

SALVADOR NOVO, ALFONSO REYES  
Y LAS PRIMERAS ANTOLOGÍAS  
DE POESÍA ESTADOUNIDENSE  
MODERNA EN MÉXICO

SALVADOR NOVO, ALFONSO REYES  
AND THE FIRST ANTHOLOGIES  
OF MODERN AMERICAN POETRY  
IN MEXICO

JUAN CARLOS CALVILLO R.  
El Colegio de México  
jcalvillo@colmex.mx  
orcid: 0000-0003-0630-0533

**RESUMEN:** Pese a que las antologías de traducciones tienen ya más de tres siglos de existencia, es todavía insuficiente la atención que se les ha brindado como artefactos culturales. Además de recopilar y clasificar textos que se consideran valiosos, las antologías de traducciones proyectan una imagen calculada de cierta literatura que se ofrece como interpretación de la misma en un tiempo y un espacio determinados. En este artículo se investigan los contextos y los motivos que alentaron las dos primeras antologías mexicanas de poesía estadounidense moderna en traducción: una exitosa, de Salvador Novo, y otra malograda, de Alfonso Reyes.

*Palabras clave:* traducción; antología; Salvador Novo; Alfonso Reyes; poesía estadounidense.

**ABSTRACT:** Even though translation anthologies have been around for more than three hundred years, the criticism that has been devoted to them is still insufficient. Translation anthologies not only compile and classify texts of value, but also present a calculated notion or image of a certain literature, an interpretation of it in a given time and place. This essay purports to study the context and the motives which fostered the first two Mexican anthologies of modern American poetry—a successful one, by Salvador Novo, and another one, less accomplished, by Alfonso Reyes.

*Keywords:* translation; anthology; Salvador Novo; Alfonso Reyes; American poetry.

Recepción: 14 de octubre de 2021; aceptación: 16 de noviembre de 2022.

En su artículo fundacional sobre las antologías de traducciones literarias —al que infaliblemente han regresado todos los críticos posteriores—, Helga Essmann y Armin Paul Frank (1991) instauraron su objeto de estudio en virtud de una analogía: el florilegio es a la literatura lo mismo que el museo a la obra de arte. Ambos, el museo y la antología, son colecciones cuya intención es “[to] preserve and exhibit [artefacts and other objects considered of cultural importance] and, by selecting and arranging the exhibits, project an interpretation of a given field” (p. 66). Entendidas de esta forma, las antologías no son meras recopilaciones de textos, sino discursos que se proponen estructurar, e incluso evaluar, una rama de la cultura.

Las razones que alientan el trabajo de compilación son variadas y diversas: una antología puede clasificar y presentar lo que considera mejor o más característico de la producción de una época, de un país o región, de un autor o grupo de autores, de un género o forma literaria o, incluso, de cierto tema (*Flor nueva de romances viejos*, por ejemplo, o *Los mejores poemas de amor de la lengua española*); puede ofrecer lo que estima más útil para el sector al que está ostensiblemente destinada (v.gr., *Textos clásicos grecolatinos*, una antología de interés especializado para estudiantes universitarios), o bien puede buscar ya sea la estabilización o, por lo contrario, la revolución del canon imperante, de convenciones heredadas o de perspectivas tradicionales (la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta, por poner sólo un caso). Comoquiera que sea, las antologías literarias —que, por conveniencia, restrinjo a las antologías de poesía para efectos de este artículo— se llevan a cabo con la voluntad de proponer una representación selecta y congruente de una literatura o de un período y se adecuan siempre a un conjunto de criterios, como la calidad o la representatividad, ya sean táticos o expresos.

Es por todos estos motivos que, como arguye Frank, “The arrangement, the configuration [of elements in an anthology], creates a meaning and value greater than the sum of meanings and values of the individual items taken in isolation” (2001, p. 13), y no menos a la luz de las relaciones que entablan entre sí en un contexto nuevo, las cuales no se pretendía que tuvieran, o no por contigüidad, en su contexto de origen. Estos vínculos intratextuales, que reelabora el lector a partir de un arreglo imprevisto de los contenidos, hacen que la antología se convierta en “una manera indirecta de escribir la historia literaria”, en pa-

labras de Susana González Aktories; “indirecta, porque su meta no es ahondar en la historia misma, sino encauzar la lectura crítica hacia cómo debe de interpretarse y estudiarse la poesía en los distintos momentos de su evolución” (1995, p. 239).

Con todo, conviene hacer un distingo, por temprano que sea: antologías literarias las hay —y en abundancia— en lengua original y en traducción. Este detalle podría parecer nimio, pero resulta no serlo tan pronto se diferencian los procedimientos de unas y otras: si bien las antologías de poesía original suelen presentar selecciones de obra ya publicada (y, por lo tanto, lo que ofrecen al lector es la muestra de una poética, *pars pro toto*), las antologías de traducciones suelen buscar la divulgación de materiales inéditos en lengua meta, con lo que contribuyen, por un lado, a familiarizar a los lectores con la cultura de origen y, por otro, a incrementar el caudal literario de la cultura de destino. Así pues, más que con un afán de simple coleccionismo que explique la recopilación, clasificación, disposición y salvaguarda de un patrimonio cultural que se considera valioso, las antologías de traducciones se llevan a cabo, por lo general, con la intención de incorporar estilos, temas y modelos novedosos en un polisistema literario a fin de difundir sus valores éticos, estéticos e ideológicos (Seruya 2013, pp. 1-3) y, consecuentemente, de propiciar una reevaluación del canon que las recibe. Dicho de otro modo, en la antología de traducciones se conjugan la extracción y la resignificación de materiales con el propósito de proyectar una imagen calculada de cierta literatura —una imagen que repercute en los procesos de formación y reconocimiento de identidades culturales—, al tiempo que el propio trabajo se propone como un paradigma, un cúmulo accesible de influencias que sea motivo de una revisión o renovación de la tradición literaria, particularmente si se considera que el elemento introducido proviene de una cultura de prestigio.

Las antologías de traducciones tienen ya más de tres siglos de existencia y, sin embargo, la atención crítica que se les ha brindado es todavía muy exigua. Quizá la subcategoría más estudiada en el campo es la de las llamadas “antologías de traductor” (Essmann & Frank 1991, pp. 71-72 y 84), repertorios o inventarios de la obra traducida por una figura de renombre o de particular trascendencia cultural —poetas-traductores, por lo común, más que traductores de oficio—: ejemplos de ello en México son las *Versiones y diversiones* de Octavio Paz, el *Baile de máscaras* de Jaime García Terrés o las *Aproximaciones* de José

Emilio Pacheco. Menos frecuente es el interés que suscitan, por contraposición, las “antologías de editores”, en las que un antólogo compila la labor de diversos traductores, ya sea publicada con anterioridad o comisionada expresamente para la ocasión: *El surco y la brasa*, de Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega, y *Traslaciones*, de Tedi López Mills, son tal vez los casos mexicanos más ilustrativos. Ambos tipos de antología están relacionados íntimamente con la institución o la consolidación de las normas o pautas que orientan el gusto de una época, toda vez que su publicación legitima y confiere valor a las literaturas extranjeras. Por citar de nuevo a González Aktories, la antología “asume en muchos momentos la función de una institución crítica que refleja los valores de los bienes culturales de una sociedad” (1996, p. 28).

En los albores de su estudio en la disciplina, se han propuesto dos métodos o enfoques para sistematizar la información relevante en torno a determinado proyecto de antologización de traducciones: el externo y el interno (Essmann & Frank 1991, pp. 73-74). La historia externa de la traducción investiga los agentes involucrados y las circunstancias de gestación, producción y recepción del producto: las personas que realizan la compilación, al igual que sus motivaciones; los textos que se incluyen y, de manera tanto o más reveladora, los que se excluyen; los criterios con los cuales se pondera su calidad o representatividad; las necesidades que satisface la empresa, ya sean éstas editoriales, económicas, culturales o personales, etc. Por su parte, la historia interna de la traducción se propone caracterizar, por medio del análisis y la crítica comparada, la manera en que se tradujo, es decir, los criterios que orientaron las decisiones en cada caso. Por motivos de espacio y alcance, el presente artículo se ocupará exclusivamente de la historia externa de dos proyectos distintos, las dos primeras antologías mexicanas de poesía moderna de los Estados Unidos, aunque no por ello se desestima lo imperioso que es el trazo de su historia interna en investigaciones futuras.

#### ANTECEDENTES: LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA ESTADOUNIDENSE AL ESPAÑOL

Aunque la literatura escrita en los territorios que son hoy los Estados Unidos antecede, y por mucho, la revolución de las Trece Colonias, sus manifestaciones durante el período colonial

son tan imitativas de los modelos británicos, por un lado, y tan centradas en el registro de una realidad distinta en el Nuevo Mundo, por otro, que la historiografía literaria ha preferido esperar hasta la Declaración de Independencia (1776) para hablar propiamente de una literatura autóctona. No es casual que la conformación de una identidad nacional tuviera que esperar más de cien años para dar a su literatura un verdadero sentido de pertenencia. Son los llamados Padres Fundadores de la nación americana, particularmente Thomas Jefferson y Benjamin Franklin, quienes hacen cundir en el pensamiento colectivo los ideales de libertad, justicia, integridad individual y autodeterminación, y no es sino hasta bien entrado el siglo XIX cuando se cristalizan por primera vez en una voz poética única y característicamente estadounidense.

