

UNA VISIÓN DE LA POESÍA
NORTEAMERICANA DESDE EL ÁMBITO
LATINOAMERICANO: LAS VERSIONES DE
ALBERTO GIRRI EN *COSMOPOLITISMO
Y DISENSIÓN*

AMERICAN POETRY FROM A LATIN AMERICAN
PERSPECTIVE: ALBERTO GIRRI'S VERSIONS IN
COSMOPOLITISMO Y DISENSIÓN

MARCELA MARÍA RAGGIO

Mendoza, Argentina

Universidad Nacional de Cuyo / CONICET

Centro Universitario - M5502JMA. Mendoza, Argentina

marcelar@ffyl.uncu.edu.ar

RESUMEN

La traducción literaria en antologías resulta un vehículo fundamental tanto para la difusión de las literaturas extranjeras como para el efecto que estas pueden tener en la literatura de la lengua de llegada, mediante procesos de influencia, préstamo, aceptación, rechazo o intercambio, entre otros. Este artículo analiza el primero de esos aspectos en una de las antologías de poesía norteamericana más destacadas en el siglo XX: *Cosmopolitismo y disensión*, del argentino Alberto Girri. Tanto sus versiones como

el breve estudio preliminar que acompaña el volumen plantean una mirada especial sobre la poesía norteamericana del siglo pasado, que generaría una forma de leer y pensar acerca de la poesía estadounidense en el espacio argentino, e incluso latinoamericano, más amplia.

Palabras claves: Alberto Girri, traducción literaria, poesía norteamericana, antología, Cosmopolitismo y disensión.

ABSTRACT

Literary translation in anthologies is a pivotal element in bringing poetry produced in foreign languages to the public's attention. At the same time, these anthologies may have a deep influence on the literature of the B language, through influence, borrowings, acceptance, rejection and other processes. This article analyzes the former aspect in one of the outstanding anthologies of American poetry translated in Argentina in the 20th century: *Cosmopolitismo y disensión*, by Alberto Girri. Both his versions and the brief Introduction which opens the volume put forward a special outlook on American poetry of the last century, which would create a way of reading and thinking about American poetry in Argentina and, why not, in the wider Latin American realm.

Key words: Alberto Girri, Literary Translation, American Poetry, Anthology, Cosmopolitismo y disensión.

I. INTRODUCCIÓN

Las antologías, como tipo de texto, cumplen un papel fundamental en el desarrollo de una literatura: la selección que presentan señala un recorte dentro de la producción literaria; un recorte que incluye, pero que también deja fuera a autores, obras, movimientos. Ya sea con criterios cronológicos o generacionales, de escuela o movimiento, de valoración subjetiva, etc., las antologías sancionan un canon más o menos arbitrario que repercutirá en la idea de literatura que tengan los lectores de una —o varias— generaciones. Estas nociones adquieren una significación de alcances mayores cuando la antología reúne trabajos originalmente escritos en otra lengua, en contextos lejanos, ya sea en el espacio, el tiempo o la cultura. En este artículo se estudia una antología de poesía norteamericana traducida y presentada por el poeta argentino Alberto Girri: *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual*, publicada en 1969 por Monte Ávila Editores (Caracas, Venezuela). El presente estudio forma parte de un trabajo de investigación más amplio sobre las antologías de poesía anglófona traducidas en Argentina en el siglo XX. El corpus de trabajo completo incluye dos números conmemorativos de *Sur* sobre poesía inglesa y poesía norteamericana, editados por Victoria Ocampo en los años '40; varios volúmenes traducidos por Alberto Girri en las décadas del '60 y '70; las antologías de Enrique Luis Revol sobre poesía inglesa y poesía norteamericana contemporánea, ambas de los años '70; los *Sonetos ingleses* de Rafael A. Arrieta; la selección de mujeres poetas norteamericanas *Contéstame, baila mi danza*, compilada por Diana Bellesi en 1984; y por último, una amplia selección de poesía irlandesa contemporánea, presentada por Jorge Fondebrider y Gerardo Gambolini en 1999. Los criterios que guiaron la elaboración de estas antologías fueron diversos: cronológicos, ideológicos, de género, y de nacionalidad, entre otros.

La traducción literaria es un vehículo cultural y artístico mediante el cual se llevan a cabo múltiples procesos: se da a conocer una obra escrita originalmente en otro idioma, se producen intercambios e influencias en la literatura escrita en la lengua de llegada y se puede acceder a una cultura que de otro modo nos sería lejana. Estas y otras cuestiones son las que debe tener en cuenta el traductor literario, quien encuentra ante sí dos posibilidades: o bien presenta el texto traducido en su “extranjería”, su alteridad, aquello

que lo señala como ajeno; o bien lo adecua al molde de la lengua de llegada, apropiándose, acercándolo al lector, haciéndolo reconocible. En palabras de Antoine Berman, “Sur le plan psychique, le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux côtés: forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle” (18).

Teniendo en cuenta las dos opciones que señala Berman, me interesa analizar en la antología de Girri la aproximación crítica que hace a los textos traducidos en las palabras de presentación y, por otro lado, la poética de traducción que se advierte detrás de sus versiones. Este análisis contribuye a la discusión sobre la función del antólogo como editor con criterios de selección propios y a los estudios traductológicos sobre las versiones de poetas-traductores, quienes desarrollan su tarea no como meros profesionales de la traducción sino como creadores y re-creadores. Más allá de los efectos que la literatura traducida (las antologías traducidas, en este caso) tiene en el espacio de recepción, el presente artículo se detiene en los aspectos de conformación, selección y traducción de *Cosmopolitismo y disensión*; vale decir, en la producción, más que en la recepción de la antología en cuestión.

En función de estas premisas, planteamos las siguientes preguntas de investigación que el artículo apunta a responder: ¿Qué tipo de antología es *Cosmopolitismo y disensión*? ¿Qué parámetros ha seguido el traductor en su selección y en las versiones en español? ¿Existe alguna relación entre esas versiones y la práctica escrituraria propia de Girri? ¿Qué visión crítica de la poesía norteamericana del siglo XX presenta Girri? ¿Qué canon de la poesía norteamericana sanciona esta antología?

