

Un modelo de aproximación formal al “libro llamado antología”¹

A sample pattern of formal approach to “The Book Named Anthology”

ANDREA BLARZINO

Universidad de Granada

Italia

ablar@tiscali.it

(Recibido 13-12-2013;
aceptado 15-01-2014)

Resumen. Muchos pueden ser los criterios de análisis y de interpretación de ese particular libro que, explícitamente o con otra fórmula más o menos velada, llega a los lectores bajo la forma cambiante, pero siempre bien reconocible, de “antología poética”. Entre todos los criterios posibles propongo uno que se basa sobre el celeberrimo modelo comunicativo ideado por el estudioso ruso Roman Jakobson (cáp. XI del libro *Essais de linguistique générale*), y que presento, a continuación, como un sistema de aproximación que permite aislar, y luego analizar, los elementos, siempre variables, que subyacen en este tipo de publicación; a la vez que resulta aplicable, en este caso, también como instrumento de investigación sobre el repertorio antológico que va formándose en Italia, entre 1934 y 1963, con respecto a la poesía española de las tres primeras décadas del siglo XX.

Abstract. Many are the standards of analysis and interpretation of that peculiar kind of book which reaches the reader in the variable and yet always recognizable shape of “Poetic Anthology”. By considering the whole range of such possible methods, it has been our intention to propose a criterion based on the renowned model of communication devised by the Russian scholar Roman Jakobson (chapter XI of *Essais de linguistique générale*). Such a pattern is offered here as a system of analysis which, to begin with, allows us to isolate and, subsequently, to analyse the always changeable elements subtending that particular class of publications. In our case such a system also proves the possibility of being used as a successful model of investigation for the anthological repertory, published in Italy between 1934 and 1963 and comprising of Spanish poetry from the first three decades of the 20th century.

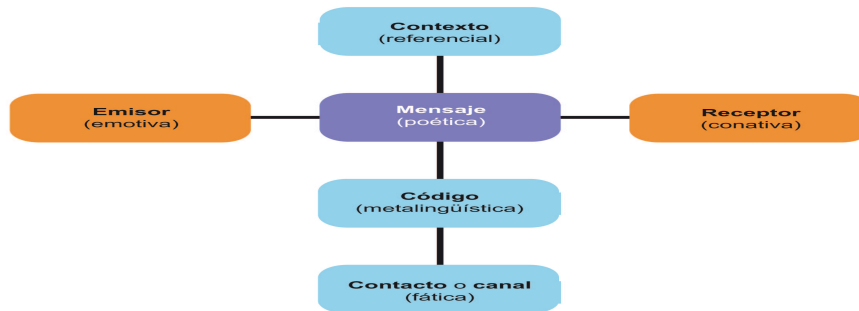
Palabras clave: *Antólogo; antología; lector; época histórico-poética; paratexto; criterios antológicos.*

Keywords: *Anthologist; anthology; reader; historical and poetry context; paratext; anthological criteria.*

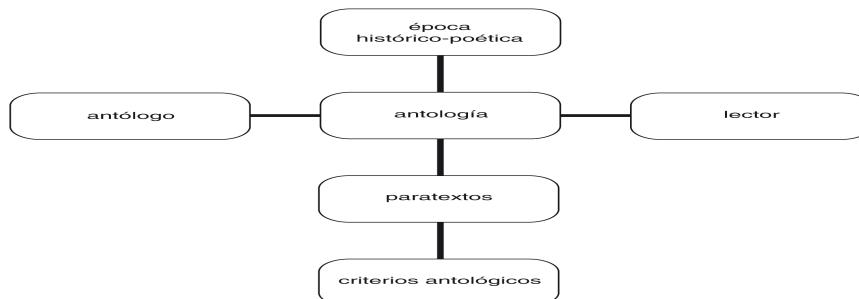
¹ Para citar este artículo: Blarzino, Andrea (2014). Un modelo de aproximación formal al “libro llamado antología”. *Álabe* 9. [www.revistaalabe.com]

Un modelo ya armado y uno para armar

Como es sabido de sobra, el modelo comunicativo de Jakobson está estructurado en seis factores a los que corresponden (según la comunicación se centre en uno u otro de los seis factores) otras tantas funciones lingüísticas:



La sustitución del factor "Mensaje" por el factor "Antología" (vehículo, a la vez, de una función poética) facilita un análogo modelo "básico" de comunicación que, en este caso, llamaré "antológica":



Se impone aquí, por supuesto, una breve reflexión sobre el esquema trazado y, asimismo, sobre cada uno de los factores más arriba introducidos.

Se trata, en primer lugar, de un modelo por medio del cual resulta conceptual y visiblemente muy clara la disposición de todos los elementos primarios que intervienen en el acto de imaginar, realizar, publicar y leer cualquier "libro llamado antología" (Ruiz Casanova, 2003: 34), y a partir del cual es posible intentar ordenar y colocar también varios otros elementos que, más adelante, definiré como "conexos".

El modelo facilita una alternativa (no conflictiva) a la catalogación de tipo tradicional, es decir, a la que quien se ocupa en términos teóricos y críticos de antologías somete generalmente este género particular de libro. Me refiero a las distintas categorías que se encuentran en los estudios dedicados al asunto y que se apoyan sobre un gran número de definiciones como "antologías comprensivas", "antologías especiales", o "promociona-

les”, “panorámicas”, “selectivas”, o que se basan en la individuación de otras tipologías como “inaugurales”, “históricas”, “temáticas”, “geopoéticas”, “gremiales”, “absolutas”, “relativas”, “consultadas”, “de iniciativa editorial”, “de iniciativa institucional”, “de autopromoción”, “de grupo”, o “florilegios divulgativos”, “florilegios críticos”, “antologías de poemas”, “de poetas”, “temporales”, o de carácter “parcial”, “programático”, “global”, “general”, “diacrónico”, o “de época”, “de un solo autor”, hasta llegar a la “autoantología”. La lista, por supuesto, no es exhaustiva, pero también esta enumeración parcial (treinta fórmulas distintas) representa un ejemplo suficientemente significativo, creo, de la extrema variabilidad (y volatilidad, en ciertos casos) que se registra en la consulta de los artículos que tratan de recopilar las publicaciones de esta clase en categorías.

En todo caso, no es un objetivo de este trabajo el de poner en discusión la mayor o menor validez de una u otra definición (en los lugares donde las he encontrado todas tienen su por qué, y muy bien motivado), sino el de tratar de evitar, hasta donde sea posible, el fuerte riesgo de tangencialidad nominal, y práctica, de una categoría con otra; en un contexto en el cual, además, hay que considerar que cada una de las tipologías citadas encierra a la vez muchas posibilidades combinatorias con las demás. Y sin olvidar que la inserción de una antología dentro de una de las tipologías más arriba nombradas no ayuda mucho en la individuación de lo que caracteriza concretamente a cada libro.

