

Poesía del Cono Sur hispanoamericano: capital simbólico y representación en antologías de Brasil e Italia

Silvana Serrani

Stefano Tedeschi

Silvana Serrani es profesora del IEL-UNICAMP desde 1981, actualmente profesora titular. Coordina el Centro de Estudios Hispano-americanos de esa universidad.

Contacto: silvana.serrani@iel.unicamp.br

Stefano Tedeschi es doctor en Estudios Americanos por la Universidad Roma Tre. Actualmente es Profesor Adjunto de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Roma "La Sapienza".

Contacto: stefano.tedeschi@uniroma1.it

PALABRAS CLAVE:

Poesía hispanoamericana;
Cono Sur; antología, género
discursivo.

KEYWORDS

Spanish American poetry;
Southern Cone; anthology,
discursive genre.

RESUMEN

La contradicción básica entre lo lacunar y lo pletórico de toda antología produce consecuencias para la lectura, el canon, la disputa de capitales simbólicos y la memoria literario-cultural, entre otros dominios. A partir de premisas bakhtinianas para el enfoque del género, en este trabajo analizamos la representación de la poesía del Cono Sur para los públicos brasileño e italiano, en las antologías de poesía hispanoamericana de Thiago de Mello (2011) y Martha Canfield (2004), respectivamente. Examinamos la estructura composicional de las recopilaciones, la selección, su paratexto y estilo discursivo, así como las temáticas y poéticas representadas. En las conclusiones nos detenemos en aproximaciones de estas obras, editadas en países latinos no hispánicos, con la finalidad de indicar perspectivas y desafíos sobre inclusión de poetas recientes, traducción cultural, diálogos intersemióticos y pluralidad cultural intrarregional hispanoamericana, en futuros proyectos antológicos.

ABSTRACT

The basic contradiction between the fragmentary and the plethoric representations concerning every anthology brings about consequences regarding ways of reading, canon, symbolic capital disputations and literary and cultural memory, among other domains. Taking into account Bakhtinian premises, in this work we analyze Southern Cone representations offered to Brazilian and Italian audiences, in the Spanish American poetry anthologies edited, respectively, by Thiago de Mello (2011) and Martha Canfield (2004). We examine the anthology compositional structure, the selection, its paratext and discursive style, as well as the themes and poetics considered. In our conclusions, we focus on points in common in those selections, published in non-Spanish speaking countries, in order to point at perspectives and challenges, regarding the inclusion of new poets, cultural translation, intersemiotic dialogues and intra-regional Spanish American cultural plurality, in future anthology projects.

INTRODUCCIÓN

Las antologías, como se sabe, constituyen verdaderos trabajos de crítica llevados a la práctica y son también lugares de memoria. La contradicción básica entre lo lacunar y lo pletórico de toda antología moviliza el estudio de consecuencias para la lectura, el canon, la disputa de capitales simbólicos y la memoria literario-cultural, entre otros importantes dominios. Sin embargo, a pesar de su relevancia, el género no ha merecido suficiente atención analítica. Eso ha comenzado a cambiar desde fines del siglo XX (cf., entre otros, Benedict, 1996; Siebenmann, 1997; Rocca, 2004; Di Leo, 2004; Hopkins, 2008; Delabastita, 2008; Porrúa, 2011) y en el marco de esos estudios, nuestro trabajo procura contribuir mediante un enfoque discursivo-dialógico del género, al interrogarnos sobre la representación de la poesía hispanoamericana en antologías. La disputa de capitales simbólicos materializada en esa representación, como bien dice Casanova (2002, 55), involucra esferas internacionales aun cuando se parta de cuestiones de orden nacional, y ello se aplica directamente a los casos de que nos ocupamos aquí: la representación de la poesía de países del Cono Sur hispanoamericano (Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay) para los públicos brasileño e italiano en las antologías: *Poetas da América de Canto Castelhana*, con selección, traducción y notas de Thiago de Mello [2011] y *Poesia Straniera. Spagnola e Ispanoamericana* [2004], editada por Martha Canfield.

Como se sabe, especialmente en *Estética de la Creación Verbal*, Bakhtin distingue tres componentes básicos de todo género discursivo: la estructura composicional, el estilo y el contenido temático (Bakhtin, 2000, 261-306). Así, en la primera parte del trabajo, nos concentraremos en los dos primeros y en la segunda parte, en las temáticas y las poéticas representadas en el corpus.

ESTRUCTURA COMPOSICIONAL, PARATEXTO Y ESTILO

Inicialmente cabe subrayar que *Poetas da América de Canto Castelhana* de Thiago de Mello (de ahora en adelante: *Canto Castelhana*) es una antología pionera, entre cuyas cualidades destacamos en principio su realización, en un contexto en que la edición de poesía hispanoamericana es tan escasa. Asimismo, algo a destacarse es su propuesta de ofrecer un conjunto de poesía hispanoamericana en el cual están representadas sus distintas regiones de modo equilibrado, sin que el antólogo descuide la procedencia nacional de los poetas (información que el lector recibe ya desde el índice).

Pero algo que sorprende es que *Canto Castelhana* no es una antología bilingüe. En estudios de caso anteriores sobre antologías editadas fuera de los contextos nacionales de origen, mostramos consecuencias para la lectura y minusvalía simbólica de las lenguas, en casos de no presentación equivalente de poemas en el original y en la traducción. Por ejemplo, en el *Oxford Book of Latin American Poetry*, de Livon Grosman y Vicuña [2009], junto con méritos considerables como la ampliación del canon por la inclusión de poetas de minorías nativas hispanoamericanas o especial atención a la presencia de poetas mujeres, se mantiene la característica -que entendemos conviene superar- de mantener la forma poética sólo en la lengua de llegada (en la referida obra, inglés), dejando los poemas originales en caracteres minúsculos, a pie de página, sin respeto de su forma estrófica y con los versos separados por barras, situación que complica aún más la lectura en el caso de poetas como Gelman, que incluyen barras en el interior de sus versos (Serrani, 2012). En *Canto Castelhana* no hay nada en lengua original. Pensamos que por más brillante que la traducción pueda ser -y este es uno de esos casos-, esa opción empobrece las posibilidades de lectura. Eso ocurre siempre pero de modo especial en el caso de lenguas próximas, en que un lector no bilingüe puede igualmente tener acceso a sentidos a

partir de ambas lenguas. Además, esa opción afecta el registro de la memoria transcultural y refuerza la concepción, problemática, de invisibilidad para el proceso traductorio. No ignoramos las siempre aducidas razones editoriales de espacio-papel, pero creemos que el número total de páginas (496) y el tamaño de los caracteres en esta antología habrían posibilitado una edición bilingüe.