El marco teórico que sustenta esta investigación sobre la antología de Girri tiene tres pilares. En primer lugar, se considera la noción de antología como tipo de texto. Guillermo de Torre (1948) sostiene que las antologías sirven como introducciones o panoramas, pero no llegan a dar una idea cabal de los escritores en ellas incluidos. La antología es “el tipo de texto insatisfactorio por excelencia” (121), y esta afirmación se ve acentuada cuando las antologías son prácticamente contemporáneas de los autores que incluye. En otro de los estudios tempranos sobre el género en cuestión, Guillermo de Torre distingue entre la antología general, totalizadora (aquí se vería plasmado el sentido clásico del género) y la antología en la que prima el criterio estético, de grupo, escuela o generación que al estar sometida a los gustos, preferencias, intereses y tendencias del compilador, resultaría,

por esencia, arbitraria (122). Frente a esta primera caracterización negativa de la antología como tipo de texto, Guillermo de Torre encuentra que las antologías satisfactorias son aquellas históricas y estéticas a la vez, que muestran y exponen “historiando etapas y registrando jalones . . . Ciertamente que para ello el antólogo habrá de desdoblarse en crítico . . . pues la mera sucesión de trozos, sin una caracterización precisa de autores y tendencias, sin un suficiente acompañamiento biográfico y bibliográfico, no basta” (123).

En su ya clásico estudio sobre la literatura comparada, Claudio Guillén caracteriza a la antología como la “forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos” (413). Al mismo tiempo, define al compilador como lector “que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos” (413). Y si Guillermo de Torre discriminaba dos tipos de antologías, Guillén amplía el espectro para considerar aquellas histórico-cronológicas, colectivas o de un solo autor, las que consideran una cultura nacional, y las que van más allá de estas barreras para incluir temáticas, estilos o géneros; y las que son conservadoras —la mayoría, según Guillén—, o las que innovan o avanzan contra corriente (414-15). Otro aporte valioso se encuentra en las preguntas que Guillén plantea pueden hacerse frente a una antología, y que bien pueden orientar esta investigación. Entre ellas, propone considerar los criterios de selección, el grado de intertextualidad o conexión entre las diversas piezas de una antología y, sobre todo, la presencia del antólogo como crítico también, algo que ya remarcaba Guillermo de Torre, como se dijo antes. El título del libro de Guillén se vuelve explícito en la caracterización de la antología como género: “De esta manera se tocan y entreveran la experiencia de la unidad y la de la diversidad; la experiencia de la continuidad y la del cambio. Decía que el comparatismo culmina en la identificación, ordenación y estudio de estructuras supranacionales y diacrónicas . . . Por ejemplo, acabamos de anotar la asombrosa supranacionalidad de la antología” (417-18).

Desde una perspectiva diferente, Harold Bloom en el célebre *Canon occidental* de 1995 relaciona la escritura creativa con el proceso de las influencias y, entre estas, el papel insoslayable de las antologías: “No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un

proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender” (17). Las nociones de escritura, influencia y permanencia también aquí se ven unidas a la idea de un canon que las antologías contribuyen a sancionar.

Un trabajo de reciente aparición, que aporta luz a las consideraciones teóricas sobre la antología como género textual, es el libro de Héctor Salazar Anglada. Además del antecedente que significa en el estudio de las antologías de poesía argentina, la primera parte de su estudio reflexiona sobre este tipo de textos y aporta conceptos teóricos fundamentales. Salazar Anglada señala el rol de las antologías en la conformación del canon, ya que son “uno de los géneros recurrentes a través de los cuales se vehiculan las distintas propuestas encaminadas a fijar una imagen representativa del pasado y el presente poéticos” (26-27). Son tres los elementos que, según Salazar Anglada definen el corpus de una literatura nacional: las antologías, el canon y la historia literaria. Salazar Anglada retoma a Guillén cuando describe al antólogo como un lector especializado (41). Con su tarea, un compilador contribuye a la creación de una tradición, de un canon, en el que incluye ciertos autores y textos, pero también excluye otros por razones que muchas veces no son estéticas sino ideológicas.

Según estas consideraciones teóricas, es posible aproximarse al corpus de la investigación (las antologías de Girri) desde dos perspectivas: una, la de las antologías como tipo de texto, con una intención crítica, programática, de difusión y presentación de la poesía extranjera en el ámbito y la lengua locales; y otra, la de las versiones que presenta como tales, es decir, como posibles lecturas/relecturas/recreaciones de textos originalmente escritos en otra lengua. En síntesis, el antólogo y la antología de poesía traducida son mediadores en dos sentidos: no solo crean un canon de la poesía extranjera sino que también presentan a los lectores una, entre varias posibles, formas de leer los textos originales. Además, dan visibilidad de acuerdo con un peso particular a autores que, posiblemente, no posean esa visibilidad en su contexto originario. Esto podría ser una manera de proponer al canon en lengua vernácula valores que el antólogo considera ausentes en su lengua pero presentes en la traducida. Estos pueden ser observados en la selección propiamente dicha, en el recorte de textos/autores que realiza una antología; pero del mismo modo y, más explícitamente aun, es dado advertirlos en los prólogos, presentaciones, introducciones y notas al pie. Son estos elementos paratextuales los que deben ser considerados en el estudio de las antologías,

como así también habrá de hacerse, según Salazar Anglada, una “referencia completa, nómina de autores, peculiaridades que rodean la edición” (26).

Si Guillén considera que en la antología hay, por definición, un aspecto central relacionado con la reescritura, cuánto más supondrá reelaboración una antología de poesía traducida: la reescritura se entiende no solo como la inserción de los poemas en el volumen, sino además como *versión* a cargo de un autor determinado, que optará por alguna de las dos posibilidades planteadas por Berman, como se señaló antes. El editor/traductor cumple, en este caso, tres funciones: es el lector que dirige “las lecturas de los demás”, el re-creador que presenta sus versiones (su creación/interpretación) de los poemas originales, y el que modifica “el horizonte de expectativas” tanto al presentar autores que de otro modo tal vez no serían conocidos entre sus contemporáneos, como al sancionar un canon determinado de la poesía extranjera traducida.