Lo que sugiere el modelo de Jakobson por lo que concierne a la comunicación lingüística es que, en vez de concebir tantas definiciones distintas, suficientes como para cubrir todo el campo del intercambio comunicativo, es más eficaz para el estudio concentrar la atención sobre el acto singular de habla, para luego identificar, a partir de las seis funciones posibles que la comunicación puede asumir, cuál de las seis destaca jerárquicamente entre las otras. Esa función predominante es la que determina de qué tipo de comunicación se trata. Esta operación, aplicada en un sistema donde “Antología” sustituye a “Mensaje”, permite reconocer y definir no tanto la tipología general de la que forma parte el florilegio, sino su carácter intrínseco, es decir, el concreto factor/función predominante en la antología. Con la ventaja de que la variabilidad de la definición se limitaría a un campo de investigación constituido por un máximo de seis categorías.

Por lo menos inicialmente; porque igual que en el modelo de Jakobson –donde la distinción entre mensajes no se basa sobre el monopolio de una u otra función, sino sobre la diferente ordenación jerárquica que se establece entre ellas, es decir, las otras funciones participan, en calidad de accesorias, en la caracterización tipológica del mensaje– la antología también asume prerrogativas comunicativas que pueden sumarse o integrarse entre sí, siendo posible encontrar en el mismo libro, por lo tanto, la combinación de más de una función. Por ejemplo, se supone que la función poética es fundamental para el antólogo que ejerce siempre su facultad de seleccionador. Y es también de suponer que una antología no pueda eximirse de una intrínseca función divulgadora, y que por eso el factor “lector” ha de merecer siempre, o casi siempre, una atención especial. Pero, aun teniendo en cuenta estos aspectos, la gestión de la posibilidad combinatoria queda dentro de límites más bien razonables y manejables, como trataré de mostrar más adelante

a través del sintético análisis de las antologías italianas de poesía española, objeto de la segunda parte de este artículo.

También está claro que habrá que adaptar la terminología funcional jakobsoniana al campo antológico (definir una antología como “poético-fática”, o “referencial-conativa”, sonaría muy extraño además de desagradable), pero en este aspecto, considerada la cantidad de tipologías ya elaboradas por los estudiosos, me parece que se trata de algo que, quizás, se pueda solucionar con un adecuado uso de lo que ya existe.

Un acercamiento a los factores de la comunicación antológica

ÉPOCA HISTÓRICO-POÉTICA: sobre todo en el caso de una antología que se propone como momento de contacto entre culturas distintas coexisten, a la hora de considerar y analizar el contexto histórico-poético que la antología abarca, aspectos relacionados tanto con el momento histórico-poético del país de procedencia como con el del país de recepción. La articulación de este factor varía según la antología proponga una lectura diacrónica o sincrónica de un más o menos amplio período o ámbito poético. Incluye, desde luego, las coyunturas políticas. Otro importante elemento conexo con el factor “Contexto” es el “Geográfico”, que a su vez puede entenderse como “lugar de procedencia del poeta” y/o como “lugar que estimula la inspiración del poeta” (pero también como “lugar de origen del lector”).

ANTÓLOGO: en calidad de autor de un florilegio, el antólogo es un emisor de segundo nivel con respecto al poeta autor del/de los poema/s seleccionado/s. La autoría que el antólogo ejerce sobre el libro que se va a publicar es, sin embargo, indiscutible “casi” por definición. “Casi”, es decir, con la única excepción de las raras antologías donde los mismos poetas están directamente implicados en la selección de sus obras, como es, por ejemplo, el caso de la famosa antología de Gerardo Diego, publicada en 1932. Como pertenecen al antólogo la perspectiva y el punto de vista a partir de los cuales opera, también le pertenecen el derecho y la responsabilidad de la creación del canon correspondiente a su lectura y selección. Elementos conexos con este factor son los que dependen de algunos prerequisites pretextuales propios del emisor: inclinación teórico-crítica, gusto personal, sensibilidad perceptiva, prejuicios literarios, políticos, generacionales. Todos son elementos que se juntan y explicitan en las acciones fundamentales del antólogo, esto es, en los actos de relectura, de selección y de ordenación (de poetas y poemas).

LECTOR: en cuanto receptor del mensaje, el lector está sometido (sufriéndola o disfrutándola) a la actividad decisoria del autor de la antología. No se trata, sin embargo, de una pasividad que excluye cualquier forma de intervención por su parte: quien abre una antología puede decidir a quién y qué leer, incluso puede decidir rechazar por completo la invitación del antólogo y cerrar el libro sin leer nada. Sería la legítima expresión de uno

de sus posibles puntos de vista. En otras palabras, también al lector le pertenece el derecho y la responsabilidad de la creación de un canon, que es personal, pero que de todas formas se concibe como un canon de segundo nivel, en cuanto depende directamente de lo que el emisor le propone. De todas formas, también en el caso del lector hace falta tener en cuenta unos cuantos prerequisites: intereses específicos, formación y competencia literaria, formación y competencia crítica, gustos personales, sensibilidad perceptiva, prejuicios literarios, políticos, generacionales. En el caso de una antología poética que reúne a poetas extranjeros (y aún más si el libro propone textos no traducidos) resulta obviamente fundamental el nivel de su formación y de sus competencias lingüísticas.

PARATEXTOS: a partir del título, forman parte de este factor todos los posibles elementos de la antología que contribuyen a activar la función de canal de contacto entre antólogo, poetas, poemas y lector. Me refiero tanto al elemento gráfico (la cubierta, más o menos atractiva, u otras características tipográficas), como, sobre todo, a cualquier clase de información biográfica, bibliográfica, histórica o política, y a todos los demás datos posibles (referencia a otros modelos, índice más o menos detallado, notas explicativas, fotografías, reproducciones documentales) que el antólogo considera útiles y/o necesarios para reconstruir, en su conjunto, la atmósfera literaria y el contexto socio-cultural en el cual nace y se desarrolla una determinada coyuntura poética; o en el cual se enmarca una determinada presentación de alcance panorámico.

Se trata de un factor en el cual, por extensión del concepto de “contacto” hacia las vertientes de la efectiva recepción y consumación del texto, interviene también el dato banal, pero fundamental, de la cantidad de ejemplares publicados, distribuidos y vendidos, llegados físicamente, en suma, a las manos del lector. Sin olvidar la incidencia, en este proceso, de factores pre y post-textuales como la promoción editorial (reseñas, presentaciones, inserciones publicitarias) y, por último, del coeficiente “precio”, un coeficiente “umbral” que, en general, actúa en forma inversamente proporcional a la difusión del libro, a pesar de la calidad intrínseca de este último. Es evidente que estos aspectos, relacionados con el sistema productivo-económico, están destinados, en el futuro más próximo, a transformarse, y probablemente a enriquecerse, gracias a otros elementos conexos (digitalización de textos, venta telemática, disponibilidad de anexos audio-visuales), es decir, gracias a la difusión de las tecnologías digitales y a su continuo desarrollo, también en el campo editorial.

