología de 1913). En cuanto al verso libre, es importante destacar que hoy en día sigue despertando cierta confusión, y el origen francés del término no suele ser recordado. A pesar de ello, ha sido un recurso usado con enorme frecuencia por los poetas hispanoamericanos del siglo pasado, y por los actuales. Su

¹⁹⁹ Miguel Angel Feria Vázquez, *op. cit.*, p. 97.

²⁰⁰ Miguel Gallego Roca, “Traducciones modernistas en tiempos de vanguardia. El caso de Mallarmé” en *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España*, Almería: Universidad de Almería, 1996, pp. 129-140.

libertad misma lo vuelve difícil de definir, además de que cada poeta lo entiende de forma distinta. Gustave Kahn, en el “*Préface sur le vers libre*”, incluido en los *Premiers poèmes*, cuestionó el uso tradicional de estrofas, de la rima y del conteo silábico; en cambio, puso énfasis en las cláusulas rítmicas, así como en las asonancias y aliteraciones —con lo cual estaba acercando el verso francés a la métrica anglosajona—. Entre los versolibristas que incluye la antología de Díez-Canedo, además de Kahn, se encuentran Jules Laforgue, Francis Viélé-Griffin y Henri de Régnier. No está incluido, en cambio, Edouard Dujardin, cuyo libro *Les premiers poètes du vers libre* es también esclarecedor en cuanto a la teoría de este tipo de estructura. Sobre todo, brillan por su ausencia los dos poemas en verso libre de Rimbaud, incluidos en las *Illuminations*: “Marine” y “Mouvement”, si bien Díez-Canedo incluyó otros poemas esenciales de este poeta, como “El durmiente del valle”, “Vocales” o “El barco ebrio”.

Quedaron fuera de la antología —tal vez por razones prácticas— las experimentaciones poético-musicales de Albert Mokol, Camille Mauclair y René Ghil. Este último, por ejemplo, estableció correspondencias entre cada vocal y ciertos instrumentos sinfónicos, para crear lo que él llamó una “instrumentación verbal”. Sí están, en cambio, Stuart Merrill y Émile Verhaeren, que Barre agrupa, junto con los tres anteriores, dentro de la corriente *armonista* del simbolismo. Acerca de la libertad y la musicalidad del verso de Verhaeren, Barre (entusiasmado, por una vez), nos dice (la traducción es mía):

Verhaeren crie, clame, éclate, et pour cela, il use à l’aise de toutes les licences poétiques. Il traite la syntaxe en pays conquis, forgeron verbal d’une puissance étrange, confondant la nature des mots, faisant de l’adverbe un nom, un adjectif ou réciproquement, illuminant tout de couleurs flamboyantes. [Verhaeren grita, clama, estalla, y para hacerlo, utiliza todas las licencias poéticas a sus anchas. Trata la sintaxis como un país conquistado; forjador verbal de una potencia extraña, confundiendo la naturaleza de las palabras, convirtiendo un adverbio en un sustantivo, en un adjetivo, o viceversa, iluminando todo con colores resplandecientes].²⁰¹

A diferencia del parnaso, y a semejanza de las vanguardias de principios del siglo XX, el simbolismo fue una escuela cosmopolita. Moréas era griego, Verhaeren belga, Stuart

²⁰¹ André Barre, *Le symbolisme*, Jouve et Cie éditeurs, Paris, 1911, p. 328.

Merrill estadounidense, Lautréamont franco-uruguayo. Feria relata cómo los poetas parnasianos, ya dormidos en sus laureles, despreciaban a los jóvenes simbolistas por no ser “poetas franceses”, característica que les parecía, de todas, la más reprochable —más incluso, que no versificar como *se debía*. Regresamos al punto de partida: para Díez-Canedo, ocuparse de la poesía en lengua francesa era ocuparse de un epicentro desde donde se podía conocer un panorama que rebasaba por mucho a Francia, y que tenía que ver con las nuevas dinámicas literarias y políticas que se estaban gestando en el mundo.

La nueva poesía y la vanguardia

La antología de Díez-Canedo 1945 se diferencia de la que compiló con Fortún en 1913 por ir más atrás y más adelante en el tiempo. Es decir, por la inclusión de poetas románticos, y de poetas de vanguardia. Esto pone de relieve el diálogo que existe entre estos dos movimientos, y el papel de ambos como límites de una tradición que corresponde a los años de máxima influencia literaria francesa en el mundo, y a la gestación de mucho de lo que hoy concebimos como poesía. Guillermo de Torre, en la sección “Romanticismo y surrealismo” del libro *Historia de las literaturas de vanguardia* defiende con ahínco la relación entre estas dos estéticas —a pesar de las declaraciones de algunos poetas surrealistas que, por supuesto, negaban cualquier tipo de antecedente—. Para él, ambas responden a crisis sociales y humanas profundas, y se manifiestan por una necesidad imperante de demoler las barreras de la razón. El sueño, la locura, el origen, son *leitmotivs* de obras que llegan a cuestionar la noción misma de literatura y que, en palabras de Bürger, buscan regresar al arte a la *praxis vital*.

Es innegable que el panorama que ofrece Díez-Canedo de la nueva poesía es amplio, y pone en evidencia la diversidad de corrientes que se desarrollaron a partir del siglo XX. En la sección “tradición y fantasía” se encuentran “los que reverencian la tradición”.²⁰² Sigue el apartado “tradición y modernidad”, donde Díez-Canedo agrupa a los whitmanistas, a los unanimistas, a los “más alejados de toda escuela”²⁰³ y a los cultivadores del hai-kai.

²⁰² Enrique Díez-Canedo, *op. cit.*, p. 457.

²⁰³ *Idem*, p. 501

Finalmente, en “Escuelas de vanguardia, surrealismo”, Díez-Canedo agrupa a los cubistas, a los dadaístas, y a los “surrealistas”.²⁰⁴ El interés de Díez-Canedo por los movimientos de vanguardia puede estudiarse en el curso de divulgación que Díez-Canedo sustentó en 1940 en la Universidad de Primavera Vasco de Quiroga, en Morelia, Michoacán, después publicado bajo forma del libro *La nueva poesía*. En dicho libro, así como en las *Conversaciones literarias*, queda clara la postura del crítico frente a la nueva literatura. Transcribo aquí el párrafo con que presenta al apartado del vanguardismo en la antología misma, pues me parece que resume esta postura de defensa e interés hacia la experimentación:

Libres de toda tradición y contrarios a ellas son los poetas que forman las llamadas escuelas de vanguardia. En realidad, vanguardia es toda poesía verdadera. En las escuelas entró mucha gente de la que definió un humorista diciendo: “Vanguardia, tropa destinada a morir”. Pero ¿no muere también, por ley natural, la retaguardia? Lo que no muere es la poesía.²⁰⁵

¿Qué tan aventurados son los poemas que incluye Díez-Canedo en la última sección de la antología, y qué tan aventuradas son las traducciones que ahí se incorporan? Ciertamente, se incluye una gran cantidad de poemas escritos en verso libre y en verso blanco. La escritura automática de poetas como Breton o de Éluard tiene la ventaja de no poner grandes dificultades al momento de ser traducida, puesto que lo arriesgado de sus imágenes pasa al español sin demasiados problemas. El largo y deslumbrante poema simultaneísta de Apollinaire, “Zona”, también está presente (la traducción es de Guillermo de Torre), si bien nos harían falta, en el mismo tenor, fragmentos de la *Prose du transibérien* de Blaise Cendrars. Las experimentaciones de acomodo del verso en el espacio se pueden encontrar en poetas como Pierre-Albert Birot, y Pierre Reverdy, entre otros. Sin embargo, no se pueden encontrar ejemplos de haikus; tampoco caligramas, ni otras manifestaciones más arriesgadas de experimentación visual. En cuanto a la poesía dadaísta, tenemos únicamente un par de poemas de Tzara, con imágenes inusitadas y sin puntuación, pero que no llegan a ser los más temerarios. ¿Debemos atribuir esto a la dificultad de traducir este tipo de

²⁰⁴ Cf. nota 13.

²⁰⁵ Enrique Díez-Canedo, *La poesía francesa del Romanticismo al surrealismo*, Buenos Aires: Losada, 1946, p. 595.

textos? ¿Al hecho de que no hubiera traductores que llevaran a cabo esta tarea? ¿O a un asunto de criterio estético?

CONCLUSIONES

La antología de Díez-Canedo expone un panorama de las innovaciones estéticas que surgieron en Francia de mediados del siglo XIX a mediados del XX. Por ello, podemos concluir que no buscaba ser una antología vanguardista, pero sí moderna. Setenta años más tarde, esta obra nos exige reflexionar de nueva cuenta acerca del sentido de un corpus que para algunos representa el principio de la literatura moderna. Las historias literarias suelen plantear los cambios estéticos de la modernidad o bien de una forma lineal, donde una estética se sucede a otra de forma armónica y pasiva, o bien como rupturas radicales, donde los cambios estéticos que innovan borran completamente la sensibilidad que les precede, volviéndola anacrónica, rebasada. La antología de Díez-Canedo muestra cómo la literatura francesa, del Romanticismo a las vanguardias, representa una continuidad hecha de rupturas, confirmando así el planteamiento de Paul de Man acerca de la modernidad como una noción fundamentalmente ahistórica —y, por supuesto, confirmando también la noción de Paz de la “tradicción de la ruptura”.²⁰⁶ Mientras que el parnaso exploró los lindes entre el rigor científico y la literatura, el Romanticismo, el simbolismo y el surrealismo representaron miradas despiadadas hacia la noción de progreso, y hacia las transformaciones tecnológicas, sociales, y políticas que estaba viviendo la humanidad. Se preguntaron acerca de las fuerzas que juegan en el inconsciente, acerca de lo animal, de lo instintivo: tocaban aristas dolorosas que la sociedad trataba de evadir. Por otro lado, la poesía francesa de esta época se dio a la tarea de explorar a fondo los moldes métricos, para luego romperlos. La tensión entre lo que es arte y lo que no, entre la obra y la vida, se volvió un punto clave para la literatura desde entonces (¿o es que lo ha sido desde siempre?). Queda por preguntarnos: si en la literatura francesa era medular la mirada crítica y despiadada que arrojaba hacia el rumbo que había tomado la modernidad europea, ¿cómo podía traducirse esa mirada desde una Hispanoamérica que, al contrario, sentía una gran avidez por “modernizarse”?

²⁰⁶ C.f. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 1974.

Capítulo VII. La traducción en *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*

Aproximarse a una obra tan vasta como la antología de Díez-Canedo puede ser confuso. ¿Cómo entender las traducciones que están ahí incluidas? Una manera de hacerlo sería comparando concienzudamente los originales con las traducciones, para medir el grado de cercanía que existe entre unos y otros. Esto desembocaría inevitablemente en las conclusiones que arroja Ortega y Gasset en el ensayo “Miseria y esplendor de la traducción”: una traducción siempre se topa con la imposibilidad de rendir cuenta absoluta del original. Siempre hay pérdidas, infidelidades, y, en suma, el resultado de una traducción no será más que la sombra de aquello que se intentó traducir. Si bien, desde el punto de vista de la lingüística, los argumentos de Ortega y Gasset son juiciosos, y en gran medida siguen vigentes, nos ofrecen una perspectiva que nos aleja de una obra como la antología de Díez-Canedo. En efecto, las traducciones ahí contenidas, desde dicha perspectiva, representarían meramente *intentos* de aproximarse a un sentido al cual es imposible acceder: un eslabón más en la historia del error humano. Sin notas al pie, ni un extenso aparato crítico que dé plena cuenta de los matices y complejidades de aquello que se pretende traducir, la antología quedaría entonces reducida a un especie de panteón de traducciones, meros objetos de curiosidad.

Por ello, para entender el enorme valor de la antología de Díez-Canedo, es necesario aproximarse a este corpus desde una mirada teórica más contemporánea. Como bien expone Georges Bastin en el artículo “*Histoire, traductions et traductologie*”,²⁰⁷ a partir de los años 90 los estudios académicos dieron un vuelco hacia una manera muy distinta de entender el fenómeno de la traducción literaria, más cercano a las teorías de la recepción, donde el traductor deja de apreciarse por su invisibilidad, y al contrario, se vuelven significantes las marcas autorales que lo vuelven visible: sus decisiones, sus puntos de vista, su otredad:

²⁰⁷ Georges Bastin, “Histoire, traductions et traductologie” en G. Wotjak (ed.), *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig*, Berlin, Frank & Timme, 2007, pp. 35-44.