El segundo pilar teórico, que se desprende del anterior, es la idea de la conformación de un canon literario. En su estudio sobre las antologías de poesía argentina, Salazar Anglada afirma: “Las antologías, como las historias de la literatura, son un importante instrumento al servicio de la conformación del canon literario” (21). En el caso de antologías en traducción, el antólogo contribuye, mediante su selección y sus versiones, a conformar un canon de esa poesía escrita primeramente en otro idioma, y ya que entendemos la traducción poética como la tarea de escribir versiones posibles, el modo en que el traductor literario vierta a la lengua de llegada los textos originales tendrá un impacto directo en la manera en que sea percibida esa literatura foránea. Al mismo tiempo, las versiones que ofrece una antología son las de los textos que el editor seleccionó, pero deja de lado muchas otras que son, así, excluidas del canon. Enric Sullá dice que “[u]na antología *crea* una tradición, la define y la conserva, pero al tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir, incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la conformación de un canon” (27). La antología de literatura extranjera puede reproducir el canon de la lengua original, o puede crear uno nuevo, según líneas que interesen al traductor en su contexto propio. De ahí que resulte tan relevante el estudio de las antologías de traducciones, porque la sanción de un canon (o la reproducción de uno preexistente) puede influir notablemente tanto en la recepción de la literatura extranjera como en la influencia que esta puede tener en la escritura creativa en la lengua de llegada.

Frente a ciertas posiciones teóricas que dominaron los estudios literarios en el pasado, el canon no es una representación estática, sino que, como mucho, muestra un estadio en la historia de una literatura. Al respecto, Salazar Anglada sostiene:

Lejos de pensar el canon como representación inmutable, estática, trabajamos sobre la hipótesis de la variabilidad, teniendo en cuenta la constante rectificación de que es objeto el sistema literario. Modificaciones que están sujetas a la esencia histórica del concepto mismo de literatura y a una distinta idea de cultura, . . . Pues, asimismo, en el plano sincrónico suele abrirse un debate más o menos arduo en torno al imaginario cultural establecido desde unos determinados organismos, por lo general alineados con la ideología dominante dentro del campo intelectual. (25)

En *Cosmopolitismo y disensión*, Girri plantea, justamente, un debate entre dos formas de hacer poesía, que son las que advierte ya desde el título de la antología. Desde la introducción, como se verá más abajo, Girri se ubica en la misma línea con la antología de Allen. Y, por otro lado, se posiciona frente a la idea de traducción literaria, poética más específicamente, por lo que el tercer pilar teórico tiene que ver con este aspecto.

Desde tiempos inmemoriales la traducción ha sido el vehículo para transportar no solamente textos, sino el trasfondo cultural e ideológico, histórico y epocal que ellos conllevan. De las múltiples teorías de la traducción que se han generado a lo largo de la historia, y en especial en las últimas décadas, a partir de la valoración de los *translation studies* por parte de Susan Bassnett, se desprende el hecho de que la traducción literaria, el estudio de las traducciones, los contactos e intercambios que se producen a partir de la actividad de los traductores (sobre todo, sostenemos aquí, de los poetas-traductores) son una parte esencial del interculturalismo propio de nuestra época. Si en 1993 Bassnett sostenía que la literatura comparada estaba llegando a su fin y que debía, en cambio, ser reemplazada por los *translation studies* (*Comparative Literature* 161), en tiempos más recientes su aproximación al debate no es tan radical, sino que, en todo caso, afirma que ambos no son disciplinas sino métodos para acercarse a la literatura como objeto de estudio, teniendo en cuenta tanto el contexto de producción como el de recepción (“Reflections on Comparative Literature” 9-10).

La historia de la(s) literatura(s) no debe dejar de lado el papel fundamental de la traducción:

Whereas once translation was regarded as a marginal area within comparative literature, now it is acknowledged that translation has played a vital role in literary history and that great periods of literary innovation tend to be preceded by periods of intense translation activity . . . Through translation come new ideas, new genres and new forms, so it is extraordinary that for so long comparative literature as a field of study did not acknowledge the importance of research into the history of translation. (“Reflections on Comparative Literature” 8-9)

Ideas, géneros y formas literarias son transportadas, mediante la traducción, a la literatura de la lengua de llegada, y los tres aspectos contribuyen a la historia de la literatura. De estas consideraciones surge la relevancia del presente estudio: la lectura de la antología de Alberto Girri debe ser realizada teniendo en cuenta tanto el tiempo en que fue publicada (la década de 1960), como el contexto de la literatura y la cultura argentina de ese momento; por otro lado, al revisitarla en el nuevo siglo podrán contrastarse los modos en que la poesía anglófona influyó en los poetas argentinos de las décadas posteriores, además del canon que Girri sancionó para su generación y también para las siguientes.

Junto con estas consideraciones, el marco teórico específico sobre traducción literaria que sustenta el presente análisis es la propuesta de la traductología de Antoine Berman. La traducción poética es, en la bella metáfora de Antoine Berman, “el albergue de lo lejano” (*La traduction* 1999). El autor francés sostiene la naturaleza de la traducción como experiencia, a partir de la cual propone la noción de traductología, que consiste, justamente, en “la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d’expérience” (17). El punto de partida es, entonces, una paradoja: tradicionalmente, la traducción era un medio para acercar a autores, obras, textos y estilos ajenos; pero Berman plantea una crítica tanto a estas teorías como a las literalizantes y, en cambio, propone que la traducción como reflexión y experiencia a la vez, busca “introduire dans la langue traduisante l’étrangeté du . . . original; . . . faire de la langue traduisante l’auberge du lointain” (15).

Así considerada, la traducción plantea desafíos que una versión literal pasaría por alto. La traducción como experiencia y reflexión llega a adquirir

una dimensión ética cuyo deber-ser se encuentra en la necesidad de revelar, epifánicamente, el original:

Ouvrir l'Étranger à son propre espace de langue. Ouvrir est plus que communiquer: c'est révéler, manifester. On a dit que la traduction est "la communication d'une communication." Mais elle est plus. Elle est, dans le domaine des oeuvres (qui nous concerne ici), la manifestation d'une manifestation. Pourquoi? Parce que la seule définition possible d'une oeuvre ne peut se faire qu'en termes de manifestation. Dans une oeuvre, c'est le "monde" qui, à chaque fois d'une façon autre, est manifesté dans sa totalité. (76)

El juego entre *ouvrir* y *oeuvre* en francés resulta apropiado para extender la reflexión sobre la traducción: la obra revela el mundo y, del mismo modo, una versión de esa obra en otra lengua debería revelar, no solamente el mundo, sino también la obra original misma. Para Berman, la traducción no viene a satisfacer una necesidad cómoda de la lengua de llegada, sino en todo caso a proponer la "extranjería" del texto, a cuestionar el modo en que leemos y vemos el mundo.