CRITERIOS ANTOLÓGICOS: coinciden con la reflexión del autor sobre su acto antológico y comprenden todos esos elementos que determinan la selección y la disposición de los poetas y poemas reunidos en el libro. Es un factor en el cual se enmarcan las “intenciones” previas del autor y que, supuestamente, en el mejor de los casos, encajan perfectamente con su objetivo final: poético, divulgador, historiográfico, político, didáctico, provocativo, promocional, etcétera. La adopción de un criterio no presupone la ex-

clusión de los demás; más bien, es muy frecuente la mezcla (una fusión que puede resultar más o menos equilibrada) de varios de estos elementos a la vez. Compete a este factor la dilucidación de las premisas, objetivas y subjetivas, que subyacen a la selección, es decir, la exposición tanto del proceso a través del cual una tradición poético-literaria ha venido afirmándose en el tiempo, como la eventual puesta de relieve de la perspectiva científica del antólogo con respecto al debate teórico, metodológico y crítico, que esa tradición ha suscitado a su alrededor. En otras palabras, coinciden con este factor la formulación concreta y la justificación del específico canon que la antología propone.

ANTOLOGÍA: elementos constitutivos de este factor son los textos poéticos y, en el caso de la transnacionalidad de la antología, la presencia/ausencia de las traducciones; en el caso de un antólogo-traductor, habrá que tener en cuenta la actitud (mimética o caligráfica) ante la traducción de los versos originales, es decir, según la estrategia adoptada sea textual, filológica, métrica, por dominante y subdominantes, o de autor, por ejemplo. El estudio del elemento “traducción” puede contemplar, pero no necesariamente, la expresión de un juicio evaluador sobre la calidad y la eficacia de la intervención del intermediario. En cuanto tuétano de la publicación, la función poética es un elemento constante del modelo de comunicación antológica. Asume carácter distinto en relación con la variable “confluencia” de todos los factores (primarios y conexos) hasta aquí considerados, cuya mezcla y relativa dosificación, generalmente, se anuncia ya en el título.

Hacia falta todo este preámbulo teórico para plantear que las antologías italianas que a continuación se tomarán en consideración tienen todas su carácter singular y que, lejos de caracterizarlas con uno o más marbetes, se intentará a continuación poner a prueba el modelo hasta aquí expuesto, es decir, examinar las antologías según la preponderancia, o la debilidad, de una función (o de más de una) sobre otra.

Las antologías italianas y la poesía española del primer tercio del siglo XX

En el arco de treinta años se publican en Italia las siguientes seis antologías dedicadas a la poesía española contemporánea:

- 1934 - Giacomo Prampolini, *Cosecha. Antología de la lírica castellana*.
- 1941 - Carlo Bo, *Lirici spagnoli*. (Tradotti da Carlo Bo).
- 1943 - Giovanni Maria Bertini, *Poeti spagnoli contemporanei. Antologia*.
- 1952 - Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento*.
- 1960 - Dario Puccini, *Romancero della resistenza spagnola*.
- 1963 - Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*.

Pasando de la teoría a la práctica, y dejando por necesidad de espacio en entrelíneas lo que concierne al contexto histórico-literario español, propongo a continuación una síntesis de los aspectos formales y de contenido que caracterizan los seis florilegios.

Cosecha. Antología de la lírica castellana.

A partir de la proclamación de la Segunda República, el régimen fascista italiano impone una severa censura editorial sobre todos los autores españoles republicanos. Una censura que aquí sintetizamos con las lapidarias palabras que el crítico derechista Carlo Boselli dedica al año literario 1932 en España, en particular por lo que concierne a la poesía: “un año pobre y gris” (Boselli, 1932: 337). En 1933, Gómez Caballero, el encargado de reseñar el año literario español, señala entre otras cosas, sin gran entusiasmo, la publicación de la primera antología de Gerardo Diego. Un evento displicentemente recordado también por Juan Ramón Masoliver en dos artículos de 1932 y 1933, y por fin elogiado como testimonio de la “fioritura lirica attuale della letteratura spagnola” (Marcori, 1934: 480) por el crítico florentino Angiolo Marcori, en 1934. A lo largo de las dos décadas anteriores, los hispanófilos italianos se habían ocupado de poesía española contemporánea de manera muy inconstante y fragmentaria, publicando reseñas sintéticas, esporádicos ejemplos poéticos, contadísimos perfiles individuales, caracterizados por la escasez de elementos bio-bibliográficos y críticos. Única figura poética de cierto relieve, en las páginas de las revistas italianas, es la de Unamuno. Así que, aparte de un estudio monográfico dedicado a Antonio Machado (1928) y de un discutible intento panorámico y crítico de 1932, ambos del pionero Ezio Levi, de un apreciable artículo de Marcori dedicado, en parte, a García Lorca (1930), y de seis poemas de Guillén traducidos por Montale (1931), casi nada se conoce realmente de lo que está pasando en España en el momento en que, en la segunda mitad de 1934, Prampolini publica su antología. Y lo que se conoce, se conoce de manera muy parcial y distorsionada.

De *Cosecha. Antología de la lírica castellana* se publicaron 200 ejemplares numerados que estaban destinados a un seleccionadísimo público de lectores, como se deduce del hecho de que está escrita en lengua española y de que se cierra con la breve dedicatoria que Prampolini dirige a su editor: “[...] para Juan Scheiwiller y sus amigos”. La antología se presenta dividida en cuatro secciones tituladas “Romancero”, “Cancionero”, “Cantares” y “Diez y ocho poetas de hoy”, último y más conspicuo capítulo donde Prampolini reúne a un grupo de poetas modernos que propone a sus lectores siguiendo esta ordenación: A. Machado, J. R. Jiménez, J. Moreno Villa, R. Buendía, P. Salinas, J. Guillén, D. Alonso, J. Larrea, G. Diego, F. García Lorca, R. Alberti, F. Villalón, E. Prados, V. Aleixandre, L. Cernuda, M. Altolaguirre, J. M. Luelmo, R. Laffón.

Lo que destaca a primera vista, pues, es que Prampolini realiza su “cosecha” seleccionando obras pertenecientes a dos épocas muy lejanas de la poesía española, saltando de un golpe todo lo que hay en medio, es decir, sin preocuparse de dibujar un perfil,

aunque somero, del desarrollo del arte poético ibérico a lo largo de los siglos, tal como parecería anunciar el título del libro.

La misma ambigüedad caracteriza también el “prólogo”, siete renglones en total. En él, a pesar de anunciar su voluntad de ofrecer “una limpia imagen de la lírica castellana”, Prampolini no facilita ningún criterio crítico-literario para sustentar la elección de las épocas, de los poetas y poemas recogidos en el libro. Valgan, como excepción, una sibilina afirmación de afinidad entre la poética de los poetas contemporáneos antologados y la sensibilidad lírica del antólogo, él también poeta (“en cada uno de ellos yo he hallado algo que adhiere a mis ideas de la realidad poética”), y un concepto general al que Prampolini remite todo el conjunto de autores “de hoy”: “a pesar de su modernidad, los poetas de hoy aquí acogidos prosiguen la verdadera y castiza tradición” (Prampolini, 1934: 9).