L'objet d'étude des traductologues est donc devenu principalement le traducteur, son attitude, ses stratégies, sa motivation, son rôle social et historique, son interculturelité; [...] Les traductologues se meuvent désormais dans un environnement qui est celui de la liberté du traducteur, de sa marge de manoeuvre et de son autonomie, et leur outil d'analyse, l'altérité dans ses rapports avec le soi, l'interculturalité. [El traductor se ha vuelto el principal objeto de estudio de los traductólogos: su actitud, sus estrategias, su motivación, su papel social e histórico, su interculturalidad... Los traductólogos se mueven, ahora, en un medio que es el de la libertad del traductor, su margen de maniobra y su autonomía, y sus herramientas de análisis son la alteridad, las relaciones con el yo, la interculturalidad.]²⁰⁸

Esto permite estudiar las traducciones desde su propio contexto, para entender las necesidades que satisfacen. De alguna forma, la infidelidad se vuelve significativa, y el traductor, en vez de entenderse como ser aislado y fuera de contexto, se estudia como un agente que forma parte de sistemas complejos de creación de sentido (económicos, políticos, sociales, históricos, culturales, etc.), y de transformación del mundo. Las traducciones revelan también las marcas personales del traductor: posturas estéticas y críticas. De esta manera, ciertas estrategias de traducción lúdicas, o incluso irreverentes, encuentran una forma más holgada de explicarse. Ahora bien, para poder aproximarse así a la traducción, es necesario destronar al original: es decir, no hacer un juicio de valor de una traducción basado en su proximidad o no con el texto de origen, sino entenderla por sí misma, como un texto en diálogo con otros, y que tiene, de alguna manera, su propia autonomía. Esto, por supuesto, no exime al crítico del cotejo entre la traducción y el original; se trata, sin embargo, de ver las diferencias entre uno y otro como una fuentes de información, y no como fallas o errores. Asimismo, como lo recalca Bastin, la irreverencia frente al original puede ser una manera de las culturas periféricas de hacer frente al imperialismo o al colonialismo cultural: es importante, recalca Bastin, “*d’approfondir le véritable rôle des traducteurs afin de mettre en valeur l’aspect créatif et créateur de la traduction et vaincre ainsi le statut ancillaire de celle-ci. [...] Peut-être ainsi contribuerait-on à une nouvelle éthique de la traduction*” [profundizar en el verdadero papel de los traductores, para revalorar el aspecto creativo y creador de la traducción, y de esta forma

²⁰⁸ Georges Bastin, *op. cit.*, p. 37.

superar su estatus subsidiario... Así, se podría contribuir, tal vez, a una nueva ética de la traducción].²⁰⁹

Este tipo de aproximación, donde el texto de llegada se convierte incluso, para algunos, en parte de la tradición de la literatura importadora, me parece el más adecuado para estudiar una obra como *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*. Desde esta perspectiva, por la vastedad de traductores y contextos que abarca, la antología se convierte en una fuente casi inagotable de estudios acerca de la importación estética y la recepción de la poesía francesa en España y en buena parte del continente americano, desde el final del siglo hasta el comienzo de la segunda Guerra Mundial. ¿Por qué se traducían a los poetas franceses en Hispanoamérica? ¿Cómo estos trasplantes literarios afectaron a la producción poética de las culturas importadoras? Algo de esto he tratado de responder en el transcurso de la tesis, pero es claro que queda mucho más por indagar. En este capítulo, me interesa esbozar la concepción de traducción del propio Díez-Canedo: ¿qué buscaba a través de la práctica de la traducción de poesía, y a través de su actividad como antólogo? ¿Qué defendía al momento de traducir? ¿Qué dicen estas posturas acerca de su situación como traductor en el contexto de una España que buscaba modernizarse, y entablar nuevos lazos con Hispanoamérica?

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO Y LA TRADUCCIÓN

Si bien EDC no escribió de forma sistemática acerca de su concepción de la traducción, este fue un tema que recorrió su obra, y que ha sido estudiado ampliamente. Además de la tesis de Marcelino Jiménez, y de su artículo “Algunas ideas sobre la traducción de Enrique Díez-Canedo”,²¹⁰ es necesario mencionar los artículos “Enrique Díez-Canedo y Francia: una muestra de su faceta de traductor”,²¹¹ de Ma. Rosario Ozaeta Gálvez —donde se estudia la traducción de Díez-Canedo de las fábulas de La Fontaine—, “*Poemas en prosa*

²⁰⁹ *Idem*, p. 42.

²¹⁰ Marcelino Jiménez León. “Algunas ideas sobre la traducción de Enrique Díez-Canedo” en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*. Universidad de Sevilla, n° 22-23, 1999-2000, pp. 175-189.

²¹¹ Ma. Rosario Ozeta. “Enrique Díez-Canedo y Francia: una muestra de su faceta de traductor” en *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países francófonos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, I.

de Ch. Baudelaire, en la traducción de Enrique Díez-Canedo (1920)”²¹² de David Marín Hernández; “Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez”,²¹³ de Aurora Díez-Canedo, y “*Un traducteur et son auteur: lettres de Enrique Díez-Canedo à Valéry Larbaud*”²¹⁴ de Claire Mornier; así como los estudios de Miguel Gallego Roca, mencionados en los capítulos anteriores. Como señala Jiménez, falta por hacer todavía un estudio sistemático, de conjunto, de las traducciones de Díez-Canedo. A pesar de ello, existe suficiente material como para esbozar la dirección hacia la que apuntaban las reflexiones de este crítico en torno a la traducción.

Lo primero que salta a la vista es la postura pragmática de Díez-Canedo frente al fenómeno de la traducción: “¿Se puede traducir a los poetas, en general? A esta pregunta, cien veces formulada, suele contestar la teoría diciendo que no, pero la práctica se empeña en contestar que sí. La negativa... no suele fundarse en razones de estética, sino en abusos de la práctica.”²¹⁵ En un contexto de auge de traducciones literarias, como es el caso de la España de la Edad de Plata, esta postura parece bastante sensata: ¿qué otra se podría tomar frente a la realidad abrumadora de la traducción como un hecho cotidiano? Así, en otro momento, el crítico afirma: “Creo firmemente en la posibilidad de la traducción”.²¹⁶ Ahora bien, este especie de credo, de declaración de fe, tiene una dimensión realista: “En una obra literaria existe, sin embargo, una parte que no es traducible: hay que admitirlo desde el comienzo... Pero así fuese la más desprovista de materia narrativa, la más ligada al sonido y valor de las palabras elegidas, con independencia de su significado, siempre se podría recrear en otro idioma la sensación que trata de dar”.²¹⁷ Ahora bien, esta convicción no puede atribuírsele simplemente a un sentido de la practicidad, o a una fe ciega: tiene que

²¹² Marín Hernández, David. “*Poemas en prosa* de Ch. Baudelaire, en traducción de Enrique Díez-Canedo (1920)” en Francisco Lafarga y Luis Pegenante (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Berna, P. Lang, 2011.

²¹³ Aurora Díez-Canedo. “Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez”. *Literatura Mexicana*, xv Aniversario, pp. 187-205.

²¹⁴ Claire Mornier. “*Un traducteur et son auteur: lettres de Enrique Díez-Canedo à Valéry Larbaud*” en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*. Universidad de Sevilla, nº 22-23, 1999-2000, pp. 253-269.

²¹⁵ Enrique Díez-Canedo, “Verlaine en castellano” en *Conversaciones literarias*. Segunda serie, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 78.

²¹⁶ Enrique Díez-Canedo, “La traducción como arte y como práctica” en *Conversaciones Literarias*. Tercera Serie, *op.cit.*, p. 236.

²¹⁷ *Idem*, p. 236.

ver, sobre todo, con su interés como poeta, como crítico y como difusor de la modernidad en España e Hispanoamérica.

Díez-Canedo fue un defensor enérgico de la traducción en verso. Las traducciones suyas que aparecen en la antología son muy cuidadosas en lo que respecta a la forma. Más allá de ponderar si este tipo de traducción es válida o no, o hasta qué punto lo es, me parece que es necesario preguntarnos cuál podría ser la función de este tipo de traducciones para el contexto poético de Díez-Canedo. Un aspecto que parece importarle es la musicalidad, y cómo traspasarla de un idioma a otro:

La cuestión no se resuelve con decir que se ha de traducir en prosa... Cabalmente con un modelo de Mallarmé hizo un escritor hispanoamericano, mi amigo Alfonso Reyes, una experiencia ejemplar. Tradujo el “Abanico de Mlle. Mallarmé”, primero literalmente en prosa; luego dio a su versión ritmo análogo al del original; por fin ordenó sus palabras para lograr los consonantes que reprodujeran la rima. Pues bien: cada una de estas versiones aproximaba más la suya al texto francés, dando en color y música lo que se desviaba del sentido estrechamente literal.²¹⁸

Así pues, la defensa de Díez-Canedo de la traducción en verso está ligada con la necesidad de ampliar las posibilidades del verso español. En otras palabras la traducción se vuelve una herramienta de aprendizaje, un ejercicio de lectura profunda destinado a ensanchar las posibilidades de la poesía de la lengua de llegada. Él mismo admite que muchas de sus traducciones “han sido hechas por mí como tema de estudio, para penetrar bien la estructura íntima de los autores que iba leyendo”.²¹⁹ Aquí habría que recalcar el concepto de estructura, que parece ir de la mano, para Díez-Canedo, con el de maquinaria: traducir, en este sentido, es conocer el funcionamiento de los poemas, como si se importara el plano de una máquina ferroviaria, para poder construirla después. De esta manera, el español “habrá aprendido a decir algo que hasta ahora no ha dicho”.²²⁰

²¹⁸ Enrique Díez-Canedo, “Traductores españoles de poesía extranjera” en *Conversaciones literarias*. Primera serie. México: Joaquín Mortiz, 1964, pp. 90-91.

²¹⁹ *Idem*, p. 95.

²²⁰ Enrique Díez-Canedo, “Verlaine en castellano”, *op. cit.*, p. 82.

Para Díez-Canedo, una traducción que “españoliza” no es una buena traducción: “La pasada generación tuvo en Teodoro Llorente un intérprete que solía dar a sus modelos vestidura española, convencido de la imposibilidad de acometer la tarea de buscar equivalentes formales. Sus traslados eran como narraciones de poesías ajenas”.²²¹ No se trata de ajustar la poesía foránea a los moldes de la literatura castellana, sino, por el contrario, ensanchar las posibilidades del verso en español a partir de otras tradiciones. El modernismo, desde sus comienzos, había abrevado de la poesía francesa para experimentar con el verso en español y flexibilizarlo. Siendo que el modernismo nació en América Latina, no es sorprendente que Díez-Canedo se decantara, desde la antología de 1913, por algunas traducciones hispanoamericanas: “En la generación actual no faltan, como digo, traductores. Sin embargo, al buscar para la antología de la moderna poesía francesa, que recopilé y en parte traduje con mi amigo Fernando Fortún, las versiones aprovechables, poco encontré de mano española, ya publicado con anterioridad, que conviniera a mi propósito. Más me sirvieron las traducciones de algunos poetas hispanoamericanos”.²²² Curiosamente, este fenómeno se sigue repitiendo hoy en día: las traducciones latinoamericanas siguen gozando de cierta neutralidad lingüística frente a las españolas.

Como señala Gallego Roca en el apartado “Defensa de la traducción en verso” en el centro de la búsqueda de nuestro crítico estaba la necesidad de “enriquecimiento de la tradición a través de la traducción”.²²³ Esto implica un proceso de apropiación literaria. El término que utiliza Díez-Canedo con frecuencia es el de recreación: “Raro será que, representando las palabras una idea, a la que dan todo su mágico atractivo de música y color, encuentre la idea en otro idioma las palabras que den con exactitud el sentido. Considerada así, la traducción poética tiene que ser una recreación...”.²²⁴ La noción que tiene Díez-Canedo de las implicaciones de esta recreación es muy particular, y tiene que ver con una poética propia de la traducción. Para este intelectual, la recreación poética no está ligada con una falta de rigor —muy al contrario, Díez-Canedo enfatiza con frecuencia el valor de la fidelidad. Pero la fidelidad es entendida como una especie de acuerdo ético con el texto, en

²²¹ Enrique Díez-Canedo, “Traductores españoles de poesía extranjera” *op.cit.*, p. 92.

²²² *Idem*, p. 92-93.