2. COSMOPOLITISMO Y DISENSIÓN

La antología analizada en estas páginas no es la primera que publicó Girri. Previo a *Cosmopolitismo y disensión*, editada en conjunto con William Shand, en 1956 había aparecido *Poesía norteamericana contemporánea* y, en 1966, *Quince poetas norteamericanos*. ¿Cuáles podrían ser las motivaciones para volver a insistir, a trece años de la primera y tres de la segunda, con una nueva antología de poesía estadounidense? ¿En qué difiere *Cosmopolitismo y disensión* de sus antecesoras?

Girri ha trabajado sus antologías en una especie de espiral, que se ha ido haciendo cada vez más expansiva y, al mismo tiempo, más profunda e inclusiva. Si el volumen editado con W. Shand presentaba treinta y tres autores, con dos poemas de cada uno, y *Quince poetas norteamericanos* incluía, precisamente, ese número de autores representados por un poema cada uno, *Cosmopolitismo y disensión* toma 21 poetas *contemporáneos* (es decir, quedan fuera Frost, Eliot, Wallace Stevens, Hilda Doolittle y otros que sí estaban

presentes en la antología conjunta con Shand); repite la Introducción de 1966, y si bien la cantidad de autores es menor que en la primera antología, en cambio traduce una muestra más amplia de la obra de cada uno (tres o cuatro, en general), y se desdobra en crítico al escribir una nota introductoria para cada poeta, en la que resume datos biográficos y describe la obra del autor presentado.

En la “Introducción”, reproducida sin modificaciones de la del volumen de 1966, Girri sostiene que Luego de la Segunda Guerra Mundial surgió una especie de tercera generación que representara la auténtica vanguardia de la poesía norteamericana actual, y cuyo denominador común sería “a total rejection of all those qualities typical of academic verse” (*Cosmopolitismo y disensión* 7).¹ De esta cita se desprende el hecho de que Girri probablemente se guió, para distinguir las corrientes de la poesía norteamericana actual, por la influyente antología de Donald Allen, *The New American Poetry*. Si Girri ve en la contraposición entre “académicos” y “disidentes” una concepción binaria de la poesía norteamericana que la crítica ha observado desde el siglo XIX, sostiene que en el siglo XX las dos posturas se manifestaron a partir de la renovación encarnada, por un lado, por T. S. Eliot y, por otro, por W. C. Williams. Frente al cosmopolitismo cultural (8) y conservadurismo del primero, la segunda tendencia reúne a los “partidarios . . . del verso libre y la experiencia directa aplicada al poema, . . . y se atienen, en cuanto al lenguaje, a tratar de manejarse con un vocabulario coloquial, actualísimo, despojado de afectaciones y de elegancia estetizante” (9). Con equidistancia crítica, Girri ve tanto los aportes como las limitaciones de ambas corrientes. Entre quienes siguieron a Eliot, advierte que “gran parte de lo que escribieron resultó estereotipado y previsible” (9). Entre los émulos de Williams, ve la imposibilidad de ir más allá de este maestro o de Whitman en las experimentaciones y logros formales. De ahí que Girri se proponga presentar poetas y poemas de ambas tendencias, ya que “las calidades de una poesía terminarán siempre por estar por encima

¹ Girri toma la noción de “tercera generación” de la antología *The New American Poetry 1945-1960*, compilada por Donald M. Allen. La tercera generación de la que habla Allen se opone a la de Eliot, Pound y Crane y a la segunda, surgida a fines de los ‘30 y principios de los ‘40, con nombres como E. Bishop, Shapiro, Roethke, R. Lowell, entre otros.

de las facciones, pues lo que importa son los buenos poemas, escritos desde una y otra facción” (11).

Así, Girri selecciona 21 poetas ordenados (como advierte en la Introducción) “según el simple criterio cronológico de la fecha de nacimiento” con la intención de “presentar . . . mediante nombres . . . representativos de esas dos tendencias o campos . . . ejemplos de lo realizado desde la década de 1940 a la actualidad” (12). Si se tiene en cuenta esta explicación, sumada a la consideración del valor estético de la poesía mencionado antes, cuando hablaba de los “buenos poemas”, *Cosmopolitismo y disensión* es una antología de los poemas valiosos escritos entre los años ‘40 y los ‘60, que Girri considera sobrevivirían al paso del tiempo, más allá de que hayan sido escritos en una u otra corriente. Los poetas incluidos son Theodore Roethke, Charles Olson, Elizabeth Bishop, John Berryman, Randall Jarrell, James Laughlin, Robert Lowell, Lawrence Ferlinghetti, Robert Duncan, Howard Nemerov, Richard Wilbur, Robert Horan, Denise Levertov, John Logan, Frank O’Hara, Kenneth Koch, Allen Ginsberg, Robert Creeley, James Merrill, W. S. Merwin y James Wright. La antología, entonces, se ha formado teniendo en cuenta, además del obvio criterio nacional, la noción de generación (la “tercera generación” posterior a la Segunda Guerra Mundial, lo cual lleva a pensar el término en sentido amplio, ya que entre Roethke y Wright, el primero y el último respectivamente, hay casi veinte años de diferencia en sus fechas de nacimiento). Por último, Girri ha considerado también un parámetro estético para realizar su recorte: más que la novedad o la ruptura, la conservación y la tradición, le interesa el aporte que los poetas seleccionados harán a la poesía norteamericana, previendo el enfoque crítico del futuro.

3. POETA, ANTÓLOGO, CRÍTICO

Guillén propone una serie de posibles clasificaciones para la antología, según los autores, obras, aspectos que incluya y los intereses u objetivos que manifieste. Entre otros criterios, propone considerar si hay interés por el pasado, por un autor o por varios, por una o varias culturas nacionales, etc. Estos parámetros, que amplían los presentados por Guillermo de Torre, quien distinguía entre la antología generalizadora y aquella en la que prima un sentido estético, o de generación (de Torre 121). Para resolver la primera

cuestión, entonces, acerca de qué tipo de antología es *Cosmopolitismo y disensión*, diremos que se trata de una antología bilingüe² de autores contemporáneos, que Girri ha seleccionado a sus contemporáneos más inmediatos, y que ha primado la voluntad por dar a conocer las dos tendencias que, como crítico³, advierte en la poesía actual de Estados Unidos, según sostiene en su ensayo introductorio.