Falta también cualquier referencia bibliográfica a revistas, poemarios o libros ya publicados por los poetas antologados en años precedentes a 1934; o, por ejemplo, a la primera antología de Gerardo Diego, libro que se puede considerar la principal fuente (aunque no la única) a la que Prampolini acude para la publicación de su florilegio poético.

Si la palabra “cosecha”, en efecto, ya se puede considerar un primer indicio de la filiación de la antología de Prampolini con la de Diego –puesto que Diego en su prólogo escribe: “¿Ha sido, entonces, el capricho, la simpatía personal, la amistad o el prejuicio de escuela lo que me ha conducido a esta cosecha tan incompleta?” (Diego, 2007: 89)– otras más consistentes evidencias formales (y de contenido) demuestran la descendencia de la publicación italiana de la española. Primero, la casi total correspondencia de nombres: con respecto a la de Diego, la antología de Prampolini modifica solo “levemente” el catálogo, excluyendo a Miguel de Unamuno y a Manuel Machado e incluyendo a Rogelio Buendía, José María Luelmo y Rafael Laffón. Son 17 los poetas antologados por Diego y 18 los reunidos por Prampolini; 15 de ellos coinciden. Segundo: la poco más o menos idéntica disposición de los poetas en el orden de presentación. Como Prampolini no facilita ninguna explicación acerca del criterio que subyace a la ordenación de su índice, parece más bien evidente que la modalidad que adopta tiene su origen en la particular ordenación (basada en la cronología de publicación de las obras de los autores) que el antólogo español concibe para su publicación. En fin, del examen de los títulos reunidos por Prampolini resulta que casi dos tercios de los poemas de *Cosecha* coinciden con los publicados en la antología de Diego.

Un análisis puntual de las premisas en las que se basa la selección antológica de Prampolini revelaría su voluntad de excluir todo lo que puede asimilarse al ámbito del Modernismo. Por motivos de espacio, sin embargo, me limito aquí a señalar que la primera determinación de un canon italiano relativo a la poesía española contemporánea se debe casi integralmente a la selección de Gerardo Diego, hecho que, a fin de cuentas, después de dos/tres décadas de desatención, introduce de una vez por todas en Italia lo más impactante de la poesía española de la época, con tan solo dos años de atraso. Y no es poco.

Cosecha es una muy particular antología, que podría ser definida sintéticamente como un libro de poemas de siglos distintos, de varios géneros, de varios autores, algunos de los cuales anónimos. No tiene concretos objetivos de divulgación: brinda escasa atención específica al “lector” por la ausencia de perspectiva crítica, de cualquier paratexto o traducción, y también por ser una edición limitada a doscientos ejemplares. Tampoco facilita perspectiva historiográfica alguna: falta cualquier dato en este sentido, aparte de ofrecer unas informaciones biográficas incompletas, a veces equivocadas. Abarca dos momentos poéticos separados por seis/siete siglos y, considerada en su conjunto, no es un repertorio homogéneo dedicado a un género unitario ni una selección representativa de un sector de alguna manera orgánico dentro de la tradición poética española. Por todo ello mantiene prácticamente pura su característica de ser un libro de poemas y, por ende, su “función” es esencialmente la que el modelo de Jakobson designa como “poética”. Por ser la primera antología dedicada, en parte, a la poesía española contemporánea, creo que puede merecer también el atributo de “inaugural”.

Lirici spagnoli. (Tradotti da Carlo Bo)

Del cambio radical en las relaciones culturales entre España e Italia, en los siete años que separan la antología de Prampolini de la de Bo, da cuenta el propio Carlo Bo en un artículo de 1996, en el cual recuerda lo siguiente:

Nel luglio 1936 quando scoppiò la guerra civile in Spagna le nostre nozioni di quella situazione politica non erano molte. [...] Della Spagna, della sua cultura e della sua letteratura sapevamo ben poco. [...] La guerra civile ebbe il merito, se ci si passa il termine, di obbligarci a prendere atto di quella realtà [...] La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe [...] di una sciocca disattenzione. [...] Si era finalmente capito che [...] gli spagnoli erano andati più avanti di noi, nella poesia, [...] e cosa ancor più curiosa erano stati più europei di noi. (Bo, 1996)

El texto con el que el mundo intelectual italiano empieza a reanudar el hilo con la cultura española contemporánea es el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, poema que Bo leía, a pesar de la censura fascista, a sus compañeros de tertulia en el Caffè Le Giubbe Rosse de Florencia, y del que publicará una primera versión italiana en 1938. Este homenaje al poeta granadino recién asesinado es el punto de origen de una actividad que en el arco de diez años, entre 1936 y 1945, y a pesar de tratarse de años prebélicos y de conflicto mundial, produce una cantidad de publicaciones dedicadas a la poesía española contemporánea mayor que la de las tres décadas anteriores. Y no es solo una cuestión de cantidad, por supuesto, dado que es en estos años cuando se cumple la fundamental evolución de la hispanofilia italiana hacia un hispanismo “profesional”, etapa de una progresiva maduración protagonizada por el grupo hermético del cual Bo forma parte, y

confirmada, entre otras cosas, por la creación, en 1938, de la primera cátedra universitaria oficial, y autónoma con respecto a la de “Filología Romanza”, de “Lingua e Letteratura Spagnola”. Resulta imposible detallar aquí la información bibliográfica que atestigua este florecimiento crítico italiano; pero, aun ciñéndonos solo a Bo, hace falta recordar que justo después del “Llanto...” el literato ligur publica numerosas traducciones y varios ensayos dedicados a Antonio Machado y García Lorca (ambos en 1939), a Unamuno, Jiménez, Guillén, Salinas, Alberti, Villanova y Villalón (en 1940). En 1941 aparecen otros tres frutos importantes de la intensa dedicación a las letras hispánicas por parte de Bo: dos antologías, una dedicada a la narrativa, la de la poesía contemporánea que es objeto de este artículo, y una monografía sobre Juan Ramón Jiménez.

Lirici spagnoli parece distanciarse ya en el título, gracias al ponderado uso del término “líricos”, de la antología de Prampolini. Lejos de aludir a una muestra más o menos amplia de la “lírica castellana”, Bo da la impresión de aproximarse a un campo poético cuya variedad conoce y que, por eso, quiere presentar a través de algunos poetas, cada uno considerado en su individualidad. Está claro que este tipo de aproximación expone al antólogo al riesgo de la jerarquización.

