

ARTÍCULOS

**LA CONFIGURACIÓN DE LAS ANTOLOGÍAS DE
POESÍA HISPANOAMERICANA
DE FINES DEL SIGLO XX**

*How was Hispanic American poetry
anthologized towards the end of the 20th century*

Julián D'Alessandro

Universidad de Buenos Aires

Julián D'Alessandro es profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigó las antologías de poesía latinoamericana publicadas en el siglo XX en el marco de una adscripción a la Cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana de la UBA bajo la dirección de la Dra. Marcela Croce. Actualmente investiga la distinción entre literaturas nacionales y regionales en América Latina.

Contacto: juliandalessandro1@gmail.com

RESUMEN**PALABRAS CLAVE**

Antología
Poesía
Hispanoamérica
Criterios
Canon

El artículo busca definir la configuración de las principales antologías de poesía hispanoamericana en el ámbito universitario de la década de 1980 y principios de 1990, a través de sus líneas directrices: la causa de su fijación en un mismo periodo de estudio, el carácter de las relaciones intertextuales que entablan en un campo específico, las implicancias del abandono de los criterios generacionales y nacionales de selección, y la manera en la que adscriben a un modelo narrativo y predictivo. Para ello se estudia un corpus de cinco antologías canónicas. La comprensión de dichos metatextos permite entender las "líneas de fuerza" que determinan el canon poético hispanoamericano de fines del último siglo.

ABSTRACT**KEYWORDS**

Anthology
Poetry
Hispanic America
Criteria
Canon

The purpose of this article is to define how Hispanic American poetry was anthologized in the academic field of the 1980s and early 1990s through its guidelines: the reason for setting a similar period of study, the nature of inter-textual relations in a specific field, the implications of the abandonment of the generational and national criteria of selection, and the way in which they agree to a narrative and predictive model. A body of five canonical anthologies is studied to this end. The understanding of these metatexts allows us to figure out the 'lines of force' that determine the Hispanic-American poetic canon at the end of the last century.

A mi maestro y amigo, el poeta Jorge Boccanera

Introducción

En el último cuarto del siglo XX las antologías de poesía hispanoamericana cobraron un interés cada vez mayor para el público especializado. Durante las décadas de 1980 y 1990 se dio el caso especial de que cinco sellos editoriales de proyección continental (Espasa-Calpe, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Ayacucho, Siglo XXI y Monte Ávila Editores junto a Equinoccio) encomendaran a hispanistas de primera línea (Jorge Rodríguez Padrón, Juan Gustavo Cobo Borda, José Antonio Escalona-Escalona, Julio Ortega y Guillermo Sucre junto a un equipo de profesores de la Universidad Simón Bolívar, respectivamente) la confección de antologías sobre un mismo género (poesía), una misma región (Hispanoamérica) y un periodo coincidente (1940-1980).

Este análisis tiene como propósito demostrar que en el periodo señalado, y a través del *formato* antología, el canon poético hispanoamericano inicia un proceso de reconfiguración que se mantiene hasta nuestros días. Con anterioridad a 1980, los criterios organizativos de las antologías de la poesía hispanoamericana se ajustaban a parámetros geográficos y cronológicos que se ceñían a los conceptos de "nación" y "generación" respectivamente. En contraposición con ello, en las antologías aquí estudiadas se observa un progresivo cuestionamiento y abandono de dichos criterios en pos de categorías superadoras que pretenden tener un mayor rigor filológico; por ejemplo, se intenta subsumir el parámetro "nacional" al "subcontinental" e "idiomático" (*Hispanoamérica*) y, a su vez, el criterio cronológico sufre un desplazamiento que reorienta el concepto biográfico y cultural de "generación" hacia otro de carácter más textual y social, el de "periodo editorial" o "promoción".

Definir la reconfiguración de la antología en el ámbito universitario no es tarea sencilla. Para ello se han pautado las siguientes líneas directrices de análisis: indagar la causa de su fijación en un mismo periodo de estudio, entender el carácter de las

relaciones intertextuales que entablan entre ellas en un campo específico, dar cuenta de la manera en la que adscriben a un modelo narrativo y predictivo y precisar las implicancias del abandono general de los criterios generacionales y nacionales de selección. Como corolario del estudio, la comprensión de los metatextos¹ y de sus procesos de transformación permitirá entender las líneas de fuerza que determinan el canon poético hispanoamericano de fines del siglo pasado.

La antología moderna

Primeramente, observemos el corpus antológico y los periodos de la poesía que estas obras estudian:

Antólogo	Título, ciudad y editorial	Periodo cronológico (años de nacimiento de los poetas antologados)	Periodo editorial
Rodríguez Padrón (1984)	<i>Antología de la poesía hispanoamericana (1915-1980)</i> . Madrid: Espasa-Calpe.	1915-1942 (27 años)	ca. 1940-1980
Cobo Borda (1985)	<i>Antología de la poesía hispanoamericana</i> . México: FCE.	1910-1939 (29 años)	
Escalona-Escalona (1985)	<i>Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX</i> . Caracas: Biblioteca Ayacucho.	1900-1930 (30 años)	
Ortega (1987)	<i>Antología de la poesía hispanoamericana actual</i> . México: Ediciones Siglo XXI.	1903-1951 (48 años)	
Sucre (coord.) (1982) (corr. y aum. 1993)	<i>Antología de la poesía hispanoamericana moderna</i> . Caracas: Equinoccio, Univ. Simón Bolívar. (Reed. por Monte Ávila Editores y Equinoccio-USB en dos tomos)	1er tomo: 1853-1908 2do tomo: 1910-1948 (38 años)	

El interrogante que abre dicha sucesión es: ¿por qué se especializan en la poesía hispanoamericana de un periodo mayoritariamente coincidente?, y su respuesta exige comprender la práctica antológica de los últimos siglos.

A lo largo del siglo XIX fue perdiendo vigencia el modelo antológico como colección fortuita (*cancioneros, flores, florilegios, romanceros...*) de obras artísticas de diversa autoría para divertimento de los lectores, como expresa Menéndez y Pelayo en el

¹ Llamamos "metatextos" a aquellos dispositivos de autocomprensión y autodescripción que produce la cultura y que permiten hacer de la literatura un conjunto auto-organizado de textos (Lotman y Uspenski 1979: 89, citado en Lergo Martín, 2008: 60).

prólogo del primer volumen de su *Antología de los poetas líricos castellanos* (1890).² Luego, con su monumental *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895), sentó las bases del primer estudio antológico-crítico serio de la poesía hispanoamericana.

Contrariamente a lo que se ha creído, estos modelos de historia literaria y de antología solo excepcionalmente se han pretendido atemporales, como "museo" inmutable y concluido de la literatura.³ Incluso el mismo Menéndez y Pelayo declaraba en su epistolario que había concebido su proyecto historiográfico (*Historia de la literatura*) sin la necesidad de alcanzar un fin (Calvo, 2011: 66) dando lugar a un nuevo concepto de *totalidad* como "*work in progress*" o "progreso indefinido".⁴ A esa conciencia de inconclusividad responde la tendencia a la especialización en la práctica antológica e historiográfica del siglo XX, que las transforma en compendios dedicados a periodos específicos. En esa línea, la *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932* (1934) de Federico de Onís resultó innovadora por ser la primera de literatura hispanoamericana en ceñirse a un periodo histórico

² "Toda historia literaria, racionalmente compuesta, supone, o debe suponer, una antología previa, donde haya reunido el historiador una serie de pruebas y documentos de su narración y de sus juicios. Pero al lado de estas crestomatías de carácter histórico y científico, existen también, y han existido siempre, colecciones más breves y de mayor amenidad, formadas por hombres de buen gusto, no para enseñar prácticamente el desarrollo de una literatura, sino para dar apacible solaz al ánimo de las personas amigas de lo bello" (Menéndez y Pelayo, 1890: IV). Poniéndolo en perspectiva histórica, Marta Palenque ha expresado: "A diferencia de las recopilaciones anteriores al siglo XVIII, que establecían sobre todo modelos para la imitación, las antologías modernas ofrecen muestras representativas de la historia literaria, ejemplos de la estética de un grupo o una tendencia" (2007: 3).

³ Si bien Alfonso Reyes había escrito en *La experiencia literaria*: "Toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria; de suerte que antologías y manuales se enlazan por relaciones de mutua causación, se ajustan y machihembran como el cóncavo y el convexo" (1952: 136), nos inclinamos a creer que no existe tal imbricación causal entre ambos sino más bien una relación de tensión y polémica. Los asonados "pleitos" antológicos de entonces y de ahora, como el de la antología de Gerardo Diego o *Laurel* de Octavio Paz, por citar dos casos señeros, bastan para probarlos. Y a propósito de la supuesta propiedad "canonizadora" de las antologías, Ruiz Casanova ha señalado: "Asumir que una antología es un *museo*, o equivale a la función de este, supondría que los antólogos deberían contar con una de las pocas certezas que casi nunca operan en sus libros: la certeza de la reedición y de la relectura, de su pervivencia como libro a lo largo del tiempo, la adquisición —en definitiva— del estatuto de *clásico*, tantas veces imposible para este tipo de publicaciones" (2007: 169).

⁴ El concepto de *totalidad* se practica pero casi nunca se asume explícitamente. Las disputas en torno a las antologías responden esencialmente a una concepción de la formación del canon desde la perspectiva del cientificismo darwinista (darwinista), donde la idea de *tradición* es pensada como "evolución" y no como "acumulación de estratos de lectura" (Ruiz Casanova, 2007: 150). Oponiéndose a la admirativa valoración de la antología como "Juicio Final", Gabriel Zaid propuso "desmitologizar" dicha práctica de "injusticia inherente" propia los "pequeños dedócratas literarios" y sugirió entenderlas como parte de un "juicio dialogante" que propone, a través del citado, la relectura inteligente de un corpus poético (1972: 35). Sin embargo, el constante y siempre renovado "pleito de las antologías" demuestra que la propuesta de Zaid no ha sido tomada en cuenta lo suficiente.

definido. Y como García Morales nos recuerda que "todos los términos periodológicos llevan incorporada una fuerte aunque cambiante carga de valor que condiciona el entendimiento de los autores y obras que designan" (2012: 44), cabe preguntar: ¿qué juicios de valor conlleva la delimitación del periodo 1940-1980 en la poesía hispanoamericana?

