

LAS FORMAS DEL VACÍO

La escritura del duelo
en la poesía de Juan Gelman



Geneviève Fabry

LAS FORMAS DEL VACÍO

La escritura del duelo
en la poesía de Juan Gelman

TEXTO Y TEORÍA: TEORÍA LITERARIA

34

Directoras

Iris M. Zavala

Luz Rodríguez-Carranza

LAS FORMAS DEL VACÍO

La escritura del duelo
en la poesía de Juan Gelman

Geneviève Fabry



AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2008

Ilustración de la tapa : “Pájaro en vuelo”, dibujo realizado con tinta china por Ghislaine Stas, colección privada.

The paper on which this book is printed meets the requirements of ‘ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence’.

ISBN: 978-90-420-2474-8

© Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2008

Printed in The Netherlands

A Denis

ÍNDICE DE MATERIAS

ÍNDICE DE MATERIAS	7
INTRODUCCIÓN	11
Capítulo I : FIGURAS DEL DUELO	25
<i>I. Los héroes de la Historia</i>	28
<i>II. Contar la Historia : en pos de una nueva épica, entre fábulas y relaciones</i>	36
<i>III. Los héroes de la Memoria</i>	64
Capítulo II : RITOS DE DUELO	75
<i>I. La escritura como rito de duelo : algunas premisas</i>	75
<i>II. Un gesto inaugural : el epitafio</i>	81
A. <i>El precio de la inocencia</i>	81
B. <i>Los poemas de Sidney West (1969) : una escritura de ultratumba</i>	88
1. Intertextualidad e interpretación	89
2. ¿Hacia un orden metonímico?	92
3. La muerte como “dinámica de penetración orgánica y moral”	98
<i>III. Lo materno y el rito</i>	109
A. <i>Una isotopía de lo materno</i>	110
B. <i>La junta luz (1985) : el rito de duelo como resistencia</i>	114
1. El oratorio y la com/posición de lugar : el alcance de la alegoría	116
2. Los intratextos también son aparecidos	133
C. <i>Carta a mi madre (1989) : desandar las expulsiones</i>	138

CAPÍTULO III : LA ELABORACIÓN DEL DUELO	153
I. Mística y visión exiliar	155
A. <i>Fantasmas e intertextos : la herencia de Pound</i>	157
B. <i>Intertexto y amenaza espectral : una lectura del volumen Si dulcemente (1980)</i>	161
1. <i>Notas : el navegar a ciegas de un duelo imposible</i>	162
2. <i>Carta abierta : la noche de la memoria</i>	167
3. <i>Si dulcemente</i> entre duelo y esperanza	184
C. <i>Exilio y memoria en Citas, Comentarios, Hacia el Sur y Com/posiciones : una lectura al sesgo</i>	188
1. La visión exiliar	188
2. El intertexto sanjuanista al descubierto	192
a) La compulsión de la cita (<i>Hacia el Sur, Citas y comentarios</i>)	193
b) Enfoque comparatista.....	204
i. Sanjuanismo y literatura contemporánea.....	204
ii. Reescrituras del « Salmo 136 (137) »	209
iii. La referencia sanjuanista, ¿un modelo poético ?...	218
3. El expulsado en la lengua : <i>Dibaxu</i> (1994).....	228
II. Recordar eso y aquello	237
A. “¿qué querrá decir eso?” <i>Una lectura de Bajo la lluvia ajena (1984) y Eso (1986)</i>	238
B. <i>En pos de nuevas formas expresivas : Anunciaciones (1988) y Salarios del impío (1993)</i>	249
III. Incompletamente (1997) o la memoria desengañada	257
A. <i>La forma como memoria</i>	257
1. El soneto en la obra poética de Juan Gelman : entre tradición y experimentación	258
2. El soneto como escultura de la <i>incompletud</i>	264
B. <i>La memoria desengañada</i>	272
1. Un nuevo sujeto lírico.....	272
2. El vaciamiento de la memoria	285
IV. Valer la pena (2001) y País que fue será (2004) : el duelo por venir	288
A. <i>El difunto regresa</i>	291
B. <i>La palabra aparece</i>	295
C. <i>Duelo esencial y futuro</i>	300

CONCLUSIÓN	309
BIBLIOGRAFÍA	315
<i>I. Obras de Juan Gelman</i>	315
<i>A. Obras poéticas</i>	315
1. Poemarios	315
2. Poemas sueltos.....	316
3. Antologías.....	317
4. Traducciones.....	317
<i>B. Obras en prosa (artículos, ensayos, testimonios)</i>	317
<i>C. Entrevistas</i>	318
<i>II. Trabajos críticos acerca de la poesía de Juan Gelman</i>	319
<i>III. Estudios diversos</i>	324

INTRODUCCIÓN

...ciencia parcial de la palabra...

Juan Gelman, *Com/posiciones*

“Quizás este libro apenas sea una reflexión sobre el lenguaje desde su lugar más calcinado, la poesía”. Estas palabras, procedentes del « Escolio » que introduce el poemario *Dibaxu*, sitúan en su exacto lugar el ensayo que encierran estas páginas. Lo que entregan es un resto : las cenizas que dan testimonio de lo que fue fuego. ¿Qué es lo que queda de la lectura de un poema, de mil poemas, de la relectura de un poema, del mismo poema, con varios años y muchos libros de distancia? ¿Qué es lo que queda del contacto prolongado con una poesía, como la de Juan Gelman, que quema? Si bien la lectura es una experiencia que cobra cuerpo y contornos a través de la relectura, del encadenamiento de preguntas que cada nuevo poemario aclara mientras, a la par, echa luz sobre nuevas zonas de la existencia y del lenguaje y suscita nuevos enigmas, la crítica no puede pretender tanto. Todo está dicho ya en el poema, que no necesita explicaciones ni disecciones para que la experiencia siempre singular de la lectura pueda tener lugar.¹ Este libro, pues, no es tanto un libro *sobre* la poesía de Juan Gelman, sino más bien un libro *con* ella : intenta dejar una huella de una lectura como quemadura y alteración, como contagión de una búsqueda y de un movimiento.

De libro en libro, a lo largo de una producción poética de medio siglo, el poeta argentino Juan Gelman desecha trucos y recetas para explorar nuevas vías formales, dar cuenta de una manera siempre renovada de su experiencia personal e histórica, de su recreación incesante de la tradición literaria y cultural. Si el estudio de la poesía de Juan Gelman resulta tan interesante es porque lleva a un grado máximo de incandescencia la aporía que rige buena parte de la poesía occidental postromántica : en su lenguaje poético, no se resuelve nunca la tensión

¹ Véase al respecto el sabroso poema « Operaciones » de *Eso* (530-531).

entre la búsqueda de la fuente más auténtica y abarcadora de la subjetividad y, al mismo tiempo, el despliegue de una paleta deslumbrante de recursos que tienden a la cancelación del *yo* lírico como instancia autobiográfica.