²²³ Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética renovación literaria en España (1909 - 1936)*. Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996, p. 57.

²²⁴ Enrique Díez-Canedo, “Traductores españoles de poesía extranjera” *op.cit.*, p. 90.

el que el traductor se compromete a trasladar el máximo de elementos posibles de un lado al otro del río lingüístico: “Las traducciones recientes suelen ser más escrupulosas que las antiguas. Empiezan por ser traducciones, no arreglos. La adaptación solo es admisible, con elementos ajenos, hace obra propia... Fidelidad que no es sólo apego a la letra, sino, ante todo, respeto a la composición y esmero en trasladar todo lo trasladable”.²²⁵ Desde esta perspectiva, la recreación no está peleada con la fidelidad, sino que es un mecanismo —el único posible, tratándose de poesía— que permite serle verdaderamente leal al texto de partida: “La cuestión es decidir si el verso puede reproducirse, pasando de un idioma a otro. Y parece que hay dos medios: el de la transcripción, como en ciertas poesías de lenguas afines, y el de la recreación, único eficaz entre lenguas desemejantes”.²²⁶ Se trata de un proceso creativo, donde entra en juego la inspiración y la espontaneidad del traductor, que trabaja para encontrarse, al final del camino, consigo mismo: “Espontaneidad es captura pronta de la genuina idea poética, expresada luego reflexivamente con suma fidelidad: hallazgo de las palabras propias”.²²⁷

Ahora bien, es posible ligar la actividad de crítico de Díez-Canedo con la de traductor. Él mismo, en el artículo “La reencarnación de Francis Jammes” afirma: “Pero no se olvide que toda traducción es, al mismo tiempo y ante todo, obra de crítica”.²²⁸ En efecto, como George Steiner desarrolla en *Después de Babel*, la lectura misma es una forma de traducción: se trata de una manera de interpretar, donde uno relaciona lo que se lee con la propia experiencia, vivencial o intelectual. Esto, desde el punto de vista de la recepción, se vuelve interesante, en la medida en que una traducción no solamente rinde cuenta de un texto original, sino que aporta una mirada crítica, una lectura particular acerca del texto que está ofreciendo. Para Díez-Canedo, “traducir equivale a entregar. Se entrega al conocimiento, al estudio, a las discusiones, a la curiosidad de todos el pensamiento de un escritor, lo mismo si se reproduce con palabras de un idioma lo que él dijo en otro, que si se interpretan sus palabras exponiéndolas, comentándolas y aún contradiciéndolas.”²²⁹ Así,

²²⁵ Enrique Díez-Canedo, “La traducción como arte y como práctica”, *op.cit.*, p. 240.

²²⁶ Enrique Díez-Canedo, “Traductores españoles de poesía extranjera”, *op.cit.*, p. 91.

²²⁷ *Idem*, p. 90.

²²⁸ Enrique Díez-Canedo, “La reencarnación de Francis Jammes” en *Conversaciones literarias*, Primera serie, *op.cit.*, p. 170.

²²⁹ Enrique Díez-Canedo, “La traducción como arte y como práctica”, *op.cit.*, p. 236.

habría que leer las traducciones de Díez-Canedo, y las traducciones contenidas en la antología, a la luz del trabajo crítico de éste, pero también, como trabajos críticos por ellas mismas. ¿Cómo entendía Díez-Canedo a Valéry, cómo leía a Mallarmé? En otras palabras, su trabajo como traductor puede arrojar luz a aspectos que no tocó en sus textos críticos, y de esta forma se puede obtener una visión mucho más rica acerca de la lectura que hacía este autor de sus pares franceses. Asimismo, la antología de Díez-Canedo ofrece la posibilidad de hacer estudios comparativos acerca de la comprensión de distintos autores hispanoamericanos frente a un mismo poeta francés, partiendo de las traducciones: ¿cómo tradujo Eduardo Marquina a Baudelaire, cómo lo tradujo Nydia Lamarque, cómo Ricardo Baeza? ¿Qué dice esto acerca de la mirada que cada uno tenía acerca del autor de *Las flores del mal*? ¿Cómo esto influyó en la escritura creativa de cada uno de estos poetas? El estudio de Gallego Roca²³⁰ va en este sentido; sin embargo, la cantidad de textos que abarca le impide profundizar en cada uno a detalle; asimismo, la necesidad que tiene de demostrar si existió o no una vanguardia en España, y de alguna manera evaluar las traducciones según sus rasgos de modernidad, le impide contextualizar cada traducción en función de la poética propia de cada traductor. Posteriormente, publica “De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas”,²³¹ donde muestra, con cierto desencanto, que las traducciones que hacían en España de los poetas vanguardistas eran más bien conservadoras, y —desde su perspectiva— poco modernas.

Dentro de los textos que tiene Díez-Canedo acerca de la traducción, uno me saltó a la vista por ser escasamente comentado. Se trata del artículo “La reencarnación de Francis Jammes”, donde halaga la traducción que hace María Antonia Salvá de Francis Jammes al catalán. Al hacerlo, realiza una especie de declaración de principios acerca de lo que debe ser una traducción ideal: “Todo encomio es mezquino para traducciones así. No basta decir: parecen obras originales, aunque a la verdad no lo parezcan. Dígase más justamente: parecen el original. Porque todo se reúne en ellas: el carácter y la poesía. No son las

²³⁰ C.f. Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética renovación literaria en España (1909 - 1936)*. Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996.

²³¹ Manuel Gallego Roca, “De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas”, en *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2001, pp. 41-48.

clásicas “belles infideles” [...]; tampoco les basta la hermosura modesta de la fidelidad.”²³² Más adelante, hace la siguiente declaración: “Lo que tenemos frente a nosotros bien pudiera llamarse una reencarnación de Francis Jammes”.²³³ El concepto de reencarnación es interesante, por ser poco común para hablar de traducción de poesía, y porque ofrece críticas literarias sugerentes: el poema que reencarna, toma una forma corpórea distinta — en este caso, se vierte hacia una lengua distinta—, pero conserva el mismo espíritu. Hemos visto ya la importancia que le daba Díez-Canedo a la traducción como manera de transformar la poesía en español a través de la forma; sin embargo, en otros escritos Díez-Canedo afirma que puede haber forma poética, sin que haya poesía.²³⁴ ¿En qué reside esta última, entonces? La cuestión cobra tintes complejos, en la medida en que esta especie de metempsicosis puede suceder, para Díez-Canedo, no sólo en las traducciones, sino también en la escritura creativa: así, en el artículo “Verlaine en castellano”, Díez-Canedo muestra cómo Verlaine está menos en la traducción de Manuel Machado de *Choix de poésies* que en algunos versos del propio Machado.²³⁵ Todo esto nos lleva a hacernos preguntas ciertamente metafísicas —y en ese sentido, no hay que olvidar que nuestro autor era, paradójicamente, republicano y católico—: ¿los poemas tienen algo así como un *alma*? ¿Cómo reconocerla, y cómo capturarla? Hay algo en ese proceso que no puede ser racional, y que implica, como señala Díez-Canedo, ir más allá de la forma, e incluso de una fidelidad obediente, para llegar a la médula de lo que se quiere decir. De esta forma, el poema traducido vuelve a nacer, no del todo igual, pero sí con el mismo espíritu, en otra geografía.

TRADUCCIÓN Y MODERNIDAD PERIFÉRICA

¿Cuál es papel de la traducción en la formación de la modernidad en Hispanoamérica, siendo ésta una región del sur geopolítico? Para Sergio Waisman, “uno de los rasgos centrales de la literatura argentina es la constante preocupación por definir su lugar entre otras tradiciones occidentales”²³⁶ —observación que podría aplicarse a buena parte de la

²³² Enrique Díez-Canedo, “La reencarnación de Francis Jammes”, *op.cit.*, pp. 169-70.

²³³ *Idem*, p. 170.

²³⁴ “La forma es lo único indiscutible en la poesía popular; lo que está en tela de duda alguna vez es la poesía”, en *Conversaciones Literarias Primera Serie*, “Poesía y democracia”, p. 91.

²³⁵ Enrique Díez-Canedo, “Verlaine en castellano”, *op. cit.*, p. 79.

²³⁶ Sergio Waisman, *Borges y la traducción*, AH, Argentina, 2005, p. 17.

literatura del continente. Esta preocupación se ve reflejada en la traducción literaria, que constituye un puente semántico entre la tradición occidental y las culturas periféricas. Para ahondar en este lazo entre la traducción y las culturas nacionales hispanoamericanas, Waisman recurre a referentes propiamente argentinos: a partir de Sarmiento, de Borges y de Ricardo Piglia, trata de dilucidar la *argentinidad* de algunas traducciones literarias en concreto. De ahí, surgen algunas nociones interesantes: por ejemplo, la noción borgiana de los textos como eternos borradores, o la idea de Piglia de que las naciones latinoamericanas se fundan, desde sus comienzos, en malas traducciones.²³⁷ He aquí la razón de la desazón de Gallego Roca, que citábamos anteriormente: para él, no hubo vanguardias en España; existieron únicamente malas traducciones, producto de una modernidad fallida, que España no pudo alcanzar ni en el plano político ni en el plano literario. Esta visión de la traducción norte/sur, un tanto pesimista, contrasta con la visión, más bien lúdica, que propone Waisman (y que puede encontrarse en buena parte del pensamiento de Piglia): él aduce que, efectivamente, la modernidad latinoamericana, y en particular la argentina, está fundamentada en una traducción equívoca —pero que su valor, su originalidad, su *argentinidad* es justamente ésta: la irreverencia con la que traslada y moldea los valores occidentales a su propio contexto.

Ciertamente, no es posible meter en un mismo saco la modernidad (o el fracaso del proyecto de modernidad) de España que la modernidad (o las modernidades, también fallidas en más de un sentido) de Latinoamérica. Entre otras cosas, por los resabios de colonialidad que seguían existiendo entre la “península” y nuestro continente²³⁸ —y que hoy en día siguen presentes—, además del vuelco que provocó, en el terreno de la literatura, el surgimiento del modernismo en Nicaragua. A pesar de ello, se pueden encontrar muchos

²³⁷ Piglia hace un análisis sobre la cita de Diderot con la que empieza el Facundo de Sarmiento: “*on ne tue pas les idées*”, que éste le atribuye a Fortoul. Se trata de una cita errada: la original es “*On ne tire pas de coups de fusils aux idées*”. Para colmo, Sarmiento la traduce de una manera muy particular: “A los hombres se degüellan, a las ideas no”. De esta manera, para Piglia, empieza la historia de una civilización que oculta la barbarie con ostentaciones de una aparente civilización. También es así como empieza la tradición literaria argentina de las apropiaciones y las citas falsas. C.f. Ricardo Piglia, “Notas sobre Facundo”, en *Punto de Vista*, año III, n.º 8, marzo-junio de 1980.

²³⁸ Un ejemplo de esto fue la publicación de Guillermo de Torre, “Madrid: meridiano cultural de Hispanamérica”, en 1927, en *La Gaceta Literaria*. Así lo muestra Jorge Schwartz en el libro *Las vanguardias latinoamericanas*, donde expone no sólo este texto, sino las respuestas —algunas más serias, otras más juguetonas— de Alberto Zum Felde, Mariátegui y “Ortelli y Gasset” [pseudónimo de Jorge Luis Borges y Carlos Mastronardi], reprochándole a De Torre este acto de vanidad colonialista.

vasos comunicantes, en particular en el terreno de la relación que en ambos casos se estableció con Francia. *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* constituye un eslabón muy particular en esta relación América Latina - España - Francia: por la cantidad de traductores latinoamericanos que posee, por haberse publicado en Losada y haber sido compilada desde México, constituye un caso híbrido difícil de encasillar, que revela mucho acerca de la relación entre la literatura hispanoamericana y la traducción. En el artículo “La traducción en América Latina: propia y apropiada”, de Georges Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo, se habla en torno a la importancia del concepto de apropiación para entender esta relación a profundidad:

Lo anterior sirve para refrendar o, al menos, apoyar la tesis de que la apropiación es una forma de traducir arraigada entre los traductores latinoamericanos. [...] esto revela a su vez, hasta dónde las transformaciones y las apropiaciones inherentes a la traducción son constitutivas de la literatura latinoamericana.²³⁹

El arraigo de la apropiación en la traducción y en la literatura en Hispanoamérica es, en efecto, muy visible; en España, de alguna forma, lo es también. Las traducciones de la poesía francesa de finales del siglo XIX y principios del XX constituyen uno de los cimientos de la generación del 98, así como de aquél que se considera el primer movimiento literario latinoamericano emancipado, en el que la literatura del continente llegó a la “edad adulta”: el modernismo.²⁴⁰ Asimismo, las vanguardias latinoamericanas, lo mismo que la generación del 27, deben mucho al influjo de la poesía que se gestó en Francia a principios de siglo, y por tanto, en gran medida, a las traducciones. Esto, que a primera vista puede parecer contradictorio —y que todavía llega a provocar cierta incomodidad, cuando se muestra, por ejemplo, el parecido entre algún poema modernista, como los que escribían

²³⁹ En *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, n° 24, 2004, p. 76.