Criterios de una periodización

En la primera mitad del siglo XX los escritores intervenían directamente en el sistema literario por medio de manifiestos o por declaraciones de oposición a una corriente literaria. Con las vanguardias históricas cobró cada vez mayor fuerza la figura del *escritor-crítico literario* consciente de su lugar y de su acción dentro del campo cultural. Como consecuencia, el ensayo crítico, la antología y la historia literaria se convirtieron en géneros desde los cuales ese escritor-crítico podía construir un entramado de filia-ciones y de afinidades estéticas además de definir un centro y una periferia en el sistema literario,⁵ en otras palabras, de reconfigurar el canon desde sus dispositivos metatextuales.

A propósito de lo señalado, presentamos el caso del poeta y crítico Octavio Paz, que grafica perfectamente la influencia de las intervenciones críticas de los propios artistas sobre el sistema literario. La categoría historiográfica de "periodo moderno" aplicada a la poesía hispanoamericana proviene de su ensayo *El arco y la lira* [1956], donde distingue dos momentos de producción poética: el "modernista" (referido al influjo de ideas simbolistas y parnasianas, que se inicia en América en 1885 y se extingue en los años de la Primera Guerra Mundial) y el "contemporáneo", como el inmediatamente posterior (1973: 92). Esa periodización se convirtió en una convención historiográfica y antológica, en parte porque la enunció un poeta reconocido y en parte porque tuvo la fortuna de ser tenida en cuenta por José Olivio Jiménez para diagramar su celebrada *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970* (editada por primera vez en 1971 y vuelta a editar incansablemente en las décadas posteriores). Dicha obra analizaba el periodo moderno e involucraba a poetas nacidos entre 1871 y 1914, en todas sus producciones posteriores a 1914 hasta ese entonces. Más tarde, en 1983, en *Sombras de obras*,

⁵ El caso de Octavio Paz es emblemático en ese sentido, como se verá más adelante. Pueden citarse muchos otros, como Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges o Gerardo Diego, animadores culturales, traductores, antólogos y críticos literarios al mismo tiempo.

Paz puso al día el rótulo "contemporáneo", que pasó a involucrar todo lo producido con posterioridad a 1940, y además subsumió el lapso intermedio (el de corte netamente vanguardista de entreguerras) a la etiqueta de "poesía moderna".

Más allá de que el éxito de esta periodización Paz se lo debe a su incansable labor de divulgación, es importante entender las razones estratégicas que lo llevaron a acuñar ese arco temporal. En primer lugar, en 1941, había publicado en colaboración con Xavier Villaurrutia y dos escritores españoles (Emilio Prados y Juan Gil-Albert) la antología de poesía hispanoamericana y española *Laurel*, que seleccionaba la producción entonces "contemporánea" de 1915 a 1940.

Años de producción	Nombre del periodo		Antologías		
1885-1914		Periodo modernista			
1914-1940	Poesía moderna	Periodo "contemporáneo" (vanguardista)	Antología <i>Laurel</i>	Antologías de J. O. Jiménez y Escalona-Escalona	
1940-1980	Poesía contemporánea				Antologías de Rodríguez Padrón, Cobo Borda Ortega y Sucre

En tan breve arco histórico, la tarea antológica trazó una suerte de programa literario: confrontar ambas orillas de la poesía de habla española desde los dos grupos poéticos sustancialmente incluidos, que fueron la Generación de 1927 (Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Diego, García Lorca, Prados y Salinas) y los Contemporáneos (Gorostiza, Novo, Ortiz de Montellano, Pellicer, Torres Bodet y Villaurrutia), dejando a los otros reducidos a presencias aisladas.⁶ De ese modo se colocaba a España y a México en el centro de la escena literaria. Sin duda se trataba de una antología programática,⁷ que –como observó Claudio Guillén

⁶ *Laurel* no tenía en cuenta el estridentismo, ni la amplitud de los movimientos negristas (únicamente incluye a Emilio Ballagas) o al grupo Vanguardia de Nicaragua. Del martinfierrismo se incorporan tres autores (Bernárdez, Borges y Molinari), y de las demás zonas y corrientes de América Hispana aparecen solo presencias aisladas.

⁷ Tomo el concepto de Ruiz Casanova, quien define la antología programática como una "muestra" que "no da cuenta de generaciones completas, ni de épocas, sino de aquellos autores que a juicio del antólogo mejor representan los presupuestos teóricos y críticos de su antología" (2007: 167). El problemático concepto de "representatividad" se abordará más adelante.

respecto de otras antologías de pretensión historiográfica— “so capa de hacer crítica histórica, nos ofrece realmente un manifiesto literario” (1960: 4). Por otra parte, no resulta extraño que el corte temporal (*hasta 1940*) haya situado la producción de Paz—ideólogo y más tarde *crítico* de la periodización— y la de sus coetáneos en un *lugar privilegiado*, esto es, principiando con su obra un nuevo tipo de poesía, tanto en el cierre del “ciclo moderno” como en la apertura del “ciclo contemporáneo”, lo que lo hacía pertenecer a ambos horizontes. Asimismo, ese “espacio de privilegio antológico” para los nacidos en el lapso 1914-1924 engloba, como no podía ser de otro modo, a los poetas que tienen mayor presencia en las cinco antologías del periodo aquí analizado (1940-1980): Paz, Parra, Rojas, E. Diego, Vitier y Mutis.

La incidencia del campo antológico

Más allá de la determinación de las categorías historiográficas, el interés por la poesía producida con posterioridad a 1940 ya existía en el campo cultural de la década de 1960, cuando Aldo Pellegrini publicó su *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966) con el propósito entonces novedoso de hacer una selección de tiempo “presente”, donde la mayoría de los autores escogidos estuviesen vivos, y además “mostrar los nuevos rumbos que va tomando la poesía en América de habla hispana” (1966: 7). En la década siguiente se produjo la canonización de la “promoción” poética anterior—etiquetada como “moderna” por la vía ensayística y antológica—,⁸ como refiere Pedro Lastra en su “Muestra de la poesía hispanoamericana actual” publicada en la revista *Hispanamérica* en 1975:

Entre 1971 y 1973 aparecieron y se reeditaron tres obras destinadas a examinar, por vía crítica o antológica, el proceso de la poesía hispanoamericana del siglo XX. La primera de ellas fue el

⁸ Julio Rodríguez-Luis traza un vínculo entre la confección de una antología y el final de un movimiento: “De hecho, la antologización del negrismo —la cual tiene una última manifestación aún cercana al apogeo del movimiento (pues se lo volverá a antologizar y estudiar en los años setenta, como indica la bibliografía) en el *Mapa de la poesía negra americana*, de Ballagas (1946)— y la aparición de una teoría crítica sobre él, coinciden con su desaparición: una mayoría de los poemas del libro de Palés habían sido publicados en la prensa periódica entre 1925 y 1935; *Cantos para soldados y sonos para turistas* (1938), de Guillén, cae ya fuera del negrismo. A partir de 1937 el tema negro reaparecerá en la poesía hispanoamericana como manifestación aislada en lugar de como movimiento” (Rodríguez-Luis, 2010:528). Esto explica que en la década de 1980 mermen los trabajos antológicos sobre poesía “moderna” (producida con anterioridad a 1940) y los nuevos se focalicen principalmente en el periodo ulterior.

volumen de ensayos de Saúl Yurkievich titulado *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, que incluye estudios sobre Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz [en la reedición de 1973 incorporó a Girondo]. Al año siguiente, Homero Aridjis publicó su antología *Seis poetas latinoamericanos de hoy*, selección [...] de textos de los mismos autores considerados por Yurkievich, más una muestra de la poesía de Nicanor Parra. Por último, en 1973 se reeditó la antología ya mencionada de José Olivio Jiménez [*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*] (1975: 75).

Para Lastra los trabajos de esos años han consolidado un canon poético, dado que "confirman la existencia de un consenso crítico, demuestran la evidente validez del proceso hasta un momento determinado y dejan abierta una interrogante acerca de su desarrollo ulterior" (1975: 76). Eso lo motivó a hacer una selección de diez poetas nacidos entre 1915 y 1940, que constituyen un cercano "desarrollo ulterior" de la poesía también digno de "honor antológico". Toda la década de 1980 estuvo signada por la búsqueda de un "consenso crítico" en torno a ese "nuevo periodo".

A propósito de dicha tendencia, el crítico Guzmán Mondaca ha señalado la ineficacia de analizar las antologías como "acontecimientos aislados o perdidos en las diferentes historias locales", por eso acuñó el concepto de "campo antológico", esto es, una nómina de antologías entre las cuales se puede "establecer relaciones de continuidad o rechazo" (1998: 104). Por ejemplo, la primera de la serie aquí estudiada (la de Rodríguez Padrón) define los trabajos ensayísticos de Sucre y Yurkievich como "antecedentes" que han allanado su camino y, además, cita una serie de antologías en la materia, entre las cuales la de José Olivio Jiménez y la de Pedro Lastra le sirven como modelo para afianzar prácticas antológicas como la delimitación temporal, la redacción de un prólogo de carácter filológico, la escritura de notas bibliográficas, la notación de fuentes primarias y la preferencia por seleccionar pocos poetas para dar una muestra más significativa de cada uno. Estas prácticas se fueron consolidando en las antologías posteriores de la serie hasta el punto tal de ser consideradas requisitos ineludibles para ser tomadas en serio por el público académico. Por lo tanto, apreciar una antología como un texto independiente y absoluto constituye un vicio crítico porque

así se ignora el lugar que esta pretende ocupar en el campo antológico.⁹

Por otra parte, la noción de campo antológico permite entender la antología como un *modo* o género discursivo¹⁰ básicamente intertextual, es decir, conforma "un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella" (Bajtín, 1999: 256). Escalona-Escalona, por ejemplo, expresa que lo que lo impulsó a emprender su *Muestra...* fue la lectura de la *Anthologie de la poésie Ibéro-Américaine* (1956) de Federico de Onís, a la que le hizo "severos reparos" dadas sus "notorias deficiencias" y "fallas metodológicas" (1985: XXII) que explicitó en artículos pero que lamentablemente no reproduce allí. Cobo Borda, en cambio, refiere que la antología de Pellegrini le "reveló la poesía latinoamericana de este periodo", polemiza con la "muy acertada" antología de Jiménez en su idea de que el "irracionalismo" y la "desrealización" constituyen arquetipos de lo contemporáneo, acepta la invitación de la antología de Onís a integrar la tradición (el pasado) al presente, y critica el criterio nacional citando la idea de Paz –formulada en otra antología, *Poesía en movimiento*– de que la "internacionalidad" (entiéndase como *hispanoamericanidad*) de los estilos poéticos pone en entredicho el concepto de "tradición nacional", porque todo arte aspira a la "transparencia".¹¹ Ortega también reprocha la pretensión de "justicia distributiva" de la antología de Pellegrini y el "malentendido" que genera la disposición de poetas por naciones, porque una antología continental no puede aspirar a incluir a todos los poetas de importancia

⁹ "Las estrategias que el antólogo pone en práctica para justificar qué sí y qué no debe antologar, apelan a unos hábitos y paradigmas compilativos históricamente definidos. De aquí que no puede juzgarse una antología por cuanto deja fuera; debe verse cuánto y cómo incluye en el sistema antológico que propone" (Guzmán Moncada, 1998: 144).