La antología italiana de Martha Canfield, en cambio, se presenta como un producto editorial muy peculiar: se trata en efecto de un volumen de una serie de antologías de poesía extranjera publicadas para ser distribuidas junto al periódico *La Repubblica*: un proyecto de difusión cultural masiva de gran envergadura que sin embargo tuvo una vida muy efímera, ya que los volúmenes quedaban a la venta sólo por una semana, para ser retirados de los quioscos la semana sucesiva, sin posibilidad alguna de reimpresión o de venta en otro tipo de mercado. A pesar de esta limitación el proyecto antológico surge como una visión de conjunto que por primera vez quiere proponer las dos vertientes de la poesía en lengua española en un libro único, dedicando casi el mismo número de páginas a los poetas españoles y a los hispanoamericanos: la panorámica sobre el continente americano ocupa 450 páginas de las 940 totales y está dedicada casi enteramente al siglo XX, salvo sintéticos apartados para una pequeña muestra de poesía precolombina y los inevitables Sor Juana, Hernández y Martí.

La antología de Canfield, como ya se ha podido observar en estudios anteriores (Tedeschi, 2005, 2006), recupera una tradición de selecciones de corte continental que en Italia había tenido por lo menos tres ilustres antecedentes en los trabajos de Marcelo Ravoni y Antonio Porta (1970), Francesco Tentori Montalto (1971, nueva edición 1987) y Roberto Paoli (1993). La propuesta de Canfield dialoga entonces con estos trabajos, ya que en la selección de los textos

recupera algunas de aquellas traducciones, como se evidencia en la lista de las fuentes puesta al final del volumen.

En la recopilación brasileña, los países del Cono Sur hispanoamericano están todos representados, según mostramos en la siguiente tabla que detalla los poetas y, cuantitativamente, los poemas incluidos por país:

ARGENTINA
(8 poetas)

Leopoldo Lugones (3 poemas);
Alfonsina Storni (2 poemas);
Jorge Luis Borges (4 poemas);
Raúl González Tuñón (3 poemas¹);
Francisco Urondo (2 poemas);
Juan Gelman (3 poemas);
Horacio Salas (3 poemas);
Cristina Castello (4 poemas).

CHILE
(12 poetas)

Gabriela Mistral (3 poemas);
Vicente Huidobro (2 poemas);
Pablo de Rokha (1 poema);
Pablo Neruda (3 poemas);
Humberto Díaz Casanueva (3 poemas)
Nicanor Parra (3 poemas)
Gonzalo Rojas (4 poemas);
Violeta Parra (3 poemas)
Enrique Lihn (4 poemas);
Armando Uribe (6 poemas);
Jorge Teillier (3 poemas);
Oscar Hahn (2 poemas);
César Soto Gómez (3 poemas);
Raúl Zurita (3 poemas);
Adán Méndez Rozas (5 poemas);
Juan Cristóbal Romero (3 poemas).

PARAGUAY

(1 poeta)

Elvio Romero (4 poemas).

URUGUAY

(6 poetas)

Julio Herrera y Reissig (2 poemas);

Juana de Ibarbourou (5 poemas);

Fernando Pereda (6 poemas);

Idea Vilariño (5 poemas);

Mario Benedetti (6 poemas);

Jorge Arbeleche (4 poemas).

Como se sabe, elaborar una antología de múltiples autores de la envergadura de las aquí estudiadas es un proceso complejo para cuya realización inciden muchos factores además de la competencia o propósito del antólogo. Entre ellos, las condiciones de producción del discurso antológico incluyen las obvias negociaciones de derechos autorales. Así, en función de la visibilidad de ese proceso es muy adecuada la *Nota do Editor* en el paratexto de *Canto Castelhana* que explicita los poetas previstos, incluso traducidos, pero imposibles de incluir debido a dificultades en las autorizaciones de publicación. Los poetas del Cono Sur en esa situación son: Alejandra Pizarnik y Hugo Diz, de Argentina; Braulio Arenas, Floridor Pérez, Jorge Enrique Torres Ulloa, Leonel Lienlaf y Rosabetty Muñoz Séron, de Chile; Mario Casartelli y Hérib Campos Cervera, de Paraguay y Saúl Ibargoyen, de Uruguay.

En la antología italiana, la presencia de los poetas del Cono Sur resulta particularmente interesante, sea por la cantidad de poetas seleccionados que por el 'peso' que tienen al interior del proyecto general, como se puede apreciar por esta tabla de síntesis:

ARGENTINA (6 poetas; casi 15 % del total de poetas hispanoamericanos en la antología)

Alfonsina Storni (6 poemas);
Jorge Luis Borges (4 poemas);
Juan Gelman (7 poemas);
Saúl Yurkievich (3 poemas);
Alejandra Pizarnik (3 poemas);
Olga Orozco (2 poemas).

CHILE (5 poetas; algo más de 12 % del total)

Gabriela Mistral (2 poemas);
Vicente Huidobro (2 poemas);
Pablo Neruda (4 poemas);
Nicanor Parra (3 poemas);
Gonzalo Rojas (3 poemas).

URUGUAY (4 poetas; casi 10 % del total)

Delmira Agustini (2 poemas);
Juana de Ibarbourou (5 poemas);
Mario Benedetti (4 poemas);
Idea Vilariño (4 poemas).

Si consideramos el conjunto del continente, el Cono Sur es, en efecto, el más representado en la antología italiana. En esta recopilación sólo los poetas cubanos tienen un porcentaje igual a los argentinos, mientras las otras tradiciones poéticas tienen números inferiores. El prevalecer de las tradiciones poéticas del Cono Sur señala también la relación estrecha entre el trabajo de Canfield y sus antecedentes, ya que porcentajes muy similares se pueden observar en las tres antologías ya citadas, con la excepción de Uruguay, dado que en este caso la antóloga nació en la Banda Oriental, y su conocimiento de la poesía de este país es mucho mayor respecto a los que la precedieron.

En la antología brasileña después de la presentación de los poemas (que ocupa un promedio de tres páginas por poeta, con extensiones hasta cinco o siete páginas en el caso de los grandes nombres) siguen textos con el título “Nota biográfica”, en los cuales -excepto en el caso de los poetas chilenos- no abundan tanto las informaciones efectivamente biográficas. Datos que constan sistemáticamente en todas las “Notas” son los años de nacimiento y, cuando corresponde, de muerte de los poetas. En cuanto a lugar, sólo consta el de nacimiento. Ese detalle perjudica un poco el paratexto, pues hay casos en que esa información es relevante para la comprensión de la obra del poeta. Un ejemplo paradigmático es el de Gabriela Mistral, por la relación entre su vida itinerante y su producción. En cuanto a registros de libros publicados o traducidos, éstos no son regulares: en algunos casos constan integralmente, en otros parcialmente y en otros no están. Pero, por otro lado, en esos textos Thiago de Mello posibilita que el lector tenga acceso a testimonios de episodios de la vida cultural iberoamericana, con buenos ejemplos de situaciones de efectivo puente cultural entre Hispano y Luso América.