En esta perspectiva, centrar el estudio en la experiencia de la pérdida de la que el poema da cuenta nos sitúa en el meollo de esta aporía que sella la modernidad poética. De ahí su interés, de ahí su riesgo. Demasiado reductor sería buscar en los poemas la traducción directa de las peripecias vitales del autor : el poema no es un espejo dejado al lado del camino. Pero hacer caso omiso de las experiencias personales e históricas que constituyen la materia informe del poema sería renunciar a leer, en el sentido explicitado más arriba. Queda pues la posibilidad de un recorrido crítico de la obra de Gelman que asume esta tensión y la concibe como fisura, como línea de fuga, como posibilidad de sesgo transversal que permita encontrar y seguir un *continuum* problemático en la extensa producción poética del autor.

Dicha producción se abre oficialmente en 1956 con la publicación de *Violín y otras cuestiones*. Nacido en 1930¹ en el barrio bonaerense de Villa Crespo, el joven poeta tiene entonces 26 años pero vive sumergido en la literatura desde la infancia. Ya a los once años, publica su primer poema en la revista *Rojo y negro*. Su procedencia familiar no parecía sin embargo predestinarlo a la literatura. Había nacido en el seno de una familia pobre de emigrados judíos ucranianos ; de sus cinco miembros —el padre, un obrero ferroviario, luego carpintero y comerciante ; su madre, hija de un rabino que había sido estudiante de medicina en Odessa ; los dos hermanos mayores—, era Juan el único nacido en la Argentina. Vivió una infancia y una adolescencia marcadas por este ambiente peculiar, en el que se hablaban varios idiomas (el ruso, el *ídish* y el castellano) y se entrecruzaban los ecos de las guerras en Europa, las preocupaciones políticas del padre (quien había puesto muchas esperanzas, luego decepcionadas, en la Revolución rusa), la agitación de la vida política y social en Argentina en las décadas de los 30 y 40. Juan recibe una formación escolar en el Colegio Nacional de Buenos Aires (1943-1947), mientras que se va agudizando su sensibilidad musical (recibe clases de piano) y literaria : lee mucha literatura francesa y rusa (recuerda que su hermano mayor le recitaba poemas de Pushkin en ruso). Los orígenes

¹ El breve esbozo biobibliográfico que sigue se basa en las entrevistas citadas en la bibliografía así como datos de segunda mano, principalmente los proporcionados por Dalmaroni (« Juan Gelman. Cronología »), M.A. Pérez López (*Oficio ardiente*) y P. Friolet (*La poétique de Juan Gelman*).

populares y el acceso simultáneo y no sistemático a una cultura internacional convergen muy temprano en Gelman, conformando casi naturalmente una visión mezclada y sin barreras de la cultura, enfocada a partir de este ángulo peculiar que ofrece una visión a la vez desde dentro y fuera de la cultura nacional.

Después de iniciar estudios de química que no terminará, Gelman se dedica a varios oficios antes de ejercer de manera más continua el periodismo y de escribir poesía. En 1954, trabaja como redactor en *Nuestra palabra* y en el diario comunista *La Hora*. Sus inquietudes políticas que pronto cuajan en un interés creciente por el comunismo, así como el deseo de difundir su poesía, lo llevan a fundar, junto con, al principio, Héctor Negro, Hugo Ditaranto y Julio César Silvain, el grupo del *Pan duro*, bajo el patronazgo moral y estético de Raúl González Tuñón. De hecho, el grupo escoge el título de una de las obras de González Tuñón, *La rosa blindada*, para bautizar la revista y la editorial que deciden fundar. El mismo González Tuñón prologa el primer poemario publicado de Juan Gelman, *Violín y otras cuestiones*, que aparece en 1956, publicado bajo el sello editorial de Manuel Gleizer, judío ruso establecido en Buenos Aires, cuya librería y casa editorial servía de lugar de reunión a jóvenes literatos cuyo talento él había sabido olfatear y apoyar.¹

Violín y otras cuestiones abre un primer ciclo poético caracterizado por el cruce de un lirismo más o menos intimista (*Violín*) con una temática social y urbana, y un tono típico de la poesía conversacional de aquellos años (las *cuestiones*). Los valores humanistas de solidaridad y sensibilidad al sufrimiento ajeno, así como la profundización de la temática amorosa, se agudizan en los libros siguientes (*El juego en que andamos*, 1959 ; *Velorio del solo*, 1961 ; *Gotán*, 1962), a la par que se vuelve más explícito el compromiso político del autor. En 1963, este compromiso lleva al autor a la cárcel, junto con otros poetas también vinculados al grupo del *Pan duro*. La sección final de *Gotán*, un poemario cuyo título apunta a la cultura urbana y popular (*tango y vesre*), va dedicada a un homenaje a la Revolución cubana. En 1964, Gelman rompe con el partido comunista, llevado por el convencimiento de que el modelo revolucionario cubano es el que hace falta implantar en Argentina.

Esto no significa que se oriente hacia una escritura dominada por la dimensión ideológica. Al contrario, después de la publicación de *Gotán*,

¹ “Estos jóvenes eran ni más ni menos que Borges, Marechal, Scalabrini Oriz, Lugones, Olivari, Gerchunoff, González Tuñón, Cancela, César Tiempo” (Heffes 285).

busca una renovación de la expresión poética a través de una escritura experimental, que rompe con la legibilidad de la poesía anterior. De este afán de experimentación, dan cuenta los distintos libros que integran el volumen *Cólera Buey*, primero publicado en La Habana en 1965, y cuya edición definitiva aparece en 1971. Se afianza un idioma Gelman caracterizado por, entre otros rasgos, el abandono de la puntuación, la multiplicación de los neologismos (muchas veces como resultado de la transgresión de la categoría morfológica de las palabras), las indeterminaciones sintácticas, la ortografía tergiversada, etc. Aparece también la voluntad de salir de una voz estrechamente intimista e inventar nuevas modalidades de la enunciación poética; en *Cólera Buey*, se inaugura la serie de las reescrituras (véanse « Los poemas de dom Pero ») y las « traducciones » (*Traducciones I. Los poemas de John Wendell*; *Traducciones II. Poemas de Yamanokuchi Ando*¹), que se prolonga con un libro publicado en 1969 : *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. La doble publicación del año 1971, edición aumentada de *Cólera Buey* y *Fábulas*, marca el punto culminante de la aventura experimental emprendida después de la publicación de *Gotán*.