¹⁰ A propósito de ello, Ruiz Casanova rechaza la idea de que la antología sea un género, porque cualquier proceso comunicativo resulta en primera instancia "antología" al formar parte de los mismos mecanismos de composición que las llamadas "obras originales". Esto lo lleva a sostener que el antólogo posee condición autoral, dado que la "originalidad" o el "mérito artístico" no constituye una característica inherente a la noción de autor (2007: 92).

¹¹ "No niego las tradiciones nacionales ni el temperamento de los pueblos; afirmo que los estilos son universales o, más bien, internacionales. Lo que llamamos tradiciones nacionales son, casi siempre, versiones y adaptaciones de estilos que fueron universales. Por último, una obra es algo más que una tradición y un estilo: una creación única, una visión singular. A medida que la obra es más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo. El arte aspira a la transparencia" (Paz, 1966: 3). Falta la referencia en la bibliografía

nacional; para Ortega ese no debería ser el espíritu de una propuesta *hispanoamericana* (1987: 11). La alternativa que propone es privilegiar la poesía de lo que él entiende como "áreas culturales o literarias" (1987: 11) representativas de América Hispana, lo que desde una perspectiva nacional trae aparejado exclusiones y lugares de privilegio, como se demuestra en el último apartado de este trabajo.

Volviendo a las declaraciones de los antólogos, en su respectivo prólogo, Sucre le cuestiona a la antología de Pellegrini el que haya tenido la "obsesión" por dar cuenta de las tendencias poéticas que significaban un "avance", pues él abjura de las ideas de evolución o *progreso* en el ámbito literario (t.2, 1993: 18). También critica a *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* (1968) de Florit y Jiménez el "celo delimitativo casi inútil" de los historiadores que dividen épocas con etiquetas como "vanguardismo" y "postvanguardismo" (t.1, 1993: 305). En lugar de ello, prefiere un ordenamiento cronológico de autores y obras que combina dos órdenes: el etario y el editorial, como se verá en el próximo apartado. Todas estas consideraciones no son simples comentarios aislados sobre lecturas hechas sino declaraciones de principios que ponen en evidencia la discusión sobre los criterios geográfico y cronológico-generacional que tiene lugar en la época, así como la ausencia de una categoría superadora para pensar "lo hispanoamericano"¹² en el devenir histórico.

Lo señalado en este apartado nos permite entender que las apreciaciones hechas por los antólogos en sus respectivos prólogos determinan la *dinámica intertextual* de sus propias antologías. Como ha señalado Alfonso García Morales:

Lo normal es que una antología nazca como continuación o como respuesta, y a su vez estimule a otras sucesivas, estableciendo así una tradición, con lo que esta tiene de superposición o palimpsesto, diálogo o polémica textual. La importancia de una antología se mide sobre todo por su oportunidad y sus efectos dentro de la serie a la que pertenece (2007: 32).

Lo dicho implica que toda antología surge como una respuesta ratificadora o rectificadora de otras anteriores y que, además,

¹² La puesta en crisis del parámetro nacional y la búsqueda de un criterio superador en su reemplazo se aborda con mayor profundidad en el último apartado de este trabajo.

traza una línea a seguir o a rechazar para las venideras. En ese "diálogo" entre los antólogos, críticos e historiadores, nunca exento de polémica, se pone en tensión la canonicidad de las distintas tendencias poéticas.

Criterio generacional, ¿vigente?

Al observar que los años de nacimiento de los poetas incluidos constituyen el parámetro ordenador de las cinco antologías aquí estudiadas, no puede evitarse preguntar qué rol juega el criterio generacional en estas antologías.

1915	RODRÍGUEZ PADRÓN	1942
1910	COBO BORDA	1939
1900	ESCALONA- ESCALONA	1930
1903	ORTEGA	1951
1853	S U C R E (c o o r d .)	1948

1910

Debe señalarse que Paz había recurrido a un criterio editorial –los años de publicación– y estas antologías acaban produciendo una hibridación entre aquel y el criterio cronológico, más próximo al criterio generacional. Es también cierto que esos cortes permiten definir y ordenar las unidades antológicas de las obras colectivas (los poetas y no sus producciones), y a su vez presuponen una correlación (a excepción de la antología de Escalona-Escalona) con el periodo de producción poética que goza de aval crítico de 1940 a 1980. ¿Es eso garantía de que estas antologías adscriben a un criterio generacional? A lo largo de la década de 1980 y a principios de 1990, el concepto de "generación" aplicado a la poesía hispanoamericana se fue convirtiendo en una rémora de la cual han buscado liberarse los antólogos, sin renunciar a la comodidad del parámetro cronológico.

Para Rodríguez Padrón, la imposición de "límites cronológicos" flexibles previene al antólogo de confeccionar "un mero catálogo de nombres y una escasa muestra poética" (1984: 48).¹³

¹³ El título de la obra en cuestión (*Antología de la poesía hispanoamericana. 1915-1980*) es un tanto confuso, pues coloca un arco temporal que induce a error y que va de 1915 (año de nacimiento del poeta con el que comienza) a 1980 (año hasta el que selecciona la producción de los autores antologados).

Su punto de partida es expresamente situarse como la continuación de la antología de Jiménez y lo hace con el aval crítico de Octavio Paz y Pedro Lastra, quienes se refieren a "la confluencia de tres generaciones como característica definitoria del periodo penúltimo de la poesía hispanoamericana" (1984: 48). Rodríguez Padrón intenta, como se acostumbra hacer con la poesía española, delimitar una "generación" hispanoamericana en el sentido estricto de Julius Petersen, pues a la coincidencia cronológica le adiciona el factor unitivo y el de diálogo con una "generación" anterior: "no se trata de una simple circunstancia histórica que los haya hecho coincidir, sino de la existencia de un nexo aglutinador que sirve de ensambladura a la obra de los poetas últimos de la generación de los *fundadores*" (1984: 48). También desea hacer una reparación: son autores de "trayectoria cumplida" que "no han circulado con normalidad", porque la generación de los *fundadores* acaparó el mercado editorial y la atención de la crítica.

A Cobo Borda, un año después, también lo impulsa el afán de machihembrar la historia literaria (queremos decir, cierto consenso historiográfico al que se llega en esa época) y su antología, para que esta tenga el carácter histórico y objetivo que señalaba Alfonso Reyes. El periodo elegido se justifica por la proposición de Octavio Paz de hacer una antología del "último periodo (1940-1980), con el mismo rigor y la misma amplitud de *Laurel*" (Cobo Borda, 1985: 54), además porque "los poetas nacidos entre 1910 y 1940 integran uno de los conjuntos más ricos y personales dentro de la historia de la poesía latinoamericana" y su obra ha sido poco analizada (1985: 29). No obstante, evita emplear el término "generación".

A diferencia del resto, Escalona-Escalona no se ciñe a ese periodo historiográfico, pues incluye obras anteriores a 1940. Engloba a los poetas bajo la idea de que "emprendieron la renovación de nuestra poesía mediante la superación de las retóricas imperantes" y fueron "los iniciadores de innovadoras tendencias estéticas, algunas de las cuales con diversos nombres, siguen vigentes todavía" (1985: XVII), lo que da a entender que no hay punto de corte entre las vanguardias históricas y la poesía posterior a 1940, y por lo tanto esa *generación* que señalaba Rodríguez Padrón es una suerte de "posvanguardia" sin mayores rasgos distintivos.

Similar y distinto es el caso de Ortega, pues agrupa a los poetas nacidos entre 1904-1951 por "décadas" e incorpora poetas

anteriores al periodo consensuado, es decir, rebasa los límites cronológicos: por ejemplo, la primera "década" abarca de 1903 a 1919 y excluye figuras que la cronología hubiera obligado a incorporar (como Neruda o N. Guillén) porque el punto de lectura de "propia construcción del presente", aduce, "así lo exige" (1987: 10). Incluso ordena de forma no cronológica a los escritores dentro de las cuatro divisiones, colocando a ciertos autores como figuras de apertura y de cierre,¹⁴ gracias al "trastocamiento" de la disposición cronológica. Tiene el mismo tratamiento con la categoría "generacional", pues dice que optó por el marco de las "promociones" dado que "es menos arbitrario que el de las literaturas nacionales", pero aclara que no es "por la similar edad de los poetas sino por la coincidencia de sus experiencias literarias, su mayor o menor proximidad a los movimientos dominantes de cada periodo, y aun por las tensiones entre uno y otro modelo dentro del periodo" (1987: 10). Es decir, lo que los une es la mera proximidad a condiciones y situaciones similares en el ámbito sociocultural, no una "generación". En definitiva, los términos difieren en un punto clave, un punto que involucra la resemantización del término "generación" a lo largo del periodo: mientras que a esta se pertenece fatalmente por nacimiento y contemporaneidad histórica, a la "promoción" se adscribe por ideología y por momento de publicación. El carácter biográfico que pesaba sobre el primer concepto comienza a dejarse de lado y, como contrapartida, empieza a cobrar un mayor carácter textual *—filológico—* al ser puesto en relación de sinonimia con el segundo.

En los años noventa, Sucre parece haber capitalizado la experiencia de los otros antólogos. Encara su antología de nacidos entre 1910 y 1950 diciendo: "Por razones obvias, se ha seguido un orden cronológico de acuerdo con la fecha de nacimiento de cada autor. Aunque es cierto que un poeta 'nace' de verdad con la aparición de su obra, no siempre ocurre así" (1993: 11) y a continuación cita casos en los que la aplicación de un estricto criterio cronológico de nacimiento o de edición hubiera llevado a crasas distorsiones en el "panorama" que quiere brindar de la poesía. Su obra se inicia con el primer libro de Lezama Lima, en 1937, y no con los poemas anteriores de otros autores también incluidos, porque entiende que ese hito marca el inicio del

¹⁴ Como sostiene Adur, siguiendo los planteos de Genette en *Umbrales*, los paratextos como espacios de *transición* y *transacción* juegan un rol fundamental en el modo en que una antología es leída (2016: 40).

periodo. Por ende, concluye diciendo: "La cronología aquí adoptada no aspira, por tanto a mostrar ningún orden causal; ni siquiera funciona en ella una idea absoluta de lo que llamamos generación" (1993: 12). Si bien todavía pervive el término "generación" –ya no en el sentido estrecho que le daba Petersen–, a lo largo de la década de 1980 la práctica de la agrupación cronológica ha ido perdiendo su carácter explicativo, incluso hasta el punto de ser transgredida a discrecionalidad del antólogo para destacar figuras "fundadoras" de discursividad, como hacen Ortega y Sucre¹⁵ con su arbitrario ordenamiento de autores.