²⁴⁰ A pesar de que la relación entre la literatura francesa y el modernismo ha sido ampliamente estudiada, siguen habiendo ciertos equívocos frente a esta cuestión. Por ejemplo, Miguel Ángel Fera se señala que “un sector de la crítica” ha considerado que el modernismo fue una mezcla sincrónica, que integraba a la vez elementos del romanticismo, del parnaso y del simbolismo. Sin embargo, “cualquier tabla cronológica que atienda a los distintos constituyentes discursivos de la recepción de las escuelas francesas del XIX en la literatura hispánica —traducciones, reseñas, ensayos teóricos, alusiones, imitaciones, etc.— demuestra que no hubo en realidad tal sincronía, y que la sucesión ‘romanticismo-realismo-parnasianismo-decadentismo-simbolismo’” condicionó, a grandes rasgos, el desarrollo cabal de nuestro modernismo a ambas orillas del Atlántico”. C.f., Miguel Ángel Fera, *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, 2013, pp. 707-708.

Díaz Mirón o Efrén Rebolledo, y uno de Gautier o de Baudelaire—, tiene que ver con la noción de apropiación, que Díez-Canedo de alguna manera percibía al hablar de recreación. Bastin, *et al.* definen la noción de apropiación de la siguiente forma:

El concepto de apropiación es amplio y encuentra aplicación en las artes y en las ciencias, pero su máxima expresión la alcanza en el discurso postcolonial y en la cultura... La apropiación se puede ver de dos maneras. En principio se entiende como el proceso por el cual una cultura dominante toma algo de una cultura subordinada. Pero también se puede presentar en dirección contraria: en los casos en que es la cultura subordinada la que toma elementos de la cultura dominante se habla de asimilación. Para Venuti (1995, 1998), la apropiación es una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua de llegada, un traslado del autor o del texto traducido a esa otra cultura; nada impide, sin embargo, que desde una perspectiva periférica se siga hablando de apropiación.²⁴¹

Estas apropiaciones pueden darse en el seno mismo del texto traducido, pero también en el plano de la recepción de un texto o de un autor en contextos culturales determinados. Así, ciertas generaciones llegan a apropiarse de autores, que leen y entienden a su muy particular manera. Patricia Willson cita el caso de Catulle Mendès, simbolista poco leído en Francia, que ejerció una enorme influencia en Latinoamérica.²⁴² Otro ejemplo es el influjo que tuvo el poeta franco-lituano Lubicz-Milosz en Argentina, gracias a las traducciones y al entusiasmo del poeta franco-argentino Lysandro Galtier (quien en 1939 fundó la asociación “*Les Amis de Milosz*”, y cuyas traducciones de los poemas “La berlina detenida en la noche” e “Insomnio” están incluidas en la antología). Este asunto de las “influencias” se relaciona, de manera más amplia, con cómo las *formas* que toma la modernidad van siendo adoptadas y moldeadas por culturas que no las originaron, pero que se sirven de ellas para mantenerse vivas.²⁴³ El fenómeno de la apropiación cultural en Latinoamérica ha sido

²⁴¹ Georges Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo, *op. cit.*, p. 70.

²⁴² Patricia Willson. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004, p. 17.

²⁴³ Silvio Astier, el personaje de la novela *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, puede ser leído como una alegoría del fenómeno de apropiación literaria que se daba en Buenos Aires a principios del siglo pasado. Silvio, inspirado por las novelas francesas que consigue en el taller de un zapatero andaluz, decide volverse ladrón profesional. El paralelismo entre el robo y la ficción culmina con uno de los *golpes* más audaces del Club de los Caballeros de la Media Noche —grupo de nombre notablemente decimonónico, formado por Silvio, y dos amigos suyos, Ernesto y Lucio—: el pillaje de la biblioteca de una escuela. Lo curioso es que,

analizado desde diversos ángulos, como la sociología, la economía o la teoría literaria. La explicación que aventura Bastin habla de la necesidad, ya formulada por Octavio Paz, y todavía vigente, de explicar un fenómeno tan amplio y con tantas implicaciones:

En efecto, la idiosincrasia latinoamericana se caracteriza en numerosos aspectos de la vida por un conflicto permanente entre etnocentrismo y apertura al extranjero (principalmente con relación a Europa en el aspecto cultural, y a los Estados Unidos en los aspectos político y económico) [...] De allí que el extranjero sea bienvenido en el subcontinente, pero sin que, por orgullo y amor propio, se acepte tomar de él nada prestado, y se prefiera en cambio imitarlo, adaptarlo y apropiarlo.²⁴⁴

Ahora bien, si en lo referente a la traducción como apropiación, las observaciones de Bastin me parecen más que atinadas, esta interpretación sociológica, hecha un poco al vuelo, no acaba de convencerme. En todo caso, habría que considerarla como parte del acervo de interpretaciones que se han hecho en torno a este fenómeno. Un ejemplo clásico es la perspectiva de Fernández Retamar: Calibán, el personaje de Shakespeare que éste escritor cubano toma como símbolo de América Latina, puede pensarse en términos de traducción norte/sur: Calibán utiliza la lengua del colonizador para resistir; es decir, se apropia de la lengua del otro para ser: traduce las palabras del europeo para impregnarlas de su propia mirada. Asimismo, el *Manifiesto antropófago* en Brasil propuso una manera lúdica de entender la apropiación cultural: los antropófagos esgrimen la necesidad de devorar *culturalmente* al otro para crear una cultura propia, distinta; ¿no es esto, de alguna manera, una traducción?²⁴⁵ En México, Bolívar Echeverría ha sido uno de los teóricos que más se ha dedicado a reflexionar acerca de la modernidad política y artística en América Latina. Echeverría postula la idea del barroco como una forma de resistencia cultural

para Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt era un hábil ladrón él mismo: las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son, en su opinión, traducciones de Dostoyevski al lunfardo.

²⁴⁴ Georges Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo, *op. cit.*, p. 89.

²⁴⁵ La literatura brasileña ofrece numerosos ejemplos de los límites a los que puede llegar la irreverencia lúdica en la traducción. Consúltese, por ejemplo, el poemario *Transportuñol borracho*, de Joca Reiners (Yiyi Jambo Cartonera, 2018), donde poetas de distintas épocas y nacionalidades (unidos por el común denominador de haber sido borrachos) son traducidos por este autor a una lengua inventada, híbrido entre español y portugués (el "transportuñol"), con resultados francamente inusitados, y en muchos casos hermosos. Otro ejemplo interesante es la traducción que hizo el mexicano Héctor Olea de la novela de Mario de Andrade, *Macunaíma* (Seix Barral, 1977), donde mezcla jerga de distintas zonas de Latinoamérica, además de crear neologismos, para poder igualar la libertad creativa y la irreverencia lingüística del texto original.

latinoamericana, que ha consistido en construir modernidades alternas: aunque América Latina importa gran parte de su acervo cultural (tanto en formas estéticas, como en estructuras políticas, económicas, etc.), gracias al barroco puede reapropiarse de este acervo, y de esta forma incide activamente en su cultura, en vez de copiar automáticamente los modelos que la modernidad le impone por la fuerza, para actualizarse como *sujeto*, y no sólo modernizarse artificialmente:

El fenómeno del mestizaje aparece aquí en su forma más fuerte y característica: el código identitario europeo *devora* al código americano, pero el código americano obliga al europeo a *transformarse* en la medida en que, desde *adentro*, desde la reconstrucción del mismo en su uso cotidiano, reivindica su propia singularidad. Éste es el comportamiento típicamente *barroco*: “inventarse una vida *dentro* de la muerte”.²⁴⁶

Incluso, con la llegada de la cultura colonial (siglo XVIII), y de la cultura republicana (siglo XIX), el mestizaje y el barroco siguen siendo los mecanismos estructurales que subyacen en la resistencia cultural del continente. Por otro lado, dicha resistencia, para este filósofo, a pesar de ser vigorosa es frágil. Así, termina el ensayo afirmando lo siguiente:

Autores de varias formas identitarias modernas para sí mismos —la barroca, la colonial y la republicana—, los latinoamericanos sólo pueden actualmente afirmar su calidad de sujetos, de creadores de formas, si la ejercen en el subsuelo o en las márgenes de la vida social formal. Reivindicar su identidad se les está volviendo cada vez más un asunto de alcances revolucionarios.²⁴⁷

El ensayo de Bastin concluye de manera más optimista:

Pagni concluía su estudio sobre Bello diciendo: “Pero también podemos pensar la traducción como una práctica de desplazamiento constitutiva a la emergencia de nuevos paradigmas culturales, más que como mera repetición —mejor o peor lograda, pero siempre inferior— de paradigmas culturales previos” (2003: 354). Así es precisamente la traducción

²⁴⁶ Bolívar Echeverría, “Modernidad en América Latina”, en *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006, p. 214.

²⁴⁷ *Idem*, p. 216.

latinoamericana, desplazante y creadora. Una traducción “comprometida” política, económica, educativa y culturalmente, una práctica y un espacio propio y apropiado.²⁴⁸

CONCLUSIONES

¿La poesía francesa del romanticismo al superrealismo puede considerarse una obra barroca? ¿Un equívoco borgiano? ¿Es Calibán hablando? ¿O se trata, simplemente, de una muestra más del incansable, y a veces infructuoso, deseo de la periferia hispana e hispanoamericana de alcanzar una modernidad cultural? En todo caso, las traducciones que resguarda sí pueden considerarse “desplazantes y creadoras”: a pesar de la importancia que le daba Díez-Canedo a la fidelidad, y del carácter de apego a los textos de partida de la antología, lo cierto es que hay mucho de creatividad y de apropiación en las 700 páginas que la conforman, y que una lectura atenta puede mostrar, sin muchas complicaciones, cómo, en el proceso de traducción, había una búsqueda de los poetas-traductores por entender y asimilar elementos de la poesía francesa que, más tarde, serán reconocibles en sus propias obras y en las de sus contemporáneos.

²⁴⁸ Georges Bastin, Álvaro Echeverri y Ángela Campo, *op. cit.*, pp. 90-91.

Capítulo VIII. Análisis de tres poemas

¿Existe, implícita, alguna uniformidad de criterios en las traducciones compiladas por Díez-Canedo en *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*? Podría pensarse que no. Tenemos que tomar en cuenta diversos factores. La cantidad de tiempo transcurrido entre la realización de unas traducciones y otras es notable: algunas ya estaban incluidas en la antología de 1913, otras fueron hechas pocos años antes de la publicación de la antología de 1945. Asimismo, la multiplicidad de países de donde provienen los traductores nos remite a una gran diversidad de contextos, en los que la traducción juega un papel distinto. Se abre entonces un enorme abanico de posibilidades de investigación: se requerirían estudios de recepción, de historia de la traducción, comparatísticos y genéticos, entre otros, para poder realizar una aproximación más completa de las versiones de esta antología.

En este último capítulo, me propongo realizar un ejercicio comparativo, para mostrar la diversidad de técnicas y objetivos traductológicos que se pueden encontrar en la antología de 1945, y ahondar en ellos, en la medida de lo posible. Me centraré en la última sección de la obra, “Los poetas nuevos”, que es en sí muy diversa, y que está subdividida en “I. Tradición y fantasía”, “II. Libertad y modernidad” y “III. Escuelas de Vanguardia, Superrealismo”. Primero analizaré la traducción que hizo Xavier Villaurrutia de un poema de Paul Éluard, y lo compararé con tres poemas del poemario *Nostalgia de la muerte* (1938). Después, abordaré la traducción de un poema de Jules Supervielle, que aparece en la antología de Díez-Canedo, hecha por la poeta uruguaya Luisa Luisi. Finalmente, analizaré una traducción hecha por el mismo Díez-Canedo de un poema de Jules Romains. No se trata más que de una muestra minúscula de lo que la antología ofrece, y de las posibilidades de estudio que se pueden realizar a partir de ésta.