Los estados independientes vieron surgir, e incluso cobrar prominencia internacional, a poetas como William Cullen Bryant, Henry Wadsworth Longfellow, John Greenleaf Whittier, James Russell Lowell y Oliver Wendell Holmes (los “Fireside poets”), pero es en realidad la aparición, en 1855, del seminal poemario *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, la que atestigua el nacimiento del primer gran bardo de los Estados Unidos, el “poeta gris”, el portavoz de un pueblo. Es Whitman el primero en entender que una nueva realidad exige un nuevo lenguaje para expresarla; es Whitman el que rompe por fin con la tradición y las convenciones de las formas literarias europeas para escribir en un verso original, genuino e indómito; es Whitman, en breve, el que consuma el gran sueño de los Fundadores de la nación. Más o menos al mismo tiempo, en la Nueva Inglaterra, emerge el primer movimiento filosófico originario de los Estados Unidos, el trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, que se vuelve el faro, la luz que guía la afirmación del individuo, su autoconfianza, su relación consigo mismo, con la sociedad y con el mundo. Hombro a hombro con Whitman, la otra gran poeta norteamericana, el genio insólito aún en nuestros días, es Emily Dickinson, pero, dado que vivió enclaustrada la mayor parte de su vida y produjo su obra no más que para sí misma y un grupo selecto de amistades, sus poemas se difundieron de manera póstuma, y por tanto la influencia que ejercen es más propiamente finisecular.

Las innovaciones técnicas y temáticas de Whitman y Dickinson —la invención de un verso libre y orgánico y la celebración de la “democracia apasionada” del uno; la calculada hetero-

doxia, el hermetismo deliberado y la densidad filosófica de la otra— habían creado ya para inicios del siglo xx una expresión distintiva, una poética auténticamente estadounidense. A ella se sumaron figuras de inconmensurable talento y originalidad, como Robert Frost, Carl Sandburg y Edna St. Vincent Millay, antes incluso de que el influjo del simbolismo francés y las tendencias cosmopolitas de la preguerra llevaran a T.S. Eliot y Ezra Pound, poetas cardinales, a dar los primeros indicios de una vanguardia literaria en los Estados Unidos.

Los cuarenta o cincuenta años que siguieron a la muerte de Longfellow (1882), Emerson (1882) y Whitman (1892) fueron extraordinariamente propicios para la difusión internacional de su obra. En particular, en el ámbito hispanoamericano que nos compete, para la década de los treinta se contaba ya con un voluminoso cuerpo de poesía estadounidense en español, si bien desperdigado en revistas literarias y publicaciones periódicas, en volúmenes monográficos o en la bibliografía de las propias personas que llevaron a cabo la traducción. Como bien documenta P.T. Manchester, “The translators for the most part have been men of reputation as poets, and the results of their labor possess grace and vigor, with an echo of the original form, and on the whole, with fairly exact rendition of the full meaning of the poems” (1931, pp. 341-342). Los nombres de aquellos pioneros no son desconocidos hoy en día: Jacinto Benavente, Balbino Dávalos, Domingo Estrada, José Toribio Medina, Bartolomé Mitre, Amado Nervo, Juan Antonio Pérez-Bonalde, Rafael Pombo y Juan Valera, entre otros. Sin embargo, en aquellos años la empresa distó mucho de ser exhaustiva o siquiera representativa: por lo contrario, de los poemas más célebres de un puñado de autores hubo más de una versión y, en ocasiones, hasta diez (es el caso de “El salmo de la vida” y *Evangeline*, de Longfellow, mientras que de “El cuervo” y “Annabel Lee”, de Edgar Allan Poe, por ejemplo, hubo siete y cinco, respectivamente). Muy pocos, si no es que uno solo, fueron los empeños por traducir la obra completa de un mismo poeta estadounidense: entresacados y publicados aquí y allá hay poemas de James Russell Lowell, Ralph Waldo Emerson, Alfred Kreymborg, Edgar Lee Masters y, entre las mujeres, de Helen Hunt Jackson, Amy Lowell y Sara Teasdale. La excepción antes aludida es, desde luego, Walt Whitman, cuya impronta fue perceptible a todo lo largo del modernismo y, en concreto, en la obra de Martí, Darío, Chocano, Lugones, Vasseur, Nervo y hasta Borges (Englekirk 1938 y

Meyer 1952, *passim*), por lo que, a diferencia de sus coterráneos, se tradujo de manera integral desde fechas muy tempranas.

No obstante lo anterior, y a pesar del reconocimiento explícito de que en la obra de estos traductores ocasionales “[the] high standards of literary value characterizing their poetic creations are preserved in their translations” (Manchester 1931, p. 343), lo cierto es que no había habido en México —ni en ningún otro país hispanohablante del que se tenga noticia<sup>1</sup>— un proyecto sistemático y claramente intencionado de presentar al público lector una antología de poesía norteamericana moderna sino hasta que, por un lado, en México se conocen el erudito dominicano Pedro Henríquez Ureña y el joven Salvador Novo y, por otro, desde la Argentina el polígrafo mexicano Alfonso Reyes trata —en vano, lamentablemente— de reclutar a los miembros de Contemporáneos para nutrir su recién fundada colección *Cuadernos del Plata*. De aquí en adelante, el objetivo del presente trabajo es narrar la historia externa de los dos primeros proyectos de antologización de la poesía estadounidense moderna en traducción de escritores mexicanos.

#### UN CASO EXITOSO: PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA Y SALVADOR NOVO

La relación entre Pedro Henríquez Ureña y Salvador Novo inició en 1921, cuando el maestro dominicano impartió clases, a petición de José Vasconcelos, en la Escuela de Verano, a las que asistió Novo a pesar de no estar inscrito formalmente. Durante una clase sobre sor Juana Inés de la Cruz, Novo respondió una pregunta sobre poesía que ningún otro alumno supo responder; de inmediato Henríquez Ureña notó la inteligencia y el potencial del joven poeta y decidió acogerlo bajo su tutela. En diversos textos, como sus *Memorias*, Novo relata el trato que tuvo con Henríquez Ureña y el magisterio bajo el que aprendió a escribir ensayos, adquirió una disciplina de escritor y conoció la poesía estadounidense que se estaba escribiendo en esa

<sup>1</sup> La comprobación de este supuesto requiere un exhaustivo trabajo de investigación que supera las posibilidades de este artículo; sin embargo, y como queda aquí demostrado, el uruguayo GASTÓN FIGUEIRA se equivoca cuando afirma que su libro *Poetas norteamericanos* (BIPA, Rio de Janeiro, 1942) “constituye la primera antología, cronológicamente, de la poesía estadounidense de este siglo, en idioma castellano” (1984, p. 1).

época, hasta el final de su relación<sup>2</sup>. Rosa García Gutiérrez considera que esto último, “Desde el punto de vista puramente literario... fue lo más fructífero de la relación” (1998, p. 286). La influencia de la poesía estadounidense, en particular de la escuela imagista, fue fundamental para Novo, pues le ayudó a formar un lenguaje poético propio, que en gran medida renovó el de la tradición mexicana (véase Pacheco 1979, pp. 327-328). Este aprendizaje culminó con la publicación de *XX poemas* en 1925, poemario “que fue recibido en México como el esperado anuncio de un cambio en el lenguaje poético que por fin parecía ponerse en marcha” (García Gutiérrez 1998, p. 287). Antes de este libro, no obstante, Novo publicó un conjunto de traducciones que, de cierto modo, preparan el camino de la poética que desarrolla en *XX poemas*.

Dos antologías en concreto nos conciernen en este trabajo. La primera de ellas se publicó a finales de 1923 en el penúltimo número de *La Falange: Revista de Cultura Latina*. Este número incluyó “un artículo de Rafael Lozano titulado «Los nuevos poetas de los Estados Unidos»” y “la primera *Antología de poesía norteamericana moderna* hecha en México por Rafael Lozano y Salvador Novo” (pp. 284-285)<sup>3</sup>. La aparición de estos textos, junto con “un poema de [Gilberto] Owen y una prosa de Novo”, concretan el quebrantamiento del andamiaje ideológico sobre el cual se sostenía la revista, que en su subtítulo anuncia: *Revista de Cultura Latina*. Detrás de *La Falange* había una intención fuertemente nacionalista, articulada por el Nuevo Ateneo de la Juventud, en cuyas filas se encontraban Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza. Según Evodio Escalante,

*La Falange* quiere ser la expresión literaria del mecenas del grupo, José Vasconcelos, y, por lo mismo, un ariete de la latinidad

<sup>2</sup> Como recuenta GARCÍA GUTIÉRREZ, “en 1923, la relación con Henríquez Ureña se cortó bruscamente... al enterarse Ureña, no sólo de su homosexualidad [de Novo], sino de su promiscuidad ostentosa, [y] previa confirmación a través de una entrevista personal, lo apartó violentamente de sí” (1998, p. 288). Para una discusión detallada de la relación entre Henríquez Ureña y Novo, y del desaire que llevó la relación a su fin, véase REYNA BARRERA 1999, pp. 96-99.

<sup>3</sup> ANTHONY STANTON menciona la posibilidad de que “una parte del material publicado en *La Falange* haya sido reproducida de la revista *Prima*, dirigida por el mismo Lozano en París desde principios de 1922” (1998, p. 152, n. 11). No obstante, puesto que el autor no abunda en este punto, debe quedar abierto como una posibilidad para futuras investigaciones.



ante la amenazadora intrusión de la cultura anglosajona. Quiere ser, también, para decirlo de otro modo, defensa del espíritu de la raza ante las exageraciones de la vanguardia (1994, p. 393).