El modelo narrativo en las antologías

La aceptación del esquema generacional en el estudio de la literatura durante el siglo XX llevó a que tanto las historias literarias como las antologías aceptaran un modo de concebir y organizar las obras y los hechos literarios en una progresión lineal y evolutiva. Se debe reconocer que la antología de Onís se convirtió en un modelo antológico por una razón mucho más profunda que la de haber instaurado la práctica de limitarse a un periodo histórico y de presentarse desde los auspicios provistos por la Universidad de Columbia, lo que le adjudica un reconocimiento inmediato desde el punto de vista académico. Ella también contribuyó a la conformación –al igual que ocurre con las historias de la literatura según Pozuelo Yvancos– de un determinado "modelo narrativo". El concepto es de Hayden White¹⁶ y lo entendemos como "la constitución de un modelo de conversión de los hechos en acontecimientos" (Pozuelo Yvancos, 2006: 104). De acuerdo con este planteo, las historias de la literatura no describen una serie de hechos sino que los configuran en acontecimientos al colocarlos en una serie estético-literaria, que es también un *modelo interpretativo*. Otro tanto puede decirse de las antologías: tampoco "presentan" las obras, los autores y los hechos de las notas bibliográficas de modo sincrónico, sino que los configuran en *piezas* de una serie antológica, en un orden sucesorio similar al de una narración, lo que muchas veces involucra aceptar concepciones que están implícitas en ese modo de presentarlos, además de inducir a modos de interpretar establecidos previamente por el

¹⁵ En el primer tomo, Sucre ordena a los autores correspondientes al periodo vanguardista sin atender al criterio cronológico. Por ejemplo, coloca a Huidobro –a quien el antólogo considera "renovador de la poesía hispanoamericana del siglo XX"– en primer lugar.

¹⁶ Cfr. White, 1987.

antólogo. Por ejemplo, Onís fue un pionero en asumir la existencia de un esquema tripartito para el momento histórico que delimitan las antologías panorámicas:

A la disposición externa común, [...], habría que sumar el hecho de que todas ellas organicen su materia según tres secuencias temporales: la poesía del pasado, la poesía del presente, la poesía en la que despunta el futuro. Ese esquema tripartito, [...], es el que adoptó Onís y es el que pervive hoy en la forma usual de entender la evolución de la poesía de la época según tres periodos: modernismo, posmodernismo, vanguardia. Responde al carácter narrativo que tiene toda historia, incluida la literaria. [...] También ayudó a forjar tal esquema la teoría sobre generaciones literarias que entonces empezó a codificarse y difundirse, y según la cual en todo momento histórico conviven tres promociones: la que declina, la vigente y la emergente (García Morales, 2012: 34).

El fragmento nos permite entender varias cuestiones. La primera es la importancia del "modelo narrativo" a la hora de analizar antologías. Muchos análisis se reducen a una reseña sumaria que critica las inclusiones/exclusiones de autores; rara vez se considera de qué modo ellas responden a una configuración historiográfica convencional y qué "programa" de la literatura esconde el "panorama" que proponen.¹⁷ La segunda cuestión tiene que ver con el sentido del esquema generacional y la razón de su abandono por parte de los antólogos en las décadas de 1980 y 1990. El criterio de ordenamiento por generaciones (decadencia, auge y emergencia) involucra una concepción evolutiva, propia del positivismo decimonónico, según la cual todo cambio conlleva un progreso. Los resultados oprobiosos del avance tecnológico al servicio de la muerte durante el siglo XX han intensificado la desconfianza sobre dicha creencia. La tercera cuestión es la más importante de todas y remite al doble valor que reconoce Lanz en toda antología: por un lado, ser el reflejo de un momento histórico-literario específico (el *diagnóstico*) y, por el otro, mostrar la incidencia de la realidad literaria del momento en la poesía posterior (la *proyección*) (1997: 17, citado por Ruiz Casanova, 2007: 159). La concepción marxista de la historia entiende que el

¹⁷ Viene a cuento de ello la advertencia de Claudio Guillén en *Teorías de la Historia Literaria*: "[Las historias de la literatura] suelen aceptar las configuraciones históricas convencionales con extraña parsimonia intelectual como si de cosas o *faits accomplis* se tratara" (1989: 204).

análisis de la realidad concreta permite hacer predicciones acertadas. Esto nos lleva a preguntarnos si ese modelo predictivo no constituye un rasgo esencial de las antologías de poesía contemporánea.

El modelo predictivo

Toda antología, se ha repetido hasta el cansancio, implica una teoría de la poesía y de su historia a la luz de la cual se juzga la *vigencia* (contemporaneidad) de ciertos valores estéticos que la orientan. Ellas se sostienen en un discurso historiográfico (implícito o explícito) que nunca está completo como tal y, dado que la mirada del antólogo sobre "su presente" busca ser totalizadora, este debe recurrir al artilugio de la "profecía".¹⁸ Aldo Pellegrini, por ejemplo, fundó el valor de su antología en ese carácter predictivo y así lo explicitó en el prólogo: "los nombres que aparecen no son (con raras excepciones) los conocidos por el público común, pero seguramente algunos de ellos se convertirán en los clásicos del futuro" (1966: 14). También lo hizo Stefan Baciú en la suya: "No cabe duda de que después, [...], cuando se haga el balance del medio siglo, la importancia de los nadaístas (que ya serán clásicos) será debidamente apreciada" (1974: XLIV). Al entusiasmo profético de los antólogos de los efervescentes años sesenta y setenta en el contexto hispanoamericano le suceden antologías con prólogos de una mayor circunspección en las décadas posteriores. En América Hispana, la instalación de gobiernos dictatoriales y la represión social han sido circunstancias poco favorables para un espíritu de profecía que viera esperanzadamente en el "horizonte" un cambio inminente. En esa merma también ha operado el descreimiento en el enfoque científico marxista.

Si bien las profecías quedan desterradas del discurso de ese entonces, las antologías no abandonan su carácter predictivo estructural. El antólogo ya no es deliberadamente profético; no obstante, el propio radio de acción de la "antología

¹⁸ A propósito de los géneros historiográficos, estrechamente ligados a la *antología* –como ya se ha demostrado–, Pozuelo Yvancos ha señalado que "una Historia no es solamente la elección de un pasado, también es la elección de un futuro posible", pues "toda historia literaria, si realmente quiere serlo, tiene que trascender el modelo positivista del simple registro documental del pasado, para abrazar otro modelo, diríamos predictivo, por el cual se convierte en suceso, en acontecimiento, en una estructura narrativa de continuidad que se proyecta hacia el futuro" (2006: 107).

contemporánea" lo obliga (presumiendo que no lo animen intereses partidarios) a hacer predicciones. Prueba de esto es el hecho de que el consenso entre ellas decrece impresionantemente en lo que respecta a la selección de las producciones más recientes. Dicho rasgo no es un capricho de los antólogos ni resulta algo reprochable en una antología panorámica, pues el modelo predictivo es una parte constitutiva de ella por diversas razones. En primer lugar, porque, dada la proximidad temporal con el material antologable, no existe la posibilidad de acceder a la obra completa de los autores que selecciona (estos se hallan en plena producción), por ende nunca se llega a un juicio cabal sobre su poética. En segundo lugar, es el modelo narrativo mismo el que exige como cierre una continuidad que constituya una proyección de lo conocido hacia lo desconocido. Y, por último, el antólogo se arriesga a vaticinar nombres porque tampoco ignora que sus predicciones puedan revestirse del carácter de las "profecías autocumplidoras", es decir, sabe que sus decisiones pueden incidir en el campo antológico y tener repercusión.

El programa detrás del panorama

Por más que las antologías se declaren objetivas desde sus prólogos, es innegable que todas ellas se construyen a partir de la concepción que el antólogo tiene de la poesía y de su diferente valoración sobre las áreas de producción artística de América Hispánica. Al respecto, Ruiz Casanova propone distinguir la práctica de elegir autores (*elección*) en el sentido de priorizar, discriminar en base a la inclinación del antólogo por una corriente estética o ideología política, y la práctica de seleccionar obras (*selección*) en ajenidad a los poetas de los que se trate y desde un juicio crítico que no se pretenda ilusamente omnisciente ni abiertamente partidario (2007: 59). No obstante, ese deslinde no parece tener en cuenta dos cuestiones estructurales para los libros aquí analizados. La primera es que en las antologías generales el poema como "unidad antológica" (como mínima porción textual susceptible de lectura autónoma) queda supeditado a una unidad mayor, el autor. Esto ocurre así porque su brevedad, por lo general, tiene como consecuencia la inclusión de más de uno por autor. Es infrecuente la inclusión de un autor con un poema solo. Y aunque los antólogos clamen "seleccionar obras y no autores", es una realidad de su práctica que las seleccionan conforme a su representatividad respecto del resto de la obra del *autor* como una

entidad discursiva, como "el principio de cierta unidad de escritura [...] que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos" (Foucault, 1984: 97). Esta particularidad hace que la figura del poeta cobre un mayor relieve y funcione como unidad antológica del género, tanto en su producción como en su lectura.

La segunda cuestión involucra discutir el alcance del "juicio crítico objetivo" invocado por Ruiz Casanova. Para creerse capaz de tener un juicio de esa clase en cuestiones literarias, el antólogo debe concebir previamente la existencia de ciertos valores estéticos atemporales. No obstante, una condición de nuestra "libertad de interpretación", de acuerdo con Frank Kermode, es que "no contamos con ningún punto de vista privilegiado, que continuamos con nuestras interpretaciones sin la seguridad de que por fin vemos las cosas en sus justas proporciones y relaciones" (1988: 121). Sin ánimos de relativizar los criterios del juicio estético, buscamos poner en evidencia de qué modo una "antología panorámica" no puede pretenderse extemporánea ni libre de inclinaciones estéticas contextuales.¹⁹ Esto se nota en las antologías del periodo analizado: ninguna de ellas se formula abiertamente como hecha a partir del gusto personal del antólogo, no obstante, cada una refleja una imagen singular de la poesía hispanoamericana.²⁰ Pasemos a analizar cómo se ve reflejado esto en el corpus antológico.