PAUL ÉLUARD Y XAVIER VILLAURRUTIA

En la antología *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, se encuentran dos traducciones del poeta mexicano Xavier Villaurrutia —ambas situadas en la subsección

“Los poetas nuevos - III. Escuelas de Vanguardia, Superrealismo”—. La primera es de un poema André Breton llamado “*Un homme et une femme absolument blancs*”, en español “Un hombre y una mujer absolutamente blancos”. La segunda es de un poema de Paul Éluard, “*L'amoureuse*”, que en la antología aparece con el título de “La enamorada”. Este último poema es el que analizaré aquí. “*L'amoureuse*” pertenece al libro *Capitale de la douleur* que Gallimard publicó en 1926, y que reúne poemas de Éluard de diferentes épocas. La huella surrealista en “*L'amoureuse*” es innegable, aunque no podemos hablar exactamente de escritura automática, puesto que el poema está en versos medidos. Lo transcribo aquí, con la traducción de Villaurrutia a un lado para facilitar la comparación:

L'AMOUREUSE

LA ENAMORADA

*Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.*

Ella está en pie sobre mis párpados
y sus cabellos están en los míos
ella tiene la forma de mis manos
ella tiene el color de mis ojos,
ella se sumerge en mi sombra
como una piedra sobre el cielo.

*Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.*

Ella tiene siempre los ojos abiertos
y no me deja dormir.
Sus sueños en plena luz
evaporan los soles,
me hacen reír, llorar y reír,
hablar sin tener qué decir.

El poema de Éluard está compuesto de octosílabos. La versión de Villaurrutia, en cambio, tiene una métrica heterogénea. A pesar de ello, el resultado sigue siendo musical, entre otras cosas por una tendencia métrica impar, con versos de 7, 9 y 11 sílabas. El último verso conserva magistralmente un ritmo dactílico. En cuanto a las rimas, en la versión francesa la disposición de éstas es bastante libre, y su riqueza también varía: hay rimas *riches* (*paupières / lumière*), otras *suffisantes* (*dormir / dire / rire; miens / mains*), y algunas

rimas asonantes (*paupières / ciel / ouverts / soleil*). Villaurrutia tradujo algunas de las rimas originales echando mano de su sencilla equivalencia en español (dormir / reír / decir; cielo / abiertos); el resto del poema juega con ciertas asonancias (párpados / míos / manos / ojos). El traductor conserva la anáfora que domina gran parte del poema. De esta manera, a pesar de ser una versión menos regular a nivel métrico, conserva el aire sencillo, de canción, que tiene el original.

De manera general, podemos decir que Villaurrutia escogió un poema que se prestaba notablemente para la traducción al español, pues ofrecía afortunadas coincidencias, que, por supuesto, supo explotar el poeta. Por ello, podríamos conjeturar que fue traducido con una intención de divulgación. El criterio de Díez-Canedo de incluir en su antología poemas que se prestaran —con más o menos facilidad— a la traducción está especificado en la *Advertencia preliminar* que incluyó a manera de prólogo: “También algunas de éstas [omisiones] habrán de notarse aquí, y nadie las deplora más que yo mismo. Pero obedecen a diversas causas, y no todas a mi gusto o voluntad. Unas veces, a la suprema dificultad de que la traducción conserve los valores originales.”²⁴⁹ Por otra parte, podemos decir que el traductor mexicano dio cierta preferencia a la reproducción de las imágenes del poema francés, en detrimento de la fidelidad en la forma. Villaurrutia pudo haber traducido *L'amoureuse* en octosílabos; sin embargo, escogió la heterometría como una forma de cuidar el contenido del poema, sin dejar de lado la sonoridad. ¿Estaba siendo fiel al espíritu del surrealismo, que pone el acento en la imagen más que en el sonido? ¿O buscaba interiorizar algunas de las técnicas visuales de Éluard para incorporarlas a propios poemas? Para resolver estas incógnitas, puede sernos útil comparar este poema con algunos del propio Villaurrutia. Tomemos, por ejemplo, el “Nocturno solo”:

Soledad, aburrimiento,
vano silencio profundo,
líquida sombra en que me hundo,
vacío del pensamiento.
Y ni siquiera el acento

²⁴⁹ Enrique Díez-Canedo. *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Buenos Aires: Losada, 1946, p. 6.

de una voz indefinible
que llegue hasta el imposible
rincón de un mar infinito
a iluminar con su grito
este naufragio invisible.

Este poema es parte del poemario *Nostalgia de la muerte*, publicado en Sur, Buenos Aires, en 1938. ¿Fue escrito antes o después de que Villaurrutia tradujera a Éluard? Una pista nos hace pensar que fue prácticamente al mismo tiempo. En el libro de Díez-Canedo *La nueva poesía*, dedicado a las vanguardias, en el capítulo “El surrealismo” tenemos que:

La revista *Letras de México* ofrece, en el número indicado [número 27, mayo de 1938]... algunas reflexiones acerca del surrealismo, con traducciones de fragmentos característicos, ya teóricos [...], ya ejemplos ilustrativos de la tendencia. Estos poemas, traducidos por César Moro, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, dejan ver maneras peculiares de la escuela.²⁵⁰

Si bien no hemos podido corroborar que la traducción de “*L'amoureuse*” forma parte de estos poemas mencionados por Díez-Canedo, todo parecería indicar que sí. En todo caso, el parecido entre estos poemas es interesante. Pongamos atención en las imágenes. Tenemos, como primera coincidencia, la idea de la textura líquida de la sombra: “*Elle s'engloutit dans mon ombre*” (Éluard); “líquida sombra en que me hundo” (Villaurrutia). Los objetos adquieren texturas inesperadas, adoptan estados de la materia imprevistos, como en el verso de Éluard “*Font s'évaporer les soleils*”. En el poema de Villaurrutia, el aburrimiento es un “mar infinito”, donde naufraga el yo lírico; después, el poema habla de un grito que desprende luz (“a iluminar con su grito”). Además de ser efectos sinestésicos, se trata de metáforas sorprendentes —características del surrealismo. Ahora bien, hay una diferencia radical entre estos dos poemas: mientras que Éluard esboza una especie de fusión entre el poeta y su amada, Villaurrutia aborda el tema de la *falta* de un otro, de la soledad. Son poemas que de alguna forma se espejean: si para Éluard no hay frontera precisa entre uno y el otro, para Villaurrutia no hay uno sin el otro, y por ello la soledad implica vacío, naufragio, muerte. Estas concepciones forman parte de la búsqueda poética moderna acerca

²⁵⁰ Enrique Díez-Canedo. *La nueva poesía*. México: Libros del Umbral, 2001, p. 60.

del “yo”, su unidad y fragmentación, y su relación con el “otro”. Otro poema que va en el mismo tono, y que se acerca a la idea plasmada en “*L'amoureuse*” de fusión con la amada (o el amado), es “North Carolina Blues”:

Confundidos
cuerpos y labios,
yo no me atrevería
a decir en la sombra:
esta boca es la mía.

Aquí vemos claramente la dilución de la frontera entre dos cuerpos. Nuevamente, surge la imagen de la sombra, semejante a un tercer cuerpo que engulliera a los dos otros. De este poema, surge la pregunta: ¿es el amor lo que nos une con los otros, como humanos, o es la muerte? Pero Éluard va más lejos, pues en su poema no sólo se confunden el poeta y su *otra*, sino que ella parece tomar la forma de él (“*Elle a la couleur de mes yeux*”), y después parece tomar el control del cuerpo de él (“*Elle a toujours les yeux ouverts \ Et ne me laisse pas dormir*”) Podemos observar un juego comparable en el poema “Nocturno”, que abre el poemario de *Nostalgie de la muerte*. Transcribiré únicamente la primera estrofa y las dos últimas:

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra;
el placer que revela,
el vicio que desnuda.

[...]

Y todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano que se atreve.

¡Todo!

circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.

En este poema, hay un especie de amante —una personificación de la noche y el sueño—, que toma posesión del poeta, pues vive su interior (“circula en cada rama \ del árbol de mis venas”; “inunda mis oídos”) a la vez que está en el exterior (“acaricia mis muslos”). En ese sentido, podemos ver un paralelismo interesante con el poema de Éluard, en este juego verbal en que un “otro” dirige las acciones del “yo”. Asimismo, estos poemas dirigen una atención especial al cuerpo; los ojos, la boca, la piel, las manos, la anatomía interna y externa nombrada en ellos nos habla de una preocupación por la materialidad. Por un cuerpo que está, además, en extraña consonancia con la naturaleza: con el cielo, las piedras, los soles, los árboles y sus ramas. Como si el “yo” abarcara no solamente al “otro”, sino a toda la naturaleza, y no fuera en sí mismo más que naturaleza, anatomía, materia. Todo este cuestionamiento del “yo” tradicional, y de su concepción platónica, y luego cristiana, negadora de lo corpóreo y de lo tangible, cobra un tono surrealista mediante los juegos oníricos entre el sueño y la realidad, y mediante constantes paradojas e imágenes inauditas (“el árbol de mis venas”, “como una piedra sobre el cielo”).

¿El poema *L'amoureuse* de Éluard tuvo una influencia directa en los poemas de *Nostalgia de la muerte*? Es posible. Es interesante lo que afirma el crítico José de la Colina al respecto:

Pero si en su obra poética [de Villaurrutia] no hay risa y sólo hay esbozo de sonrisa, en cambio sí hay juego: juegos de palabras. Los que he recogido no son muchos, pero no cuentan poco en las menos de noventa aireadas páginas que en las *Obras* colectan sus

poemas, y todos menos dos (el primero de *Reflejos*, el último de su prosa varia) son de las 29 páginas de *Nostalgia de la muerte*.²⁵¹

En efecto, como hemos visto, el influjo surrealista en *Nostalgia de la muerte* es palpable por esta tendencia al juego, y a utilizar imágenes inesperadas. Es muy posible que la actividad de traducción estuviera ligada a esta influencia, así como la visita de Breton a México justamente en 1938. Ahora bien, lo que estamos tratando de mostrar aquí no es precisamente la influencia documentada del surrealismo en Villaurrutia —para un estudio de este tipo se puede consultar el artículo de Carlos Francisco Monge, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia”²⁵²— sino la forma en que la actividad de traducir y la de escribir, en este caso, se permean una a la otra, así como se confunden el yo poético y su amante en estos poemas.

JULES SUPERVIELLE POR LUISA LUISI

Si para Villaurrutia la traducción de Éluard era una forma de documentar una corriente literaria francesa, y de reapropiarse de algunas de sus técnicas, el caso de las traducciones del franco-uruguayo Jules Supervielle —poeta de palabra “recia, inteligente, irónica”,²⁵³ distanciado del surrealismo y sin embargo, con cierta mirada lúdica que empuja a Díez-Canedo a incluirlo en el apartado “escuelas de vanguardia y superrealismo”—, es más complicado. En la antología de 1945, en la sección “Los poetas nuevos - III. Escuelas de Vanguardia, Superrealismo”, se encuentran traducciones de poemas suyos hechas por los españoles Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, y Rafael Alberti, el argentino Ángel Batistessa y la uruguaya Luisa Luisi.²⁵⁴ Estas traducciones pueden interpretarse como una especie de retorno lingüístico al país natal del autor. De entre ellos, escogí la traducción de

²⁵¹ José de la Colina. “Xavier Villaurrutia” en *Letras Libres*, n° 51, México, marzo de 2003.

²⁵² *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 18, 1989, pp. 79-98.

²⁵³ Enrique Díez-Canedo. “El hombre de la pampa” en *Conversaciones literarias. Tercera serie*. México: Joaquín Mortiz, 1964, p 108.

²⁵⁴ Es posible que algunas de estas traducciones hayan sido tomadas de la antología *Bosque sin hora*, que reúne poemas de Supervielle traducidos del francés por Rafael Alberti, con versiones de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Mariano Brull, Manuel Altolaguirre, Luisa Luisi, Emilio Oribe y Carlos Sabat. Hiperión, Montevideo, 1937.

Luisi por su brevedad, y por ser ella misma uruguaya. Se trata de “*Les chevaux du temps*”, del libro *Les amis inconnus*, publicado en Galimard en 1934:

LES CHEVAUX DU TEMPS

CABALLOS...