Quizás sea el año 1973 el que pueda señalar una nueva inflexión en la trayectoria vital y poética de Gelman. Durante los años de finales de los sesenta y principios de los setenta, sigue desempeñándose como periodista (trabaja para las revistas *Panorama*, *Primera plana*, *Los libros*, y luego *La opinión* y *Crisis*). Entre 1971 y 1973, milita en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), de orientación guevarista. En octubre del 73 se juntan las FAR, con Montoneros y Descamisados, un grupo guerrillero de orientación cristiana de base: el nuevo conjunto llega a llamarse Montoneros.² En 1973, vuelve Perón a la Argentina en un clima de violencia creciente. *Relaciones*, poemario publicado en 1973, denuncia con virulencia las violaciones de los derechos humanos; la lengua poética, con sus interrogaciones lancinantes y su heterogeneidad exhibida (por ejemplo por la inserción cruda de datos documentales en el texto), parece padecer también la violencia que tematiza. En 1975, Gelman se ve amenazado por la triple A. El Movimiento Montoneros le pide que se aleje del país. Empieza a vivir en Roma, desempeñándose como periodista para la agencia de noticias Inter Press Service.

¹ La traducción es una modalidad de la reescritura. Véase por ejemplo el poema VI de la serie de las *Traducciones II*, que consiste, según Crogliano, en una reescritura de un poema sáfico.

² Datos proporcionados por el autor en un correo fechado del 02/02/2005.

En 1976, se desata la violencia política en Argentina con la instauración de una dictadura militar que cobra víctimas entre las personas más cercanas a Gelman. No sólo caen compañeros de lucha (como Paco Urondo o Rodolfo Walsh). El 26 de agosto de 1976, los militares secuestran a su hija Nora Eva, su hijo Marcelo Ariel, y la mujer de éste, María Claudia, embarazada de siete meses. Reaparecerá con vida su hija, pero morirán su hijo y su nuera en detención, el primero en el centro bonaerense Automotores Orletti –donde fue asesinado–, y la segunda, en Uruguay donde fue trasladada y donde dio a luz una niña que fue entregada después en adopción a la familia de un policía. En 1990, se logró identificar los restos mortales del hijo, pero no así los de María Claudia. En abril de 2000, después de largas investigaciones, Juan Gelman logra encontrar a su nieta, que vive en Uruguay.

Estos tiempos aciagos dejan a Juan Gelman sumido en el dolor. Sin embargo, desde Europa, Gelman sigue la lucha contra la dictadura ; obtiene la firma de importantes dirigentes europeos para un artículo de repudio al poder dictatorial argentino, publicado en *Le monde*. Paralelamente trabaja como traductor para la UNESCO y sigue dedicándose al periodismo. En 1978, se opone a la política militarista del Movimiento Montoneros y en 1979, rompe oficialmente con la organización.

A principios de los años 80, publica una serie de libros que han madurado durante su doloroso exilio transcurrido en Roma, Madrid, Managua, París, Nueva York y México : *Hechos y relaciones* (1980) ; *Si dulcemente* (1980) ; *Citas y comentarios* (1982) ; *Hacia el sur* (1982) ; *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (1983) ; *La junta luz* (1985). La diversidad genérica de estos libros (poesía, prosa poética, oratorio) manifiesta el afán de Gelman por acercarse bajo varias modalidades enunciativas y formales a la realidad traumática de esos años. *Hechos* retoma muchos recursos de *Relaciones* y sistematiza el uso de la barra oblicua. El mismo lenguaje expresionista sirve una empresa de denuncia no sólo de la violencia dictatorial sino de la que impera en las propias organizaciones revolucionarias. Más estremecedor todavía es el volumen *Si dulcemente* que integra tres poemarios : *Notas*, *Carta abierta* y *Si dulcemente*. Los dos primeros son los más testimoniales y giran alrededor de los seres queridos ausentes. El idioma Gelman (barras oblicuas, neologismos expresivos, distorsiones sintácticas, diminutivos, preguntas lancinantes, etc.) despliega todas sus potencias expresivas para que aflore en el lenguaje lo que está al límite de lo decible. *Citas y comentarios* establece un intenso diálogo con la poesía bíblica, la poesía

mística del Siglo XVI y las letras de tango, todas ellas sintomáticas de una experiencia colectiva de exilio en la que se ve refractada la propia vivencia del poeta. El oratorio *La junta luz* enhebra poemas de los libros que se acaban de comentar en un tejido complejo de diálogos que arman un conmovedor homenaje a las Madres de la Plaza de Mayo. Las distintas secciones de *Hacia el sur* se engarzan al hilo de las dedicatorias que ponen en escena a heterónimos del autor, prolongando así indirectamente la serie iniciada con las « traducciones ».

Gelman sigue explorando la experiencia exiliar que late en las capas superpuestas de la lengua y la cultura con otros libros como *Composiciones* (1986), traducciones/recreaciones de la poesía bíblica e hispanohebrea, y *Eso* (publicado en el volumen *Interrupciones II*, 1986), obra despojada y hasta cierto punto enigmática en la que la experiencia exiliar se esencializa en escuetos poemas, algunos de ellos en prosa. *Salarios del impío* (1993) ahonda en la vía abierta por *Eso*, mientras que *Dibaxu* (1994) clausura el ciclo de las reescrituras de las lenguas exiliarias, en este caso el judeoespañol. En 1989, a raíz de la muerte de su madre, Gelman publica *Carta a mi madre*, extraña confesión filial que retoma la modalidad epistolar de *Carta abierta*, el poemario que dedicara al hijo detenido-desaparecido.

En 1983, cae la Junta militar en el poder en Argentina, pero Juan Gelman sigue siendo persona *non grata* en su patria; en 1985, un juez federal lanza una orden de captura contra el poeta incriminándolo por sus actividades pasadas en una organización guerrillera. Sólo en 1988 es eximido de prisión bajo caución, e indultado por Carlos Menem en 1989, junto con otros ex-guerrilleros y militares. El poeta regresa en 1988 a Argentina, después de trece años de exilio y persecución. Elige establecer su residencia en México, donde vive actualmente con su segunda esposa.