El hecho de que en uno de sus números finales se publicaran textos ideológicamente opuestos por completo al “latinismo antiyanqui” de la revista, como lo llama García Gutiérrez, es indicio de un cambio de sensibilidades en la lírica mexicana de esa época. Además, en el caso particular de Novo, muestra la decisiva influencia de Henríquez Ureña, un anglófilo declarado, en contraste con José Vasconcelos.

La antología presentada en *La Falange*, como ya se mencionó, es la primera de su clase en México, aunque su extensión es mínima. Cuenta con un prólogo de Rafael Lozano, “tres traducciones tuyas, dos de Novo y una de Antonio Dodero” (Stanton 1998, p. 152). En la nómina de poetas figuran Alfred Kreymborg, Edgar Lee Masters, Amy Lowell, Ezra Pound, Carl Sandburg y Sara Teasdale. Anthony Stanton observa que “Tanto el prólogo como las presentaciones sintéticas de Lozano son informados, aunque delatan un claro criterio nacionalista” (*id.*), lo cual sugiere una posible adecuación o transigencia con los criterios ideológicos de la revista, que sin embargo no pudieron esconder ni desafiar la afrenta que representaban los textos. Si bien Lozano y Novo fueron los autores intelectuales y materiales de esta breve antología, la huella de Henríquez Ureña se percibe en virtud de la influencia que tuvo en Novo su enseñanza sobre poesía estadounidense (Pacheco 1979, p. 332).

Menos de un año después, el 3 de julio de 1924, esta vez en solitario, Salvador Novo publica la antología titulada *La poesía norteamericana moderna* como parte de las *Publicaciones Literarias Exclusivas* de *El Universal Ilustrado*. La portada del folleto identifica la antología como un “Homenaje a los Estados Unidos en celebración del 4 de julio”, y la página final anuncia que en el suplemento siguiente habría de publicarse una “Antología de poetas franceses modernos” con “selección y notas de Xavier Villaurrutia”<sup>4</sup>. García Gutiérrez “recuerda” que Novo “había estado preparando desde

<sup>4</sup> Cabe destacar que, de existir, dicha antología de poetas franceses de la mano de Villaurrutia permanece inédita o incluso perdida, si no es que se trata de un error editorial. El siguiente número de *Publicaciones Literarias Exclusivas* de *El Universal Ilustrado* fue, en efecto, una antología de *Poetas franceses modernos*, pero con traducción y selección de Salvador Novo, publicada como “Homenaje a la República Francesa en celebración del 14 de julio”.

antes [esta antología] bajo la supervisión de Ureña” (1998, p. 287, n. 32), aunque no presenta pruebas o referencias para respaldarlo; por su parte, Stanton señala únicamente que Novo la publica “Bajo la influencia de Henríquez Ureña” (pp. 151-152), aseveración más cauta. El propio Salvador Novo asegura al final de la “Nota preliminar” que la acompaña que

Esta pequeña antología, formada apresuradamente, no pretende otra cosa que dar a conocer, en un momento dado, diecisiete nombres. Se preparó para aparecer, oportuna, periodísticamente, el 3 de julio, víspera de una fecha gloriosa para los norteamericanos. Sea un pequeño homenaje, del que quizá no tengan noticia, a los poetas de los Estados Unidos (1924, p. 6).

No es seguro decir si Novo llevaba preparando la antología con antelación bajo la dirección de Henríquez Ureña o si la ordenó y tradujo expresamente para este suplemento, o bien una combinación de las dos. Incluso es posible que el proyecto surgiera *motu proprio*, que lo estuviera preparando desde antes y que casualmente se acomodara al pedido de *El Universal Ilustrado*. De lo que no cabe duda es que la antología de *El Universal Ilustrado* es una continuación directa de la antología publicada en *La Falange* meses antes. Esto se comprueba, como lo hace Stanton, pasando lista a los poetas que aparecen en ambas:

Si se comparan las respectivas nóminas de las dos muestras, la filiación directa salta a la vista: los seis poetas incluidos en *La Falange* (Alfred Kreymborg, Edgar Lee Masters, Amy Lowell, Ezra Pound, Carl Sandburg y Sara Teasdale) vuelven a aparecer en la antología de Novo y cuatro de ellos con el mismo poema. De los 17 nombres que figuran en la muestra de Novo, 14 son mencionados en el prólogo de Lozano (1998, p. 152).

Novo, por su parte, explica de dónde vienen las dos traducciones que no son suyas: “El poema de Kreymborg es traducción de Antonio Dodero y el de Sara Teasdale es el único que pude usar de Rafael Lozano. Todos los demás son culpa mía” (1924, p. 6). En otras palabras, vienen de la antología de *La Falange*. Por

---

La discusión de tal antología, y de la posible existencia de una semejante preparada por Villaurrutia, rebasa también los alcances de este estudio, aunque cabe una apreciación de ella en el contexto más amplio de traducciones del francés al español realizada por el grupo de Contemporáneos y los escritores cercanos a él.

lo demás, las pequeñas notas que presentan a cada poeta son de la autoría de Novo, y a este respecto cabe recordar lo que apunta González Aktories: “Su papel [el de los antólogos] de indicadores de recepción y apreciación de la poesía se manifiesta no sólo en la selección, sino también a través de los prólogos, los epílogos [y] la clasificación de los textos recopilados” (1995, p. 248).

Anthony Stanton (1998, pp. 151-155) hace una revisión más o menos exhaustiva de la selección de poetas y concluye que el nombre de la antología es impreciso, pues en ella no se encuentra la “poesía norteamericana moderna”, en el sentido de poemas de la estética vanguardista que después se conocería en inglés como *high modernism*, “una poesía pesimista, hermética, densa en alusiones intertextuales y con preferencias «clasicistas»”, cuyos mayores exponentes son T.S. Eliot (*The waste land* había sido publicada en 1922), Hilda Doolittle y el Ezra Pound posterior a su etapa imagista y vorticista, el de los *Cantos*; por lo contrario, “la antología de Novo se limita a la fase... de la *new poetry*” (pp. 152-153), anterior al *high modernism*, y caracterizada por ser “una mezcla de tendencias modernas... de signo optimista” (p. 152). La voz *moderna* del título, entonces, sería sinónimo de *coetánea*, no una designación necesariamente estética. En su balance, Stanton señala que “De los 17 poetas incluidos por Novo podemos decir hoy, con el beneficio de nuestra perspectiva histórica, que nueve son más bien tradicionalistas... Sin embargo, los ocho poetas restantes son auténticos modernos, si bien pertenecen a tendencias distintas” (p. 153). Asimismo, Stanton advierte la presencia de dos poetas canónicos que destacan de entre los demás: Ezra Pound y Robert Frost. Afirma, a su vez, que las traducciones de sus poemas (“N. Y.” y “Fire and ice”) pueden ser, “muy probablemente”, las primeras realizadas al español de estos dos poetas (p. 154), lo cual había indicado ya también José Emilio Pacheco (1979, p. 333) en su “Nota sobre la otra vanguardia”.

Aunque Novo establece que el criterio principal de selección es “dar a conocer, en un momento dado, diecisiete nombres” (1924, p. 6), su eclecticismo, es decir, su alternancia entre poetas vanguardistas y tradicionales, puede resultar extraño en una primera valoración. Sin duda influyeron las revistas y antologías a las que Novo tenía acceso y que leía en ese entonces, como *Poetry* o *Some imagist poets*, de 1915, ambas editadas por Amy Lowell. Stanton ofrece ciertas respuestas a esta cuestión editorial:

Si la selección de Novo resulta poco definida o excesivamente amplia, esto puede deberse a varias razones: la abigarrada confusión del momento, la falta de información precisa de que disponía el mexicano o el carácter de divulgación general que evidentemente tenía la antología. Pero la incómoda coexistencia de lo viejo y lo nuevo también puede ser un indicio de los gustos de Novo, poeta moderno que no tiene compromisos con ninguna secta y que mantiene una preferencia por lo novedoso sin abandonar totalmente la tradición. Vista así, la antología nos proporciona una llave para acercarnos a las composiciones contemporáneas de Novo (los *XX poemas*) que manifiestan esta misma ambigüedad de una actitud fascinada pero escéptica ante lo moderno (1998, p. 154).

Con todo, Stanton admite que si algunos poetas de la antología nos parecen anticuados o, por lo menos, no modernos, se debe a que los leemos “con el beneficio de nuestra perspectiva histórica” (p. 153); en todo caso, acierta al señalar que la preferencia, y hasta el capricho, de Novo fueron las razones detrás de la selección: difundir a estos poetas en traducción, al parecer, es un motivo secundario; si los escogió es porque vio en ellos, y no en otros, algo que valía la pena, y quizá algo suyo, de su propia poesía. Salvador Novo escribe:

Los nuevos poetas no pertenecen a escuela alguna, no representan ya tendencia o difieren ampliamente de sus colegas ingleses actuales. Son ya libres... Una avasalladora libertad invade y distingue el arte poético norteamericano en los Estados Unidos. Abarca todas las culturas, todos los temas y todos los modos de expresión. La Unión Americana es un crisol de razas y de espíritus (1924, p. 6).

Es difícil suponer que Novo quisiera formular aquí un proyecto nacional o una invitación para que la poesía mexicana alcanzara las cumbres de libertad de la poesía estadounidense; su propio tenor es más individualista que grupal. Las líneas anteriores no revelan envidia ni tampoco un llamado a sus coetáneos, pero sí parece que apuntan hacia un sentido de fraternidad poética con los poetas estadounidenses. Así como ellos habían encontrado la libertad de su arte en una voz propia e individual, Novo buscaba lo mismo para su propia poesía, libertad y expresión irrevocables, y que le pertenecieran a él solo.