Para la editorial Espasa-Calpe y desde Madrid, Rodríguez Padrón retoma el esquema presente en antologías anteriores sobre el periodo analizado (las de Aridjis, Lastra y Kappatos²¹): seleccionar relativamente pocos autores y presentar una gran cantidad de poemas (casi veinte páginas para cada uno). Busca dar a conocer voces que "no han circulado con normalidad" en España dada la preeminencia de que gozaron los anteriores vanguardistas (los llamados "fundadores"), esto es, fijar un canon poético

¹⁹ Ruiz Casanova, en otra parte de su trabajo, señala que una tendencia de la crítica de poesía española finisecular ha sido dejar de hablar de "antologías panorámicas" porque se ha extendido la "creencia" (a su parecer, errada) de que son libros "conservadores" dado que se construyen sobre un "consenso" existente, sobre el "canon" (2007: 157), lo que los torna, de algún modo, "programáticos". La idea de que el *panorama* responde a un "programa" determinado por el canon del momento no nos parece en absoluto descabellada, aunque es preciso declarar que este último nunca se presupone definitivo e invariable; como expresa Cella, "el canon está irremisiblemente tensado entre la constancia y la alterabilidad" (1998: 15).

²⁰ Cfr. "toda antología es, primordialmente, resultado de un concepto de poesía, y tal concepto comporta una multivocidad irreductible" (Escalona-Escalona, 1985: XII).

²¹ Cfr. Aridjis, 1972; Lastra, 1975; y Kappatos, 1980.

hispanoamericano para Europa y, a la vez, mostrar esa producción como una extensión de la de la península, pues la llama la "literatura española de América". Además declara una "urgente necesidad de diálogo" entre uno y otro lado del Atlántico. Dicho propósito motiva la vasta incorporación de poemas de tono reflexivo (de temática *neohumanista*), de extensión considerable, con alusiones literarias a la cultura "universal" que apelan a un lector especializado, con capacidad para dirimir sobre gustos específicos. También se legitima a los autores antologados a través de notas bio-bibliográficas que enfatizan su experiencia y prestigio internacional (puestos jerárquicos, premios y otros reconocimientos). La estrategia de Rodríguez Padrón es, haciéndose eco de los ensayos de Paz, declarar el vigencia de lo "hispanico" en América como una identidad conflictiva que sus poetas padecen, una productiva "catástrofe" que debe aceptarse y, a la vez, denodadamente rechazarse en pos de una cultura universal.

Otra poesía hispanoamericana se perfila en las páginas de la "muestra" de Escalona-Escalona hecha para la Biblioteca Ayacucho. Fiel al propósito de esta, de constituirse en el "repositorio" de la tradición hispanoamericana, el antólogo declara haber visitado todos los países hispanohablantes del continente y del Caribe, y haber revisado cientos de obras y bibliotecas públicas y privadas, además de haber establecido contacto con poetas y críticos de generaciones y tendencias diversas. El resultado son dos tomos de aproximadamente 1600 páginas ordenados por nación, donde cada una es considerada como una entidad con pareja cantidad de obras, sin discriminar su mayor o menor tradición poética. Esta distribución da visibilidad a los sectores tradicionalmente marginados de nuestra literatura, la literatura centroamericana (a excepción de Nicaragua), la caribeña (a excepción de Cuba) y la de los países mediterráneos principalmente. El "propósito de equidad y equilibrio" que enuncia en el prólogo se refleja en la incorporación de un registro amplísimo de estilos y temáticas, algunos poco representativos del resto de la obra de los autores mismos así como del concepto de "americanidad" que se ha forjado desde los centros cosmopolitas del subcontinente.²² La comparativamente escasa selección de poemas por autor (varios breves o pocos extensos), los aportes de notoriedad variable

²² Dicho concepto involucra la "superación" de las vanguardias y la fagocitación de los discursos sociales considerados anti-líricos (de acuerdo con lo que sostiene más adelante Cobo Borda en el prólogo de su antología).

y la inclusión de autores de trayectoria despareja son consecuencia del afán compendiador, enciclopédico, del antólogo.²³ La pluralidad de voces (casi 170 poetas) y el criterio de ecuanimidad nacional a ultranza acaban proponiendo una visión farragosa y heteróclita de los "renovadores" y de las "innovadoras tendencias" de la poesía hispanoamericana, como proponía en el prólogo. Estos rasgos se corresponden con los propósitos de difusión amplia que tiene la Biblioteca Ayacucho como empresa cultural.²⁴

Desde el Fondo de Cultura Económica, el colombiano Cobo Borda proyecta un panorama bastante distinto del de los antólogos mencionados. Busca definir las "líneas rectoras de la poesía del periodo" partiendo de "los textos, no los nombres", tampoco de los "países" sino de las "palabras". Desde un prólogo donde las ideas pacianas y borgeanas de la tradición y "lo universal" se dan cita, busca elucidar las claves hispanoamericanas de la poesía a través de tres cuestiones: "la crisis del idealismo romántico", "el impacto de la urbanización" y "el avance del coloquialismo" (1985: 51). Los poemas seleccionados se condicen con ese diagnóstico: una poesía de tono reflexivo, otras veces amoroso, donde el yo lírico diluye por momentos su individualidad sentimental en la impersonalidad de la tercera persona o en la comunidad del "nosotros". La escritura, el acto de hacer poesía o el lenguaje mismo se convierten en el tema predominante de la mayoría de los pocos pero extensos poemas que incorpora por autor. También hay una predilección por poemas extensos de verso largo. De este modo Cobo Borda "normativiza" (o normaliza), desde la metrópolis cultural (México) y para el resto del subcontinente, un estilo que tiene por paradigma la poesía de Octavio Paz.²⁵ Es innegable que Cobo Borda acierta en dar cuenta de una matriz de la poesía del periodo, pero no es menos cierto que esa perspectiva también deja afuera un sector amplio de ese quehacer. Nos lega una poesía desterritorializada, de pretensión "universal" (esa versión grandilocuente del *cosmopolitismo*

²³ Otro indicio de la desmedida pulsión compilatoria son las notas al final de diversa autoría que no siempre se ajustan al material seleccionado.

²⁴ Para un buen panorama del propósito editorial de la Biblioteca Ayacucho desde sus comienzos, cfr. Croce, 2013; Fernández y Gómez, 2013.

²⁵ Su antología es también la selección poética de veintidós de los treinta escritores (del periodo) que fueron previamente estudiados por Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia* de 1975, vuelto a editar oportunamente en el mismo año (1985) también en el Fondo de Cultura Económica.

literario), con inclinaciones surrealistas en muchos casos,²⁶ que no tiene en cuenta las producciones de las comarcas mediterráneas —la andina y la guaraníca— y centroamericana, por resultar apegadas al tópico del terruño o por estar muy ceñidas a las formas “anticuadas” del verso tradicional; se desprecia desde el prólogo el coloquialismo por ramplón (con excepción de Cardenal) y también la llamada “poesía social”, que es tildada de “panfletaria”.²⁷ La inclinación de los antólogos (y de los circuitos académicos que ellos representan) por la estética surrealista involucra, particularmente en esos años, una impugnación indirecta a la llamada poesía “comunicante”, “coloquial” o “social”. Es innegable la incidencia de la poderosa labor de promoción que hicieron del surrealismo Aldo Pellegrini, Octavio Paz y Stefan Baciu.

La antología de Ortega se presenta como una “antología de la lectura” que se distingue de la “de autores” y la “de textos”, una antología que formula que sus criterios de selección están “al servicio del lector” y no de un “programa literario”, dado que el antólogo entiende la “lectura” como una “operación disolvente de los códigos restrictivos” (1987: 3). El planteo resulta abstracto porque no deja en claro qué “lector modelo” imagina y porque más adelante enumera los criterios de selección que efectivamente empleó (agrupamiento por décadas, “calidad intrínseca” de los poemas, y proporcionalidad de entonación, origen estético y área cultural). La declaración del “carácter objetivo” de su antología (que aparece reproducida en la contratapa) parece más una argucia retórica pensada desde el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas en Austin (EE.UU.) — donde Ortega ejercía la docencia— para hacer ingresar su libro al

²⁶ Se incluye a una gran cantidad de poetas que han estado en alguna medida vinculados al surrealismo: Arenas, Charry Lara, Eielson, Gerbasí, Gómez Correa, Madariaga, Molina, Mutis, Sáenz, Sánchez Peláez, Varela y Westphalen. A propósito de las inclinaciones surrealistas en esta y en varias antologías posteriores, Cobo Borda cita el siguiente fragmento de Octavio Paz, que pone en perspectiva la extensión del influjo surrealista no tanto como “escuela” o “estética” sino como “actitud vital”: “Tampoco es extraño que el surrealismo haya influido profunda y decisivamente en muchos poetas que, sin embargo, nunca fueron surrealistas. Esta influencia fue particularmente notable en la poesía española e hispanoamericana” (Paz, 1974, citado por Cobo Borda, 1985: 30).

²⁷ Francisco Urondo y Javier Heraud serán considerados “cadáveres engañados en medio de los recovecos de la praxis”, en cambio, Juan Gelman y Roque Dalton sí se incluyen por sus “pocas obras válidas”. Con estas apreciaciones no se busca contribuir al vicio crítico de muchos reseñistas que cifran en las ausencias y presencias de los nombres incluidos el valor de una antología, sino entender desde qué sesgo crítico y valoraciones Cobo Borda concibe su panorama de la poesía hispanoamericana.

mercado norteamericano estudiantil.²⁸ El invocado criterio de "calidad intrínseca de los poemas elegidos" como "experiencia memorable de lectura" (1987: 11) responde a una "propuesta de lectura" que lo tiene a él mismo como lector modelo.²⁹ En cuanto a la coherencia interna, su "programa" está lejos de la propuesta de brindar "cierta proporcionalidad" por "áreas culturales", pues la presencia palmaria de poetas mexicanos (el 20% del total) a los cuales hasta se discrimina por estados, y la inusitada inclusión de la poesía dominicana y puertorriqueña, refuerza la perspectiva "norteamericana" de la antología. La comarca andina (principalmente de Perú, el país de Ortega) recibe una atención mayor a la habitual: desde el gesto de abrir el libro con César Moro como figura central de América (surrealista, peruano, nacido fuera del periodo antológico, cuya obra fue escrita casi enteramente en francés y a quien Ortega dedicó varios estudios) hasta la llamativa cantidad de poetas peruanos (14% del total), nos hablan de un sesgo crítico que se replicará en la mayor consideración hacia las estéticas afines al surrealismo en desmedro de otras.³⁰ Por otra parte, en las notas, la filiación de un poeta con los modelos clásicos de poesía funciona como una legitimación y esto se ve reflejado en la selección de un número importante de poemas de verso regular. La preeminencia de poemas con referencias literarias y reflexiones metapoéticas, al igual que en la antología de Rodríguez Padrón, persigue el ingreso de la literatura hispanoamericana en el canon occidental por la vía de las referencias "universales" o por la conversión de "lo local" en "lo universal".³¹

Por último, la editorial Monte Ávila, en asociación con la Universidad Simón Bolívar, encomendó al venezolano Guillermo Sucre (en calidad de director) y a cinco profesores una reedición de la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna* de 1982, en esta ocasión de dos tomos de 800 páginas cada uno.³² El enfoque antológico que se plantea en la advertencia inicial es la pretensión de un libro que "fuese útil para el aprendizaje y la formación de

²⁸ Eso también explica el formato de bolsillo, las notas bio-bibliográficas-críticas concisas a modo de manual y el título comercial que, luego de las numerosas reimpresiones que durante dos décadas hizo la editorial Siglo XXI en México, España, Argentina y Colombia, acabó por quedar desactualizado.