En los años noventa, Gelman sigue dedicándose a su lucha contra el olvido y la violación de los derechos humanos. Publica en volumen las crónicas que escribe para *Página/12*, diario con el cual colabora desde 1987 (*Prosa de prensa*, 1997; *Nueva prosa de prensa*, 1999) y, junto con su esposa, reúne testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos (*Ni el flaco perdón de Dios*, 1997). Además, Gelman publica un libro de sonetos bajo el título *Incompletamente*, en 1997. La escritura se despoja de todo arraigo autobiográfico explícito y llega a nuevos niveles de densidad y hondura. Con *Valer la pena* (2001), *País que fue será* (2004) y *Mundar* (2007), la escritura parece haberse apaciguado: disminuyen las distorsiones de la

norma lingüística ; vuelve a aparecer la puntuación ; se afianza la legibilidad de los motivos autobiográficos (sobre todo en los dos primeros libros), teñidos de un profundo desencanto.

El final del siglo XX y lo que va del siguiente significan para Gelman el comienzo de un amplio reconocimiento nacional e internacional. Ya había recibido el premio Mondello en 1980, y el premio Boris Vian en 1987. En 1997, recibe el Premio Nacional de Poesía. A partir del año 2000, se multiplican los galardones : Premio Literario Juan Rulfo de Latinoamérica y del Caribe (2000) ; Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde (2004) ; VII Premio Nacional de las letras « Teresa de Ávila » (2004) ; Premio Nicolás Guillén (2005) ; Premio Pablo Neruda (2005) ; Premio de la Feria del libro de Buenos Aires (2005) ; XIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2005) ; Premio Cervantes (2007).

Como es de prever, la producción crítica acerca de la obra de Juan Gelman traduce también el reconocimiento internacional tardío del que es objeto. De hecho, no cabe duda de que la recepción crítica conoce un auge a partir de mediados de los años noventa. A título de ejemplo, si consultamos la extensa bibliografía publicada por M. A. Pérez López en *Juan Gelman : poesía y coraje* (2005), de las 202 entradas relativas a la crítica sobre Gelman, 83 son posteriores al '94. Pero si nos fijamos en las monografías, la cosecha de los libros anteriores a 1994 es muy pobre. Abundan las reseñas periodísticas, algunas buenas entrevistas, algunos artículos esclarecedores pero faltan análisis de envergadura. En 1993, se había publicado el libro de Miguel Dalmaroni (*Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*), sugerente ensayo que da claves para situar la empresa gelmaneana en su más inmediato contexto : el de la literatura y la sociedad argentinas. En 1994 se publica una segunda monografía acerca de la obra de Gelman que es la de Boccanera (*Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*). El gran mérito del trabajo de Boccanera consiste en ubicar a Gelman en el sitio que le corresponde no tanto en relación con la literatura argentina, sino sobre todo con la hispanoamericana e incluso la occidental : viajamos de Vallejo a Huidobro, de Pessoa a Pavese y Pound, al mismo tiempo que se dan unas claves imprescindibles a la hora de entrar en el mundo poético de Gelman (por ejemplo el capítulo II acerca de “Los símbolos transparentes”). En 1995, se publica un interesante volumen monográfico coordinado por Lilián Uribe : *Como temblor del aire : la poesía de Juan Gelman*. Destacan en este libro acercamientos más finos al estilo de Gelman, mejor dicho, a su lenguaje particular. Poco después, María del Carmen Sillato publica su tesis de

doctorado en la editorial Beatriz Viterbo titulada *Juan Gelman : las estrategias de la otredad* (1996). Menos abarcador que el ensayo anterior, éste es más analítico : estudia los procedimientos de heteronimia, intertextualidad y reescritura en varios poemarios, centrándose sobre todo en *Los poemas de Sydney West, Citas y comentarios* y *Composiciones*, y profundizando en la significación de la visión exiliar del autor.

Después de esta fecha, como ya hemos visto, se afianza el reconocimiento internacional de la obra de Juan Gelman, sellado con varios premios. Los artículos, ya no sólo periodísticos, sino debidamente documentados y profundizados se multiplican en las revistas especializadas, así como los volúmenes colectivos, algunos de ellos con motivo de los premios mencionados (el número especial de *La Maga*, n°28, 1997 ; el volumen de Brú, 2000 ; la antología de López Pérez en 2005 *Ardiente oficio* y el admirable volumen *Juan Gelman : poesía y coraje*, [2002] 2005). La biografía y sus trágicas peripecias, la intertextualidad y sus valores, la ubicación en el campo literario son los principales puntos de interés de una crítica que sigue siendo relativamente discreta acerca de Gelman, aunque esto ya no sea verdad para los últimos años.

Parece ser que Philippe Friolet, siguiendo los pasos de algunas pioneras radicadas en Francia como Norah Giral-di-Dei Cas o María Angélica Semilla-Durán, abrió el fuego de la gelmanomanía que se observa con júbilo en 2006-2007. En su estudio titulado *La poétique de Juan Gelman : une écriture à trois visages* (L'Harmattan, 2006), Philippe Friolet no sólo entrega el primer estudio monográfico en francés, sino que además presta atención a una serie de fenómenos formales, de difícil aprensión, que hasta la fecha poco han detenido a los críticos, como por ejemplo el tema de las formas breves o el peliagudo problema del ritmo y de la métrica. Paralelamente, se publican en 2006-2007 en Francia otros volúmenes colectivos parcial o totalmente dedicados a Gelman, respectivamente coordinados por Fernando Moreno, Norah Dei-Cas y Michèle Guillemont, y finalmente el número dirigido por Jacqueline Bel.

Del ámbito intelectual francófono es ampliamente deudor el presente estudio.¹ Y éste no es un rasgo que se haya querido atenuar : al contrario, he querido llevar a cabo esta investigación crítica como una aventura de la lectura en la que el mundo afectivo e intelectual del lector, vertebrado por

¹ Para facilitar la lectura, las citas en francés se han traducido sistemáticamente al castellano. Es el caso de todas las citas sacadas de libros cuya referencia en la bibliografía final no aparece en castellano o en inglés. En todos estos casos, pues, la traducción es mía.

la lengua materna (en mi caso, el francés) no está puesto entre paréntesis como si fuera un dato neutro, sino que explícitamente opera como caja de resonancia, no en un afán narcisista de leerse en el libro ajeno sino, hilando la metáfora musical, con una preocupación por *interpretar* el texto. La interpretación remite aquí a la vez a sus tres sentidos tradicionales : la traducción simultánea, la trasposición de una partitura musical y, por último, la operación de lectura que permite descifrar uno o varios sentidos a la luz de una puesta en relación de los textos entre sí y de los textos con un marco problemático y/o explicativo más abarcador.