Para Novo, la libertad poética es insobornable y, como él mismo reconoce, no pertenece a escuela alguna. Prueba fehaciente

de ello es el prólogo a su antología. En él, traduce el “credo” de los imagistas, tomado del prefacio a *Some imagist poets* de 1915, escrito por Amy Lowell. Es una traducción, por lo general, apegada al sentido de Lowell, aunque prescinde de ciertas frases y oraciones; no obstante, el punto dos, que trata el problema de la versificación y el ritmo, es distinto de los demás en la traducción de Novo. El original reza del siguiente modo:

To create new rhythms —as the expression of new moods— and not to copy old rhythms, which merely echo old moods. We do not insist on “free-verse” as the only method of writing poetry. We fight for it as for a principle of liberty. We believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free-verse than in conventional forms. In poetry, a new cadence means a new idea (1915, s.p.).

Novo, en cambio, traduce de la siguiente manera:

Crear nuevos ritmos como expresión de nuevos modos. No insistimos en el verso libre como único método de escribir poesía... No creemos que la individualidad de un poeta pueda siempre expresarse mejor en versos libres que en las formas convencionales (1924, p. 6).

Los cambios en la traducción son evidentes y significativos. Novo elimina la segunda parte de la primera oración; la tercera oración desaparece por completo y la cuarta se vuelve opuesta, es decir, afirma lo contrario de lo que asevera el original. Como señala Stanton, “Novo le resta importancia al verso libre mientras que en el original hay una justificación de éste”, pero sugiere que el cambio de Novo es un “error” de traducción que “pasó inadvertido y se reproduce en el prólogo” de una posterior antología de poesía norteamericana, publicada en 1965 (1924, p. 155, n. 13). Pero la manera en que Novo traduce el pasaje sugiere, en mi opinión, que se trata de un cambio deliberado. Las omisiones reflejan una clara intencionalidad e informan la convicción de Novo de que un poeta pueda expresar su individualidad tanto en verso libre como en las formas convencionales. ¿Por qué razón cambiaría Novo la idea de Lowell? Aventuro dos razones: por un lado, porque es un poeta que no rinde cuentas a ninguna autoridad simbólica, aunque no desdeñe su guía y enseñanzas (por ejemplo, lo sucedido con Henríquez Ureña); por otro, porque le parece que una verdadera libertad de expresión

no puede estar confinada únicamente al verso libre, pues en las formas tradicionales, en la prosodia y la rima, también se pueden encontrar formas de expresión genuinas e incluso novedosas (basta considerar, como botón de muestra, el caso de Robert Frost, incluido en la antología). Si bien la idea de este florilegio pudo comenzar con la orientación de Henríquez Ureña, solamente Novo puede llamarse el autor de ella. Su sello personal está en cada verso traducido y en cada línea de prosa.

*La poesía norteamericana moderna*, en la versión ampliada de 1924 a cargo de Salvador Novo, es el primer ejemplo importante de traducción de poesía estadounidense en México, y me parece que todo análisis de las antologías de poesía del inglés al español en el país debe considerarla, si no es que partir de ella. Novo publicó otra antología de poesía de los Estados Unidos, *101 poemas. Antología bilingüe de la poesía norteamericana moderna* (Editorial Letras, 1965), donde recupera algunas de las traducciones de la antología anterior, pero incluye más poetas, anteriores y posteriores a los ya reunidos, así como colaboraciones de otros traductores. Entre la publicación de una y otra, un proyecto distinto se gestaba en la mente de Alfonso Reyes durante su período argentino; un proyecto mucho más ambicioso que, no obstante, y por desgracia, nunca se llevó a cabo.

#### UN CASO FRUSTRADO: ALFONSO REYES Y LOS CONTEMPORÁNEOS EN *CUADERNOS DEL PLATA*

En su ensayo “Teoría de la antología” (escrito en 1930, publicado en 1938), Alfonso Reyes concibe “una manera indirecta de escribir la historia de la literatura española, que consistiera, no en estudiar esta historia directamente, sino en dar noticia de dónde se la debe estudiar” (1997, p. 137). Con este fin, Reyes propone una “meta-bibliografía” de la literatura española, de tal modo que por un lado se encuentren los textos literarios de cada época (“la materia literaria misma”) y por el otro estén los juicios estéticos y literarios que constituyen la recepción crítica en un momento histórico determinado (“la cultura literaria”)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Sobre Alfonso Reyes como crítico y teórico literario se ha escrito profusamente. Remito al lector interesado en su concepto de *crítica literaria* a los trabajos de VÍCTOR BARRERA ENDERLE (2002) e IGNACIO SÁNCHEZ PRADO (2006), referidos en la bibliografía.

A partir de esta estructura, Reyes infiere que “toda historia literaria presupone una antología inminente” (*id.*), puesto que

toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria... Al punto que, a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia. En rigor, las revistas literarias de escuela y grupo se reducen a igual argumento y cobran carácter de antologías cruciales (p. 138).

Reyes privilegia las antologías de poesía, pues en virtud de su extensión “Las colecciones de poemas permiten seguir más fácilmente las evoluciones del gusto”, y distingue entre dos tipos de antologías: “las hay en que domina el gusto personal del coleccionista, y las hay en que domina el criterio histórico, objetivo” (*id.*). Ambos tipos pueden lograr la “temperatura de una creación”; en concreto, “las antologías de sentido histórico, cuando persiguen un solo fenómeno, ...alcanzan temperatura de creación, de creación crítica al menos” (p. 139).

La teoría de Reyes es importante porque manifiesta su pensamiento sobre la antología como género literario, sobre sus características principales y sobre la función esencial que llevan a cabo. Para Reyes, las antologías (y, por extensión, las revistas literarias de grupo) son documentos históricos en un doble sentido: como repasos y resúmenes de momentos importantes, esenciales, de la historia literaria y, al mismo tiempo, como textos que conforman, estructuran y se vuelven parte de esta historia en el presente. No sólo eso: dependiendo de la intensidad con la que emprendan su objeto, las antologías pueden volverse creaciones estéticas; los antólogos, creadores por derecho propio. Dicho eso, es casi inevitable imaginarse que, cuando escribió su ensayo, Reyes tenía en mente la *Antología de la poesía mexicana moderna*, elaborada por el grupo de Contemporáneos, firmada por Jorge Cuesta y publicada en 1928, dos años antes de la escritura de “Teoría de la antología”. La *Antología* de Contemporáneos sin duda ejemplifica y verifica la observación de Reyes de que “a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia” (p. 138). Revisar la historia y recepción de esta obra supera los alcances del presente ensayo, pero la extensa bibliografía que hay al respecto demuestra como muy pocas lo propuesto por González Aktories en su estudio de anto-

logías poéticas mexicanas a lo largo del siglo xx: las antologías “representan diversos estados de la conciencia que tiene de sí misma una tradición poética. En cada momento esta tradición se autoanaliza, se inventa un nuevo pasado o... crea a sus propios precursores, desarrollando una íntima combinación dialéctica de continuidad y de ruptura” (1995, p. 248).

Otra antología, malograda y casi desconocida, debe tomarse en cuenta también: la antología de poetas estadounidenses modernos en traducción de escritores jóvenes mexicanos que Reyes había planeado para publicación durante su estancia diplomática en Buenos Aires. Esa antología sin nombre también habría cumplido con los preceptos de la teoría de Reyes, e incluso puede conjeturarse que el propio Reyes habría planeado que se convirtiera en un documento literario e histórico importante en la tradición poética mexicana, pues, como afirma Ignacio Sánchez Prado (2019), “El cosmopolitismo literario de Alfonso Reyes opera de manera paralela a su hispanismo, como un reclamo de la agencia del intelectual latinoamericano en su relación con la cultura universal”. No obstante, puesto que fue un proyecto que nunca se concretó y del que no queda evidencia que no sea epistolar o testimonial, no se le ha dado la atención crítica que merece, a pesar de que se suscita en un momento importante en la relación entre Reyes y el grupo de Contemporáneos, además de dar fe de la confianza y estima que Reyes tenía a los jóvenes escritores.

La relación literaria y de amistad entre Reyes y el “grupo sin grupo” está bien documentada y ha sido objeto de gran número de estudios. Reyes ayudó a los jóvenes escritores con colaboraciones para sus revistas, con la promoción y publicación de su obra y con apoyo moral; ellos, a su vez, respetaban y confiaban en Reyes, al punto de incluirlo en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, en clara muestra de fraternidad literaria y de afinidad con el canon que pretendía conformar la generación de Contemporáneos. Pero esta relación no fue exactamente la de un profesor con sus alumnos. Yliana Rodríguez comenta al respecto que “Tanto Reyes como Henríquez Ureña fueron modelo y experiencia para las generaciones literarias subsecuentes, pero los Contemporáneos no se concebían como sus discípulos” (1997, p. 371). Rodríguez explica, además, mediante el análisis de la correspondencia y las controversias literarias de las décadas de 1920 y de 1930, que lo que los Contemporáneos ven en Reyes “No es un ídolo..., no es un maestro; es un compañero,



cuyo valor reconocen, al que le han enviado señales muy claras: lo aceptan, lo respetan, lo quieren incluso; lo critican” (p. 381). El propio Jorge Cuesta afirma esta relación de igualdad literaria en uno de sus textos: “Pues no nace de Reyes la más nueva literatura mexicana, se relaciona con ella” (1991, p. 258). Sin embargo, esto no fue impedimento para que Reyes viera en los jóvenes poetas el nacimiento de una nueva tradición poética mexicana, que renovara las formas reiterativas y que desechara el nacionalismo anquilosante que imperaba en la literatura de la Revolución y la posterior a ella. Esta confianza se hace patente durante la primera estancia de Reyes en Buenos Aires como embajador de México en Argentina, de 1927 a 1930, en la que “intentó convertirse en un intermediario entre los escritores mexicanos y los argentinos” (Garciadiego 2015, p. 243).