²⁹ Esto explica la elusión de las facetas y poemas más antologados de la obra de los autores seleccionados, como los epigramas de Cardenal o los poemas en prosa de Mutis.

³⁰ Por ejemplo, en las notas bio-bibliográficas el antólogo desliza prejuicios sobre la "poesía social" de Roberto Sosa, Dalton y Fernández Retamar, por citar casos señeros.

³¹ En esa misma línea operan, al igual que Cobo Borda, las elecciones coincidentes (también veintidós poetas de treinta) de Ortega con el mencionado ensayo de Sucre.

³² El nuevo tomo contempla la "poesía contemporánea" correspondiente al periodo aquí estudiado.

los estudiantes" (t.2, 1993: 9). Esto condice con el género de "antología escolar" (*teaching anthology*), es decir, aquella que nos indica "qué poesía es parte de la tradición literaria e historiográfica de una lengua" independientemente de lo que en una época de la historiografía literaria se juzgue imprescindible (Ruiz Casanova, 2009: 121). En lo que respecta al formato, el libro también responde a la perfección a dicha categoría. La asignación de una gran cantidad de páginas a un número comparativamente escaso de poetas (solo cuarenta) tiene el propósito de brindar "el cuadro de figuras bien delineadas antes que el panorama vagamente copioso" (t.2, 1993: 9).³³ No obstante, las apreciaciones de Sucre en las secciones introductorias denuncian ciertas preferencias y rechazos que reconducen el supuesto "panorama" hacia la zona de lo programático. En el periodo vanguardista se observa la desmedida valoración de una estética próxima al surrealismo³⁴ y al magisterio de Huidobro³⁵ tanto desde la enunciación como desde la selección de obras afines. Para el periodo contemporáneo, se rechazan deliberadamente las estéticas³⁶ que representan "el peligro de lo *hispanizante*" (en referencia a la poesía piedracielista, de influencia juanramoniana; a la llamada poesía "neorromántica", de raigambre lorquiana; y a la poesía neobarroca posterior a Lezama) porque "nos regresaba al casticismo", dice Sucre.³⁷

³³ Ese mayor grado de selectividad brinda el espacio necesario para la inclusión de gran cantidad de poemas por autor. De hecho su agrupación por poemario permite estudiar la progresión en las temáticas y estilos de cada poeta. Las notas exclusivamente críticas acompañadas por bibliografía correspondiente a estudios específicos y fuertemente articuladas con el material seleccionado también contribuyen a la finalidad didáctica de marras.

³⁴ Sucre afirma que "los surrealistas crearon obras más perdurables y complejas" que los otros movimientos (t.1, 1993: 298). La antología incluye obras surrealistas de Moro, Díaz Casanueva, Molina, Gerbasi, Arenas, Sáenz, Sánchez Peláez, Varela, por citar los ejemplos de poetas más relacionados con esa estética.

³⁵ En el prólogo el antólogo afirma: "Huidobro ejerce, en la poesía hispánica de su tiempo, la misma influencia renovadora que había ejercido antes Darío" (t.1, 1993: 304) y decide romper el esquema cronológico de la primera parte para poner a Huidobro en primer lugar.

³⁶ En el primer tomo rehusó considerar verdaderas "vanguardias" a todas aquellas estéticas no emparentadas con la surrealista, la ultraísta rioplatense y la de Contemporáneos. Cfr. "algunos *ismos* que sólo merecerían mención en una historia más o menos pintoresca de nuestra literatura: el 'estridentismo' de Manuel Aple Arce [sic], en México; o esos otros que con más frenesí que originalidad creadora se produjeron en Puerto Rico [...]. Tampoco es necesario referirse a algunos autores que, como el peruano Alberto Hidalgo, pretendieron darnos su versión hispanoamericana del futurismo. Todo esto es lamentablemente paródico, así como el término 'vanguardismo' con que la crítica sigue hablando de la poesía hispanoamericana de estos años, equiparando lo irrisorio con lo auténtico" (t.1, 1993: 302).

³⁷ Es paradójico que aquí justifique su elección en términos de "regreso" (retroceso) y que apenas unas líneas más arriba haya declarado que en su antología, a diferencia de la antología de Pellegrini, "no se ha tenido la obsesión por mostrar 'las tendencias que significan un avance'" (t.2, 1993: 18).

También se abjura del "telurismo" y del "realismo socialista", entendido como un errado epigonismo de una faceta de la poesía nerudiana y por soportar una "didascalia edificante". Tampoco se salvan de la repulsa las obras inspiradas en la *beat-generation* o en los *novísimos* de España, pues las considera simples "modas" o "modalidades" pasajeras de una época. Como si fuera poco, el peso del localismo en la selección de poetas acaba dando una imagen muy *venezolana* de la poesía hispanoamericana, una región cultural que nunca había gozado de la centralidad de países como Chile o México en materia de poesía.³⁸

Esto demuestra que el formato de antología escolar (*teaching anthology*), que Ruiz Casanova creía excluyente de las antologías panorámicas, también puede dar cuenta de un programa literario. Por otra parte, el hecho de que Sucre mantenga el interés por antologar los autores que analizó en su anterior trabajo ensayístico (*La máscara, la transparencia*) reafirma el consenso autorial³⁹ que ya estaba presente en las antologías de Ortega y Cobo Borda. Esto advierte la ratificación de un canon poético hispanoamericano que había sido pergeñado a mediados de los años setenta y que veinte años después está consolidado.

En esta sección no se quiso negar la existencia de las antologías panorámicas, sino precisar en qué punto dicha categoría presupone principalmente una estrategia retórica del antólogo: la declaración de una intención de imparcialidad. En gran medida tres factores suelen imposibilitar esa invocada objetividad. El primero es la contemporaneidad; la falta de perspectiva histórica obliga al antólogo coetáneo a incurrir en valoraciones emitidas al calor de las circunstancias presentes, lo que muchas veces acarrea inexactitudes que después, desde otro paradigma, se juzgan evidentes.⁴⁰ El segundo factor es de índole sociológica y Nelson Osorio lo formula así:

³⁸ Asimismo, en las notas críticas, muchas valoraciones inherentes al sistema venezolano se proyectan como relevantes para toda Hispanoamérica. Por ejemplo, a propósito de Fernando Paz Castillo, se expresa: "pudo considerársele como uno de los patriarcas de la poesía en nuestra lengua" (t1, 1993: 623); de Enriqueta Arvelo Larriva: "¿Sería arbitrario compararla con el lirismo meditativo de Emily Dickinson; sobre todo, con la adustez de Gabriela Mistral?" (t.1, 1993: 664); y de Ida Gramcko: "Dentro de las generaciones literarias venezolanas de las últimas décadas, la figura de Ida Gramcko ocupa, ciertamente, un lugar ejemplar" (t.2, 1993: 447).

³⁹ Paz, Mutis, Parra, Belli, Padilla, Lihn, Cardenal, Pacheco, Segovia, Molina, Vitier, Girri, Sánchez Peláez, Cadenas, Montejo, Pizarnik y Gaitán Durán son los diecisiete autores estudiados en *La máscara, la transparencia* que aparecen simultáneamente en las antologías de Cobo Borda, Ortega y Sucre.

⁴⁰ Resulta interesante la apreciación de Julio Ortega (2015) sobre las antologías a veinte años del libro aquí analizado: "Yo creo mucho en el ejercicio antológico, pero no porque las antologías sean apuestas

Un análisis concreto de la constelación de autores y obras que forman parte del espectro institucionalizado de la literatura hispanoamericana sería tarea interesante para un estudioso de ciencias sociales. Pero ese estudio probablemente nos podría decir más del sistema de preferencias y gustos, del sistema ideológico dominante, que de la literatura hispanoamericana como conjunto (1976: 74).

Osorio pone el foco en una cuestión de base: la preferencia de un antólogo por tal o cual estética, o bien, las jerarquizaciones en las que incurre, no serían un problema si estas fueran abiertamente declaradas como partidarias de una ideología dominante o minoritaria, o si cada una de las determinaciones del crítico, historiador o antólogo se sustentaran en un juicio racional sólido, el del discurso científico. Nos resulta particularmente difícil pensar en esta segunda opción como algo factible de cara al anti-positivismo de los estudios humanísticos en los albores de este siglo. Un tercer factor involucra entender cuándo consideramos algo como lo "mejor". Aquello que es entendido como preferible, destacable o meritorio, siempre presupone un tipo de actuación privilegiado que responde a la pregunta: ¿lo "mejor" en qué aspecto considerado principal del conjunto de atributos a tener en cuenta? y ¿lo "mejor" para qué finalidad? Pongo un ejemplo para graficar esto último. Durante mucho tiempo la academia sueca entregó el premio Nobel de Literatura principalmente a novelistas y poetas de obra extensa, porque el sistema de valores desde el cual juzgaba la literatura suponía que los géneros novela realista y poesía de aliento épico eran los más valiosos y los que mejor cumplían la finalidad encomendada a la literatura (*reflejar la realidad y generar conciencia social*). De un modo similar ocurre con los antólogos y sus juicios estéticos sobre "lo valioso".