Como ya se ha adelantado, el núcleo de dicho marco ha sido la cuestión del duelo. El recorrido biográfico ha mostrado la importancia de la experiencia de la pérdida en la biografía de Juan Gelman y el recorrido crítico también permite comprobar que falta hasta la fecha un estudio sistemático de esta problemática en la obra poética del poeta argentino. Sin embargo, estas razones no dejan de ser superficiales e incluso contraproducentes : podrían llevar a una aproximación reductora de la obra de Gelman. Lo que me ha movido a centrar mi estudio en esta problemática ha sido el progresivo descubrimiento de que, en realidad, la cuestión del duelo está en el meollo de la obra de Gelman, quien, desde el principio, fragua una poesía que hace del lenguaje un cara a cara con el tiempo y la muerte, sin dilaciones ni complacencias decorativas. Fuera de toda consideración autobiográfica, Gelman define la esencia del género poético por su relación intrínseca con la muerte :

La narrativa es una forma de retrasar a la muerte. La poesía es más libre : parte de la conciencia de la muerte y va hacia atrás y hacia delante a pesar de ella. Convive con la muerte sin rechazo, le dice que está bien, que sea, que exista –la muerte existe y es un oximorón–, pero permite vida llena de su silencio final, ése que le da palabra. La conciencia de la muerte nos hace humanos y deshumanos. La poesía no acaba con ella y canta la belleza que ella permite (« Notas al pie » 13).

Las grandes articulaciones del estudio que sigue exploran pues las diversas pautas de análisis contenidas en la palabra castellana “duelo”. Esta palabra remite a dos etimologías diferentes y, a partir de ahí, a dos sentidos diferenciados, que el español del Siglo de Oro todavía destaca por la grafía. El “duello”, como registra Covarrubias, viene del latín *duellum* y define el “Combate o pelea entre dos, a consecuencia de un reto o desafío” (DRAE) y por extensión el “Enfrentamiento entre dos personas o entre dos grupos” (DRAE). En cambio, lo que en Covarrubias se ortografía “duelo”, deriva del latín *dōlus*, o sea, el dolor : se aplica, de manera general, a todo tipo de “Dolor, lástima, aflicción o sentimiento” y más precisamente, remite a las “Demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene

por la muerte de alguien”, esto es, más concretamente “Reunión de parientes, amigos o invitados que asisten a la casa mortuoria, a la conducción del cadáver al cementerio, o a los funerales” (DRAE). Los análisis del capítulo I intentan abordar el primer sentido de duelo/duello, como lucha y combate. Los capítulos siguientes se ocuparán del duelo en su segunda acepción, lo que el francés traduce por *deuil* y el inglés *mourning*. El capítulo segundo desarrollará la dimensión más socializada y ritual del duelo, mientras que el tercero estudiará cómo la poesía de Gelman puede ser leída como el crisol de la progresiva elaboración de un duelo subjetivo.

Para llevar a cabo un trabajo crítico profundizado dedicado a la poesía de Juan Gelman, el lector no tiene a su disposición obras filológicamente establecidas, así que debe basarse en las ediciones originales. A veces, resulta muy difícil o incluso imposible conseguir las ; otras veces, como en el caso de *Cólera Buey* o de *Valer la pena*, es oportuno referirse a la segunda edición, más completa. Hemos decidido dejar de lado libros que son en realidad anticipos de libros más completos publicados posteriormente (es el caso de *Sombra de vuelta y de ida* y de *Tantear la noche*),¹ lo que deja entero el problema de las importantes variantes que se pueden observar entre una y otra edición. Cuando ha sido pertinente en el marco de mi análisis, he mencionado estas variantes. Pero mencionarlas todas cae fuera del propósito de este libro y constituye una tarea pendiente para la crítica interesada en la obra de Gelman. Para mayor claridad, se expone a continuación en un cuadro las ediciones utilizadas en este estudio, con la abreviatura correspondiente. Para el conjunto de las referencias relativas a Gelman, se consultará la bibliografía final.

<i>Título</i>	<i>Edición utilizada</i>	<i>Abreviatura</i>
<i>Violín y otras cuestiones</i> , 1956.	Buenos Aires : Gleizer, 1956. Prólogo de Raúl González Tuñón.	<i>Violín</i>
<i>El juego en que andamos</i> , 1959.	Buenos Aires : Nueva Expresión, 1959.	<i>El juego</i>

¹ *Sombra de vuelta y de ida* recoge doce poemas de *Valer la pena*, mientras que *Tantear la noche* presenta, además de un poema de apertura que es el soneto ya publicado en *Incompletamente* (« el pájaro se desampara en su »), diecinueve poemas que también se publican en *Valer la pena*, más uno que no se ha podido identificar con certeza.

<i>Velorio del solo</i> , 1961.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Velorio</i>
<i>Gotán</i> , 1962.	Buenos Aires : Horizonte (col. La rosa blindada), 1962.	<i>Gotán</i>
<i>Traducciones III. Los poemas de Sidney West</i> , 1969.	Buenos Aires : Seix Barral, 1994.	<i>Sidney West</i>
<i>Cólera buey</i> , 1965-1971.	Buenos Aires : Ediciones de Tierra Firme, 1984.	<i>Cólera buey</i>
<i>Fábulas</i> , 1971.	<i>Anunciaciones y otras fábulas</i> . Buenos Aires : Seix Barral, 2001.	<i>Fábulas</i>
<i>Relaciones</i> , 1973.	Buenos Aires : La rosa blindada, 1973	<i>Relaciones</i>
<i>Hechos</i> , 1980.	<i>Hechos y relaciones</i> . Barcelona : Lumen, 1980.	<i>Hechos</i>
<i>Notas</i> , 1980.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Notas</i>
<i>Si dulcemente</i> , 1980.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Si dulcemente</i>
<i>Carta abierta</i> , 1980.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Carta abierta</i>
<i>Citas</i> , 1982.	<i>Citas y comentarios</i> . Madrid : Visor, 1982.	<i>Citas</i>
<i>Comentarios</i> , 1982.	<i>Citas y comentarios</i> . Madrid : Visor, 1982.	<i>Comentarios</i>
<i>Hacia el Sur</i> , 1982.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Hacia</i>
<i>Bajo la lluvia ajena (Notas al pie de una derrota)</i> , 1984.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Bajo</i>
<i>La junta luz. Oratorio a las Madres de la Plaza de Mayo</i> , 1985.	Buenos Aires : Libros de tierra firme, 1985.	<i>La junta luz</i>