Esta suerte de “diplomacia literaria” inicia temprano en su estancia porteña, cuando Reyes “publica en *Martín Fierro* [año 4, núm. 42, 10 de junio de 1927] una sección dedicada a todos los nuevos poetas mexicanos que, posteriormente, serán considerados como Los Contemporáneos”, a saber, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, además de Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos (Neubauer 2018, p. 155). Hacia 1928, cuando la revista *Contemporáneos* comienza su publicación por encargo de Genaro Estrada, Reyes pide colaboraciones argentinas a los escritores jóvenes con los que se reunía, entre ellos Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal, pero estas colaboraciones son pocas y tardías (Neubauer 2018, p. 156; Garciadiego 2015, pp. 243-244). Una de las más destacables, entre las pocas que consiguió, es el poema “Recoleta” de Borges, pero se publicó hasta 1931 (*Contemporáneos*, núms. 40/41, septiembre-octubre de 1931, p. 135), cuando Reyes había abandonado ya la Argentina. Cabe destacar que Reyes también intentó obtener colaboraciones mexicanas para “las revistas argentinas *Don Segundo Sombra* y *Libra*, proyecto que también obtuvo magros resultados” (Garciadiego 2015, p. 244). Por un lado, Reyes fracasó en la obtención de colaboraciones argentinas para *Contemporáneos* porque “a los escritores jóvenes argentinos sólo les interesaba ser conocidos en su ciudad, en su país y en Europa” (*id.*): en sus propias palabras, para los argentinos “no existe más que la Argentina o lo que halaga a la Argentina, es decir, Europa” (*apud* Neubauer 2018, p. 157). Además, entre sus conferencias literarias en el Cono Sur, hay muchas sobre poesía francesa y española, pero no hay una sola

de literatura mexicana, no por desinterés o falta de voluntad por dar a conocer la literatura nacional, sino porque “los escritores argentinos mantenían dos actitudes frente a la literatura mexicana: desinterés o rechazo” (Garcíadiego 2015, p. 244). Por otro lado, la búsqueda de colaboraciones mexicanas para las revistas argentinas tampoco dio frutos debido a que los escritores mexicanos no enviaron colaboraciones. La capacidad de convocatoria de Reyes no era poca, pero frente a la indiferencia y el antagonismo de los escritores jóvenes, tanto mexicanos como argentinos, poco pudo hacer.

Como ya puede vislumbrarse, la primera estancia de Reyes en Argentina está marcada por desaires y decepciones. El mayor de ellos es quizá el proyecto de *Cuadernos del Plata*, iniciado a finales de 1928, y que Javier Garcíadiego llama “Su mayor esfuerzo de diplomacia literaria” (p. 243). En una extensa carta a José Ortega y Gasset con fecha del 10 de enero de 1930, Reyes (2010, p. 164, nota) explica la historia de los *Cuadernos del Plata* de principio a fin: el proyecto surge a partir de que los jóvenes escritores argentinos (Borges, Marechal, etc.) lo invitan a dirigir un proyecto literario, pues confían en su autoridad y capacidad de convocatoria. Reyes, no obstante, rechaza comprometerse con la edición de una revista, pues le desagrada la carga de trabajo y la casi arbitrariedad de selección que implicaría cumplir con los tiempos de publicación. En cambio, propone la publicación de obras individuales, de extensión breve, en una colección que consistiría en “una serie de *plaquettes* destinados a dar a conocer lo más relevante de la literatura contemporánea en Argentina. Evar Méndez se haría cargo del contenido editorial, mientras que Reyes se haría cargo de la parte literaria” (Neubauer 2018, p. 143).

Los *Cuadernos del Plata*, que se perfilaban para ser el mayor proyecto literario de Reyes en Argentina, constaron finalmente de sólo cinco números, el último de los cuales fue *Línea*, de Gilberto Owen, única obra de un escritor extranjero en la serie. Aunque “El principio básico de la colección era que sólo tendrían cabida escritores argentinos y mexicanos”, no obstante, “pronto pasó por cambios significativos. Para comenzar, Borges convenció a Reyes de que se acentuara el carácter argentino de los *Cuadernos del Plata*... El dominio argentino de la serie se vio favorecido por la actitud de los mexicanos —Torri, Estrada y Castro Leal—, «inteligentes» pero «poco trabajadores»” (Garcíadiego 2015, p. 244). A pesar de los esfuerzos de Reyes, el pro-

yecto perdió ímpetu por la ambición de los escritores argentinos y la desidia de los escritores mexicanos, además de ciertas diferencias con Evar Méndez, quien finalmente obtuvo la dirección total del proyecto cuando éste estaba a punto de fenecer. Como observa Garciadiego, “Los tropiezos de la colección, a la que Reyes veía como «un profundo objeto diplomático» en tanto que buscaba concertar «voluntades literarias entre los dos polos de la raza», dañaron profundamente su ánimo” (*id.*). El optimismo de Reyes con tal proyecto es evidente desde las primeras entradas de su diario, en las que habla sobre él y presenta una larga lista de posibles autores y autoras, y que encabeza de este modo: “En los *Cuadernos del Plata* sueño los nombres siguientes...” (2010, p. 78). Entre algunos de ellos se encuentra una anotación que destaca de lo demás: “Antología yanqui traducida por los chicos mexicanos” (p. 79). Esa antología perdida es la que nos incumbe en este subcapítulo.

Como se explica arriba, el propósito de los *Cuadernos del Plata* es, en parte, “la intervención sobre el panorama local, como los canales de promoción de la nueva generación literaria mexicana en Buenos Aires” (Neubauer 2018, p. 142), a saber, del grupo de escritores jóvenes reunidos en torno a Cuesta, Gorostiza, Novo y Villaurrutia:

El proyecto toma ribetes continentales, ya que se involucra a algunos de los jóvenes mexicanos Contemporáneos [*sic*], en un intento de aunar a las vanguardias de ambos extremos del continente. Los Cuadernos del Plata se convierten así en una posibilidad de diálogo entre los proyectos literarios de la juventud argentino-mexicana con los intelectuales consagrados (p. 143).

¿No cabe pensar que la antología de poetas estadounidenses traducidos por escritores jóvenes mexicanos, que Reyes “soñó” con editar y publicar, fuera una extensión de este diálogo entre vanguardias y literaturas distantes, pero hermanadas? Es curioso que Garciadiego escriba en una nota que, “Sin explicación alguna, Reyes decidió que también tendrían cabida [en los *Cuadernos del Plata*] escritores norteamericanos traducidos por escritores mexicanos como Salvador Novo y Bernardo Ortiz de Montellano, así como el español Enrique Díez-Canedo” (2015, p. 244, n. 50). Éstos no fueron los únicos poetas a quienes pidió traducciones: también las esperaba de Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen; recibió

traducciones de Enrique Munguía Jr., y ya tenía en su poder traducciones de Rafael Lozano. Tampoco es del todo preciso que Reyes careciera de una explicación para incluir la antología en los *Cuadernos del Plata*: para él, el interés primordial no era la poesía estadounidense, sino la traducción de los poetas mexicanos, lo cual sí responde y concuerda con la línea editorial del proyecto.

Como se observa en “Teoría de la antología”, para Reyes las antologías de poesía cumplen una función esencial en la conformación y perpetuación de un canon, y una antología con un objeto tan específico como ésta —no poetas anglófonos en traducción, ni poetas traductores hispánicos: poetas estadounidenses traducidos por jóvenes poetas mexicanos— tiene el potencial de ser una creación que se sostenga por sí misma. En “A vuelta de correo”, ensayo de 1932, Reyes define la “literatura mexicana” como “la suma de las obras de los literatos mexicanos” (1996, p. 440). Esta definición es importante porque rechaza clasificaciones temáticas, geográficas e, incluso, nacionalistas. Un literato mexicano no está constreñido por temas, tramas, país de residencia o lengua de escritura; ni siquiera por el carácter original o derivado de la obra que escribe. Si la literatura mexicana aspira a una condición “universal” como la que, supuestamente, caracteriza a las literaturas antiguas, las europeas y la estadounidense, el llamado “canon occidental”, entonces no puede desarrollarse en el provincialismo o la ignorancia de las nuevas obras de otras latitudes. La traducción debe ser, y es, parte fundamental de la literatura mexicana.

La antología de *Cuadernos del Plata*, de haberse gestado y publicado, habría sido un texto clave en la historia de la literatura mexicana moderna, a la par de la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Contemporáneos. No obstante, ya que nunca pasó de ser un proyecto frustrado, nunca permitirá un estudio académico que trascienda la especulación. Hay algunos comentarios sobre los *Cuadernos del Plata* como proyecto editorial (v.gr., Garciadiego 2015, pp. 243-244, y Neubauer 2018, pp. 143 y 155-157)<sup>6</sup>, pero ninguno sobre la antología como tal, excepto menciones tangenciales. Por lo anterior, se presenta aquí una narración cronológica de los hechos concernientes a la antolo-

<sup>6</sup> Para el contexto político y literario, además de una narración de la estancia rioplatense de Reyes, junto con todas sus vicisitudes, consúltese GARCADIEGO 2015, pp. 229-254, y NEUBAUER 2018.

gía de poetas estadounidenses en traducción, realizada a partir de la correspondencia que se conserva entre Reyes y otros escritores, y de las entradas en el diario personal de Alfonso Reyes. El período a tratar dura poco más de un año —del 4 de diciembre de 1928 al 10 de enero de 1930— y abarca toda la vida de los *Cuadernos del Plata* como proyecto en el que participó Reyes. Este relato no pretende ser exhaustivo: la correspondencia inédita que pueda mencionar la antología es de difícil acceso; hay cartas perdidas, y cabe además la posibilidad de que existan, en la Capilla Alfonsina, documentos conexos que aún no hayan sido clasificados. Lo que sí pretende es hacer un recuento de las instancias en las que se mencione la antología en las correspondencias publicadas y en el diario de Reyes, hasta donde pudieron rastrearse, y en consecuencia exponer el interés de Reyes en obtener material para editar la antología y los esfuerzos que hizo para llevar a cabo este proyecto particular dentro de los *Cuadernos del Plata*, los cuales finalmente no se vieron recompensados.