Al observar las marcas de estilo en un discurso, como nos recuerda Bakhtin retomando la frase de Buffon “el estilo es el hombre”, en una perspectiva

dialógica “el estilo es por lo menos dos hombres o más exactamente: un hombre y un grupo social representado por el destinatario que participa de modo permanente en el discurso interior y exterior del hombre y encarna la autoridad que el grupo social ejerce sobre él”¹ (Bakhtin, 1981, 212). La alteridad de voces en el paratexto de *Canto Castelhana* contribuye para la configuración de su estilo. Encontramos, como ya dicho, a) testimonios del antólogo-poeta, como en el siguiente ejemplo ejemplo en la “Nota biográfica” sobre el uruguayo Herrera y Reissig:

Recordo Manuel Bandeira me pedindo que ouvisse, um fim de tarde no apartamento da Avenida Miramar, a sua leitura de uma estrofe do Tertulia Lunática, entremeando a música dos versos com a do seu riso de puro encantamento. (Mello, 2011, 449);

b) citas (generalmente sin fuente) de apreciaciones de figuras consagradas sobre la obra de poetas antologados; por ejemplo, Rubén Darío sobre Herrera y Reissig; Cortázar sobre Arbeleche; Mistral y Asturias sobre Elvio Romero o Neruda sobre Pablo de Rokha; c) juegos de voces entre antologías, mediante citas (con fuentes detalladas) de prólogos de otras recopilaciones; por ejemplo, el de Idea Vilariño en la antología de Herrera y Reissig², o palabras de Borges sobre Lugones en el prólogo de aquel para su publicación de *El hacedor*.

Las introducciones a los poetas en la antología de Canfield tienen aparentemente una función casi sólo informativa, como podría esperarse en una colección pensada para el público de masa de los quioscos: un análisis más atento revela en cambio una estrategia de presentación bastante diferente respecto al modelo brasileño. La presentación de cada poeta introduce los

1 La traducción es nuestra.

2 Edición de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

textos y tiene una estructura de tipo biográfico: los eventos principales de la vida de los poetas, los libros fundamentales, y algunas breves consideraciones sobre las diferentes poéticas, que normalmente se encuentran a mitad del texto. La presentación está acompañada siempre por una nota bibliográfica que concierne las ediciones originales y las traducciones al italiano, cuando existen: todas las presentaciones están firmadas por colaboradores de Martha Canfield, que en algunos casos son también los traductores³.

Para cada poeta, debajo del nombre que encabeza la página, se señalan las fechas de nacimiento y de muerte, pero no se indica lugar alguno, y la nacionalidad del poeta aparece sólo dentro de la presentación. De la misma manera en el índice general no hay indicación de procedencia geográfica, ya que la subdivisión sigue un doble criterio: histórico y de poéticas. El lector empieza así su recorrido por la poesía hispanoamericana con el “Modernismo”, para pasar al “Posmodernismo”, a las Vanguardias, la poesía afrocubana, la “Poesía pura y existencial”, la “Antipoesía, poesía coloquial y militante”, la “Poesía experimental y de ruptura”, “Las voces femeninas”, para terminar con los chicanos y los poetas indígenas contemporáneos⁴.

Este tipo de presentación sigue en realidad un modelo que se sitúa a mitad de camino entre el de la antología de Tentori Montalto y el de Paoli, ambos regidos por una visión esencialmente historicista, y algunas de las categorías de la antología de Canfield recuerdan las que había utilizado Tentori Montalto, con una puesta al día apreciable a través de la inclusión de la poesía chicana o

3 No hay que olvidar que Martha Canfield, a través de sus múltiples actividades editoriales (ha sido directora de tres colecciones de literatura y/o poesía hispanoamericana en tres diferentes editoriales, y de una sigue siéndolo) ha formado una verdadera “escuela de traductores literarios”, con resultados muy significativos.

4 En realidad algunas de estas secciones están ocupadas sólo por un poeta, como ocurre con la poesía afrocubana (Guillén) y la chicana (Tino Villanueva).

de las voces indígenas: en todo caso no deja de ser una estructura de evidente origen académico, como por otro lado resulta claro si se analizan los textos de presentación más de cerca. No es posible en efecto notar diferencias particularmente evidentes respecto a correspondientes voces enciclopédicas, y en algunas de ellas, sobre todo para las que se refieren a poetas más “clásicos”, lo que se dice sobre la evolución de las poéticas y sus principales características no muestran excesiva originalidad, y no siempre hay una puesta al día apreciable respecto a la crítica más reciente, confirmando así que el criterio rector de la composición de la antología es el de la propuesta, o el de la puesta al día, de un canon establecido más que el de la subversión del mismo.

La ausencia de cualquier indicación de las procedencias nacionales es otro indicio de la derivación del proyecto de sus modelos anteriores, ya que en ninguno de ellos se hablaba de las problemáticas nacionales, de las escuelas, de los debates, privilegiando cuestiones de corte continental, muy a menudo a partir de una visión europea.

Otra peculiaridad de las presentaciones es la falta de referencias internas entre ellas: cada poeta parece una entidad aislada, y las raras menciones del nombre de uno de ellos en la presentación de otro se refieren más bien a las amistades trabadas sobre todo durante los años de formación, sin comentario alguno al campo literario que muchos de ellos compartieron, con la única excepción del grupo cubano de la revista “Orígenes” –Vitier, García Marruz, Baquero– presentado bajo el rótulo del título de la revista: se podría hablar de esta antología como “un archipiélago de soledades”, como se hace con el grupo mexicano de “Contemporáneos”.

De esta manera, la inicial impostación por Escuelas y Poéticas va perdiendo fuerza, ya que no se da información alguna sobre lo que significan estos nombres de Movimientos o formas poéticas, que en algunos casos recuerdan

paralelos movimientos italianos, con el riesgo de crear en el lector un efecto de superposición bastante peligroso.

En cuanto a las obras-fuente de las que se seleccionaron los poemas en la antología brasileña, todas están sistemáticamente indicadas, junto con el año de la primera edición de la obra. Algo que observamos también es que en treinta por ciento de los casos de los poetas del Cono Sur los poemas fueron extraídos de un único libro. Eso es así en las selecciones de: Lugones (todos de *El libro fiel*, de 1912); González Tuñón (todos de *La rosa blindada*, de 1936); Nicanor Parra (todos de *Poemas y Antipoemas*, de 1954); Benedetti (de *La vida ese paréntesis*, de 1997, que – dígase de paso – consta siempre como *La vida entre paréntesis*); Zurita (todos de *Anteparaíso*) y Juan C. Romero (todos de su libro *Marulla*). Esta opción puede justificarse a veces por la proyección de ciertas obras, pero éste no parece ser el caso más frecuente aquí y el lector brasileño queda, de hecho, con una representación restringida de la producción de esos poetas.