El volumen de Bo, del que se publican 850 ejemplares, hospeda a once poetas, representados por 101 poemas, que el índice dispone en este orden: A. Machado, J. R. Jiménez, F. Villalón, R. Villanova, P. Salinas, J. Guillén, G. Diego, F. García Lorca, R. Alberti, L. Cernuda, J. de la Torre. Determinar las fuentes bibliográficas a las que acude Carlo Bo en la composición de su antología no obliga a suposiciones más o menos certeras acerca de la procedencia de los materiales poéticos reunidos, porque *Lirici spagnoli* facilita un índice de otras antologías de referencia, que el autor ofrece al lector eventualmente deseoso de acercarse lo más posible a lo íntimo de la poesía española. Se trata de las dos antologías de Diego (1932, 1934), la de Federico de Onís (1934), las de J. F. Montesinos (1927) y de M. Pomès (1934).

Luego, Bo propone una lista de estudios críticos, siendo todos títulos de autores prestigiosos (Alonso, Bell, Cansinos Assens, Cassou, Díaz-Plaja, Blanco Fombona, Marcori, Petriconi, Valbuena Prat), con la cual se precisa ulteriormente el marco teórico e historiográfico del que se sirve el antólogo a la hora de realizar la compilación.

Además de la bibliografía antológica y crítica, otros elementos demuestran la latente intención divulgativa de la antología de Bo, porque, de todas formas, a cualquier lector le sería suficiente contextualizar los contenidos del florilegio a través de la densa introducción del autor, que presenta en términos críticos a todos los poetas antologados, y de las noticias bio-bibliográficas con las que se abre cada apartado del libro. Sin contar con la presencia de las traducciones que acompañan las versiones originales de los poemas.

De los 101 poemas que Bo selecciona, 49 se encuentran también en las antologías de Diego; coinciden todos los poetas, con la excepción de Villanova; por lo que concierne al orden de presentación, solo la inserción de Villanova después de Villalón y antes de Salinas modifica la ordenación elaborada por Diego en sus antologías. Pero, aparte las “coincidencias” entre las antologías de Diego y la de Bo, es seguramente más significa-

tiva la desproporción entre los 62 poemas de cuatro autores (Machado, Jiménez, Guillén y Salinas) y los 39 de los otros siete, entre los cuales se hallan Alberti y García Lorca. Idéntica desproporción (tanto en clave crítica como en el número de páginas dedicadas a los dos grupos de poetas) se encuentra en la introducción de la antología, donde, sin entrar en detalle, Bo ilustra los motivos de su preferencia hacia “*quei nomi indispensabili [...] [che] danno sul clima del tempo delle cifre preziose*” (Bo, 1941: 23) y de su cautela con respecto a los representantes de una poética más experimentalista y nueva (Diego, Alexandre, García Lorca, Alberti, Cernuda, Altolaguirre) de la que “*è difficile calcolare bene l'importanza e il valore reale*” (Bo, 1941: 8). Josefina de la Torre, que entra en la antología de Bo simplemente en cuanto “*la donna ci pare vicina al senso maturo della sua frase*” (Bo: 23), Villanova y Villalón completan, los dos mereciendo en cambio grandes elogios, el grupo de los once poetas representantes de una “*intera geografia poetica dei nostri giorni*” (Bo: 23). Se trata de una selección que imaginamos concebida, como debe ser, con plena autonomía de decisión, y que si demuestra el carácter autorial de la antología, denuncia también la línea crítica preferencial del propio antólogo. Por un lado, canonización de la poesía entendida como acto vital e íntimo, exaltación de la palabra como vehículo de la soledad humana, y del papel del poeta como “sacerdote”, “profeta”, “creador” de un universo. Por otro lado, mucha perplejidad, y consiguiente inmovilización del juicio crítico, por lo que concierne a los exponentes de la nueva manera de hacer poesía, reducida de todas formas a lo mínimo indispensable. “Privada” y casi “impersonal” la antología de Prampolini, muy “selectiva” y “personalizada” la de Bo, donde la opinión del antólogo quiere influir (e influye) directamente en la asimilación del conjunto del material poético por parte del lector.

Lirici spagnoli, de Carlo Bo, responde, al contrario de lo que pasa con la antología de Prampolini, a todos los requisitos del esquema factorial/funcional más arriba propuesto. La individuación de un preciso contexto referencial histórico-poético, los textos traducidos, la introducción crítica y los demás apartados paratextuales, dotan al florilegio de Bo de una bien estructurada función divulgativa que, quizás, prevalece sobre las demás funciones. En este sentido, es posible considerar la publicación de Bo como una primera muestra de madurez antológica puesta en práctica por un hispanista italiano.

Sin embargo, justo la firme y personal orientación crítica del antólogo (en particular su desconfianza por lo que concierne a la duración en el tiempo del valor poético del surrealismo) determina la propuesta de un panorama lírico parcial, en el cual el lector se adentra con la mente ocupada por las opiniones impuestas por el “emisor del mensaje”. Ejerce, pues, una función divulgativa (y como siempre “poética”), pero, como acaba por imponer un punto de vista *a priori*, asume también una función “selectiva”, mejor dicho, “orientadora” del gusto del lector.

Poeti spagnoli contemporanei. Antologia

Además de primer catedrático italiano de Lingua e Letteratura Spagnola (en la Universidad Ca' Foscari en Venecia, primero, y luego en Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín), es decir, primer “hispanista profesional” en Italia, Giovanni Maria Bertini fue, entre otras cosas, fundador, en 1946, de la prestigiosa y duradera revista *Quaderni Ibero Americani*, en cuyas páginas se formó la generación de estudiosos que iba a ser el futuro del hispanismo académico italiano (Macrì, Meregalli, Mancini, Samonà, Segre, Bellini, Terracini, entre otros). Especialista sobre todo de Literatura Medieval y del Siglo de Oro, Bertini publica en 1943 una antología que por primera vez anuncia ya en el título cuál es precisamente el “objeto” contenido: *Poeti spagnoli contemporanei*. Reúne doscientos trece poemas de diez poetas que el antólogo propone al lector en esta secuencia: A. Machado, J. R. Jiménez, F. Villalón, P. Salinas, J. Guillén, G. Diego, F. García Lorca, D. Alonso, R. Alberti, M. Altolaguirre.

Del número de poemas seleccionados de cada autor –Machado (27), Jiménez (72), Villalón (7), Salinas (3), Guillén (8), Diego (7), García Lorca (41), Alonso (5), Alberti (40), Altolaguirre (3)– destaca la neta predilección de Bertini por Juan Ramón. Aparte este manifiesto desequilibrio preferencial, la cantidad de poemas seleccionados para representar los dos “sectores” en los que Bertini parece separar la poesía española contemporánea está sustancial y casi equilibradamente distribuida entre el grupo de Machado, Jiménez, Villalón, Salinas, Guillén (116 poemas en total), y el grupo formado por Diego, García Lorca, Alonso, Alberti, Altolaguirre (96 poemas en total). Una distribución que responde a la exigencia ilustrativa del autor, que quiere que su selección ofrezca “con fedeltà serena, e prescindendo coraggiosamente da apprezzamenti estranei al giudizio estetico, un quadro della vitalità poetica spagnola del trentennio trascorso [...] dal 1907 al 1937” (Bertini, 1943: V).