Alfonso Reyes menciona los *Cuadernos del Plata* por primera vez en la entrada de su diario del 4 de diciembre de 1928, durante su estancia en Buenos Aires como embajador de México: “Con Evar Méndez convine en principio la publicación de mis *Cuadernos del Plata*, que yo haré y dirigiré en lo literario, y él en lo editorial, costeadando las impresiones en Colombo (el de Güiraldes)” (2010, p. 77). En la entrada del día siguiente, el 5 de diciembre, Reyes comenta el proyecto con mayor detalle e incluye una lista de los escritores e ilustradores que quisiera publicar en los *Cuadernos del Plata*. Es aquí donde aparece el elemento que llama la atención por su longitud, por no ser un nombre propio y por tratarse de una publicación con un propósito más concreto: “Antología yanqui traducida por los chicos mexicanos” (pp. 77-79). Ese mismo día, Reyes envía a Genaro Estrada, amigo cercano y entonces subsecretario de Relaciones Exteriores, un telegrama donde le pide personalmente que le envíe una obra propia para los *Cuadernos*, y que extienda la invitación a Julio Torri y Antonio Castro Leal; además, le solicita que contacte a otros poetas, a fin de que le envíen las traducciones de poetas estadounidenses que tengan: “Reserva hacer otras invitaciones desearía publicar antología poetas yanquis traducidos por jóvenes mexicanos poseyendo ya Novo Ortiz Montellano y Lozano creyendo Bodet Villaurrutia [*sic*] Enriquito [Enrique González Rojo] y Owen podrán también mandarme algo *stop* Ruego

atenderme pues trátase obra seria fina clara cierta” (Reyes y Estrada 1993, p. 167). En un telegrama sin fecha, Estrada responde a Reyes confirmando la petición: “Entendido ya hago invitaciones correspondientes. Dígame cuántas páginas aproximadamente debe llevar cada trabajo para nueva colección” (p. 168). Y el 6 de diciembre, Reyes apunta en su diario: “Invitados en México por cable Genaro, Torri, Castro Leal y los muchachos mexicanos para *Cuadernos del Plata*” (2010, p. 80). El proyecto está, oficialmente, en marcha.

La siguiente comunicación es una carta de Gilberto Owen a Alfonso Reyes, con fecha del 18 de diciembre de 1928, escrita durante su estancia diplomática en Nueva York. El propósito de la misiva es confirmar la invitación a participar con traducciones para la antología (Owen es, acaso, el primero que responde afirmativamente y con entusiasmo a la invitación) y afinar detalles sobre ella:

Genaro [Estrada] me escribe de la antología de jóvenes yanquis, en traducciones de jóvenes mexicanos, que está usted formando, y de su deseo de mi colaboración. Querría enviarle con esta carta versiones hechas en Méx., pero no hay allá quien pudiera encontrarlas entre mis papeles, y las hechas aquí, descuidadas al margen de libros leídos de prisa, necesitan una revisión que voy a emprender en cuanto acabe unos inventarios a que me han condenado. Le enviaré todo lo que pueda, pues ignoro si usted señaló simpatías y diferencias a cada uno, y temo que lo que yo le mande se cruce con tareas impuestas a mis compañeros, a quienes he perdido de vista y de oídos desde hace ocho meses. 15 días me llevará enviarle eso (¿[Carl] Sandburg, [Alfred] Kreyborg, W[illiam] Carlos Williams, Witter Bynner, Countee Cullen?). ¿Quiere decirme luego, luego, si le interesa interesarme en algún poeta de aquí especialmente? Dígame algo un poco más preciso que el párrafo de Genaro, que me voy a quedar esperando sus órdenes. Recuérdeme fiel en amistad y en deseos de servirle, y tenga aquí el saludo mejor de *Gilberto Owen* (1979, pp. 272-273).

Cabe destacar que Owen, al igual que Estrada, pide más detalles sobre los requisitos de colaboración. La capacidad de llamamiento de Reyes es enorme, como ya se ha visto, pero quizá le ganó el entusiasmo a la hora de publicar la convocatoria. El domingo 20 de enero de 1929, Reyes registra en su diario que, entre otras cosas, escribe una carta “A Gilberto Owen, para los *Cuadernos del Plata*” (2010, p. 92). Esta carta no se conserva, pero

podemos suponer que es una respuesta a la carta anterior de Owen, y que Reyes habla sobre las propuestas de traducción de aquél; además, es muy posible que Reyes invitara a Owen directamente a participar en los *Cuadernos* con poemas de su autoría, lo que después constituiría *Línea* (1930), el último volumen de los *Cuadernos*.

El 21 de enero, Genaro Estrada escribe una carta a Reyes en la que envía “la primera remesa”, que consta de “tres versiones de poetas yanquis, hechas por Enrique Munguía, Jr.” (Reyes y Estrada 1993, p. 183), cuya escritura elogia. La siguiente mención de la antología en el diario de Reyes es del 13 de marzo de 1929, donde registra que escribe una carta a Enrique Díez-Canedo “insistiendo me envíe para mi antología en los *Cuadernos del Plata* sus traducciones de Sandburg y otros poetas yanquis nuevos” (2010, p. 113). La insistencia rinde frutos, pues Díez-Canedo responde a la epístola de Reyes el 29 de marzo, y le envía un conjunto de textos, en el que incluye fichas bibliográficas sobre traducciones al español del poeta francés Stéphane Mallarmé, además de traducciones para la antología: “De poetas yankees va lo que he hecho, creo que todo, salvo unas cosas de Whitman, que no creo necesarias. Tampoco sé si le servirá eso de W. Crane que, por si acaso, le copio” (Reyes y Díez-Canedo 2010, p. 114). Después, el 11 de abril, Reyes (2010, p. 119) recibe la carta de Estrada con las traducciones de Enrique Munguía y registra en su diario el envío de una carta agradeciendo la atención.

El 12 de abril, Reyes escribe a Estrada, y dedica la última parte de la carta a la antología. Entre otras cosas, Reyes elogia las traducciones de Munguía, y asegura que Owen le envió las que había prometido: “Owen me envió preciosas traducciones de yanquis y me promete otras más. Lo de Munguía Jr. está excelente” (Reyes y Estrada 1993, p. 203). Esta declaración es importante, pues se trata del único testimonio que confirma la recepción de traducciones de Owen que, hasta la fecha, en la bibliografía especializada se consideran perdidas (véanse Cajero 2019, pp. 26-27, y Calvillo 2019, s.p.). Sin embargo, esta afirmación, que por lo general se ha pasado por alto, puede alentar nuevas esperanzas de encontrar esas traducciones, quizá trasapeladas en alguna carpeta de la Capilla Alfonsina. Por lo demás, Reyes se muestra exasperado en la misiva con la poca disposición de Ortiz de Montellano y Novo para el proyecto: “Pero ahora yo me pregunto y digo: Bernardo Ortiz de Montellano y Salvador Novo ¿me dan también las traducciones que han hecho?”

Yo tengo o creo tener todas las que han publicado; y también quiero saber si dispongo de las que hay en el volumen ENSAYOS, de Novo” (Reyes y Estrada 1993, p. 203). Finalmente, Reyes adopta un tono más apremiante con las solicitudes: “¿Ud. no tiene por ahí traducciones de nuevos yanquis? Habrá, espero, de Canedo” (*id.*). El mismo día, Reyes registra en su diario la escritura de dicha epístola; de nuevo, se muestra irritado con la apatía de los poetas: “Escribo a Genaro preguntando por mi *Juan Peña* y pidiendo autorización firme de Salvador Novo y Ortiz de Montellano para usar sus traducciones de nuevos yanquis en mis *Cuadernos del Plata*” (2010, p. 120). Parecería que el tiempo apremia a Reyes, y de pronto la consecución de material para la antología adquiere carácter de urgente. Por fortuna, el 21 de abril recibe la carta de Díez-Canedo con fecha del 20 de marzo, con las traducciones y las fichas de Mallarmé (p. 123). El caso de Díez-Canedo es particular, pues se trata del único traductor que no cumple con las especificaciones de la antología: es español de nacimiento y en 1929 contaba con 50 años de edad. Es posible que Reyes pidiera su ayuda al verse falto de material.