*Quand les chevaux du Temps s'arrêtent à ma porte
J'hésite un peu toujours à les regarder boire
Puisque c'est de mon sang qu'ils étanchent leur soif.
Ils tournent vers ma face un œil reconnaissant
Pendant que leurs longs traits m'emplissent de faiblesse
Et me laissent si las, si seul et décevant
Qu'une nuit passagère envahit mes paupières
Et qu'il me faut soudain refaire en moi des forces
Pour qu'un jour où viendrait l'attelage assoiffé
Je puisse encore vivre et les désaltérer.*

Cuando los caballos del tiempo detiénense a mi puerta:
no me decido nunca a mirarlos beber,
porque sólo mi sangre puede apagar su sed.
Vuelven a mí sus ojos mansos y agradecidos
a cada largo sorbo; mientras yo desfallezco
y quedo tan cansado, solo y decepcionado,
que un velo pasajero me cubre las pupilas,
y me es preciso, pronto, recuperar las fuerzas
para que cuando vuelvan los caballos sedientos
pueda seguir viviendo y darles de beber.

El poema de Supervielle está en alejandrinos franceses (de doce sílabas), y la traducción de Luisi está en alejandrinos españoles (de catorce sílabas). Las rimas no responden a un orden preciso, y son en su mayoría asonantes, tanto en el poema de Supervielle como en la versión de Luisi. Ahora bien, no se trata aquí de una traducción palabra por palabra: lejos de esto, Luisi realiza un trabajo de interpretación y recreación. Podemos ver algunas modificaciones interesantes que hace en el léxico. El verso cuatro: “*Ils tournent vers ma face un œil reconnaissant*”, es traducido por Luisi como “Vuelven a mí sus ojos mansos y agradecidos”. Vemos el agregado de la palabra “manso”, que no aparece en el poema original. Se trata de un añadido muy expresivo, que si bien fue utilizado —suponemos— en primer lugar como un recurso formal, sirve también para acentuar la paradoja entre la inocencia de los caballos del tiempo y su crueldad. Después, en el siguiente verso, traduce “*Pendant que leurs longs traits m'emplissent de faiblesse*” como “a cada largo sorbo; mientras yo desfallezco”. Hay aquí un ligero reordenamiento de las ideas: se entiende, sin decirlo, que el poeta desfallece por los largos sorbos; la solución de la traductora se inclina hacia lo sintético. También agrega dramatismo a la escena: los caballos, en el poema de Luisi, miran al poeta a cada sorbo, lo cual añade humanidad a estos animales; mientras que

en la versión de Supervielle simplemente beben y miran al mismo tiempo. Finalmente, en el verso siete, “*Qu’une nuit passagère envahit mes paupières*”, Luisi escribe: “que un velo pasajero me cubre las pupilas”. Aquí la metáfora se transforma por completo: no es la noche que invade los párpados, es un velo que cubre las pupilas. ¿Se trata de una imagen más acorde con el imaginario poético hispanoamericano de la época? ¿Será sencillamente una cuestión de métrica? Tal vez haya un poco de las dos cosas. En todo caso, la imagen surgida es eficaz, y tiene fuerza por sí misma.

Tenemos todavía otras modificaciones, que se relacionan más con la traslación de la lógica de la lengua francesa a la lógica de la lengua española: Luisi traduce “*J’hésite un peu toujours*” por “no me decido nunca” (en vez de “dudo un poco siempre”); asimismo, traduce “*et me laissent si las*” por “y quedo tan cansado” (en vez de “y me dejan tan cansado”), y escribe “y me es preciso, pronto” en vez de “*Et qu’il me faut soudain*” (“y que me es necesario de pronto”). Estos ejemplos muestran la habilidad de una traductora que conoce perfectamente su lengua de llegada, y no cae en la trampa que tiende la cercanía entre las dos lenguas romances; trampa a la que Díez-Canedo alude en sus *Conversaciones*.²⁵⁵

Para terminar, centrémonos en los dos últimos versos, “*Pour qu’un jour où viendrait l’attelage assoiffé \ Je puisse encore vivre et les désaltérer*”, y en su traducción: “para que cuando vuelvan los caballos sedientos \ pueda seguir viviendo y darles de beber”. Como podemos ver, la imagen del “*attelage*” (carruaje) desaparece en la traducción, que simplemente habla de “los caballos”. Aquí el acento está puesto más bien en la sonoridad. En el poema francés hay una rima que se repite tres veces: *viendrait / assoiffé / désaltérer* (siendo “*assoiffé*” una rima interna). La solución propuesta por Luisi es a la vez sutil y elegante: ella escoge tres palabras de sonoridad similar: “vuelvan”, “viviendo” y “beber”. La aliteración en [b] crea una eco musical en estos versos, además de la rima asonante sedientos / viviendo. La última palabra, “beber”, nos remite a la rima asonante entre el

²⁵⁵ C.f. Enrique Díez-Canedo. “Líricos brasileños” en *Conversaciones literarias. Segunda serie*. México: Joaquín Mortiz, 1964, pp. 190-194.

segundo y el tercer verso (beber / sed). De esta forma, el poema goza de una musicalidad propia.

En comparación con la traducción de Éluard que hizo Villaurrutia, la traducción de Luisi de Supervielle se ve más constreñida en la forma, pero más libre en el contenido. Por ello, la fidelidad al espíritu del poema exigió de la traductora una buena dosis de creatividad. Ahora bien, si pensamos en el origen sudamericano de Supervielle, y en su poema “*La pampa*”, también incluido en la antología de Díez-Canedo, no es descabellado preguntarnos: ¿los caballos de “*Les chevaux du Temps*” son caballos uruguayos, de la región pampeana? Es una lectura posible, en cuyo caso la traducción de este poema se volvería no una actividad de extrañamiento, de ir a buscar a lo *otro*, sino de recuperar lo propio, que había sido de alguna manera enajenado por la lengua francesa. Incluso podríamos ir más lejos, y preguntarnos, con un propósito juguetón: ¿cuál es entonces, entre las dos versiones —la de Supervielle y la de Luisi—, el original?

JULES ROMAINS POR ENRIQUE DÍEZ-CANEDO

Finalmente, me gustaría analizar la traducción que hizo el mismo Díez-Canedo de un poema de Jules Romains, publicado en la la sección “Los poetas nuevos - II. Libertad y modernidad” de su antología de 1945. Se trata de “*Je suis un habitant de ma ville*”, poema aparecido en *La vie unanime*, en la editorial Abbaye en 1908 y en *Mercure de France* en 1913. Esta traducción es interesante, entre otras cosas, por la relación de amistad que entablaron Romains y Díez-Canedo, y que Aurora Díez-Canedo documenta en el artículo “Jules Romains, Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes. Un acercamiento”. Este artículo nos ofrece una perspectiva particular de entender la traducción de este poema:

Si bien es difícil pensar en Díez-Canedo como un unanimista, dos poemas del primer libro de Romains que él tradujo, encierran una estética y una ética en las que el primero creyó desde joven. Después del trauma de la guerra y la salida de España, aquellos versos cobran un

nuevo sentido y parecen ajustarse a lo que se necesita para sobrellevar la vida en el exilio. Son los siguientes: [*Je suis un habitant de ma ville y Un día*].²⁵⁶

Veamos el poema:

JE SUIS UN HABITANT DE MA VILLE...

*Je suis un habitant de ma ville; un de ceux
Qui s'assoient au théâtre et qui vont par les rues;
Une voix qu'on entend, une face aperçue
Dont certains ont gardé la forme dans leurs yeux.*

*Mon vouloir que jadis je vénérâis n'est rien
Qu'un éphémère élan du vouloir unanime;
Je méprise mon cœur et ma pensée intime:
Le rêve de la ville est plus beau que le mien.*

*Je n'ai pas le désir enfantin d'être libre;
Mon idéal usé pend après de vieux clous.
Je disparaissais. Et l'adorable vie de tous
Me chasse de mon corps et conquiert chaque fibre.*

*Et tandis que j'avais naguère mal au bras
De porter mon paquet d'angoisse, gros et dense,
Avec ce qui me reste encor de conscience,
Je connais le bonheur de n'être presque pas.*

JE SUIS UN HABITANT DE MA VILLE...

Yo soy un habitante de mi ciudad, soy uno que asiste a los teatros, que por las calles va, soy una voz oída; mi faz ha visto alguno y en sus ojos tal vez su forma viva está.

Aquel tan venerado tiempo atrás, mi albedrío, es del poder unánime liviana aspiración; desprecio mi secreto sentir, mi corazón: es más hermoso el sueño de la ciudad que el mío.

No tengo el infantil deseo de ser libre; de viejos clavos pende mi gastado ideal. Mi ser desaparece. Que la vida total de mi cuerpo me arroje y en mis músculos vibre.

Y mientras flaqueaban mis brazos al sentir como pesado y grueso fardo la angustia mía, con la consciencia que me resta todavía conozco la ventura de casi no existir.

Como es bien sabido, Díez-Canedo era un defensor de la traducción en verso. En este poema, lo mismo que Luisa Luisi, trasladó los alejandrinos franceses a alejandrinos españoles. La rima es conservada prácticamente igual que en el original: las estrofas del

²⁵⁶ Aurora Díez-Canedo, "Jules Romains, Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes. Un acercamiento" en *Jornadas Filológicas 2005*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007, p. 242.

poema francés tienen una estructura abrazada, y las de la versión española también, exceptuando la primera, que tiene rimas cruzadas. Esta fidelidad formal exigió del traductor una mayor inventiva en cuanto al contenido del poema. Una de las técnicas más recurridas por Díez-Canedo para conservar la forma fue invertir el orden sintáctico del verso: “*qui vont par les rues*”, “que por las calles va”; “*Le rêve de la ville est plus beau*”, “es más hermoso el sueño de la ciudad”; “*Mon idéal usé pend après de vieux clous*”, “de viejos clavos pende mi gastado ideal”; etc. Pero es necesario revisar el poema verso por verso para percibir la dimensión de los cambios e intervenciones que realizó el traductor.

El primer verso presenta ya un cambio interesante: el encabalgamiento francés “*un de ceux*”, plural, se transforma en “soy uno”; de forma que el segundo verso se transforma por completo: el yo poético no es parte de una multitud que realiza acciones por la ciudad (“*Qui s'assoient au théâtre et qui vont par les rues*”), sino que conserva su individualidad (“que asiste a los teatros, que por las calles va”). Sin embargo, el “soy uno” de alguna forma disminuye la importancia de esta individualidad, de manera que el efecto final de estos versos es equivalente: transmite la idea de un hombre sin identidad concreta, vagando entre la multitud. El tercer verso de la traducción empieza con la repetición del verbo “soy”, que no está en el original. Después, el verbo “*qu'on entend*”, en tercera persona, se transforma en participio: “oída”. Finalmente, Díez-Canedo alarga el final del verso, traduciendo “*une face aperçue*” por “mi faz ha visto alguno”: en esta proposición, la versión francesa presenta sólo un sujeto y un participio, mientras que la versión española ofrece objeto, verbo y sujeto. Podemos observar entonces cómo, desde la primera estrofa, las intervenciones del traductor en el contenido del poema son numerosas.

Las siguientes estrofas están en el mismo tenor. Los dos primeros versos de la segunda estrofa, “*Mon vouloir que jadis je vénérâis n'est rien \ Qu'un éphémère élan du vouloir unanime*” —que literalmente significan “Mi voluntad que antaño veneré no es más que un impulso efímero de la voluntad unánime”—, fueron traducidos por Díez-Canedo como: “Aquel tan venerado tiempo atrás, mi albedrío, \ es del poder unánime liviana aspiración”. Además de invertir la sintaxis del primer verso, cambia la construcción de la frase, que se vuelve afirmativa en vez de negativa. Aquí se pierde el efecto del encabalgamiento (“*n'est*

rien”), mediante el cual Romaines enfatiza la disminuída voluntad del poeta. En el segundo verso, “*vouloir*” es traducido como “poder” (en el primero, por “albedrío”) y “*éphémère élan*” como “liviana aspiración”. Vemos cómo Díez-Canedo se distancia de los significados literales para plasmar su propia interpretación de cada concepto: si en el poema de Romaines la voluntad del poeta es una especie de inercia, en pequeño, de la voluntad colectiva (algo así como el *momentum* de ésta), en la versión de Díez-Canedo el poeta *aspira* a unir su voluntad a aquella de la colectividad. El tercer y cuarto verso de esta estrofa son más apegados al original, más allá de las inversiones sintácticas, y de la afortunada traslación de “*pensée intime*” a “secreto sentir”.