Leída hoy, a más de cuatro décadas de su publicación, la antología de Girri mantiene su vigencia en cuanto a la gran mayoría de los autores incluidos, que siguen siendo representativos de la poesía norteamericana de su época. Los poetas estadounidenses contemporáneos, del mismo modo que la crítica actual, niegan el papel renovador que tuvieron las poéticas manifestadas en la obra de Roethke, Ferlinghetti, Levertov, Nemerov o Merwin, entre otros. Muchos de estos poetas, además, han continuado sus carreras en décadas recientes. Por otro lado, la antología de Donald Allen, en la que parece haberse inspirado Girri, fue reeditada sobre el filo del nuevo milenio.⁴ Este hecho arroja por lo menos dos conclusiones interesantes: por un lado, en cuanto a la vigencia de los poetas antologados dentro de la tradición norteamericana, es evidente que esta se ha mantenido, del mismo modo que *The New American Poetry* ha permanecido en el tiempo (lo cual queda claro a través de su reedición) como un “clásico” del género. Al respecto, Alan Golding señala: “The New American Poetry’s imminent reprinting (with a new afterword) from the University of California Press—that rarest of fates for an earlier poetry anthology—. . . stands as further testimony to the text’s historical importance” (181). Ciertamente es que la antología de Girri, que es la que aquí ocupa nuestro interés, no tuvo reediciones, y que si Allen seleccionó 44 poetas, Girri incluye 21 en su antología (y de estos, solo 8 están antologados por Allen también, de manera que si se considera a *The New American Poetry* como fuente de *Cosmopolitismo y disensión*, esto dice

² Este no es un dato menor, ya que al ofrecer los poemas en el idioma original, y a contrapágina la traducción, Girri permite que el lector compare los textos y asuma que se trata de versiones posibles, pero no las únicas. El poema en inglés y la versión en español tienen, visualmente, el mismo peso y, a la vez, el traductor le da al lector la posibilidad de comparar y contrastar el original y la versión.

³ Y según los lineamientos que toma de su modelo, la antología de Donald Allen.

⁴ *The New American Poetry*. University of California Press: 1999

más de la idea de “tercera generación” de poetas norteamericanos, que de nombres concretos).⁵ En este sentido, se advierte la agudeza de Girri que supo realizar su propia lectura y recorte de autores, y señalar que “descubrirlos es *the real issue* del conflicto” (*Cosmopolitismo y disensión* 11).

Los criterios que guiaron a Girri en la preparación de *Cosmopolitismo y disensión* evidencian el interés crítico del autor. De más está decir que una antología no tiene las mismas características, contenido, objetivos y disposición que un volumen de crítica literaria. Sin embargo, cuando Guillén plantea la cuestión, la responde claramente: “¿Es el antólogo también un crítico? Cuando ya están reunidas y encajadas las diversas partes, son casi irresistibles la visión de conjunto y la teoría” (416). El posicionamiento de Girri como crítico se profundiza en esta antología (respecto de las dos que había publicado con anterioridad), ya que las notas con que presenta a cada poeta son agudas, comprensivas, y de claridad y precisión en la descripción del estilo que distingue a los poetas y los incluye, explícita o implícitamente, en una de las dos corrientes del título del libro. En este sentido, *Cosmopolitismo y disensión* realiza un aporte que no se advertía en las antologías anteriores de Girri: en la editada con Shand, los poemas estaban precedidos solamente por breves notas biográficas. Es cierto que presentaba análisis más profundos en *Quince poetas norteamericanos*⁶, pero, como se dijo antes, al ser mayor el número de autores incluidos en la tercera antología, hay, claro está, más aproximaciones críticas también. Y si bien cada nota es individual, referida a cada poeta, hay una línea que las conecta a todas, por medio de la referencia a Eliot, a Williams; yendo más atrás en el tiempo, a Dickinson y a Whitman, o en términos más generales, a las dos tendencias seculares de la poesía norteamericana. Frente a la oposición que toma de Allen entre académicos y anti-académicos, Girri habla de cosmopolitas y disidentes. La

⁵ Los 8 poetas antologados tanto por Allen como por Girri son Robert Creeley, Robert Duncan, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Kenneth Koch, Denise Levertov, Frank O’Hara y Charles Olson. Los restantes 13 poetas en *Cosmopolitismo y Disensión* no habían sido incluidos en *The New American Poetry*.

⁶ De hecho, Girri transcribe sin cambios las notas de presentación de los poetas que se repiten en las antologías de 1966 y 1969: Theodore Roethke, Elizabeth Bishop, John Berryman, Randall Jarrell, Robert Lowell, Lawrence Ferlinghetti, Howard Nemerov, Richard Wilbur, Denise Levertov, Allen Ginsberg, Robert Creeley y W. S. Merwin.

diferencia de términos resulta al menos interesante si es considerada en el ámbito de la traducción poética. En su contexto de origen, los poetas norteamericanos de la segunda posguerra estaban preocupados por formar parte del universo académico (entendido como la tradición literaria occidental, canónica) o por buscar una expresión de corte realista, que los diferenciara claramente de la academia y los acercara al “norteamericano común”. Girri comparte la idea de que hay dos campos opuestos en la poesía estadounidense contemporánea pero, más allá de las diferencias, lo que le interesa es rescatar de ambas aquellas que, a su juicio, sobrevivirán el paso del tiempo. Es en este sentido en que se advierte, sobre todo, la vigencia de la antología en cuestión: Girri elabora una antología para sus contemporáneos, pero también para las generaciones por venir, lo cual queda en claro al leer, en la introducción, que “las calidades de una poesía terminarán siempre por estar por encima de las facciones” (11), ya que es esa buena poesía la que prefigura “el camino que lleve a una síntesis, que prepare la aparición del gran poeta capaz de ser, al mismo tiempo, ‘disidente’ y ‘académico’, y de combinar en sí lo mejor de todas las escuelas” (12).