La siguiente comunicación ocurre un mes después, en una carta de Gilberto Owen enviada el 22 de mayo. Owen envía *Línea* y promete una tanda de traducciones: “De traducciones: ya estoy poniendo en limpio algunas, menos de las que esperaba. ¿No será demasiado tarde? Y no cometeré ya el enviarle una antología, como la pasada, estado que no cabe en otro, porque ya he estudiado mi Derecho Internacional. Espero que un año de N. Y. le parezca a Genaro —y me sea— bastante” (Owen 1979, p. 274). Las últimas oraciones de esta cita son un tanto crípticas. Owen asegura que anteriormente envió “una antología” de poemas, lo que confirma la aseveración de que Reyes en efecto ya tenía en su poder algunas traducciones de Owen. No obstante, ¿a qué se refiere con “estado que no cabe en otro, porque ya he estudiado mi Derecho Internacional”? ¿Será un chiste o ironía que sólo Reyes podría entender, ininteligible para nosotros, que carecemos de la mitad de ese intercambio epistolar? ¿Será un “estado que no cabe en otro” una antología dentro de una antología? Imposible saberlo. Sea como fuere, el 19 de junio Reyes (2010, p. 143) recibe esta carta junto con *Línea*. Luego, hay un silencio de un mes, y la siguiente comunicación en la que se menciona algo referente a la antología es en una carta inédita de Reyes a Xavier Villaurrutia, con fecha del 19 de julio, conservada en el archivo de la Capilla Alfonsina. En esta carta,



Reyes pregunta a Villaurrutia si no le enviará “algo” (¿traducciones?, ¿obra propia?) para los *Cuadernos del Plata*, aunque el tono de la pregunta es más bien incidental. Villaurrutia no responde a esto en la siguiente carta que se conserva, escrita meses después, acaso porque este intercambio epistolar se da en medio de una polémica en la que Villaurrutia pensaba que Reyes lo había ofendido a causa de la adjudicación errónea de una cita en un texto.

Alrededor de esas fechas, las entradas del diario de Reyes se tornan más amargas y atribuladas. Entre las labores diplomáticas, los compromisos sociales y las decepciones en los empeños literarios, Reyes se ha desilusionado de Argentina. Por último, el 24 de julio registra en su diario:

Sucede lo inevitable. Evar Méndez y no yo es quien dirige los *Cuadernos del Plata*. Tal es el error de contar con editores literarios. Él es quien paga, y no seré yo quien me oponga a sus planes. Me corre prisa por acabar con los primeros cuadernos, para desligarme del todo de este compromiso. Estamos muy lejos. No estamos de acuerdo siquiera en el uso de las palabras. Los muchachos argentinos están llenos de prejuicios pro y contra de las cosas, independientemente de su valor literario (p. 145).

Pero no es sino hasta el 10 de enero de 1930, medio año más tarde, cuando Reyes se deslinda por completo de los *Cuadernos del Plata*, según registra en su diario: “Larga carta a José Ortega y Gasset contándole la historia de mis peripecias con el mundo literario argentino. A él le debo explicaciones para que no me crea ligado con miserables campañas. A Evar Méndez, carta entregándole los *Cuadernos del Plata* que ya no quiero dirigir” (p. 164). El proyecto que tanto había ilusionado a Reyes, y en el que había invertido tantos recursos, se había terminado. El desgaste emocional y mental casi acaba con Reyes<sup>7</sup>. Dejaría la Argentina poco después para fungir como embajador de México en Brasil de 1930 a 1935.

A partir de entonces, se terminan las menciones sobre los *Cuadernos del Plata* en el diario de Reyes, y él no vuelve a retomar el proyecto de la antología de poetas estadounidenses traducidos por poetas jóvenes mexicanos. No obstante, cabe destacar

<sup>7</sup> JAVIER GARCADIENGO (2015, pp. 237-244; en especial, p. 244) hace un exhaustivo recuento de los rigores que representó la experiencia argentina para Reyes en ese período.

una última mención de ella antes de que Reyes cediera oficialmente los *Cuadernos del Plata* a la dirección de Evar Méndez. Se trata de una carta del 19 de noviembre de 1929, de Gilberto Owen a Xavier Villaurrutia, en la que Owen pregunta: “¿Qué traducciones le has enviado a Reyes para su antología? Yo estoy traduciendo a los cuatro o cinco que no han publicado libro. De dos de ellos estoy seguro, pues valen, de los otros todavía no sé” (1979, p. 268). El modo en que Owen formula la pregunta parece indicar un contexto conocido para los dos, como si esperara que Villaurrutia estuviera también preparando traducciones para el proyecto de Reyes. Recordemos que para entonces Owen se encuentra en Nueva York y no está en comunicación constante con el resto de los Contemporáneos. La respuesta de Villaurrutia, si es que la hubo, está perdida, como el resto de las cartas que Owen recibió. Owen, por lo demás, no estaba siquiera enterado de que los *Cuadernos del Plata* estaban llegando a su fin, ni de que su propio volumen, *Línea*, sería la última publicación del proyecto.

Es comprensible la poca atención crítica que han recibido los *Cuadernos del Plata*, y en particular la antología sin nombre de poetas estadounidenses. Ambos fueron, en mayor o menor medida, proyectos malogrados, y otros aspectos del primer período argentino de Alfonso Reyes han merecido atención más puntual. No obstante, no pueden ignorarse las implicaciones que tiene la antología. Para Reyes fue un proyecto importante, como demuestra el empeño con que convocó a los escritores mexicanos a compartir sus traducciones. Resulta penoso que ellos no hayan correspondido con entusiasmo semejante. Reyes registró en su diario como recibidas las traducciones de Enrique Manguía Jr. y de Enrique Díez-Canedo, y todo parece indicar que también obtuvo las de Gilberto Owen, si así pueden entenderse las indicaciones en la correspondencia<sup>8</sup>. Ninguno de es-

<sup>8</sup> El paradero de estas traducciones, como aludí páginas atrás, es motivo de especulación entre los estudiosos de Owen. De haberlas recibido Reyes, ¿habría sido tan descuidado como para perderlas o tirarlas, si conservó otras cartas e incluso fotografías de Owen? Seguro que no. ¿Habrá tenido que abandonarlas al salir de Buenos Aires o entregarlas a Evar Méndez cuando cedió la dirección de los *Cuadernos del Plata*, junto con las traducciones de Díez-Canedo y Manguía? Tampoco es descabellada la posibilidad de que se encuentren en el inmenso archivo de la Capilla Alfonsina, trasapeladas en alguna carpeta o clasificadas erróneamente debido al desconocimiento del origen de estos papeles. En todo caso, la búsqueda de las traducciones de Owen para esta antología no puede darse por fallida aún.

tos tres era ajeno a la traducción, y sería interesante descubrir, en el futuro, qué textos enviaron a Reyes<sup>9</sup>. En todo caso, habría sido fascinante ver completada la antología de la que hasta aquí se ha dicho cuanto se puede decir con certeza.

## CONCLUSIONES

Los casos de las dos antologías mexicanas, y prácticamente simultáneas, de poesía estadounidense moderna en traducción cuya génesis, historia, realización o malogro se recuentan en el presente estudio demuestran, a más del comienzo de un verdadero reconocimiento del quehacer del traductor —una labor ya no mecánica, por inspirada que fuera, sino humanística—, la necesidad que ya se adivinaba en los años veinte de promover un cambio en la sensibilidad poética de nuestro país. No cabe duda de la conciencia que tenían los antólogos, Novo tanto como Reyes, de que la antología es, más que un mero compendio de textos, “el resultado de un concepto sobre una historia literaria” (Reyes 1997, p. 138). Este concepto lo informan no sólo las afinidades de los compiladores, sino, sobre todo, una evaluación implícita de los poetas, los movimientos, las innovaciones literarias propuestas, en este caso, en los Estados Unidos: “El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector, y sobre todo, orientándole hacia un futuro” (Vera Méndez 2005). Ambos florilegios, el logrado y el frustrado, asumen íntimo conocimiento de los modelos literarios foráneos y, desde una postura de autoridad, buscan llevar dichos modelos de la periferia al centro del polisistema, es decir, despojarlos de su exotismo a fin de insertarlos en el panorama de la cultura nacional, de nutrirse de ellos, quizá incluso de medirse con ellos; en todo caso, buscan “la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones” (Stanton 1998, p. 22). Tal es la circunstancia, como se ha dicho, de los *XX poemas* del

<sup>9</sup> Por ejemplo, Munguía tradujo al español *The waste land*, de T.S. Eliot (*Contemporáneos*, julio-agosto de 1930), y al inglés *Los de abajo*, de Mariano Azuela (1929); Díez-Canedo realizó versiones de Verlaine, Baudelaire, Whitman y Heine, entre otros; y la labor traductora de Owen, en especial como traductor de Emily Dickinson, ha sido objeto de varios análisis recientes; véanse CAJERO 2019 y CALVILLO 2019.

propio Novo, en los que se incorporan “rasgos de la nueva poesía angloamericana” y, sin embargo, no deja de tratarse “de una asimilación libre y original” (p. 155).