Cabe señalar que *Poeti spagnoli contemporanei* propone una selección de poemas que, en su mayor parte, el lector no ha podido leer en otras antologías ya publicadas en Italia, y que el volumen de Bertini reduce notablemente la proporción de los que se supone puedan proceder todavía de las antologías de Diego (coinciden 55 títulos, poco más de un cuarto). Pero esto vale por lo que concierne a Machado, Jiménez, García Lorca, Alberti (de 180 poemas en total, solo 22 coinciden), mientras que parece un dato incontrovertible la filiación “directa” de las restantes treinta y tres composiciones (el 100%) de los seis poetas Villalón, Salinas, Guillén, Diego, Alonso y Altolaguirre.

La introducción de Bertini es esencialmente histórico-literaria y su *excursus* se remonta a las últimas dos décadas del siglo XIX, momento considerado como “generativo della poesia contemporanea” (Bertini: VI). La reacción contra el Romanticismo, el fantasma del “Desastre”, son los impulsos que mueven a artistas y filósofos (cita a Ganivet, Costa, Maeztu, Marquina, Ortega y Gasset, Unamuno) a abrir espacios al pensamiento moderno. Luego recuerda la estancia de Rubén Darío en España, la influencia de la poesía francesa y la aportación de la cultura popular en la renovación de la poesía culta de

las últimas décadas. Y es finalmente un elogio a Jiménez –“il più lirico poeta spagnolo contemporaneo” (Bertini: XV)– el que hace reparar a Bertini sobre lo que acaba de significar el redescubrimiento de Góngora en las letras hispánicas. Terminado el prólogo, sin embargo, el lector de Bertini no tiene la impresión, tal como pasa después de la lectura de la introducción de Bo, de haber tomado contacto con una tentativa de interpretación crítica del contexto literario español moderno, sino la de haber leído un breve resumen de la tradición poética ibérica, dos breves perfiles poéticos (Jiménez y Góngora), una progresiva exaltación de la creatividad andaluza y un análisis general que tiende a demostrar que lo mejor de toda la tradición poética española vive en/de ese encuentro entre las dos corrientes “aristocrático-culta” y “simple-inmediata”, es decir, las categorías críticas que el antólogo introduce a lo largo de su panorámica. Se trata de un elemento seguramente de gran interés pero que capta toda la atención de Bertini, quien en ninguna otra zona del prólogo facilita información sobre qué es y cuánto vale, según él, la poesía contemporánea española.

No falta, en la antología, el aparato bibliográfico, aunque en este caso los títulos citados no añaden nada nuevo a lo ya conocido en Italia ni en el campo crítico, ni en el antológico, ni por lo que concierne al panorama editorial-poético, con la excepción de la obra *Cántico* (1937) de Jiménez, de la que Bertini extrae 68 de los 72 poemas antologados.

Poeti spagnoli contemporanei. Antologia, a pesar de parecerse, en varios aspectos estructurales y también en los de contenido, a la antología de Bo (presencia de paratextos, criterios de selección y preferencias crítico-literarias), con respecto a esta última pierde, en el sentido del análisis que aquí se está desarrollando, buena parte de su potencialidad divulgativa, sobre todo a causa de la decisión del antólogo de no facilitar la traducción de los poemas. Además, la escasa atención que el prólogo dedica a la descripción/interpretación de la coyuntura poética tomada en consideración vuelve aún más ardua para el lector (común) la correcta percepción de la dinámica causa-efecto (de orden histórico-político, socio-cultural y literario) que subyace en el florecimiento lírico español de las tres primeras décadas del siglo XX. Se incluye, pues, entre las antologías poéticas “selectivas” (en el doble sentido de que reduce el número de los poetas canónicos y se dirige a un público dotado de elevados conocimientos previos, sea de literatura sea de lengua española); y su función, al contrario de la de Bo, y no obstante su patente intención didáctica, es extremadamente poco “orientadora”.

Poesía spagnola del Novecento

Los nueve años que transcurren hasta la publicación de la antología de Oreste Macrì (Iª edición, 1952) hay que considerarlos en realidad, según escribe el propio Macrì, como más de tres lustros. En efecto, el antólogo remite a los “ardenti e mitici anni fiorentini (1936-1942)” (Macrì, 1961: VII) el primer propósito (“segreto”) de realizar una antología de poetas españoles contemporáneos que respondiera a criterios de validez histórico-poética (consolidados por el tiempo) y, asimismo, una publicación que supera-

ra “l’esercitazione versaiola e la semplice divulgazione, e perfino uno studio scientifico-letterario per sé stante” (Macrì: VII). Este propósito toma forma concreta a principios de los años 50 con la decisión historiográfica de “tentare come una esemplificazione organica e sufficientemente completa di un implicito discorso storico-critico” (Macrì: VIII). Resultado de esta decisión es una imponente antología que abarca las cinco primeras décadas del siglo XX, que representa la poesía española a través de veintiséis poetas (en la segunda edición, de 1961, entrará también Blas de Otero) y 422 poemas. La selección de Macrì comprende, por supuesto, a todos o a casi todos los poetas ya antologados por Prampolini, Bo y Bertini, pero, a nueve larguísimos años de distancia de la última publicación, la prioridad de Macrì es la de anunciar a su lector italiano que la base crítica se ha ampliado, que el horizonte historiográfico, a pesar de tanto acontecimiento dramático, sigue caracterizándose por la continuidad, y que el panorama poético ibérico abarca ahora, coherentemente, medio siglo, desde la inserción de Darío en el ámbito de la poesía española hasta los jóvenes poetas, que Macrì define como la “Generazione del ‘40”.

La introducción de Oreste Macrì propone al lector una interpretación histórico-crítica del “vasto e prodigioso patrimonio poetico del novecento spagnolo” basada sobre el concepto de la cohesión intrínseca que une incluso las más distintas vertientes de la lírica ibérica. Una cohesión que se debe a la “función mediadora” que ejercieron algunos exponentes de la “gloriosa Generazione del 25 (quella dell’*Antologia* di Gerardo Diego)” (Macrì: VIII), y que ejemplifica con los nombres de Diego, Salinas, Alonso, Altolaguirre.