También hay casos en que todos los poemas fueron retirados de una sola publicación, pero ésta fue una antología, como en los casos de Pablo de Rokha (de *Mis grandes poemas*, 1970 y de Horacio Salas (de la *Antología poética*, de 1996).

En la antología italiana la indicación de las fuentes de los textos resulta bastante confusa y para un lector medio es imposible entender de dónde vienen sea los textos originales sea las traducciones, ya que no hay información clara al interior de las diferentes secciones: sólo en las tres últimas páginas encontramos la lista de las procedencias de las traducciones y de los textos originales, con los usuales agradecimientos para la concesión de los derechos: una práctica editorial que responde a los deberes jurídicos respecto a la propiedad intelectual, pero que no favorece al lector.

Se descubre así que la antología de Canfield es un trabajo de recopilación de traducciones ya existentes, presentes o en libros ya publicados en Italia (y en gran parte olvidados y fuera de producción desde hace años) o en revistas (casi siempre revistas literarias de escasa difusión): en este sentido se podría hablar de una meritoria operación de recuperación de material disperso para proponerlo a un público masivo, esencialmente desconocedor de la materia.

En *Canto Castelhana*, como observado, todas las traducciones son de Thiago de Mello. Con respecto a los poetas del Cono Sur, el único caso en que eso no es así es el de Borges, debido a existir previamente editorial detentora de los derechos de traducción de ese autor en Brasil.

POÉTICAS, TEMÁTICAS Y CANON

El criterio de considerar poéticas o movimientos poéticos explícitamente no es opción de Thiago de Mello. (Borges, que frecuentemente cuestionó la importancia dada a las escuelas literarias, sería uno de los que elogiarían esa opción). De todas maneras, dado el amplio período cubierto por la antología, interesa analizar cuáles poéticas están representadas en la selección de *Canto Castelhana*. Así, vemos que el lector brasileño tiene muestras del Modernismo hispanoamericano, por ejemplo, en los poemas del uruguayo Herrera y Reissig y del argentino Lugones. Con respecto a este último, *El libro fiel* no es de lo más representativo de su obra, pero entre los poemas seleccionados “Historia de mi muerte” es uno de los dos que el reconocido estudioso de la obra lugoniana, Guillermo Ara, destaca por evitar que el referido libro caiga en “un decoroso olvido” (Ara, 1986, 32). Los elementos de Romanticismo tardío, típicos de la primera producción de Mistral, Storni o Ibarbourou pueden apreciarse en la selección; pero el lector brasileño, excepto en el caso de Ibarbourou, no

encuentra poemas de la producción más madura de estas poetas, como en *Tala* y *Lagar* de Mistral (Rojas, 2010, XVII), u *Ocre* y *Mundo de siete pozos* de Storni (Belessi, 2010, 8). En el caso de Ibarbourou T. de Mello incluyó dos poemas de *La pasajera*, obra de su etapa posterior, en la cual “su naturaleza poética (...) se libera de la pesada corona⁵ y dice, musita, su verdad” (Rama, 2008, 13). En cuanto a la Vanguardia, está presente principalmente en el caso de los poetas chilenos, con fragmentos de *Altazor* de Huidobro y el poema “Unidad” de la primera *Residencia* de Neruda y por lo significativo de la poesía de Oliverio Girondo en el campo de la Vanguardia poética (Schwartz, (1991) 2006, 23, 91 y *passim*; Antelo, 1999, 605), cabe registrar su falta, ausencia estridente también en la propuesta italiana.

Si observamos más de cerca la selección de los poetas y de los textos en el trabajo de Canfield, es posible notar por ejemplo que el vasto territorio del Modernismo y del Postmodernismo se reduce a cuatro nombres, y todos ellos de mujeres: la primera es Delmira Agustini, que representaría el Modernismo, y sin embargo en la presentación de Giulia De Sarlo se afirma que «*la sua poesia resta comunque una voce a sé nel contesto postmodernista dell’Ispanoamerica del Primo Novecento*»⁶ siguiendo, aquí sí, las tendencias más recientes de la crítica: vemos entonces cómo las subdivisiones de la antología de Canfield funcionan como meras etiquetas, sin una visión clara del conjunto. La presentación quiere conjugar además elementos biográficos con motivos de poética, citando a la vez una declaración de poética («*la forma è un pretesto, l’anima è tutto*») con las trágicas circunstancias de la muerte de Agustini y sin embargo utilizando

5 Esa metáfora de Rama se refiere obviamente a la relación estrecha de Juana de Ibarbourou con el (los) gobierno(s) uruguayo(s). Para un estudio profundizado de esa relación y la canonización de su obra, ver Rocca, 2010.

6 D. Agustini, “Plegaria”; “Lo inefable”, Canfield, 2004, 546-551.

traducciones de los años treinta el lector italiano se queda con la idea de una voz de otros tiempos, sin muchas relaciones con la modernidad⁷. De Gabriela Mistral se evidencia la estrecha relación con el catolicismo y se seleccionan sólo dos de los llamados *poemas de la tierra*⁸, para Juana de Ibarbourou encontramos cinco poemas⁹ –número bastante significativo, aunque se trate de poemas breves– y una presentación más bien impresionista y de Alfonsina Storni se subraya la independencia –poética y biográfica–, con la selección de seis poemas¹⁰: ellas representan, junto al mexicano Ramón López Velarde, aquella galaxia imprecisa que va bajo la definición de *postmodernismo*. En estos casos la selección parece de verdad un poco desproporcionada, ya que los cinco poemas de Ibarbourou y los seis de Storni no sólo resultan más numerosos que los de Mistral y López Velarde, sino que están entre las selecciones más amplias de toda la antología, si pensamos que para Neruda sólo habrá cuatro poemas. En este sentido el trabajo de Canfield muestra propuestas innovadoras (en el caso de Ibarbourou por ejemplo nunca ha habido una traducción en volumen de sus poesías) que sin embargo no se justifican plenamente en el cuadro de la estrategia general del libro.