El problema de la representatividad y el polémico criterio nacional

A menudo se juzga el grado de "representatividad" de una antología desde muy distintas perspectivas. Puede ser representativa

por el porvenir sino porque demuestran la fugacidad del gusto y, de paso, nuestra propia fugacidad. Toda antología será remplazada, pronto, por otra, y las mejores son, por ello, las que hacen los más jóvenes, porque ilustran lo más precario: el gusto del momento. La literatura está hecha de esa precariedad: está más viva en el instante de la lectura, no en la memoria de la eternidad".

en términos de: (1) muestra o ejemplaridad de la obra de un autor respecto del resto de su obra, de su obra respecto de una literatura y de una literatura respecto de un área cultural; (2) canonicidad de ciertos poetas o de ciertas obras; (3) imparcialidad o ecuanimidad respecto de las distintas tendencias literarias de una época y de un lugar; o (4) coherencia entre la enunciación de un punto de vista y una propuesta de lectura. Sea como fuere, la cuestión de base estriba en que la antología –por definición– funciona metonímicamente, esto es, se instituye como una *parte* significativa de una *totalidad*: “The overall configuration of the anthology is designed to supply its readers with an essential, cogent, and balanced representation of the whole of the literary field” (Re, 587: 1992, citado por Ruiz Casanova, 2007: 68). Esta apreciación deja abiertos dos interrogantes: ¿Existe esa “totalidad” o se trata de una proyección imaginaria hecha a partir de la selección? ¿Qué torna “significativa” o “esencial” a esa parte respecto de la totalidad que integra?

Concretamente las antologías que aquí analizamos presuponen, en primera instancia, la existencia de un área cultural, una poesía de Hispanoamérica. Esta cuestión ya la había planteado Fernández Retamar: “La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, de la existencia misma –y nada literaria– de Hispanoamérica como realidad histórica suficiente” (1984: 40). El crítico Ángel Rama ha fundamentado la existencia de una comarca tal, entendida como “una unidad subyacente a la pluralidad de culturas regionales de la América Latina, la cual establece elementos comunes entre la invención mexicana, la del Tahuantinsuyo o la del Río de la Plata” por diversas razones: su unidad en la diversidad regional y dialectal, su originalidad histórica (dada la creación, el desarrollo y la imbricación de formas en un “fraseo histórico”, donde temas, personajes, lengua y procedimientos se pliegan a una “modulación orgánica”) y por la constitución de un sistema literario como sector específico de la cultura, desde la perspectiva estructural que vincula autor, obra, público y tradiciones (Rama, 1979: 7).

En cuanto al interrogante sobre el criterio que puede tornar significativa una antología para todo un sub-continente, en este apartado nos ceñiremos al análisis del criterio nacional. Durante las décadas de 1960 y 1970 este criterio determinó la diagramación de la mayoría de las antologías hispanoamericanas, pues se entendía representatividad en términos de *muestra* o

ejemplaridad de las obras de las distintas regiones culturales comprendidas y oficializadas dentro de las respectivas fronteras nacionales. En los primeros años de la década de 1980 ese modelo empezó a cuestionarse. Cobo Borda, al citar una carta que le envió Julio Ortega en 1969, pone en evidencia la estrechez de pensar el conjunto (Hispanoamérica) como una simple sumatoria de sus partes: "¿Has pensado que en ninguna lengua existen tantas literaturas nacionales como en la nuestra? No sé si alguien ya lo dijo, pero pensar en esas 20 literaturas me parece una broma" (1985: 50). Por esos años, Fernández Retamar había reflatado, en su célebre ensayo antes citado, la impugnación del propio José Carlos Mariátegui al criterio nacional: "El 'nacionalismo' en la historiografía literaria, es por tanto un fenómeno de la más pura raigambre política, extraño a la concepción estética del arte" (Mariátegui, 2007: 195). Esa valoración ni siquiera habilitaba una justificación bienintencionada, pues entendía que el orden burgués era el que dividía a América en pequeños nacionalismos, como ya había sostenido el intelectual peruano en una encuesta sobre el "Día de la Raza" de 1928.

Deponer el criterio nacional dejaba al descubierto un problema mayor: ¿cómo representar a América Hispana sin caer en falsos esencialismos? La tipificación de lo hispanoamericano operada desde los países centrales fue señalada por Saer en "La selva espesa de lo real", donde expresa que una obra literaria no es un "documento etnográfico" o "sociológico" ni el escritor un "término medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad", como la crítica europea ha hecho con sus ideas preconcebidas sobre América Latina contribuyendo "a confinar a los escritores en el gueto de la latinoamericanidad" (Saer, 1998: 268). En la década de 1970, Rama había denunciado esa misma cerrazón en la visión del intelectual de Venezuela y también en otros lugares de América (excepto México, Buenos Aires y San Pablo) marcada por una posición defensiva (sacralización telúrica, culto de lo humilde y familiar, falsedad de un provincianismo sin fuerzas) que eliminó el panorama universal (2008b: 121); es el "nacionalismo defensivo y retardatario que no se atreve a apropiarse de la cultura universal como en otras regiones" (2008b: 128). Esto muestra a las claras en qué medida el criterio nacional había empezado a verse como empobrecedor en los estudios de literatura comparada y en su

reemplazo se comenzaba a reflatar la teoría goethiana de la *Weltliteratur*.

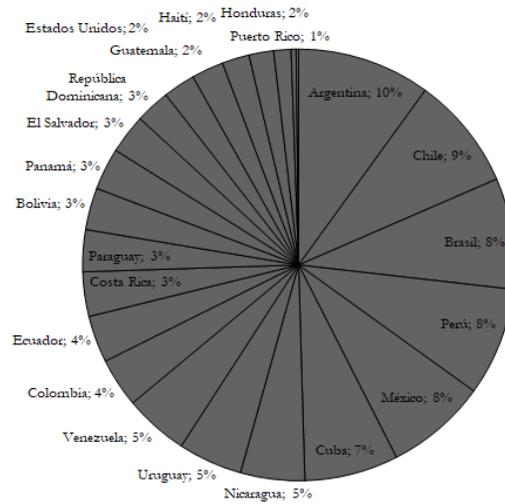
Como se ha dicho en estas páginas, tanto Cobo Borda como Sucre en sus respectivas antologías se han hecho eco – abrevando en Borges y en Paz– de la concepción de la literatura de tradición universal que tiende a la “transparencia” del estilo. También Ortega lo hace al renunciar a pensar Hispanoamérica en compartimentos nacionales de igual cantidad de autores –como ocurría en la antología de Escalona-Escalona–, porque esa “justicia distributiva” se sostiene desde un “criterio arbitrario”. Estos planteos tienen implícita otra acepción de la idea de representatividad, la de “canonicidad”, “universalidad” o “trascendencia” de una obra respecto del conjunto. La perspectiva ha seducido y sigue seduciendo a muchos hispanistas de renombre, entre ellos, a Gustavo Guerrero, que la defendió de un modo elocuente y combativo:

el consabido complejo colonial –o poscolonial– de las periferias ante los centros metropolitanos. Creo que uno de los signos fehacientes del valor de una poesía es su capacidad para desprenderse de su horizonte original y ser así, como querían Valéry, Borges y el apóstol, todo para todos: palabra compartida en el tiempo (2002: 104).

Esta apelación a la canonicidad pensada como criterio objetivo y universal, que presupone valores iguales para todos los lugares y las épocas, y que acusa de “acomplejados” a quienes pongan en entredicho su poder, nos recuerda a Harold Bloom y a lo que él llamaba “escuela del resentimiento”, es decir, a toda literatura marginada que no enajenara con su *canon fuerte*, autoproclamado como universal, estrictamente estético (es decir, pretendidamente apolítico) y darwinianamente “superior” al resto. Esta misma perspectiva hace creer que América Hispana funciona como un concierto dirigido por los centros metropolitanos (México, Buenos Aires, Lima, La Habana) de las “literaturas” hegemónicas, desde los cuales se fijan los parámetros de “progreso” o “atraso” para el resto, se define “lo valioso” y lo que no lo es.⁴¹

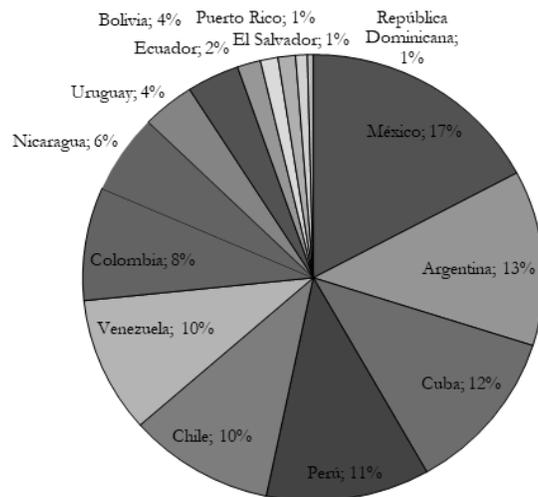
⁴¹ En *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama señala que “las propuestas capitalinas oficiales” buscan la “unidad sobre modelos internacionales” y eso conlleva a una homogeneización de la cultura (2008a: 30). Por esa razón, las regiones interiores entran en conflicto con las capitales y puertos que

W



En dicho gráfico ninguno de los lugares de procedencia de los poetas antologados supera el 10% del total y esto permite la inclusión de autores de regiones marginadas de la literatura continental. En cambio, si se observa el gráfico que se presenta a continuación, basado en las cuatro antologías de poesía hispanoamericana aquí estudiadas, que no siguen el criterio geográfico-nacional, puede deducirse la tendencia opuesta: los lugares de procedencia de los poetas se limitan en el 80% de los casos a siete países o regiones culturales dominantes.

asumen la modernización o la "filosofía del progreso" a través de las élites dirigentes urbanas (2008a: 34).



Por otra parte, la presencia de autores connacionales al antólogo en estas últimas antologías es notoriamente mayor a la del promedio general de esa nación en comparación con las otras antologías del corpus (y más aun con las que siguen un criterio nacional).⁴² Además este número aumenta si se compara entre los poetas de menor edad por la razón lógica de que hay un menor consenso establecido en torno al valor de las obras más recientes.

Antólogo	Promedio de poetas connacionales al antólogo		
	en la antología en cuestión	en las otras antologías del corpus	en las antologías de criterio nacional
J. G. Cobo Borda (colombiano)	12 %	7%	4%
J. Ortega (peruano)	15 %	10 %	8%
G. Sucre (venezolano)	15,5 %	6 %	5%

En suma, el incremento de poetas provenientes de los centros hegemónicos (México, Argentina, Chile, Perú, Cuba) y, específicamente de aquellos connacionales al autor de la antología, se debe a que *los antólogos prefieren lo que conocen y dan a conocer lo que prefieren*. Además, por lo general proyectan su antología desde esos centros mismos. Esto torna al menos sospechosa la categoría de "calidad literaria" que a menudo invocan al seleccionar las obras, dado que, como ya se ha señalado, consideran al poeta y no su poema como *unidad antológica*.