En la tercera estrofa, los dos primeros versos se conservan prácticamente igual, más allá de otra inversión de sintaxis, ya señalada más arriba. Sin embargo, en el tercero hay varios ajustes. En vez de “*Je disparais*”, Díez-Canedo escribe “Mi ser desaparece”, agregando una palabra que no estaba originalmente. En el mismo verso, “*l'adorable vie de tous*” se transforma en “la vida total”. Aquí Díez-Canedo toma una libertad interesante: además de eliminar el adjetivo *adorable*, plasma una expresión de fuerte resonancia filosófica, “vida total”, en donde no había más que un posesivo (traducido literalmente: la vida de todos). El efecto es menos etéreo, y más contundente. El cuarto verso, Díez-Canedo traduce “*conquiert chaque fibre*” por “en mis músculos vibre”, metáfora equivalente aunque no exacta. Asimismo, este verso, que en el poema de Romaines es una oración afirmativa en presente, es transformado en Díez-Canedo por una oración exhortativa en subjuntivo, lo cual refuerza la contundencia de la frase: “Que la vida total \ de mi cuerpo me arroje y en mis músculos vibre”.

Finalmente, en la cuarta estrofa, las libertades son menos; su fuerza está en la fluidez sonora. Díez-Canedo coloca el verbo del segundo verso en el primero; y de esta forma construye la rima sin mayor complicación. El último verso tiene una belleza particular: “*Je connais le bonheur de n'être presque pas*”, que se convierte en “conozco la ventura de casi no existir”. La ambigüedad sonora entre “la ventura” y “la aventura” podría ser accidental; sin embargo se presta a numerosas interpretaciones, incluida una biográfica. Efectivamente,

podemos imaginar, al leer este poema, a Díez-Canedo caminando por la ciudad de México, intentando pasar desapercibido, ser uno más en la multitud.

CONCLUSIONES

Partiendo de este análisis, la poética de la traducción de Díez-Canedo corresponde bien a las palabras que a él le dedica Miguel Gallego Roca en el libro *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España*:

Los fundamentos de su defensa e ilustración de la traducción en verso parten de que no de otra forma pueden las traducciones insertarse en la literatura que las recibe dentro del sistema primario o innovador, desvinculándose así del sometimiento a la tradición por sí misma al abandono que supone la prosa. Enriquecimiento de la tradición a través de la traducción.²⁵⁷

No es otra cosa lo que parece buscar la publicación de *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, así como las traducciones que ésta contiene. Cada una de éstas utiliza herramientas y grados diversos de fidelidad; en ese sentido no se puede hablar de homogeneidad, pues se ajustan a contextos literarios y geográficos distintos. Pero es justamente este diálogo lo que les da coherencia y unidad. Las traducciones de Villaurrutia, de Luisi y de Díez-Canedo son versiones que no buscan petrificar o idealizar al canon, sino que ponen en movimiento la tradición poética misma, al aportar nuevos modelos y técnicas. Traducciones situadas, que contribuyen a la discusión intelectual y literaria de sus propios contextos. Asimismo, subvierten las fronteras entre lo *uno* y lo *otro*, no sólo en términos de las lenguas francesa y española, sino dentro de los poemas mismos, y en las identidades trasatlánticas que se desprenden de la vida y la producción de estos poetas franceses y de sus traductores. En otras palabras, son versiones llenas de vida, que, lejos de la repetición, poseen una originalidad propia.

²⁵⁷ Miguel Gallego Roca. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España*. España: Universidad de Almería, 1996, p. 57.

Conclusiones generales

La poesía francesa del romanticismo al surrealismo surgió en un momento en que España buscaba modernizarse a nivel político, económico y cultural. A raíz de la crisis del 98, el imperio donde nunca se ponía el sol pasó a convertirse en una nación, tomando como principal modelo al Estado surgido de la Revolución francesa. América Latina jugó un papel importante en este proceso, como un *otro* que permitió la invención de una identidad española homogénea (a todas luces ficticia); y como contrapeso cultural frente al vertiginoso asenso capitalista de los Estados Unidos. Este esfuerzo de modernización dio paso a una época de auge cultural llamada la Edad de Plata, donde abundaron ediciones y traducciones. La generación del 14 empezó a abreviar de fuentes literarias mucho más diversas que las generaciones anteriores. Díez-Canedo, a través de la crítica literaria, divulgó un panorama amplio de lo que pasaba en el mundo, y supo darse cuenta de la fuerza y la importancia que tenía el modernismo hispanoamericano para la renovación de la literatura en lengua española. Así pues, tanto la antología que compiló en 1913 con Fernando Fortún, *La poesía moderna francesa*, como *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo* fueron realizadas con la consciencia del cosmopolitismo que representaba la literatura francesa en aquel momento, es decir con una voluntad de apertura, distinta y casi opuesta a la cerrazón que había provocado el monopolio cultural francés en España durante buena parte del siglo XIX.

Los numerosos traductores que figuran en la antología de Díez-Canedo son testimonio de las redes intelectuales que se formaron entre Francia, España y América Latina desde el modernismo temprano hasta avanzadas las vanguardias: podemos encontrar traducciones de Manuel González Prada lo mismo que de Xavier Villaurrutia. Esto la distingue de otras antologías que se publicaron en los mismos años, limitadas a un solo traductor, que no tuvieron el mismo peso a través de los años. La profundidad con que Díez-Canedo conoció la poesía europea y latinoamericana le dio a esta obra una vigencia tal que hoy día sigue siendo tema de numerosos estudios —si bien la mayor parte de estos han sido realizados por investigadores e instituciones de España. Traductores como Alfonso Reyes, Enrique González Martínez y Max Henríquez Ureña son clave para entender cómo los intelectuales

españoles recibieron a escritores latinoamericanos a principios de siglo, y más tarde pudieron encontrar refugio en América Latina durante la Guerra Civil. Otras figuras, como Guillermo de Torre, formaron parte de las redes que detonaron un auge editorial en países como México y Argentina: la editorial Losada, de la que éste fue fundador, junto a Gonzalo Losada y Pedro Henríquez Ureña, entre otros, representó un refugio intelectual para un grupo amplio de exiliados españoles. Por otro lado, una mirada cercana a la nómina de poetas y traductores de la antología de Díez-Canedo pone en evidencia la exigua cantidad de mujeres poetas traducidas en la época, y la poca presencia que se le daba a las traductoras mujeres. La condición de subalternidad en el caso de las traductoras de la antología de 1945 es triple: por ser mujeres, por ser del sur geopolítico y por la invisibilidad que acompaña a la profesión del traductor. Sin embargo, la antología atestigua también una naciente preocupación por el tema, como demuestra la bibliografía de Díez-Canedo acerca del asunto.

La antología de Díez-Canedo es un recorrido por la poesía francesa desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX. Este recorrido pone en evidencia rupturas y continuidades de las que está formada la tradición moderna francesa, y que fueron subrayadas por Octavio Paz años después. Dicha tradición surgió como respuesta a un contexto muy distinto del que vivía España en la misma época: en los países industrializados, los horrores de la modernidad se presentaban frente a los ojos de los artistas de manera ineluctable, provocando una especie de añoranza hacia modos de vida a los que ya era imposible regresar. Esto, que empezó dando lugar a un exotismo romántico, años después convirtió a poetas de orígenes diversos (como el franco-uruguayo Jules Supervielle, o el rumano Tristan Tzara) en vanguardias que abrían las puertas a maneras distintas de pensar y de sentir, a pesar del desagrado con que los recibieron muchos poetas nacionalistas de la escuela parnasiana. Para Paz, esta negación de la modernidad desde la misma modernidad es inherente a una tradición moderna, cuyos límites temporales corresponderían a los delimitados por la antología de Díez-Canedo. Por otro lado, a nivel formal, el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo y el surrealismo dieron lugar a innovaciones técnicas que siguen utilizándose hoy en día. Se exploraron, entre otras cosas, diferentes tratamientos del yo lírico (que van desde una intensa subjetividad hasta un

distanciamiento que roza la objetividad) y de la métrica (se dio un perfeccionamiento formal lo mismo que un rechazo de las formas). De estas experimentaciones surgieron el verso libre, la poesía en prosa y los primeros pasos hacia la poesía sonora y la poesía visual. La antología de Díez-Canedo da cuenta de estas rupturas y experimentaciones, de una manera inclusiva y con un gran discernimiento, si bien algunos de los experimentos más arriesgados de esta época quedaron fuera.

Por otra parte, las traducciones de *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* dan cuenta de la recepción poética de la poesía francesa en España y América Latina. Esta recepción se dio en términos de una reapropiación creativa y renovadora. Las implicaciones teóricas de dicha apropiación son complejas y en cierta medida contradictorias: ¿qué sentido tenía para un sur geopolítico que buscaba modernizarse, apropiarse de tradiciones críticas, cansadas de una modernidad asfixiante? Si bien los resultados inmediatos de estas apropiaciones, ciertamente desiguales, pueden hacernos dudar de la pertinencia de esta estrategia (un ejemplo es la poca fructificación de las vanguardias a principios del siglo XX en países como España o México, en comparación con Chile o Brasil), lo cierto es que la traducción fue esencial para la entrada de muchos elementos técnicos y filosóficos en la literatura de lengua española, desde el modernismo hasta nuestros días. Por otro lado, si la apropiación de la literatura moderna fue acompañada en un principio por ímpetus de modernización nacional, estos pronto se vieron truncados: en España con la llegada de Franco, y en América Latina a causa del neocolonialismo económico. La apropiación se volvió entonces una herramienta de resistencia cultural, como señala Georges Bastin al subrayar la recurrencia con que este mecanismo está presente en la historia de la traducción latinoamericana. Así, los robos, préstamos y apropiaciones pueden leerse desde la irreverencia o, como señalaría Bolívar Echeverría, desde la concepción barroca de una subsistencia en el seno mismo de la destrucción. Desde este punto de vista, las traducciones que aparecen en la antología de Díez-Canedo forman parte de la literatura en nuestra lengua.

Entre los temas que me hubiera gustado explorar con un margen de tiempo más amplio, está el de la bibliografía de la antología. Mi trabajo hubiera tomado un rumbo muy distinto

de haberme sumergido en los estudios dedicados a la poesía francesa citados en dicha bibliografía, puesto que habría sido mayor la preocupación por los textos originales y la forma en que están insertos en *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Sin embargo, preferí inclinarme hacia cuestiones de recepción; queda, ese sentido, mucho por hacer en cuanto al estudio de la manera específica en que fue leído cada poeta francés por su o sus traductores de habla hispana. El capítulo VII de esta tesis es un ejemplo de la forma en que se puede realizar este trabajo. Finalmente, quedan por estudiarse la inclusión en las páginas finales de la antología de dos poetas francófilos, mas no franceses: el italiano Gabriele D'Annunzio y el poeta de lengua alemana Rainer Maria Rilke. Así pues, espero que esta tesis dé lugar a muchos trabajos, estudios y nuevas ediciones de una obra tan vasta, compleja y vigente como la de Díez-Canedo.

Bibliografía / Hemerografía

Anderson, Andrew A. “Interpolados: Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*” en *Boletín Ramón* n°4, primavera 2002.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II, Época Contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Andrade, Mario de. *Macunaíma*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

Aragón, Manuel. “Laicismo y modernización del Estado” en *Historia Contemporánea*, 6, 1991.

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*, Barcelona, Bruguera, 1979.

Barbadillo de la Fuente, Ma. Teresa. “Reencuentro con Pedro Henríquez Ureña”, *Cauce* num. 14-15.

Barre, André. *Le symbolisme*, Paris, Jouve et Cie éditeurs, 1911.

Bastin, Georges. “Histoire, traductions et traductologie” en G. Wotjak (ed.), *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig*, Berlin, Frank & Timme, 2007.

—. Álvaro Echeverri y Ángela Campo, “La traducción en América Latina: propia y apropiada” en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, n° 24, 2004.

Bastos, Valentina (comp). *Anthologie de la poésie française moderne*. Préface de Roger Caillois. Buenos Aires : L’Amateur, 1945.

Bard, Christine (dir.), *Les Féministes de la première vague*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Archives du féminisme », 2015.

Bénichou, Paul. *Le Temps des prophètes: doctrines de l’âge romantique*, Gallimard, 1977.
—. *Le Sacre de l’écrivain*, Paris, Corti, 1973.

Bianchi, Edmundo (comp.). *Antología de poetas franceses contemporáneos*. Buenos Aires: Hachette, 1944.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*, España, Anagrama, 1995.

Bürger, Peter. “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa” en *Teoría de la vanguardia*, 3ª ed., Trad. de Jorge García, Pról. de Helio Piñón, Península, Barcelona, 2000.