4. LA POÉTICA DE LA TRADUCCIÓN Y LA TRADUCCIÓN POÉTICA DE GIRRI

Pero además de considerar la selección de autores, cabe preguntarse por el estilo que marca las versiones de Girri y profundizar en las mismas para determinar si hay unidad de estilo y si guardan relación con la poética de Girri en su obra personal. En la introducción, el propio traductor se refiere explícitamente al estilo que ha favorecido en sus versiones: Girri sostiene que “sin exagerar lo literal, pero tampoco evitándolo sistemáticamente, hemos buscado la solución menos brillante aunque quizás la más honesta: dar una aproximación al pensamiento poético de cada autor, su tipo de lenguaje e imágenes, lo mismo que algunas modalidades en la estructura de los poemas . . .” (13). Pareciera que Girri intenta revelar lo profundo, lo oculto del original, al decir de Berman. Pero la poesía no se detiene en las ideas, sino que las palabras crean una expresión musical, y el modo de ver el mundo a través de un poema incluye estos aspectos rítmicos. Sin embargo,

las versiones de Girri no apuntan a dar una semblanza de los ritmos del poema, por ejemplo, sino en todo caso a subrayar el contenido, las ideas, y el tipo de lenguaje, de manera que su solución, nos previene, puede ser calificada de impersonal e incluso, como el propio Girri propone, de “sombra” de los originales (13). Además de estas consideraciones, Girri expone las tres posibilidades o “tentaciones”, como las llama, de la traducción poética, que ha querido evitar:

La de caer en la traducción “personal”, especie de interpretación que suele transformar el texto original en una caricatura; la de la recreación o “imitación” poética, asiduamente practicada por los escritores del pasado . . . ; y la de intentar seguir el consejo de Pound, irrealizable y absurdo, de traducir empleando el lenguaje que el autor original hubiera usado si su lengua hubiera sido la del traductor. (12)

En síntesis, Girri no pretende traducir como si estuviera escribiendo sus propios poemas (si bien es inevitable establecer comparaciones, ya que en el caso de los poetas-traductores, muchas veces sus poéticas personales tienen puntos de intersección con sus poéticas de la traducción). Tampoco le interesa recrear o imitar “al modo de”, ya que si recreara, se alejaría de las ideas de los poetas seleccionados, que es lo que en realidad lo mueve a editar la antología. Por último, y tal vez sea esta la afirmación más relevante, Girri no intenta aplicar las teorías poundianas sobre la traducción poética (bien que estas han sido de las más influyentes del siglo XX y con ecos hasta la actualidad), sino que se guiará por su propio criterio, que como se verá más abajo, está profundamente relacionado con la poética creadora girriana.

Si a Girri le interesa dar una imagen aproximada de las ideas y la estructura de los poemas, entonces, nos encontramos frente a la traducción habitualmente llamada “literal”, ya que él mismo advierte que sus versiones pueden ser tachadas de “impersonales.” Al respecto, el poeta y traductor Pablo Anadón sostiene:

. . . en un rápido repaso de los autores y los textos incluidos en *Cosmopolitismo y disensión*, comprobamos que más de la mitad de los poetas seleccionados sí han tenido muy en cuenta tal dimensión (la musical) para escribir sus poemas, en los cuales la métrica y la rima tienen una evidente importancia . . . El hecho de

que el traductor traslade los variados registros musicales de los textos . . . a un único diapasón versolibrista, confiere a la antología una uniformidad estética que no condice con la diversidad tonal que ostentan los poemas originales que se leen en la página del frente. (Anadón 2011)

Efectivamente, al privilegiar el contenido (las ideas) y dejar de lado la musicalidad (incluso si, como Girri destaca, ha querido dar muestras en las versiones de las “estructuras” o formas de los poemas), muchos pierden en la lectura en español aquella cualidad que los distinguiría de la prosa. Sobra decir que la musicalidad va más allá de la rima (que tienen muchos de los poemas en inglés, es cierto). A fin de comparar dos poemas de autores diferentes en los que el ritmo se logra por medios varios, tomamos un fragmento de “Open House”, de T. Roethke, y otro de “A Miracle for Breakfast”, de E. Bishop.

Una mirada rápida a la página revela que el poema de Roethke consiste en versos breves, tres estrofas de seis versos cada una, donde la rima es un recurso fundamental. La metáfora de la casa abierta se aúna con la de la desnudez para expresar la verdad sin tapujos del poeta:

Open House

My secrets cry aloud.
I have no need for tongue.
My heart keeps open house,
My doors are widely swung.
An epic of the eyes
My love, with no disguise.

My truths are all foreknown,
This anguish self-revealed.
I'm naked to the bone,
With nakedness my shield.
Myself is what I wear:
I keep the spirit spare.

Casa abierta

Mis secretos gritan alto.
No tengo necesidad de lengua.
Mi corazón mantiene abierta la casa,
mis puertas se mueven libremente.
Una épica de los ojos,
mi amor, sin ningún disfraz.

Todas mis verdades están previstas,
esta angustia se revela a sí misma.
Estoy desnudo hasta el hueso,
me escudo en la desnudez.
Lo que uso es el mí mismo:
conservo sobrio el espíritu.

The anger will endure,	La ira permanecerá,
The deed will speak the truth	el acto dirá la verdad
In language strict and pure.	con un lenguaje puro y preciso.
I stop the lying mouth:	Cierro la engañadora boca:
Rage warps my clearest cry	la furia reduce mi más claro grito
To witless agony.	a una agonía imbecil.

Girri se atiene a las palabras, a las ideas del poema, a la distribución de los vocablos en cada verso y, sin embargo, el resultado deja al lector insatisfecho: falta algo. No solamente la rima (que en innumerables traducciones se pierde), sino la aliteración de “*Myself is what I wear / I keep the spirit spare*”, por ejemplo. Pero no habría faltado en nada a la “verdad” del poema, a su contenido, si se hubieran elegido otras formas de estructurar la frase, que atendieran a otras cuestiones que no son menores en la poesía, como, por ejemplo, la métrica. Mientras Roethke opta por un metro regular a lo largo de toda la composición, en la transposición de Girri alternan desde heptasílabos en los versos más breves, hasta dodecasílabos; dentro de ese rango, los versos que parecen tener una musicalidad más cercana al poema en inglés son los octosílabos (por ejemplo: “Mi amor, sin ningún disfraz” o “Estoy desnudo hasta el hueso”). Un verso que demuestra la delicada conjunción que debiera darse entre el contenido y la forma del poema en su traducción es “*Myself is what I wear*”. Girri traduce literal y “musicalmente” en un octosílabo: “Lo que uso es el mí mismo.” Sin embargo, el verso en español suena extraño. Ha operado una inversión en el orden de los elementos de la frase (una traducción al pie de la letra resultaría en algo así como “El mí mismo es lo que uso”); de manera que, ya que ha incluido un cambio, bien que mínimo, podría haber optado por otro que resultara más cercano al oído hispanohablante. Una posibilidad sería: “Me llevo puesto a mí mismo”, donde el verbo “llevar puesto” tiene un sentido de continuidad más preciso que “usar”. De todos modos, no es la intención de este artículo proponer una versión alternativa, sino únicamente observar ciertas cuestiones en las de Girri. Si la rima es no solo un “adorno” sino parte integral del poema de Roethke y resalta, fundamentalmente, en los dos últimos versos de cada estrofa, la versión de Girri ofrece un poema en que las ideas se transmiten con claridad y fidelidad; pero la musicalidad como elemento intrínseco de la poesía se deja totalmente de lado.