⁴² No ocurre así en la antología de Escalona-Escalona, que sigue un criterio nacional, ni en la de Rodríguez Padrón, porque no es hispanoamericano.

Como cierre de este último apartado, cabe señalar que los antólogos no han sabido delinear parámetros lo suficientemente amplios para dar cuenta de la multiplicidad de manifestaciones artísticas que representan la expresión literaria de todo un subcontinente, ya no como una *totalidad* sino –como propone Cornejo Polar (1986)– como una *pluralidad*, a la cual cuadraría mejor la denominación de “literaturas hispanoamericanas”.

Incidencia de las antologías en el canon poético de la región

En conclusión, durante las décadas de 1980 y 1990 ha tenido lugar una reconfiguración del canon poético hispanoamericano, operada a través de las antologías de poesía subcontinentales.

En primer lugar, fue a través del formato antológico que se produjo la fijación de un nuevo consenso crítico en torno al periodo editorial que va desde 1940 hasta 1980. Dicha delimitación se debió a los esfuerzos críticos de Octavio Paz y sus coetáneos por consolidar su propio periodo de producción poética como un “espacio de privilegio antológico” bajo el rótulo de “poesía contemporánea”, y por destacar su promoción como distinta y superadora del momento poético anterior.

En segundo lugar, se ha comprobado que una de las causas de dicho proceso de reconfiguración estriba en que las antologías no fueron extemporáneas ni ajenas a las preferencias estéticas de los antólogos, aun cuando así lo declarasen en sus prólogos. Tanto la omisión como la aprobación de unas y otras poéticas han respondido a las tensiones e intereses específicos dentro del campo intelectual de la época, aquí entendido específicamente como “campo antológico”. A propósito de ello, se ha podido evidenciar que los factores que hacen que la objetividad invocada por las antologías pretendidamente “panorámicas” no resulte tal –en el caso específico de las selecciones “de tiempo presente” o “contemporáneas”– han sido: la falta de perspectiva histórica, la ausencia de un juicio estético enteramente racional y el carácter utilitario de los considerandos que se esgrimen a la hora de determinar lo que se considera “preferible” respecto de sus alternativas.

Por último, si bien las antologías han mantenido su adscripción a un modelo narrativo y a su consecuente carácter predictivo, como ocurría en las décadas previas a las estudiadas, se ha demostrado que en el periodo en cuestión ha tenido lugar un

progresivo cuestionamiento y abandono de los criterios anteriores en pos de categorías superadoras que pretenden un mayor rigor filológico, subsumiendo el parámetro "nacional" al "subcontinental" e "idiomático" (*Hispanoamérica*) y, a su vez, reorientando el criterio cronológico de carácter biográfico y cultural –el tradicional de "generación"– hacia otro de carácter más textual e historiográfico –el de periodo de edición–. Pese a ello, no se ha alcanzado una verdadera categoría superadora para dicha organización, dado que el criterio nacional sigue teniendo incidencia en el juicio de los antólogos, además de que la determinación del carácter de "lo hispanoamericano" se ha dirimido desde los centros editoriales, provocando una marginación de las áreas periféricas y una uniformización de las elecciones bajo el signo de las estéticas dominantes. Tampoco se ha redefinido con claridad el propósito de mantener el criterio cronológico sin liberarlo del todo de los condicionamientos propios del parámetro generacional, por ejemplo, de la búsqueda de una correspondencia con intereses autorales y editoriales que promueven poetas de una época y un lugar determinados.

Bibliografía

- ADUR, LUCAS. "El antólogo como autor. Sobre algunas antologías preparadas por Borges y Bioy", en María Amelia Arancet Ruda *et al.* *Antologías argentinas: intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario*. Buenos Aires, Teseo, 2016.
- AGUDELO OCHOA, ANA MARÍA. "Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura", *Revista Lingüística y Literatura*, año 1, núm. 49, págs. 135-152.
- ARIDJIS, HOMERO. *Seis poetas latinoamericanos de hoy*. Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- BACIU, STEFAN. *Antología de la poesía latinoamericana, 1950-1970*. Albany, State University of New York Press, 1974.
- BAJTÍN, MIJAIL. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1999.
- BARROS, DANIEL. *Antología básica contemporánea de la poesía latinoamericana*. Buenos Aires, De la Flor, 1973.
- BENEDETTI, MARIO. "El Olimpo de las antologías", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, núm. 25, 1987, pp. 133-138.

- BOCCANERA, JORGE e IBARGOYEN, SAÚL. *Poesía contemporánea de América Latina*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1982.
- CALVO, FLORENCIA. "Menéndez Pelayo y la Historia de la Literatura. ¿Proyectos inconclusos o cánones abiertos?", en Florencia Calvo y Lidia Amor (coord.) *Historiografías literarias decimonónicas. La Modernidad y sus cánones*. Buenos Aires, Eudeba, 2011.
- CELLA, SUSANA (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. *Antología de la poesía hispanoamericana*. México, FCE, 1985.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. "Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta", en Saul Sosnowski (comp.) *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- CROCE, MARCELA. "Ángel Rama: la utopía americana destellando en un momento de peligro", en Marcela Croce (comp.) *Latinoamericanismo. Canon, crítica y géneros discursivos*. Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- DEL RE, ANA MARÍA, et al. *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*. Caracas, Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1982.
- ESCALONA-ESCALONA, JOSÉ ANTONIO. *Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX (2 t)*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- FERNÁNDEZ, NORA Y FACUNDO GÓMEZ. "Biblioteca Ayacucho: la utopía de América", en Marcela Croce (comp.) *Latinoamericanismo. Canon, crítica y géneros discursivos*. Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. "Para una teoría de la literatura hispanoamericana", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1984.
- FLORIT, EUGENIO Y JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO. *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. New York, Appleon-Century-Crofts, 1968.
- FOUCAULT, MICHEL. "¿Qué es un autor?", en *Continental*, núm. 4, pp. 87-111, 1984.
- GARCÍA ALLER, ÁNGEL y GARCÍA RODRÍGUEZ, ALFONSO. *Antología de poetas hispanoamericanos*. León, Editorial Nebrija, 1980.
- GARCÍA MORALES, ALFONSO. (ed.). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla, Alfar, 2007.
- . "Federico de Onís y la antología hispánica de la edad de plata", en Federico de Onís *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Sevilla, Renacimiento, 2012.
- GUERRERO, GUSTAVO. "La flor y el abismo: tradición de la poesía venezolana", en *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002.
- GUILLÉN, CLAUDIO. "José María Castellet y la crítica literaria", *Ínsula*, No 167, págs. 4-5, 1960.

- . *Teorías de la historia literaria*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- GUZMÁN MONCADA, CARLOS ALBERTO. *De la selva al jardín: Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX*. México, UNAM, 1998.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO (comp.). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Madrid, Alianza, 1988.
- KAPPATOS, RIGAS. *16 latinoamericanoipoietes*. Atenas, A. Karabia, 1980.
- KERMODE, FRANK. *Formas de atención*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- LANZ, JUAN JOSÉ. *Antología de la poesía española, 1960-1975*. Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- LASTRA, PEDRO. "Muestra de la poesía hispanoamericana actual", *Hispanamérica: revista de literatura*, año 4, núm. 11-12, 1975.
- LERGO MARTÍN, INMACULADA. *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.
- LOTMAN, YURI y BORIS A. USPENSKI. "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en Yuri Lotman y Escuela de Tartu *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. "El proceso de la literatura", en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid, Librería de la viuda de Hernando y Cía., 1890.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Antología de poetas hispano-americanos* (Vols. 1-4)., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893-1895.
- ONÍS, FEDERICO DE. *Anthologie de la poésie Ibéro-Américaine*. París, Nagel, 1956.
- ORTEGA, JULIO. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México, Ediciones Siglo XXI, 1987.
- . "Julio Ortega: 'Creo en las antologías porque demuestran la fugacidad del gusto'", *Pliego suelto. Revista de Literatura y Alrededores*, 2015. Disponible en línea: <<http://www.pliegosuelto.com/?p=16666>> Fecha de consulta: 21/06/2015.
- OSORIO, NELSON. "Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana", *Casa de las Américas*, Año 16, No 94, págs. 63-75, 1976.
- PALENQUE, MARTA. "Cumbres y abismos: las antologías y el canon", *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, No 721-722, págs. 3-4, 2007.
- PAZ, OCTAVIO, et al. *Poesía en movimiento (México 1915-1966)*. Siglo XXI, México, 1966
- . *El arco y la lira*. México, FCE, 1973.
- . *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- PELLEGRINI, ALDO. *Antología de la poesía latinoamericana*. Barcelona, Seix Barral, 1966.

- PERRONE, ALBERTO M. (comp.). *Nueva poesía de América*. Buenos Aires, CEAL, 1970.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. "Canon e historiografía literaria", *Iberamericana*, año 6, núm.22, pp. 99-108, 2006.
- RAMA, ÁNGEL. "Aportación original de una comarca del tercer mundo: Latinoamérica", *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, núm. 73. México, UNAM, Unión de Universidades de América Latina, 1979.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego, 2008a.
- . *Diario*. Buenos Aires, El Andariego, 2008b.
- RAVONI, MARCELO y PORTA, ANTONIO (comp. y trad.). *Poetiispanoamericanicontemporanei*. Milán, Feltrinelli, 1970.
- RE, LUCIA. "(De)Constructing the Canon: The Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry", *Modern Language Notes*, vol. 87, núm. 3, págs. 585-602, 1992.
- REYES, ALFONSO. "Teoría de la antología", en *La experiencia literaria*. Buenos Aires, Losada, 1952.
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO. "Poesía afroamericana", en Darío Puccini y Saúl Yurkievich *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica* (Vols. 1-2). México, FCE, 2010.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, JORGE. *Antología de la poesía hispanoamericana (1915-1980)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO. *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid, Cátedra, 2007.
- . "Canon y *teaching anthologies*: en torno a la enseñanza de la poesía y la pervivencia de ambas". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. [Fuente original: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm 18, 2009. Disponible en línea: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2777719.pdf>> Fecha de consulta: 12/12/2013].
- SAER, JUAN JOSÉ. "La selva espesa de lo real", en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1998.
- SUCRE, GUILLERMO. (coord.). *Antología de la poesía hispanoamericana moderna (2 t.)*. Caracas, Monte Ávila-Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1993.
- WHITE, HAYDEN. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1987.
- ZOID, GABRIEL. "De las antologías como Juicio Final", en *Leer poesía*. México, Joaquín Mortiz, 1972.