En la sección dedicada a la Vanguardia, con la especificación de ‘Ultraísmo y Surrealismo’ notamos otra tendencia de este trabajo: al lado del ‘ineludible’ Huidobro (y de Vallejo, que lo precede), representado además por dos textos ‘imprescindibles’ –“Arte poética” y algunos fragmentos de

7 G. Mistral, “Pan”; “Vieja”, Canfield, 566-571.

8 J. de Ibarbourou, “Raiz salvaje”; “El estanque”; “Noche de lluvia”; “Mañana de falsa primavera”; “La angustia del agua quieta”, Canfield, 2004, 576-582.

9 A. Storni, “Tú me quieres blanca”; “¿Qué diría?”; “Presentimiento”; “Borrada”; “Un recuerdo”; “Voy a dormir”, Canfield, 2004, 586-595.

10 J.L.Borges, “Poema de los dones”; “Ajedrez”; “Poema conjetural”; “A un poeta menor de 1899”, Canfield, 2004, 628-637.

Altazor– encontramos, uno detrás de otro, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. Para un lector poco informado sobre las diferentes trayectorias de los dos, este acercamiento resulta francamente engañoso, considerando además que ambos poetas vivieron sus experiencias en la Vanguardia como un episodio de juventud, superado e incluso puesto en entredicho por ambos a través de su producción posterior (Schwartz, 2006, 43 y 80). Al contrario de lo que pasa en la antología brasileña, la presentación del premio Nobel chileno resulta muy contradictoria, con juicios críticos muy discutibles y a través de sólo cuatro poemas, dos de los *Veinte poemas*, la “Arte poética” de la Primera Residencia y la “Oda a la alcachofa”: de verdad muy poco frente a la importancia de Neruda (que además resulta el poeta más traducido al italiano).

La inserción de Borges en la sección de la Vanguardia ultraísta resulta aún más extraña, ya que los poemas seleccionados¹¹ (aquí también sólo cuatro) vienen en realidad todos de la producción poética posterior (dos de *El hacedor* y dos de *El otro, el mismo*), que quería justamente superar la fase de la vanguardia juvenil.

Los problemas evidenciados con estos dos autores, conocidos en Italia por el público de masa como dos entre los más importantes autores hispanoamericanos, revelan un proyecto no totalmente resuelto al momento de confeccionar la antología. Ante la imposibilidad de dejar fuera dos nombres como los de Neruda y Borges, se elige una vía intermedia para no darle demasiado peso en la selección, con poemas no tan relevante en número y no tan conocidos. De esta manera sin embargo la propuesta general resulta al final más pobre, ya que el criterio ‘autoral’ se impone respecto a un criterio de ‘textos’ que en este caso hubiera funcionado mejor: una antología de poesía hispanoamericana en la cual no aparecen poemas como “Walking Around”,

¹¹ N. Parra, “La poesía terminó conmigo”; “Advertencia”; “Acta de independencia”, Canfield, 760-763.

“Alturas de Macchu Picchu” (aunque como fragmento), “La mamadre” de Neruda, o “Fundación mítica de Buenos Aires”, uno de los “Poema de los dones” y una de las “Milonga para las seis cuerdas” de Borges al final resulta poco creíble.

La inevitable dialéctica entre canon e innovación, típica de toda antología, no puede así desarrollarse como sería oportuno, ya que resulta claro que la aceptación del canon parece más obligada que críticamente convencida.

Neruda, justamente, es uno de los pocos casos en que la selección brasileña da cuenta de diferentes manifestaciones estéticas, en función de épocas distintas de la obra de un mismo poeta. Encontramos desde el “Poema 20” de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* [1924], el ya mencionado de la primera *Residencia en la Tierra* [1933], y el Neruda telúrico de “Alturas de Macchu Pichu” [1950]. Pero no hay poemas del período de las Odas o de su producción después de *Canto General*, de tono más heroico o testimonial-militante (Yurkievich, 2002, 319).

El coloquialismo del Cono Sur está considerablemente representado en *Canto Castellano*, por ejemplo, por la producción de Urondo, Gelman, Benedetti o por la antipoesía de Nicanor Parra. En el caso de un poeta de obra tan vasta como Gelman, vemos que la antología se concentra sólo en poemas de su primerísima época. En cuanto a la que puede caracterizarse como expresión de una ética existencialista (Larre Borges, 2009,11) está presente especialmente en la poesía de Idea Vilariño.

En la antología italiana existe un apartado de ‘*Poesia pura ed esistenziale*’, pero curiosamente aquí no hay representación alguna del Cono Sur, mientras hay una consistente presencia en lo de la ‘Antipoesía, poesía coloquial y militante’ con dos poetas chilenos, Nicanor Parra –con una buena presentación y tres

textos de *Antipoemas*¹²– y Gonzalo Rojas, una de las novedades absolutas de la antología, ya que antes nunca había aparecido en antologías continentales: para él se presentan tres poemas, traducidos por la misma Martha Canfield¹³. La selección de los textos y la presentación en realidad no aclaran mucho la ubicación de Rojas en este apartado, ya que encontramos dos poemas de amor – junto a otro de compromiso social– que quizás hubieran justificado la presencia del chileno en la sección anterior. Los dos uruguayos aquí presentes son Mario Benedetti, un gran amigo de la antóloga, que había editado una selección muy cuidada de su obra poética al italiano– de hecho, él tiene la presentación más articulada de todas, con cuatro poemas bastante largos-, e Idea Vilariño, una presencia que puede llamar la atención en un cuadro continental de este tipo .

Juan Gelman, poeta normalmente clasificado en la categoría de la poesía coloquial, se encuentra, en cambio, en la parte dedicada a la ‘Poesía experimental y de ruptura’ (junto con Saúl Yurkievich y el peruano Eielson) sin que el lector italiano consiga entender bien lo que esto signifique, ya que en las diferentes presentaciones no se explica bien en relación a qué se produce la ‘ruptura’. En todo caso, la de Gelman resulta la más completa de toda la antología, con una amplia introducción, y seis poemas que cubren casi todas las diferentes facetas de su producción¹⁴. Resulta evidente aquí la importancia de su paso por Italia durante el período del exilio, importancia atestiguada también por las numerosas traducciones de libros individuales, lo que muestra una atención que ha ido aumentando con el paso de los años. La presencia

12 Rojas, G., “La salvación”; “Al silencio”; “Carbón”, Canfield, 2004, 766-771.

13 Benedetti, M., “Táctica y estrategia”; “No te salves”; “Chau pesimismo”; “Historia de vampiros”, Canfield, 774-782; Vilariño, I., “Si muriera esta noche”; “No hay ninguna esperanza”; “El amor”; “El encuentro”, Canfield, 2004, 786-793.

14 Gelman, J., “Hechos”; “Tanguito”; “Poderes”; “Arte poética”; “Sola”; “Nota XIV”, Canfield, 2004, 842-849.

de Yurkievich resulta, en cambio, bastante sorprendente, ya que no es usual encontrar su nombre incluso en antologías argentinas monolingües, mientras aquí encontramos tres poemas suyos, dos de los cuales bastantes largos¹⁵.