<i>Composiciones</i> , 1986.	Barcelona : Mall, 1986.	<i>Composiciones</i>
<i>Eso</i> , 1986.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Eso</i>
<i>Anunciaciones</i> , 1988.	<i>De palabra</i> . Madrid : Visor, 1994.	<i>Anunciaciones</i>
<i>Carta a mi madre</i> , 1989.	Buenos Aires : Libros de tierra firme (col. Todos bailan) : 1989.	<i>Carta a mi madre</i>
<i>Salarios del impío</i> , 1993.	Madrid : Visor, 1998.	<i>Salarios</i>
<i>Dibaxu</i> , 1994.	Buenos Aires : Seix Barral, 1994.	<i>Dibaxu</i>
<i>Incompletamente</i> , 1997.	Buenos Aires : Seix Barral, 1997.	<i>Incompletamente</i>
<i>Valer la pena</i> , 2001.	Madrid : Visor, 2002.	<i>Valer</i>
<i>País que fue será</i> , 2004.	Madrid : Visor, 2004.	<i>País</i>
<i>Mundar</i> , 2007.	Buenos Aires : Seix Barral, 2007.	<i>Mundar</i>

La mención de los títulos de Gelman se hace mediante una generalización de la mayúscula, lo cual no es el caso o no parece ser el caso en varios poemarios del autor, pero a veces, ha resultado difícil establecer el sentido exacto de la tipografía escogida por él. Quizás tampoco sea del todo inútil precisar algunas convenciones tipográficas : las comillas latinas (« ») se usan para títulos de poemas, artículos y capítulos ; las comillas inglesas (“”) se usan para citas literales ; las comillas sencillas (‘’) señalan las citas dentro de otras citas. Las citas de la poesía de Gelman plantean el delicado problema de las barras oblicuas. Se ha optado por traducir la pausa versal en una cita poética de Gelman por una barra doble, y en una cita de otro poeta por una barra simple. La barra triple remite pues a un cambio de estrofa en el poema gelmaneano en su disposición tipográfica original.

Por último, cabe añadir que este libro es el fruto de unos diez años de lectura que ya han desembocado en varios artículos desperdigados por el mundo, en revistas y actas de congreso.¹ Reunirlos y reescribirlos en el

¹ He aquí las principales referencias : « El trabajo intertextual en los *Comentarios* de Juan Gelman : ¿una transgresión? » *Actes du colloque Discursos transgresivos en Europa y América latina*, 27-28 novembre 1998. Angers : Université d'Angers, 1999. 121-132 ; « El compromiso con la Historia de Pablo Neruda a Juan Gelman ». *Lectures d'une*

marco de un análisis más abarcador y sistemático ha sido ocasión de revisar o profundizar algún que otro planteamiento anterior, a veces hecho con demasiada prisa o insuficiente información. La poesía, escrita con anterioridad, es siempre más joven que el comentario que le es posterior. Una beca del *Fonds national de la recherche scientifique* de Bélgica, así como el semestre sabático otorgado por la *Université catholique de Louvain* en 2005, permitieron encontrar el marco y los medios necesarios para llevar a cabo la investigación cuyos resultados se presentan aquí. Esta lectura en movimiento hacia la juventud inalcanzable del poema debe mucho también al estímulo recibido de otros(as) lectores(as) de Gelman y de la literatura argentina en general: mis colegas de l'Université de Louvain (especialmente Pablo Decock, David Maertens y Myriam Watthee-Delmotte), Ilse Logie (a quien debo la convergencia entre la amistad y la investigación), Norah Dei-Cas Giraldi (quien me alentó en mi primeros balbuceos críticos sobre Gelman y abrió generosamente el espacio de los encuentros), Christian de Paepe, Philippe Friolet, María del Carmen Sillato y María Angélica Semilla Durán (con los cuales el diálogo acerca de la poesía de Gelman ha resultado siempre tan fecundo), Alejandro García-

oeuvre. Residencia en la tierra. Canto general de Pablo Neruda. Néstor Ponce (ed.). Paris : Editions du Temps, 2000. 96-113 ; « Les citations de saint Jean de la Croix dans la poésie de Juan Gelman : typologie et effets de sens », en *Création, sens, éthique : la triangulation des enjeux littéraires*, études rassemblées et présentées par Myriam Watthee-Delmotte, *Lettres romanes*, Louvain-la-Neuve, n° spécial hors série 2000.77-91 ; « Las noches de la memoria en la poesía de Juan Gelman ». *Trilce* 8 (2001-2002) : 13-30 ; « ¿qué querrá decir eso? Una lectura de *Bajo la lluvia ajena y Eso* », in Fernando Moreno (ed.), *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, R. Bolaño, Interrupciones 2, J. Gelman.* Paris : Ellipses, 2006. 307-318 ; « Textos y aparecidos. Acerca de *La junta luz* de Juan Gelman », in Milagros Ezquerro et Julien Roger (éd.), *Le texte et ses liens I/El texto y sus vínculos I*, Paris : Indigo et Côté-femmes éditions, 2006. 109-118 ; « Engendramiento y memoria en la poesía de Juan Gelman », in *Juan Gelman, écriture, mémoire et politique*, Norah Giraldi-Deicas y Michèle Guillemont (ed.). Paris : Indigo et côté-femmes Editions, 2006. 21-42 ; « Entre 'epos' y 'pathos' : la figura del héroe revolucionario en la poesía de Juan Gelman », in *Revista iberoamericana* (Pittsburgh), número coordinado por A. Chibán, N. Giraldi-DeiCas y T. Mozejko. LXXI. 213 (2005). 1121-1138 ; « La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman », *Anales filológicos* (Cáceres), XXVIII (2005). 55-69 ; « "Doloración de vos clausura" : expresión del dolor e intertexto sanjuanista en *Carta abierta* de Juan Gelman ». *Nueva revista de filología hispánica*. LIV. 2 (2006). 591-607 ; « *Valer la pena y País que fue será* : un nuevo fundamento para la esperanza », in *Juan Gelman : poesía y resistencia/nuevas lecturas críticas*, M. A. Semilla Durán y N. Ponce (dir.), *Río de la Plata* n°31-*Textures* (Université Lyon 2) 19 (2007). 149-170 ; « El precio de la inocencia. Una lectura de la poesía temprana de Juan Gelman », in Jacqueline Bel (ed.), *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño, Les cahiers du littoral*, I. 6 (2007). 13-26.

Caro García y Laura Calabrese (por su revisión del manuscrito y su ayuda para las traducciones), y otros más que quedan en mi memoria y mi corazón. El contacto con el propio poeta, por su escucha atenta y discreta, me alentó a la hora de emprender un estudio de mayor aliento de su obra. También quiero expresar mi profundo agradecimiento a mis padres, quienes me han apoyado en todas las circunstancias de la vida.