Dada la vastedad de la obra, de la que forman parte esencial el “Diorama della poesia spagnola del Novecento” (un total de cuarenta y ocho ensayos críticos entre la primera y la segunda edición) y tres amplias secciones más, “Giustificazione e fonti”, “Bibliografia generale” y “Profili bibliografici” (con las correspondientes puestas al día), solo podemos realizar una somera mirada hacia lo más representativo de una antología que, siempre según la intención explícita del editor, es asimismo un “instrumento espressivo”, es decir, un texto que une el mérito de ser un libro poético al de ser un detallado panorama crítico, una fusión que finalmente da vida a un perfecto manual de estudio. La obra hunde sus raíces en la actividad cultural puesta en marcha por los exponentes de la tercera generación hermética, de la que Macrì es lúcido teórico y miembro prestigioso, junto a Luzi, Bigongiari, Parronchi, Landolfi, Vittorini, Carlo Bo (*et al.*), bajo el intento (logrado) de introducir aire nuevo en el circuito de la poesía nacional. Literatos, estudiosos, poetas “militantes” que se hacen cargo de interpretar y divulgar un mensaje poético, no solo europeo, cuya amplitud y alcance no es posible percibir ni transmitir sino “partecipando”, humana y por ende políticamente, con las armas literarias que les pertenecen, en el mismo mensaje poético. Como recuerda Macrì, las “armas”, es decir, “gli strumenti espressivi di tale ispanofilia generazionale furono l’antologia, la traduzione, il saggio, la recensione a caldo” (Orazi: 114).

Poesia spagnola del Novecento constituye, entonces, una antología que tiene varios objetivos editoriales declarados: historiográfico, crítico, divulgativo. Y se trata de motivos inspiradores de un texto que el antólogo Macrì consigue armonizar perfec-

tamente con la transmisión de un denso y amplio mensaje poético. Como acabamos de subrayar, es el propio Macrì quien sintetiza en sus reflexiones meta-antológicas cuál es la función de la que quiere dotar su florilegio, es decir, la de ser un “instrumento expresivo”. El carácter múltiple del libro de Macrì se auto-refuerza internamente gracias, por un lado, al impresionante conjunto de anexos paratextuales (nunca antes tan completos y detallados) y, por otro, en virtud de la intensidad poética que caracteriza tanto la selección de poetas y poemas como la labor traductora (mimética, métrica) del “emisor”. Macrì propone una lectura de corte “generacional” ya en parte superada por la crítica actual, pero su libro mantiene hasta hoy íntegras tanto su validez divulgativa (y equilibradamente representativa) de las cinco décadas de poesía de las que se ocupa como su eficacia polifuncional, dada su calidad de “modelo de antología” admirablemente estructurado.

Romancero della resistenza spagnola

Si la década de los cincuenta, como hacía notar el propio Macrì en su “Diorama”, es época de fermento literario en España, es también importante señalar cómo en los mismos años en Italia, además de un hispanismo ya activo y cada día más consistente, empieza a formarse un público de lectores evidentemente interesados en absorber entre sus gustos y preferencias las novedades que grandes y pequeñas editoriales proponen en lo relativo al mundo narrativo y poético hispánico. Puesto que la década siguiente confirma y consolida la atención creciente y recíproca entre la España y la Italia literarias, la antología de Dario Puccini *Romancero della resistenza spagnola* (1936-1959), que se publica en 1960, parece abrir con ímpetu este momento de intensificación de las relaciones culturales entre las dos penínsulas. El significativo y duradero éxito de esta antología, en este sentido, puede tomarse a la vez como ejemplo-efecto de un mercado editorial ya dinámico y como una señal más, entre muchas otras, de la progresiva recepción en Italia de los autores y de las temáticas de España: cinco ediciones entre 1960 y 1974, a las que hay que añadir cuatro ediciones en Francia (1962, 1967, 1971 y 1977), una en México (1967) y una en España (1982).

Aunque destinada a un amplio público de lectores, es decir, a “usuarios” que en su mayoría pueden incluso ignorar la poesía y la historia españolas (“penso soprattutto al lettore nuovo, delle giovani generazioni”, indica el autor en las “Advertencias” a la edición de 1974), Puccini no traiciona su índole de académico y su sólida formación como hispanista elaborando una antología que, como la de Macrì, conjuga perfectamente cualidades instrumentales y expresivas. En el articulado plan de la obra, en efecto, hay lugar para una consistente introducción crítico-literaria dividida en tres secciones (“Premessa e giustificazione”, “Una storia degli intellettuali attraverso la poesia. Dal 1920 a oggi”, “Il mondo epico-lirico del «Romancero della guerra civile»”), una guía de lectura a la que siguen (a partir de la segunda edición) tres secciones poéticas (I - “Romancero”, “I poeti e la guerra”; II - “L’esilio”, “Il carcere”, “La resistenza”; III - “L’omaggio del mondo”). La antología propone, finalmente, en el “Appendice” otros instrumentos irrenunciables

como la abundante e impecablemente organizada “Bibliografia generale”, una sección dedicada a las “Notizie bio-bibliografiche dei singoli poeti” y una “Cronologia dei principali avvenimenti storici e culturali della Spagna contemporanea” (que en su forma definitiva abarcará el período 1900-1969), un aparato tanto inédito desde el punto de vista de la estructuración de una antología como necesario, y a su manera suficiente, para orientar al lector de un florilegio de corte histórico-político como es el de Puccini.

Para dar orden, medida y perspectiva histórica al material altamente significativo que maneja, Puccini concibe un título de múltiple y evocadora lectura, un título que a través de las dos palabras/categorías “Romancero” y “Resistenza” connota y ciñe perfectamente (y de manera evidentemente transnacional) el campo poético-social del que va a ocuparse su antología.

La construcción de una adecuada sensibilidad para leer la antología es la primera preocupación de Puccini, el cual, luego de haber descrito la procedencia tradicional del género *romance* –supuestamente para el lector menos enterado de poesía española– pasa a ocuparse más detenidamente del significado que tiene una palabra que seguramente en Italia (así como en Francia, Países Bajos, la misma España y en toda Europa) no puede pasar desapercibida.

Puccini transfunde el valor histórico ya implícito en la palabra “Resistenza” al campo poético con el propósito de dar al lector una primera y fundante idea de un proceso que por antonomasia es dinámico, constante, arriesgado, necesario. No quiere que su antología sea sospechosa de proponer una estática “«poesia delle vittime», capace sì di commuovere e magari di straziare il nostro animo di uomini liberi” (Puccini, 1974: 12), sino que se preocupa, con razón, de que resulte establecido claramente que “il senso più umano dell’ultima conflagrazione risiede soprattutto nel movimento della Resistenza” (Puccini: 12). Que se trata de un movimiento de resistencia a la dictadura franquista que en este momento histórico se ejerce dentro y fuera de España también bajo la forma del activismo literario y poético es precisamente lo que quiere focalizar y ejemplificar Puccini con su antología. Para el antólogo, en suma, no se trata de “publicitar” un tipo de poesía sino de “documentar” un momento crucial “della storia della poesia contemporanea” (Puccini: 16).

Una antología, la de Puccini, que finalmente adquiere el triple aspecto de medio de difusión de una poética y de su mensaje, de tributo (personal, emotivo) a una causa en la que ve implicados a poetas amigos, a colegas estimados, al pueblo de una nación muy amada por el antólogo, y de contribución teórica que “desde el exterior” trata de colocar en una perspectiva más fecunda el balance poético-cultural de los últimos veinte años.