En el último apartado de la antología italiana, dedicado a ‘las voces femeninas’, se encuentran, por lo que concierne al Cono Sur, sólo Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. La excelente introducción de Claudio Cinti de esta última poeta no consigue, sin embargo, vencer toda la ambigüedad de una definición de este tipo, ya que en los apartados anteriores ya había presencia femenina sin que la diferencia de género adquiriese tanta importancia. La impresión que se tiene es, además, la de una visión circular, donde estos nombres parecen cerrar un círculo abierto con las mujeres de principio de siglo¹⁶.

Sin desconsiderar la obvia reducción que toda baliza semántica trae a la semiosis poética, cabe preguntarse: ¿a qué ejes temáticos tiene el lector mayor o menor acceso en una dada antología? En la antología de Mello, el tema *amatorio* está presente bajo diversos ángulos y realizaciones poéticas: *amor no correspondido* o *fin de amor*, por ejemplo, en poemas de Mistral y Neruda¹⁷; *amor juvenil*, en obras de Nicanor Parra y Paco Urondo¹⁸; *indagaciones existenciales sobre sentimiento amoroso*, en versos de Gonzalo Rojas e Idea Vilariño¹⁹; *amor erótico*, en poemas de Pereda, Rojas, Uribe y Elvio Romero²⁰.

15 Yurkievich, S., “Pastel de palabras”; “Agujero”; “Autocrítica”, Canfield, 2004, 852-859.

16 Orozco, O., “Maldoror”; “Si me puedes mirar”, Canfield, 2004, 868-871; A. Pizarnik, “Árbol de Diana”; “Sólo la sed”; “Poema”, Canfield, 2004, 878-881.

17 Mistral, G., “Íntima”; Neruda, P., “Poema 20”, Mello, 2011, 64 y 79, respectivamente.

18 Parra, N., “O esquecimento”; Urondo, F., “Sônia”, Mello, 2011, 91 y 37, respectivamente.

19 Rojas, G., “O que se ama quando se ama?”, Mello, 2011, 98; Vilariño, I., “O amor”, “Estou te chamando”, *ibid.*, 459 y 461.

20 Pereda, F., “Contraponto”, Mello, 456; Rojas, G., “Qué bueno ir lejos en el cuerpo de las mujeres hermosas”, *ibid.*, 98; Uribe, A. “Os pelos”, *ibid.*, 110; Romero, E., “Aqui entre todos”, *ibid.*, 383.

Paradójicamente, por ser el antólogo Thiago de Mello, tan manifiestamente identificado con la lucha por justicia y los derechos sociales en Iberoamérica, llama la atención que, a pesar de la elección de poetas reconocidos por su textualización poética de hechos históricos, como Urondo, Gelman, Benedetti, Neruda, entre otros, la temática socio-histórica no está muy presente en la recopilación. Asimismo, el importante tema del exilio que, como afirma Monteleone (2003, 11) en la antología *Puentes/Pontes* de poetas argentinos y brasileños, podemos considerar una categoría existencial latinoamericana, sólo encontramos resonancias en la selección léxica de la no muy conocida Cristina Castello²¹ -por otra parte, el único caso en *Canto Castelhana* de poeta con primera edición en los años 2000. El tema de la conciencia social y la esperanza en la revolución aparecen escasamente en uno de los poemas seleccionados de Urondo (“La pura verdad”, que en la antología consta en portugués con el título *Prefiro seguir vivendo*) o en “Last Tango en Tegucigalpa”, de Horacio Salas. Ahora bien, en lo que concierne a la primera mitad del siglo XX, la temática socio-histórica está presente en los poemas seleccionados de González Tuñón, todos sobre la guerra civil española²².

El tema de la condición femenina resuena, tanto con respecto a recato, represión e hipocresía en la relación hombre-mujer (perspectiva típica, por ejemplo, de la primera Storni²³); como a lo femenino asociado a estereotipos de la percepción masculina en la contraposición belleza / fealdad, como en el poema “Las otras”, de Horacio Salas, cuyos versos finales son: “las otras no existen / son las feas”.

21 Castello, C., “Sede garganta arena”, Mello, 2011, 46.

22 González Tuñón, R., “A libertária”, “A morte derramada”, Mello, 2011, 33-35.

23 Por ejemplo, en Storni, A., “Tu me queres branca”, Mello, 2011, 26.

El eje temático *vida-existencia-muerte*, de alguna forma siempre inherente a toda producción poética está enfocado a partir de ángulos específicos en la selección de *Canto Castelhana*, por ejemplo: el tema de *la infancia*, típico en la primera Mistral, pero también presente en un poema de Idea Vilariño²⁴; la *juventud/ancianidad*, en Pablo de Rokha y en Jorge Teillier²⁵; la *desesperanza*, en Ibarbourou²⁶, *el optimismo vital*, en Gonzalo Rojas²⁷; el tema del *ritmo de la vida y la cotidianidad*, por ejemplo, en Juan Cristóbal Romero²⁸ y el tema de *la muerte*, en Jorge Teillier y Humberto Díaz Casanueva²⁹.

El paisaje americano, la relación tierra y sujeto lírico están presentes, por ejemplo, en poemas de Mistral, Huidobro, Neruda, Zurita, Soto Gómez e Ibarbourou³⁰, pero no deja de llamar la atención que haya escasos textos con detenimiento en el paisaje urbano.

Lo metapoético está también muy tematizado en la selección de Mello, por ejemplo en los poemas de Borges, Gelman, Parra, Rojas, Lihn y Hahn³¹. En cuanto a este último poeta, llama la atención que no haya ningún poema de temática antibelicista, recurrente en su producción.

24 Vilariño, I. "Paraíso perdido", Mello, 2011, 462.

25 Rokha, P., "Canto do macho ancião (fragmento)", Mello, 2011, 75 y Teillier, J., "Depois da festa", *ibid.*, 113.

26 Ibarbourou, J., "A noite", Mello, 2011, 452.

27 Rojas, G., "Contra a morte", Mello, 2011, 97.

28 Romero, J. C., "Ritmo", Mello, 2011, 126.

29 Teillier, J., "Idade de ouro", Mello, 2011, 112 y Díaz Casanueva, H., "Os penitenciais", *ibid.*, 89.

30 Mistral, G., "A chuva lenta", Mello, 2011, 65; Huidobro, V., "Monumento ao mar", *ibid.*, 72; Neruda, P., "Alturas de Macchu Picchu (fragmentos)", *ibid.*, 80; Zurita, R., "As praias de Chile XIV", *ibid.*, 120; Soto Gómez, C., "Setembro", *ibid.*, 117; Ibarbourou, J., "Rio andarilho", *ibid.*, 451.