Capítulo I : FIGURAS DEL DUELO

igual seguís/crepitás/Revolución/amora mía/amora nuestra/luz

Juan Gelman, « Nota XI »

La poesía de Juan Gelman despliega, a lo largo de casi cincuenta años de producción, un lenguaje candente, agónico, en el que se urde un combate contra la injusticia del mundo, y contra las máscaras interiores de la mezquindad. El duelo como combate apunta pues no sólo a la dimensión política presente en el conjunto de la obra de Gelman sino también a un proceso de depuración del intimismo y de sus trampas.¹ En un estudio que abarca principalmente las obras anteriores al exilio, Dalmaroni muestra cómo Gelman entreteje de forma variable dos dimensiones esenciales de su escritura que ya patentiza su primer título : el lirismo (*Violín...*) y una línea más afín al discurso argumentativo, de cariz más narrativo o más directamente político (...y otras cuestiones).² Mientras que en los primeros libros, predomina lo lírico, en poemarios posteriores como *Gotán*, *Cólera Buey* o *Relaciones*, se afirma la línea política, de acuerdo con un compromiso creciente del propio poeta en la crisis política que está viviendo Argentina a fines de los 60 y durante la década de los 70.

El propio autor ha recalcado, en varias entrevistas, que sus obsesiones son poco numerosas y que su obra habla de unas cuantas, entre las cuales la Revolución aparece en un lugar muy privilegiado, al lado del amor y de la poesía misma.³ Mi intención consiste pues en mostrar cómo

¹ Cf. la entrevista de M. Benedetti (« Juan Gelman y su ardua empresa »): “Esa poesía intimista iba a terminar por ahogar mi poesía, ya que no creo que ésa deba ser la poesía. Toda poesía es subjetiva, pero la intimidad es una zona de esa subjetividad ; de ninguna manera es *toda* la subjetividad” (235).

² “Gelman inicia su proyecto poético como una oscilación conflictiva entre lo lírico y lo narrativo, que desde *Violín y otras cuestiones* hasta *Gotán* no deja de aparecer, sin resolverse del todo”. “[En *Gotán*], resulta visible el predominio de la poética *politizante* y narrativa” (Dalmaroni, *Juan Gelman contra las fabulaciones* 33, 35).

³ Véase la entrevista de Gelman en Uribe (*Como temblor* 19) : “Todo el que escribe tiene pocas obsesiones. Algunas se van y luego renacen. Las mías se llaman amor, otoño,

evoluciona este tema de la Revolución, enfocándolo no a partir de un análisis político o ideológico sino más bien escogiendo un enfoque capaz de dar cuenta de este peculiar cruce de lo lírico y de lo político, un cruce que se encarna en formas muy variables según el momento de la escritura del texto convocado. Se ha optado por concentrar el análisis en las figuras portadoras del ideal revolucionario y rastrear su presencia y tratamiento en seis libros significativos.

La Revolución quizás sea uno de los grandes mitos de la modernidad. Percibida por muchos como el motor de la Historia a lo largo de los dos últimos siglos, dio a pensar que podía hacer advenir una sociedad mejor y que ofrecía un *pasaje* hacia la isla de Utopía.¹ Pero Utopía no se sitúa en ningún espacio terrestre sino que habita la dimensión deseable y jamás realizada del futuro. Asociada al ejercicio de la violencia de la que parece indisoluble, la Revolución ha ejercido una gran fascinación tanto sobre sus actores directos como sobre el conjunto de las sociedades occidentales. Combatido por unos, idealizado por muchos, el mito de la Revolución ha encontrado en América Latina una tierra particularmente fértil para su expansión.² Hablar de “mito” no significa restar todo alcance político e histórico a los procesos revolucionarios, sino enfocarlos como una peculiar visión del mundo y de las relaciones de poder que se articula en un *relato* que apunta tanto a un *tiempo* (no tanto el de los orígenes como el del apocalipsis) como a unos *héroes* míticos. Esta perspectiva permite rescatar la tradición épica de la que se nutre buena parte de la producción gelmaniana. A contracorriente de lo que dijo el propio poeta, ese énfasis nos llevará a interrogarnos por eventuales relaciones que puedan existir entre Gelman y el poeta hispanoamericano que, de manera más visible y “sensual”, ha revigorizado la tradición narrativa de la poesía y más precisamente su tradición épica : Pablo Neruda.

Para los teóricos de la literatura, la noción de “héroe” es bastante compleja y requiere una definición que abarque varios niveles : “El héroe no podría definirse pues a un solo nivel [...] : su determinación depende en

niñez, revolución, muerte”. Este conjunto de obsesiones constituye el punto de arranque del estudio de Philippe Friolet (*La poétique de Juan Gelman* 35 y sig.). Sin embargo, recordemos también que Gelman es totalmente reacio a una aproximación temática de su poesía : “Si usted me pregunta cuál es el tema de la poesía, yo le diría que es la poesía misma” (Gelman « La poesía casada » in VV.AA. *Homenaje a Juan Gelman* 27).

¹ Para la asociación entre los dos conceptos de utopía y revolución, véase Poirineau.

² En rigor de términos, no hay revolución sin que haya un cambio radical de régimen político, de ahí que el panorama histórico de Vayssières acerca de las revoluciones latinoamericanas arranque del siglo XIX.

muchos casos de la coordinación conjunta de procedimientos estructurales y de un efecto de referencia axiológica a sistemas de valores” (Ducrot y Schaeffer : 760). Desde el punto de vista historiográfico, también, la noción de revolucionario se sitúa en la intersección de la descripción sociológica y de la determinación axiológica. Por ejemplo, según el historiador francés Pierre Vayssière, “[a]unque toda generalización sea azarosa [...], se puede esbozar una especie de retrato tipo del revolucionario [latinoamericano] : es joven y de espíritu aventuroso ; pertenece más a las clases medias o acomodadas que a los medios pobres y muchas veces ha cursado estudios secundarios o superiores” (296).¹ A estos rasgos generales, Vayssière añade los siguientes : la “búsqueda de absoluto” (300), una “mística de la energía, del sacrificio redentor y de la purificación” que encuentran su raíz en “el cristianismo barroco y el romanticismo del compromiso” (301) y finalmente “el culto de la virilidad” (303).

Partiendo de estas definiciones generales, quisiera proponer un perfil mínimo del héroe revolucionario en la obra de Gelman determinado por los rasgos siguientes :

1. la presencia de un protagonista dotado de un *nombre preciso* (se trata en general de un personaje histórico), sujeto de una *acción revolucionaria conocida* de antemano por el lector ;

2. la acción del héroe tiene *implicaciones colectivas* : representa los anhelos de un grupo determinado e influye o trata de influir en el devenir de una nación ;

3. el héroe se distingue por unas *virtudes* singulares (valentía, pureza, honradez, etc.) que le otorgan una relación también singular con la *muerte* que tiende a trascender.