Castañón, Adolfo. “Pedro Henríquez Ureña. Una pasión sacrificial” en *Revista de la Universidad de México*, n°101, julio de 2012.

[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/56/1242]

Castillo Nájera, Francisco. *Un Siglo de poesía belga*. Prólogo de José Juan Tablada. Bruxelles. Madrid: Editorial Labor / M. Aguilar, 1931.

Charle, Christophe, Jürgen Schriewer y Peter Wagner (comp.), *Redes intelectuales transnacionales*, Barcelona, Pomares, 2005.

Colina, José de la. “Xavier Villaurrutia” en *Letras Libres*, n° 51, México, marzo de 2003.

Colombi, Beatriz. “Una ciudad letrada extraterritorial: escritores hispanoamericanos en París en el fin-de-siglo”

[<http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/salalmdocs/Una%20ciudad%20letrada%20extraterritorial%20hispanoamericanos%20en%20Par%EDs%20en%20el%20fin-de-siglo.pdf> – 3.5.2016].

Cuvardic García, Dorde. “El debate modernismo-generación del 98”, *Rev. Reflexiones* 88 (2), 2009.

Díez-Canedo, Aurora. “Enrique Díez-Canedo y la Casa de España en México” en Antonio Alatorre et al. *Los Refugiados Españoles y La Cultura Mexicana: Actas De Las Jornadas Celebradas En España y México Para Conmemorar El Septuagésimo Aniversario De La Casa De España En México (1938-2008)*. Edited by James Valender and Gabriel Rojo, 1st ed., Colegio De Mexico, 2010.

—. (ed.) *Enrique Díez-Canedo/Alfonso Reyes. Correspondencia 1915-1943*. México, UNAM / Fondo editorial de Nuevo León, 2010.

—. “Jules Romains, Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes. Un acercamiento” en *Jornadas Filológicas 2005*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007.

—. “Traducir poesía. Correspondencia entre Enrique Díez-Canedo y Enrique González Martínez”. *Literatura Mexicana*, xv Aniversario.

Díez-Canedo, Enrique. *La nueva poesía. Curso de divulgación sustentado en la Universidad de Primavera Vasco de Quiroga, el año de 1940, en Morelia, Michoacán*. México: Libros del Umbral, 2001.

—. *Estudios de poesía española contemporánea*. México: Joaquín Mortiz, 1965.

—. *Conversaciones literarias*, cuatro tomos, México, 1964 y 1965.

—. *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*. Buenos Aires: Losada, 1946.

—. *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*. México: El Colegio de México, 1944 (primera edición).

- . y Fernando Fortún. *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento, 1913.
- . *Imágenes (versiones poéticas)*. París: Librería Paul Ollendorf, s/a, 1909.
- . [editor y traductor]. *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*. Madrid: Pérez de Villavicencio, 1907.
- Echeverría, Bolívar. “Modernidad en América Latina”, en *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006.
- Feria, Miguel Ángel. *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, 2013.
- Fernández Gutiérrez, José María. “Relación de Enrique Díez-Canedo con los críticos contemporáneos”, *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, núm. 2, 1977-1980.
- Ferrari, Américo. “La lengua desdoblada: Reflexiones sobre bilingüismo y literatura desde la perspectiva de la traducción” en *Traducción: Metrópoli y diáspora. Las variantes diatópicas de traducción*. Actas de los VIII Encuentros Complutenses en torno a la traducción: celebrados del 5 al 8 de mayo de 1999 en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid / edición a cargo de Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero. Madrid, 2001.
- Gallego Roca, Miguel. “De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas”, en *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2001.
- . *Poesía importada. Traducción poética renovación literaria en España (1909 - 1936)*. Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996.
- García, Carlos (ed.). *Correspondencia y amistad / Federico García Lorca-Guillermo de Torre*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main. Vervuert, 2009.
- . y Martín Greco (eds.). *Escribidores y naufragos. Correspondencia: Ramón Gómez de la Serna-Guillermo de Torre, 1916-1963*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.
- . *Correspondencia Juan Ramón Jiménez-Guillermo de Torre, 1920-1956*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.
- . *Las letras y la amistad : correspondencia (1920-1958) / Alfonso Reyes, Guillermo de Torre, Valencia, Pre-Textos*, 2005.
- . *Correspondencia, Rafael Cansinos Assens-Guillermo de Torre, 1616-1955, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert*, 2004.

García Morales, Alfonso. “La trayectoria poética de Mariano Brull”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 20, 1991.

Garza Cuarón, Beatriz. “La herencia filológica de Pedro Henríquez Ureña en el Colegio de México”, *Revista Iberoamericana*. 142, enero-marzo de 1988.

Gómez Bedate, Pilar. “Nota sobre los temas simbolistas en *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún” en Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la edad de plata*. Barcelona: PPU, 2001.

González Rodenas, Soledad. “Juan Ramón Jiménez en sus traducciones de Verlaine: Relectura, reinterpretación, reafirmación”, en Luis Pegenaute (comp.) *La traducción en la Edad de Plata*, PPU, Barcelona, 2001.

Hamburger, Michael, *La verdad de la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

Harrington, James. *La República de Océana*, trad. Enrique Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires. Argentina, 1961.

Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2011.

Holguín, Andrés (comp.). *Poesía francesa*. Madrid: Guadarrama, 1954.

Iduarte, Andrés. “Mi adiós a Don Enrique Díez-canedo”, *Cuadernos Americanos* n°5, 1944, pp. 59-65.

Jiménez León, Marcelino. *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2011.

—. “Algunas ideas sobre la traducción de Enrique Díez-Canedo” en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*. Universidad de Sevilla, n° 22-23, 1999-2000.

Karsen, Sonja. “el modernismo en Colombia. Guillermo Valencia: el poeta como traductor.” *Thesaurus*, Tomo XL, Núm. 2, 1985.

Lafarga, Francisco. *Historia de la traducción en España. Bibliografía de estudios (hasta 2013)*, Bibliografía preparada para su inclusión en el portal Bitres-Biblioteca de traducciones españolas de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

—. y Luis Pegenaute, *Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

—. y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Editorial Ambos Mundos, Salamanca, 2004.

Leyva, Waldo. *Tiempo somos*, México: Secretaría de Cultura, pp. 43-67.

Llorente, Teodoro (comp.). *Los poetas franceses del siglo XIX*. Barcelona: Muntaner y Simón, 1906.

Loedel Rois, Germán. *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis Pegenaute. UPF / ANY, 2012.

Man, Paul de. “Literary History and Literary Modernity” en *Blindness and Insight: Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism* (2nd ed.), 1983.

Marín Hernández, David. “Poemas en prosa de Ch. Baudelaire, en traducción de Enrique Díez-Canedo (1920)” en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Berna, P. Lang, 2011.

Maristany. Fernando (comp.). *Antología general de poetas líricos franceses (1391-1921)*. Barcelona: Cervantes, 1922.

Martínez, José Luis. “Recuerdo de Don Enrique Díez-Canedo”, CAUCE, *Revista de Filología y su Didáctica*, n° 22-23, 1990-2000.

Masip, Paulino. “El soneto de *La voz*” en *Litoral*, agosto 1944 (n° especial).

Masseau, Paola. “Antología Stéphane Mallarmé de José Lezama Lima (1971): une anthologie de premières traductions en espagnol ou une anthologie de traducteurs célèbres?”, *Travaux et Documents Hispaniques*, 2014.

—. “Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. *Le Cimetière marin* de Paul Valéry”, dirigida por Fernando Navarro Domínguez, Universidad de Alicante, 2007.

Monge, Carlos Francisco. “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia”, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 18, 1989.

Mora, Miguel. “El bibliotecario del 27 y la pionera risueña” en *El país*, Madrid, 6 de abril de 1999. También: “Una desconocida intelectual medinesa”, *Diario de Burgos*, 9 de marzo de 2014.

Moran, Dominic. “Vallejo and Gonzalez Prada: a note on Trilce XIX”. *The Modern Language Review*, vol. 109, n° 3, julio de 2014.

Mornier, Claire. “Un traducteur et son auteur: lettres de Enrique Díez-Canedo à Valéry Larbaud” en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*. Universidad de Sevilla, n° 22-23, 1999-2000, pp. 253-269.

Müller-Bergh, Klaus. “La vanguardia en Cuba y la poesía de Mariano Brull” en *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

Neubauer, Cecilia Guadalupe. *Redes intelectuales latinoamericanas: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en Argentina*. UNAM, 2014.

Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Hernando, 1934.

Ozeta, Ma. Rosario. “Enrique Díez-Canedo y Francia: una muestra de su faceta de traductor” en *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países francófonos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, I.

Pacheco, José Emilio. “Alfonso Reyes en Madrid” en *Proceso*, 15 de abril de 1989.
[<https://www.proceso.com.mx/152652/alfonso-reyes-en-madrid-1914-1924>]

Patout, Paulette. “Amistosa triada: Valéry Larbaud, Enrique Díez-Canedo, Alfonso Reyes”. AIH. Actas x, 1989.

—. *Alfonso Reyes y Francia*; México: El Colegio de México, 1990.

Paz, Octavio. “Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano”, en *Obras Completas*, vol 4. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

—. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 1974.

Pazmiño, Margarita. “El papel de la traducción en la vida y obra literaria del escritor ecuatoriano Jorge Carrera Andrade”, *Los estudios de traducción e interpretación en América Latina Mutatis Mutandis*. Vol. 11, No.1. 2018.

Pegenaute (ed.), Luis. *La traducción en la edad de plata*. Barcelona: PPU, 2001.

Pereira, Juan Carlos. “España y la primera guerra mundial: una neutralidad impotente”, en *Los orígenes del Derecho internacional contemporáneo*, Insitución Fernando el Católico / Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2015.

Pérez Zorrilla, Elda. *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

Piglia, Ricardo. “Notas sobre Facundo”, en *Punto de Vista*, año III, n.º 8, marzo-junio de 1980.

Pita González, Alexandra. “Introducción”, en *Redes intelectuales en América Latina durante la entreguerra*, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa, 2016.

Planté, Christine *et. al.*, *Femmes poètes du XIXe siècle: une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

Pro Ruiz, Juan. “La crítica al Estado liberal y la perspectiva americanista: los ingredientes ideológicos del nacionalismo español, 1890-1940”, en *Redes intelectuales y formación de naciones en España y América Latina (1890-1940)*, Ediciones de la Universidad Autónoma de España, Madrid, 2005

Pulido Correa, Martha. “Sobre la obra de Ludwig Lewisohn. El Caso del Sr. Crump y su traducción al español”. *Mutatis Mutandis* Vol. 1 No. 2 2008. pp. 258-284.

Pym, Anthony. “Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo” en Harald Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlín: Eric Schmidt, 1995.

Reiners, Joca. *Transportuñol borracho*. Yiyi Jambo Cartonera, 2018.

Río, Ángel del. *El concepto contemporáneo de España*. Buenos Aires: Losada, 1946.

Roberts, Stephen G.H. “«Hispanidad»: El desarrollo de una polémica noción en la obra de Miguel de Unamuno” en Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, 39, 2004.

Romero López, Dolores. “Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939): identidad moderna y *affidamento*”, en *Hermeneus*, TI, 17.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Supervielle, Jules. *Bosque sin hora*. Hiperión, Montevideo, 1937.

Tablada, José Juan. *Los ojos de la máscara: antología poética*. Selección y prólogo de Eduardo Chirinos. Sevilla: Renacimiento, 2008.

Thomas, Hugh. *La Guerra Civil española. La Guerra Civil española*. París: Ruedo Ibérico, 1967, p. 30-31.

Torre, Guillermo de. “Enrique Díez-Canedo: “La poesía francesa. Del romanticismo al surrealismo”, en *Sur*, nº 139, 1943.

—. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, Editor, 1925.

Torrente Ballester, Gonzalo. “La generación del 98 e Hispanoamérica” en *Arbor* nº36, Tomo XI, pp. 505-515).

Ulacia, Paloma y James Valender, “Rte. Joaquín Mortiz (entrevista con Joaquín Díez-Canedo)”, en AA.VV.: *Rte Joaquín Mortiz*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994.

Vargas, Rafael. "Ramon Fernandez, un escritor extraviado" en *Proceso*, 18 de enero de 2009.

[<https://www.proceso.com.mx/85862/ramon-fernandez-un-escriptor-extraviado>]

Waisman, Sergio. *Borges y la traducción*, AH, Argentina, 2005.

Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.