En el caso de “A Miracle for Breakfast”, lo que leemos es una sextina, composición en la que resulta central la repetición de las mismas (seis palabras al final de los versos en todas las estrofas, aunque aparezcan en orden diferente). Por otro lado, en las tres líneas finales deben reaparecer las seis palabras que dan unidad, tanto musical como de sentido, al poema. Para el lector desprevenido hay un problema que plantea un error en la edición: en el texto en inglés, la segunda estrofa tiene siete versos porque se ha “adelantado” el primero de la estrofa siguiente. Es decir, (y podría pensarse que este no es un error atribuible a Girri, sino en todo caso al corrector de la edición) en el poema en su idioma original se pierde un dato importantísimo para que el lector advierta cuál es la forma del texto. Lo extraño es que en la versión en español de Girri ocurra lo mismo: la segunda estrofa tiene siete versos y, por ende, la tercera tiene solo cinco. Este error impacta en varios niveles de significación: el primero y más evidente, ya señalado, es que la sextina deja de ser tal. El segundo, se pierde la unidad de sentido que transmite, mediante una sola oración, dividida en dos versos en una misma estrofa, el inicio de la tercera: “He stood for a minute alone in the balcony / looking over our heads toward the river”. En español, “Permaneció un minuto, solo, en el balcón / mirando por sobre nuestras cabezas hacia el río”. La primera de estas líneas en la segunda estrofa, y luego de la pausa que indica la separación de estrofas, “mirando por sobre nuestras cabezas . . .” en la tercera estrofa. Por último, el desliz “tipográfico” altera la secuencia de seis palabras que debieran estar presentes en cada estrofa.

Hay, además, un matiz que se pierde en la traducción por la intención literalizante de Girri. Los versos 15 al 17⁷ de Bishop dicen: “A servant handed him the makings of a miracle, / consisting of one lone cup of coffee / and one roll, which he proceeded to crumb,” y Girri traduce: “Un sirviente le alcanzó los elementos del milagro, / consistían en una simple taza de café / y un panecillo que él se puso a desmigajar.”. En el nivel literal de la expresión, la versión no plantea mayores dificultades (salvo si se cuestiona la decisión de transformar “one **lone** cup of coffee” en “una **simple** taza de café”, donde “simple” tiene connotaciones más positivas que “lone”; tal vez

⁷ Cito ahora por número de verso, sin referencia a las estrofas, debido a la confusión que plantea el aspecto analizado en el párrafo anterior.

una idea más aproximada sería “una **única / sola** taza de café”, si se tiene en cuenta el sentido total de la estrofa y del poema). Pero si atendemos a la forma (inseparable del contenido), en inglés “crumb” puede ser un verbo o un sustantivo (en las demás estrofas del poema, Bishop usa la palabra como sustantivo), en el verso 17 “to crumb” es el verbo que Girri vuelca al español como “desmigajar”; pero al optar por la versión literal, va contra la “norma” de la sextina ya que no es, entonces, la misma palabra “migajas” que aparece en el resto de los versos donde se traduce “crumb.” Existen otras posibilidades que permitirían utilizar “migajas” aun sin alterar el sentido del verso (a modo de ejemplo, proponemos “y un panecillo que partió / que deshizo en migajas”).

Estos dos ejemplos ponen en evidencia la afirmación de Anadón acerca de la uniformidad “a-musical” o “a-rítmica” de las versiones en dos poemas de autores diferentes y, a la vez, demuestran que no siempre la literalidad resulta la mejor decisión en la traducción literaria.

Si en la introducción Girri sostenía la intención de dar una aproximación a las ideas de cada autor, a su lenguaje y formas poéticas, muchas de las versiones, de la práctica de la traducción propiamente dicha, no se condicen con la poética explicitada en las primeras páginas. La forma y las ideas son inseparables en la obra de todos y cada uno de los escritores norteamericanos que Girri traduce. Sin embargo, su opción por el versolibrismo y el apego a la literalidad como la opción más honesta pueden estar relacionados con la poética de Girri en sentido más amplio, no limitada solamente a la traducción. El progresivo despojamiento, aumento de la impersonalidad y ubicación de la poesía en un plano ético (Villanueva 1129), características de la obra personal de Girri, pueden traspolarse casi sin dificultad a la concepción de la traducción que trasuntan las versiones de *Cosmopolitismo y disensión*. Si Girri se detuviera en el *ornatus*, si decidiera “intervenir” en la traducción embelleciéndola, demostrando un manejo hábil de las figuras retóricas y los recursos musicales disponibles en español, las versiones resultarían tal vez más “poéticas”, sin embargo, si así lo hiciera se alejaría de su concepción ética de la tarea del traductor, aquella que queda plasmada cuando advierte, en la introducción, que lo que ha buscado es “la solución menos brillante aunque quizás la más honesta: dar una aproximación al pensamiento poético de cada autor . . .” (13).