Romancero della resistenza spagnola es, en suma, una antología que reúne en sí las características de “temática”, “histórica”, “parcial”, y cuya connotación principal deriva de la fusión de los elementos “épico-poético” y “político” condensada en el título. Puccini, al igual que Macrì, persigue un objetivo historiográfico preciso, desde el principio declarado al lector, y concentra su mirada en una sección muy “contextualizada” de la poesía española. El factor histórico-político, y el conexo factor ideológico e ideologizante

que este aspecto ejerce en la antología, influyen, en algunos casos, sobre la función poética propiamente dicha. Muestra de un activismo literario contiguo al compromiso político y de una labor documental que solo un hispanista del calibre de Puccini podía gestionar y transformar en un libro de gran éxito editorial, la antología adquiere una predominante función “emotiva” (junto a la testimonial, divulgativa, poética, épica) de la que el lector, bajo la guía de la excelente y apasionante introducción del antólogo, toma posesión, a la vez que la misma función “emotiva” toma posesión del lector a la hora de empezar a leer los poemas.

I poeti surrealisti spagnoli

Con respecto a las antologías hasta aquí descritas, la de Bodini se singulariza por tener un punto de partida distinto, porque nace de una idea explícita, que no es tanto (ni solo) la de difundir o dar a conocer un poco más y/o mejor en Italia a los poetas antologados (aunque, por supuesto, entre las características de *I poeti surrealisti spagnoli* cabe también una finalidad de divulgación) cuanto la de intervenir en el vivo debate crítico en torno a la categoría de surrealismo, y de su difusión en España. Objetivo que en la antología de Bodini se concreta en un ensayo introductorio enérgico y de gran penetración teórica y que el antólogo refuerza con ejemplos, seleccionando a los poetas (de los que reúne 174 poemas en su mayor parte escritos en la década 1926-1936) según él representativos de la que llega a definir como la original e inconfundible corriente surrealista española. El grupo, interno a la Generación del 27, es el formado por Larrea, Diego, Alberti, García Lorca, Alexandre, Moreno Villa, Cernuda, Altolaguirre y Prados.

Además de la introducción (estructurada en quince apartados de investigación esencialmente poética, más uno de explicitación de los “Criteri della scelta”), la antología de Bodini facilita varios instrumentos paratextuales como tres cartas de Larrea, Alberti y Cernuda sobre su supuesto surrealismo (en “Appendice”), las “Notizie bio-bibliografiche” y una “Bibliografia”. Por lo que concierne a estas últimas secciones, Bodini realiza detallados perfiles biográficos de todos los poetas, cataloga todos los títulos (poesía, teatro, prosa) publicados hasta la fecha (1962), y finalmente facilita una bibliografía selecta de “Panorami e studi generali” sobre el período del surrealismo en España y su resonancia en el tiempo, así como de “Studi particolari”, una larga serie de estudios y ensayos monográficos, dedicados a las distintas figuras poéticas reunidas en el florilegio.

Sin detenernos ahora en las repercusiones polémicas y el rechazo que el ensayo de Vittorio Bodini provocó tanto en el ámbito de la crítica literaria española como en algunos de los poetas antologados, lo que aquí nos interesa señalar es que su introducción aporta al tema de investigación un punto de vista prácticamente inédito en el ámbito de los estudios sobre los poetas incluidos en la antología. Dicho con otras palabras, la provocación crítica de Bodini actúa como un elemento de desambiguación no solo terminológica (con pocas excepciones el vocablo “surrealismo” sustituye de una vez por todas los sinónimos “superrealismo”, “infrarrealismo”, “hiperrealismo” usados en otras

antologías, ensayos y artículos anteriores a la publicación del libro del crítico italiano) sino también epistemológica, sobre todo por lo que concierne a la revisión de la efectiva influencia del movimiento francés en la inspiración y en la técnica poética de los líricos españoles.

I poeti surrealisti spagnoli es una antología donde prevalece, a diferencia de la militancia literaria de Macrì y de la militancia político-poética de Puccini, la militancia crítico-poética de su autor (hispanista, traductor, pero también poeta). Se ocupa, de manera muy técnica y teórica (y conflictiva, como debe ser cuando la discusión afecta a la redefinición de un canon), de un número muy restringido de poetas y por esta razón resulta “selectiva”, además de destinada a un público minoritario. Por otra parte, la reflexión meta-literaria que Bodini antepone a la lectura de los textos exalta la función “poética” de la antología misma, y ofrece al lector (y al estudioso) claves interpretativas del surrealismo español que todavía resultan valiosísimas, además de impecablemente argumentadas. Completa por lo que se refiere a los elementos paratextuales, coherente con el objetivo de reactualizar los presupuestos críticos, la antología de Bodini cierra con gran eficacia la trayectoria de progresiva penetración crítica realizada por los hispanófilos y los hispanistas italianos en la poesía española de la primera mitad del siglo XX. A más de cincuenta años de la publicación de una antología fundamental, como fue la de Gerardo Diego de 1932, es el propio Macrì (1988, p. XVIII de su introducción a la segunda edición de la antología) quien le reconoce a la de Bodini parecida función de “fundación” por lo que atañe, claro está, a la categoría crítica de “surrealismo” español.

Referencias

- Bertini, G. M. (1943). *Poeti spagnoli contemporanei. Antologia*. Torino: Chiantore-Loescher
- Bo, C. (1941). *Lirici spagnoli. (Tradotti da Carlo Bo)*. Milano: La Corrente
- Bo, C. (1996). 1936, così scoprimmo la grande Spagna. *Il Corriere della Sera*, 6 agosto, 23
- Bodini, V. (1963). *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino: Einaudi
- Bodini, V. (1988). *I poeti surrealisti spagnoli. (II edizione)*. Torino: Einaudi
- Boselli, C. (1932). L'annata letteraria in Spagna (per l'anno MCMXXXII). *Almanacco Letterario Bompiani*, s. n., 337-349.
- Diego, G. (2007). *Poesía española [Antologías]*. J. Teruel (ed.). Madrid: Cátedra
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit
- Macrì, O. (1952). *Poesia spagnola del Novecento*. Parma: Guanda
- Macrì, O. (1961). *Poesia spagnola del Novecento. (II edizione)*. Parma: Guanda
- Marcori, A. (1934). *Letteratura spagnola*. Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica, Vol. II, 480.
- Orazi, V. (1995). Oreste Macrì tra Firenze vociana ed ermetica e ispanismo italiano. *Spagna contemporanea*, 7, 113-130.
- Prampolini, G. (1934). *Cosecha. Antología de la lírica castellana*. Torino: Scheiwiller
- Puccini, D. (1960). *Romancero della resistenza spagnola*. Milano: Feltrinelli
- Puccini, D. (1974). *Romancero della resistenza spagnola. (II edizione)*. Roma-Bari: Laterza
- Ruiz Casanova, J. F. (2003). Canon y política estética de las antologías. *Boletín Hispánico Helvético*, 1, 21-42. Obtenido el 15 de julio de 2012 desde www.sagw.ch/dms/sseh/.../03-Casanova.pdf