Cabe mencionar, a manera de conclusión, que de haber existido la antología de Reyes, el volumen probablemente habría llenado el vacío que dejaron en México, durante alrededor de cuatro décadas, la limitación y la selectividad de Salvador Novo en su conformación de *La poesía norteamericana moderna*, esto es, cuando menos hasta la publicación, en 1965, de su edición ampliada y bilingüe de *101 poemas*. Como bien apuntó José Emilio Pacheco, “El gran difusor de los poetas norteamericanos en Hispanoamérica” no fue un mexicano, sino un nicaragüense, José Coronel Urtecho, “al volver en 1927 de los Estados Unidos y fundar en Nicaragua el grupo «Vanguardia», cuya influencia no ha cesado... Coronel Urtecho y [Ernesto] Cardenal son los autores de la mejor *Antología de la poesía norteamericana* disponible hasta hoy [primavera de 1978] en español” (1979, pp. 333-334). Y, sin embargo, ello no quiere decir que Novo no haya dejado impronta en nuestro país en cuanto atañe a la antologización de la poesía estadounidense. Si bien es improbable que su proyecto haya tenido influencia alguna en la *Antología de la poesía norteamericana* del exiliado catalán Agustí Bartra, publicada en la UNAM en 1959, es posible que sí haya inspirado a los traductores de *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*, de Eliot Weinberger (1992), por no decir que al propio antólogo, particularmente porque su procedimiento de selección y, sobre todo, sus objetivos son muy similares: “él mismo, según sus propios gustos y criterios..., eligió no sólo a los autores y [sus] poemas representativos, sino también a los traductores, todos poetas, desde luego”, en palabras de Pura López Colomé. “Su idea fue ofrecer suficientes poemas en cada caso y no tan conocidos, de modo que el lector tuviera una imagen congruente y nueva de la obra” (2015, pp. 243-244). A partir de la antología de Novo hubo muchas otras, entre las cuales quizá la mejor, o cuando menos la que más claramente se propone ampliar y completar el panorama de la poesía estadounidense contemporánea en nuestro país, sea *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, publicada en la UNAM en dos tomos, el primero a cargo de Eva Cruz, académica, y el segundo, de Alberto Blanco, poeta. No obstante, dado que esa edición data de 1994, y dado que el poeta más joven que incluye es Gary Soto (nacido en 1952), se vuelve cada vez más urgente la necesidad de una

nueva antología que lleve a cabo un repaso exhaustivo de las distintas vertientes y manifestaciones de la poesía posmoderna en los Estados Unidos.

Es una lástima que la información que se conserva de la antología de *Cuadernos del Plata* sea, a la fecha, tan escasa, pero un trabajo de largo aliento en los archivos puede todavía rendir algún fruto. A más de ello, queda pendiente el esbozo de una historia interna de la antología de Novo, si no de la de Reyes: un estudio pormenorizado de la naturaleza, la intención y la técnica de cada una de las traducciones, de la estrategia empleada en el trasvase y de las características textuales que distinguen los textos meta de sus originales, por una parte, y de versiones alternas, por otra, puesto que, como bien advierten Essmann y Frank, “The internal translation history must be worked out in order to confirm, complement, or correct the findings of external translation history” (1991, p. 83). En todo caso, incluso un trabajo tan necesariamente breve como éste evidencia que, vistas como un subgénero literario, las antologías de traducciones son instrumentales en la consideración del peso, el prestigio y la trascendencia no sólo de una tradición literaria, sino, en realidad, de la de dos; y no menos importante en esta fórmula es la dinámica de su recepción, aceptación y adecuación en la cultura de destino<sup>10</sup>.

## REFERENCIAS

- AGUILERA LÓPEZ, JORGE 2019. “De poéticas hegemónicas y marginales en México. Legitimación y canon en las antologías de poesía mexicana”, *Signos Literarios*, 15, 30, julio-diciembre, pp. 102-127.
- BARRERA, REYNA 1999. *Salvador Novo: navaja de la inteligencia*, Plaza y Valdés, México.
- BARRERA ENDERLE, VÍCTOR 2002. *La mudanza incesante. Teoría y crítica literarias en Alfonso Reyes*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- BERNARDO, ANA MARIA 2013. “Poetry anthologies as *Weltliteratur* projects”, en *Translation in anthologies and collections (19th and 20th centuries)*. Eds. Teresa Seruya, Lieven D’hulst, Alexandra Assis Rosa & Maria Lin Moniz, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, PA, pp. 107-122; doi: 10.1075/btl.107.10ber.

<sup>10</sup> En la investigación documental que informa este trabajo reconozco y agradezco la diligente ayuda de Alejandro Chirino como becario adscrito al Programa para el Desarrollo Profesional Docente (Prodep) 2018, en el marco del cual se llevó a cabo este proyecto.

- CAJERO, ANTONIO (ed.) 2019. *Versiones a ojo. Traducciones de Gilberto Owen*, El Colegio de San Luis, México.
- CALVILLO, JUAN CARLOS 2019. "Gilberto Owen", en *Enciclopedia de la Literatura en México* (ELEM), <http://www.elem.mx/autor/datos/1700> [consultado el 21 de agosto de 2021].
- CUESTA, JORGE 1991 [1928]. "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", en *Poesía y crítica*. Ed. Luis Mario Schneider, Conaculta, México, pp. 251-260.
- ENGLEKIRK, JOHN E. 1938. "Notes on Whitman in Spanish America", *Hispanic Review*, 6, 2, pp. 133-138.
- ESCALANTE, EVODIO 1994. "Contemporáneos y Estridentistas en el estadio del espejo", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Coords. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, México, pp. 391-402; doi: 10.2307/j.ctv6jmw3.
- ESSMANN, HELGA & ARMIN PAUL FRANK 1991. "Translation anthologies: An invitation to the curious and a case study", *Target*, 3, 1, pp. 65-90; doi: 10.1075/target.3.1.05ess.
- FIGUEIRA, GASTÓN 1984. *Emily Dickinson en América Latina: crítica, traducción, influencia, espectáculo*, Biblioteca Artigas-Washington, Montevideo.
- FRANK, ARMIN PAUL 2005. "Anthologies of translation", en *Routledge encyclopedia of translation studies*. Ed. Mona Baker, Routledge, London-New York, pp. 13-16.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA 1998. "Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27, pp. 275-296.
- GARGADIAGO, JAVIER 2015. "Alfonso Reyes en la Argentina: desencuentros diplomáticos y amistades literarias", en *Autores, editoriales, instituciones y libros: Estudios de historia intelectual*, El Colegio de México, México, pp. 229-254.
- GONZÁLEZ AKTORIES, SUSANA 1995. "Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, pp. 239-250.
- GONZÁLEZ AKTORIES, SUSANA 1996. *Antologías poéticas en México*, Praxis, México.
- GUILLÉN, CLAUDIO 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica, Barcelona.
- KITTEL, HARALD 1995. "International anthologies of literature in translation: An introduction to incipient research", en *International anthologies of literature in translation*. Ed. H. Kittel, Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- LÓPEZ COLOMÉ, PURA 2015. *Imperfecta semejanza. Meditaciones y diálogos en torno a la traducción poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- LOWELL, AMY 1915. "Preface to *Some imagist poets*", en *Some imagist poets*. Ed. A. Lowell, Poetry Foundation, en <https://www.poetryfoundation.org/articles/69404/preface-to-some-imagist-poets> [consultado el 26 de mayo de 2020].
- MANCHESTER, P.T. 1931. "American poetry in Spanish translation", *Hispania*, 14, 5, pp. 341-346.
- MEYER, MARY EDGAR 1952. "Walt Whitman's popularity among Latin-American poets", *The Americas*, 9, 1, pp. 3-15.

- NEUBAUER, CECILIA GUADALUPE 2018. "Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes en Argentina (1924-1930): una presencia de México en el Río de la Plata", *Secuencia*, 101, pp. 136-166.
- NOVO, SALVADOR 1924. *La poesía norteamericana moderna*, Publicaciones Literarias Exclusivas de *El Universal Ilustrado*, México.
- OWEN, GILBERTO 1979. *Obras*, 2ª ed. Ed. Josefina Procopio, Fondo de Cultura Económica, México.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO 1979. "Nota sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 106/107, enero-junio, pp. 327-334.
- REYES, ALFONSO 1996 [1932]. "A vuelta de correo", en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, t. 8, pp. 427-449.
- REYES, ALFONSO 1997 [1930]. "Teoría de la antología", en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, t. 14, pp. 137-141.
- REYES, ALFONSO 2010. *Diario II, 1927-1930*. Ed. Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México.
- REYES, ALFONSO y ENRIQUE DÍEZ-CANEDO 2010. *Enrique Díez-Canedo/ Alfonso Reyes: correspondencia 1915-1943*. Ed. Aurora Díez-Canedo, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo Editorial de Nuevo León, México.
- REYES, ALFONSO y GENARO ESTRADA 1993. *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. T. 2: 1917-1930. Ed. Serge I. Zaïtzeff, El Colegio Nacional, México.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, YLIANA 1997. "Alfonso Reyes y los Contemporáneos", en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL*. T. 3: *Literatura, siglos XIX y XX*. Coords. Yvette Jiménez de Báez y Martha Elena Venier, El Colegio de México, México, pp. 369-392; doi: 10.2307/j.ctv47w565.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO 2002. *El canon y sus formas: la reinvencción de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*, Secretaría de Cultura, Puebla.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO 2006. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*, tesis, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA, en [http://d-scholarship.pitt.edu/7769/1/Sanchez\\_Prado\\_ETD\\_2006.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/7769/1/Sanchez_Prado_ETD_2006.pdf) [consultado el 12 de abril de 2022].
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO 2019. "Reyes y la crítica literaria", *El Nacional*, 17 de noviembre, en <https://www.elnacional.com/papel-literario/reyes-y-la-critica-literaria/> [consultado el 12 de abril de 2022].
- SERUYA, TERESA 2013. "Anthologies and translation", en *Handbook of translation studies*. Eds. Yves Gambier & Luc van Doorslaer, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, PA, t. 4, pp. 1-6.
- SERUYA, TERESA, LIEVEN D'HULST, ALEXANDRA ASSIS ROSA & MARIA LIN MONIZ (eds.) 2013. *Translation in anthologies and collections (19th and 20th centuries)*. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, PA; doi: 10.1075/btl.107.
- STANTON, ANTHONY 1998. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, El Colegio de México, México; doi: 10.2307/j.ctv43vsg5.
- VERA MÉNDEZ, JUAN DOMINGO 2005. "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 10, 30, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html> [consultado el 7 de abril de 2022].