5. CONCLUSIONES

El análisis realizado en las páginas precedentes permite ir apuntando las respuestas a las preguntas que dieron origen a este trabajo. *Cosmopolitismo y disensión* es una antología “generacional”, en tanto y en cuanto Girri adhiere a la idea planteada por Allen de una “tercera generación” de la poesía norteamericana, correspondiente a los poetas que escriben luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial. No obstante, no los agrupa en escuelas (como hacía Allen), sino que, ya desde la introducción, declara que ha seguido el criterio cronológico para ordenar a los autores que traduce y, dentro de la cantidad de poetas de los dos grandes campos (“cosmopolitismo” y “disensión”), distingue entre los “talentos de considerable nivel, y también mediocres, o seudo experimentalistas” (8), y se desprende de la afirmación de que ha elegido los “nombres representativos de estas dos tendencias” (12), que ha seleccionado a los talentos y dejado de lado a los mediocres. De más está decir, por otro lado, que pueden haber entrado en juego en la selección criterios de subjetividad, como en cualquier antología; además de ciertos datos objetivos sobre el hecho poético actualizado en los poemas leídos, elegidos y traducidos por Girri. Básicamente, la intención del poeta-traductor Alberto Girri ha sido presentar a los lectores del mundo hispano una muestra lo suficientemente amplia de los poetas norteamericanos activos entre fines de la década de 1940 y mediados de los años ‘60, concentrándose en los temas e ideas de dichos poetas. La ética de la tarea de traducción a que adscribe Girri tiene que ver, entonces, con una visión, a nuestro entender, parcial del hecho poético, donde priman las ideas sobre el modo de expresión (que creemos son, en realidad, inseparables. La especificidad del discurso poético se desprende, justamente, de la delicada conjunción entre la forma y el contenido). La desafección de la poética girriana, el despojamiento de su práctica escrituraria, pueden haber influido en la decisión de apostar por el versolibrismo y la sujeción literal en las traducciones, a la vez que esto genera en el público lector hispanohablante un modo de acceder a la poesía norteamericana entendida como formalmente experimental (más allá de que una lectura cuidada de la introducción a la antología deje en claro la lectura crítica que hace Girri de las tendencias de esa poesía, lideradas por T. S. Eliot y William C. Williams respectivamente). La literalidad en las versiones de Girri no responde a limitaciones

de orden técnico-lingüístico, ni puede ser asimilada a la de traducciones “escolares” pensadas para una mera difusión: se trata, en todo caso, de una posición asumida conscientemente, en la que la traducción es un puente para acercar autores, culturas y modos de pensar. De las antologías anglófonas que existían en el ámbito argentino hasta el momento de la aparición de *Cosmopolitismo y disensión*, las de Victoria Ocampo en *Sur* habían privilegiado el posicionamiento ideológico (el panamericanismo en el caso del número dedicado a autores estadounidenses, la Inglaterra de posguerra en el volumen de literatura británica), y Arrieta había optado por realizar un recorte de género, al traducir sonetos. Girri viene a proponer una mirada en la que las ideas y lo estético se conjugan en poetas que, según el antólogo, trascenderán el paso del tiempo. Sus versiones resultan un aporte para la difusión de poetas norteamericanos que, en muchos casos, tampoco eran tan conocidos en su país de origen en el momento de la publicación. La vigencia que conservan hoy demuestra el carácter visionario de *Cosmopolitismo y disensión*, y el hecho de que luego de esta, y hasta el fin del siglo, solamente aparecieran dos volúmenes más dedicados a la poesía norteamericana (la antología de mujeres editada por Diana Bellesi, *Contéstame, baila mi danza*, y la antología general de Enrique Luis Revol, *Poesía norteamericana contemporánea*) deja en claro que el aporte de Girri fue fundamental en el ámbito editorial, y lector, de la Argentina, donde supo haber tanto recelo hacia lo extranjero anglófono. El pensamiento poético, tipo de lenguaje e imágenes utilizados por los poetas norteamericanos, aspectos que Girri quiere destacar en sus versiones, contribuyeron a innovar la expresión poética argentina con un estilo en muchos casos coloquial, temas cotidianos, una interpretación poética de la realidad, y en el plano formal, una marcada tendencia al versolibrismo (aspecto que, como se señaló antes, no es propio de todos los autores traducidos, aunque sí de todas las traducciones presentadas por Girri).

En este sentido, en lo que hace al estilo de la traducción, no se puede afirmar taxativamente que Girri mantenga la extrañeza del texto traducido (cf. Berman), aunque el hecho de presentar las ideas despojadas de todo “artificio”, en cierto modo tengan más que ver con esta posibilidad de la traducción que con el hecho de presentar un texto “amable” a los ojos del lector que no habla inglés.

Girri logra abrir el panorama de las letras para sumar una serie de voces escuchadas hasta el presente como el canon de la poesía norteamericana del siglo XX. Su poética de la traducción, brevemente definida por él mismo en la introducción de la antología, se puede asimilar al despojamiento que se advierte en su obra personal, más allá de que esto juegue en desmedro de ciertos recursos que los textos poseen en el original. De ahí que resulte fundamental, por un lado, el hecho de que *Cosmopolitismo y disensión* sea bilingüe y, por otro, que un acercamiento interesado a la poesía norteamericana debe basarse en una lectura comparativa de esta y otras antologías existentes. De esa lectura complementaria podrá obtenerse una visión de las diferentes posibilidades que cada versión ofrece, ya sea privilegiando las ideas, los modos de expresión, los ritmos o las voces poéticas, según el foco de cada poeta-traductor.

Es que Girri no adecua el lenguaje de sus versiones a la musicalidad del español sino que ofrece, como lo hace en su obra personal también, su *Arte poética* incluida en *La penitencia y el mérito*: “Una síntesis intransferible y bella / con ánimos, bestias, escrituras, / profanados sub specie aeternitatis . . .” (9-11).

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Donal, comp. *The New American Poetry 1945-1960*. New York: Grove Press, 1960. Impreso.
- . *The New American Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1999. Impreso.
- Anadón, Pablo. “Diario del traductor. Venturas y desventuras de la traducción poética en Argentina.” *Revista Fénix / Poesía y crítica* 26-27. 2011. Web. 2 julio 2012. <<http://revistafenix.blogspot.com.ar/2010/10/revista-fenix-nro-2526.html#diario>>
- Susan Bassnett. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993. Impreso.
- . “Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century.” *Comparative Critical Studies* 3.1-2 (2006): 3-11. Impreso.
- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. France: Gallimard, 1984. Impreso.
- . *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. Impreso.

- De Torre, Guillermo. *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada, 1948. Impreso.
- Girri, Alberto. *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía Norteamericana actual*. Caracas: Monte Ávila, 1969. Impreso.
- . *La penitencia y el mérito*. Buenos Aires: Sur, 1957. Impreso.
- . *Quince poetas norteamericanos*. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba, 1966. Impreso.
- Girri, Alberto y William Shand. *Poesía Norteamericana Contemporánea*. Buenos Aires: Raigal, 1956. Impreso.
- Golding, Alan. "The New American Poetry Revisited, Again." *Contemporary Literature*. 39.2 Summer (1998): 180-211. Impreso.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.
- Salazar Anglada, Héctor. *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 2009. Impreso.
- Sullá, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998. Impreso.
- Villanueva, Alberto. "Alberto Girri en el presente poético." *Revista Iberoamericana* 68.201 (2002): 1129-142. Impreso.