31 Borges, "Arte poética", Mello, 2011, 31; Gelman, J., "Arte poética", *ibid.*, 40; Parra, N. "Manifiesto", *ibid.*, 93; Rojas, G. "Por Vallejo", *ibid.*, 99; Lihn, E., "Porque escrevi", *ibid.*, 105; Hahn, O., "Por que você escreve", *ibid.*, 115.

El menor número de poetas y textos antologados en la obra italiana no permite una lectura temática tan precisa, ya que algunos temas están representados por una cantidad no significativa de poemas. Es posible, en todo caso, proponer en este estudio tres consideraciones, que merecerían una mayor profundización a través de la comparación con las otras antologías citadas. La primera concierne a una cierta preponderancia del tema amoroso, declinado en formas diferentes, y que se relaciona con la fuerte presencia de voces femeninas, ya que muchos de los poemas de amor son justamente de poetas mujeres (Agustini, Storni, Vilariño, Pizarnik, Orozco). La segunda observación se refiere a una cierta atención al tema metapoético, y esto confirma una tendencia ciertamente presente en las antologías italianas anteriores, mientras la última observación concierne al registro de una ausencia importante, que es la de poemas que recuerden o evoquen el espacio americano, sea este natural o urbano.

El posible propósito de evitar cualquier tentación de exotismo, riesgo recurrente en la visión que el público italiano tiene de América Latina, lleva al final esta antología a proponer un conjunto de textos que aparecen bastante desgajados de sus espacios de producción.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del trabajo subrayamos y relacionamos especificidades de cada uno de los dos proyectos antológicos de este estudio de caso. Para finalizar, señalaremos aproximaciones entre ellos, en función de consecuencias para las prácticas de lectura.

Además de la frecuente sub-representación (menos evidente en *Canto Castelhana*) de la poesía paraguaya en la memoria poético-cultural del Cono

Sur³², en ambas antologías la obra de poetas que vienen produciendo en las últimas tres décadas está prácticamente ausente, con excepción -limitada pero existente- del caso chileno en la selección de Thiago de Mello. Por ejemplo, con respecto a la poesía argentina y uruguaya no encontramos nada de poesía neobarroca u objetivista, ni testimonial o experimental de la poesía rioplatense reciente, a pesar de tratarse de antologías de 2011 y 2004.

En cuanto a los grandes nombres de la poesía del Cono Sur hispanoamericano, considerados los matices o excepciones ya mencionados, en ambas antologías su presencia parece no estar bien equilibrada, sea con un número menor de poemas o no tan conocidos (en la italiana), sea por no incluir menciones detalladas de sus obras (en la brasileña, lo que sí ocurre en el caso de poetas menos famosos y, excepcionalmente, en el de Neruda). Esa opción, por un lado, evita redundancias de informaciones ya muy difundidas pero, por otro, reduce posibilidades de expansión de lectura a públicos más jóvenes o menos conocedores de este dominio poético-cultural.

Asimismo, algo en que vale la pena detenerse es la relación entre la poesía antologada y la pluralidad cultural de su ámbito de producción. En un trabajo anterior (Serrani, 2012) discutimos parámetros para la observación de esa cuestión, tales como cultura en su acepción de actividad intelectual o manifestación artística (Eagleton, 2005, 29) y cultura como modo de vida característico o de afirmación identitaria de grupos minoritarios (idem, 36, 54 y 61). En lo que concierne al Cono Sur, casi no hay en estas recopilaciones poesía relacionada con la cultura del tango o con las culturas guaraní, mapuche o de otras minorías nativas de la región, o sobre la denegada presencia de la

32 Para una aproximación a la magnitud del problema, observemos que por ejemplo en la antología bilingüe de Bareiro Saguier y Villagra Marsal, *Poesie paraguayenne du XX Siècle*, constan cincuenta y nueve poetas paraguayos, la mayoría de ellos con trayectoria reconocida por la crítica.

cultura afro-descendiente, especialmente en Uruguay y Chile. Evidentemente no argumentamos aquí a favor de utópicas antologías todo-abarcantes, lo que señalamos es que sería oportuno que la inevitable dialéctica entre canon y pluralidad poético-cultural fuera más desarrollada.

Con referencia a la cultura del tango, haremos dos comentarios sobre traducción cultural concernientes a poemas de *Canto Castellano*. El primero es sobre la exclusión de la palabra “(vals)” - entre paréntesis, como consta en el original (Benedetti, 2006,105)- del título en la excelente traducción de Thiago de Mello de “Desde el alma”, del referido poeta uruguayo. Aquí creemos que vale la pena argumentar a favor de más notas de traducción en las antologías para que el lector extranjero tenga acceso, por ejemplo, a alusiones intersemióticas o de multiplicidad de lenguajes movilizadas por los poetas. En este ejemplo de Mario Benedetti, la inclusión de la palabra “vals” confirma la resonancia con la famosa obra musical de ese género: “Desde el alma” - un clásico de la música popular rioplatense, con letra del gran poeta de tango Homero Manzi³³. Las palabras de ese vals formaron parte, por varias décadas, de la discursividad que integró la construcción del imaginario femenino rioplatense sobre representaciones de la desilusión amorosa, introduciendo voces contra el pesimismo frecuente en el discurso del tango. El segundo comentario se refiere al poema “Last tango en Tegucigalpa”, de Horacio Salas. En relación con nuestra propuesta de ampliar las notas, la cuidadosa y creativa traducción de Thiago de Mello se vería enriquecida si, por ejemplo, una de ellas

33 En coautoría con Piuma Vélez y música de la compositora Rosita Melo, nacida en otro país del Cono Sur (no se sabe bien si Uruguay o Paraguay) y residente en Buenos Aires. De hecho, ese vals resonaba en los organitos callejeros de Buenos Aires desde la década del 20 y se tornó un fenómeno de masa a partir de la recreación de Homero Manzi y su inclusión en la película “Pobre mi madre querida”, protagonizada por el conocido cantante de tangos Hugo del Carril y de la que Manzi fue libretista. www.letrasdetango.wordpress.com/2011/08/01/desde-el-alma/

advirtiese al lector brasileño que la expresión “un disco de Raúl” (al comienzo de los siete versos finales del poema) no moviliza las memorias discursivo-musicales de Raúl Seixas y el rock (fácilmente asociables para un lector en Brasil), sino que todo indicaría que se trata del cantante argentino Raúl Lavié y el universo del tango. Sin invalidar la posibilidad de lecturas que vivifiquen el contexto de llegada, pensamos que casos como este ofrecen oportunidad de materializar efectivos resultados de traducción cultural (*lato sensu*) y puentes de interculturalidad a partir de la instancia del verso.

Por otra parte, la posible (y válida) preocupación por evitar el refuerzo de exotismos o estereotipos conocidos -como por ejemplo representaciones esquemáticas del paisaje latinoamericano o de la temática social- puede llevar a presentar poemas desgajados de sus contextos territoriales de producción (como en algunos casos de la antología italiana) o a dar peso relativamente escaso a poemas de temática socio-histórica (como en la recopilación brasileña), en casos en que, debido a la abundante producción de algunos autores sobre esa temática, sería deseable que el lector recibiera una muestra. Claro que todo antólogo tiene sus gustos y los temas amatorios y meta-poéticos pueden ser los preferidos, como parece ser el caso en estas antologías. Esos gustos no sólo pesan sino que pueden ser reivindicados como criterio de selección (y ello es frecuente en el discurso de las antologías). De todas formas, como afirma Eagleton (2008,III), gustos privados y juicios de valor no son coincidentes. Podemos reconocer la gran calidad de un poema y sin embargo que no nos guste por motivos de diverso orden (memorias concientes o inconcientes, etc.), o viceversa. Como analistas, aún reconociendo los aportes de opciones de gusto personal de artistas o estudiosos reconocidos, como es el caso de estos antólogos, nos cabe señalar desafíos existentes para el avance del género antología. Por ello, sin argumentar en pro de destaques especiales para la

temática social, su escasa presencia trae como consecuencia la restricción para los lectores del acceso, en relación con esa temática, al tipo de comprensión y experiencias de sentido más allá de lo cognitivo que el discurso poético –y sólo el discurso poético– permite.

Last but not least, finalizamos reiterando la relevancia de estas obras, de lectura necesaria para la comprensión del género antología y para indagaciones sobre la poesía hispanoamericana, así como para el planteo de perspectivas y de nuevos desafíos sobre cánones y prácticas lectoras en futuros proyectos antológicos³⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antelo, Raúl. “Recepción crítica/Introducción“. In: Gironde, Oliverio. *Obra completa* (Edición crítica de Raúl Antelo). Madrid: ALLCAXX, 1999, 605-608.
- Ara, Guillermo. “Leopoldo Lugones“. In: Zanetti, Susana (Dirección). *Historia de la literatura argentina* 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986, 25-48.
- Bellessi, Diana. “Un rayo clavándose en el campo, un naufragio“. In: Storni, Alfonsina. *Ésta es mi Storni* (org. D. Bellessi). Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2010, 7-8.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 3ffi. Edição, 2000.

34 Queda registrado el agradecimiento al CNPq y a la FAPESP por el apoyo para la investigación de Serrani en Brasil.

- _____ „Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique“ [1926]. In: Todorov, T. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981, 181-215.
- Benedict, Barbara. *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- Casanova, Pascale. *A República Mundial das Letras*. [1999] Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- Delabastita, Dirk. “Anthologies, Translations and European Identities”. In: Paul Franssen y Jozef De Vos (Orgs.). *Shakespeare and European Politics*. Newark: University of Delaware Press, 2008, 343-368.
- Di Leo, Jeffrey (Org.). *On Anthologies. Politics and Pedagogy*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Eagleton, Terry. *A Idéia de Cultura* [2000]. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- _____ *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- Hopkins, David “On Anthologies”. In: *The Cambridge Quarterly*, 37-3, 2008, 285-304.
- Larre Borges, Ana Inés. “Los paraísos perdidos”. In: Vilariño, Idea. *Antología personal*. Buenos Aires: Colihue, 2ffi ed., 2009, 7-25.
- Porrúa, Ana. “Antologías”. In: Porrúa, A. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011, 255-319.
- Rama, Ángel. “Prólogo”. In: Ibarbourou, Juana de. *Los mejores poemas*. Montevideo: Arca (2ffi. ed.), 2008, 5-13.
- Rocca, Pablo. “Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 33, 2004, 177-241.
- _____ *-Juana de Ibarbourou – Las palabras y el poder*. Montevideo: Yaugurú, 2011.

- Rojas, Gonzalo. "Gabriela". In: Mistral, Gabriela. *Antología*. Santiago de Chile:RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, XIII-XXIV.
- Ruíz Casanova, José Francisco. *Anthologos. Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas - Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica (ed. corregida y aumentada - 2ffi. reimpresión), 2006.
- Serrani, Silvana. "Poesía hispanoamericana del Cono Sur en antologías bilingües: dialogismo y pluralidad cultural". In: Tedeschi, Stefano y Botta, Sergio (Orgs.) *Hispanoamérica. Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* –Vol. VI. Roma: Bagatto Libri, 2012, 320-331.
- Siebenmann, Gustav. *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*. Madrid: Gredos, 1997.
- Storni, Alfonsina. "Palabras prologales". In: Storni, Alfonsina, *Antología poética*. [1938] Buenos Aires: Espasa-Calpe, 9ffi. Edición, 1949, 15-16.
- Tedeschi, Stefano. "L'America Latina in Italia: la strategia delle antologie". In: Ricciardi, C. y Vellucci, S, *Miti americani oggi*. Reggio Emilia: Diabasis, 2005, 87-102.
- _____ *All'inseguimento dell'ultima utopia: la letteratura ispanoamericana in Italia, 1955-2000*. Roma: Editrice Nuova Cultura, 2006.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona:Edhasa (2°. ed.), 2002.

ANTOLOGÍAS ANALIZADAS

Canfield, Martha (Org.). *Poesia spagnola e ispanoamericana*. Milano: La Biblioteca di Repubblica, 2004.

Mello, Thiago de. (Org.). *Poetas da América de Canto Castelhana*. São Paulo: Global, 2011.

ANTOLOGÍAS REFERIDAS

Bareiro Saguier, Rubén y Villagra Marsal, Carlos. *Poesie paraguayenne du XXe. Siècle. Édition bilingüe*. Trad. Françoise Campo-Timal. Genève: Editions Patiño, 1990.

Benedetti, M. *Inventario Dos*, (Poesía completa 1986-1991). Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Monteleone, J. y Buarque de Hollanda, H. *Puentes/Pontes – Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Vicuña, Cecilia y Livon-Grosman, Ernesto *The Oxford Book of Latin American Poetry. A bilingual anthology*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2009.

Paoli R. *Cento anni di poesia ispanoamericana*. Florencia: Le Lettere, 1993.

Ravoni M.– Porta A. *Poeti ispanoamericani contemporanei*. Milano: Feltrinelli, 1970.

Tentori Montalto F. , *Poeti ispanoamericani del Novecento*. [Milano: ERI, 1971].
Edición revisada: Milano: Bompiani, 1987.