Si se intenta rastrear la presencia de las figuras heroicas así definidas en la obra de Gelman, uno se da cuenta rápidamente de que algunos poemarios son especialmente pertinentes porque ponen en escena tales figuras de manera significativa y recurrente. Se trata de :

- *Gotán* (1962),
- *Cólera Buey* [1963-1967]² (1965-1971),
- *Fábulas* (1971),
- *Relaciones* [1971-1973] (1973),
- *Hechos* [1974-78] (1980),

¹ Recuerdo que esta traducción del francés es mía, como son mías las traducciones al castellano de todas las referencias de obras no publicadas en español o en inglés y mencionadas en la bibliografía final.

² Las fechas entre corchetes remiten a la redacción de los poemarios.

- *Notas* [1979] en *Si dulcemente* (1980),
- *Hacia el sur* [1981-1982] (1982).

Una primera aproximación a este corpus pone de manifiesto la existencia de dos tipos de héroes. En *Gotán, Cólera buey y Fábulas*, nos encontramos con héroes que pertenecen a la historia oficial. Pocos son argentinos (casos especiales son el Che y Felipe Vallese) ; su acción se enmarca en las luchas revolucionarias latinoamericanas y, más generalmente, las del mal llamado Tercer Mundo. *Fábulas* constituye una bisagra ya que las figuras ahí puestas en escena no son héroes en el sentido definido *supra*, sino más bien antihéroes. En los otros poemarios, las figuras heroicas recurrentes son las de los héroes guerrilleros que lucharon y muchas veces murieron para que triunfara la Revolución en Argentina. La celebración épica de los héroes de la Historia se desliza entonces hacia una interiorización mayor que hace hincapié en la memoria. Frente a estos dos tipos de héroes, que corresponden a épocas distintas en la trayectoria vital e ideológica de Gelman, corresponden también poéticas distintas.

I. Los héroes de la Historia

En la poesía primeriza de Gelman, la Historia se enfoca a partir de la intrahistoria, de la labor de la gente humilde. El poeta evoca a la gente sencilla, soldados de a pie¹ o albañiles², que son los verdaderos artesanos de la “aventura del mundo”, como consta en el poema significativamente titulado « Historia » (de *Velorio del solo*, 1961) :

Estudiando la historia,
 fechas, batallas, cartas escritas en la piedra,
 frases célebres, próceres oliendo a santidad,
 sólo percibo oscuras manos
 esclavas, metalúrgicas, mineras, tejedoras,
 creando el resplandor, la aventura del mundo,
 se murieron y aún les crecieron las uñas (*Velorio* 108).

El poeta canta las manos de los obreros de la industria textil, metalúrgica y minera con una intención ideológicamente clara : la hora de la Revolución ha llegado en América Latina. El poeta, como todos los

¹ Cf. « Testamento de Pepe Díaz, soldado » en *El juego en que andamos* (1959) (*El juego* 12).

² Cf. « Accidente en la construcción » en *El juego en que andamos* (1959) (*El juego* 29).

militantes procedentes generalmente de la clase media o pequeñoburguesa (cf. *supra*), sueña con que una alianza es posible con las masas proletarias. La Revolución cubana deslumbra al poeta, como a todos los intelectuales latinoamericanos del momento :

In myth and in reality the echoes of the Cuban Revolution were heard throughout the Americas. [...] The prophetic power of art on the one hand, and its power to create a collective consciousness on the other, were perhaps lost in the period of modernization and the Cold War. The Cuban Revolution placed on the agenda again a possibility that Latin America could conduct and control its own history, could re-enter history (González & Treece 269).

En esta vuelta al control de la historia propia, el arte en general y la poesía en particular desempeñan un papel central. “The prophecy and the redemption came together in a secular version of an essentially religious myth ; poetry resumed its visionary role” (*ibidem* : 270). Este papel visionario de la poesía, así como su alabanza de los protagonistas de la Revolución cubana, se expresan muy claramente en la última sección de *Gotán* (1962) que se titula « Cuba sí ». De los seis poemas que la componen, dos están dedicados cada uno a una figura heroica : Fidel y Camilo Cienfuegos (cf. poemas homónimos). En « Fidel », Gelman se entrega a una exaltación de la figura del líder cubano en la que intenta ser fiel a su enfoque enraizado en su preocupación por la historia de los humildes. Si Fidel merece ser exaltado es porque ha logrado identificarse¹ con el pueblo y sus dolores :

la Historia hablará de sus hechos gloriosos
 prefiero recordarlo en el rincón del día
 en que miró su tierra y dijo soy la tierra
 en que miró su pueblo y dijo soy el pueblo
 y abolió sus dolores sus sombras sus olvidos
 [...]
 buenas noches Historia agranda tus portones
 entramos con fidel con el caballo (*Gotán* 34)

Al discurso de la Historia, el poeta opone la frescura de su rememoración² (“prefiero recordarlo”). Frente al rechazo un tanto abstracto

¹ Véase el comentario acerbo de Vayssièrre acerca de la entrada de Fidel en la Habana el 2 de enero de 1959 : “Como táctico oportunista en busca del consenso, Fidel es capaz de encontrar las palabras que reflejarán *la comunión entre la guerrilla y la muchedumbre anónima* : ‘¡Es el pueblo, dijo, quien ha ganado la guerra!’ ” (subrayado mío, Vayssièrre 293).

² Es lo que Paul Ricoeur llama “el recuerdo como apareciendo, pasivamente casi, al punto de caracterizar como afección *-pathos-* su ocurrencia en la mente”, o sea la *memoria*

de la Historia en el poema del mismo nombre, este poema parece manifestar una apropiación¹ mayor del hecho histórico y sus protagonistas. El tratamiento del héroe es aquí propiamente épico : se trata de retratar un personaje casi sobrehumano cuyas hazañas constituyen una epopeya fundacional para el pueblo que representa y encarna. En este poemario caracterizado por una autoironía constante, los poemas de « Cuba sí » destacan por prescindir de esta distancia que la ironía introduce sutilmente entre el poeta y su propia voz. La evocación de Fidel Castro se presenta como transparente y resueltamente antipolémica. Es típica de lo que el propio Gelman designará como “la mala lectura de la revolución cubana”² : Gelman confesará veinte años más tarde que el “error” fue “suponer que la Revolución cubana había sido solamente Fidel Castro y Sierra Maestra” (Mero : 60).

En *Cólera buey* (1965-1971), Gelman cuestiona no tanto la validez de los ideales y de las realizaciones de la Revolución cubana, como la posición de su propio discurso con relación a los héroes que la forjaron. El contexto histórico de las luchas revolucionarias no sólo en América Latina, sino también en África y Asia, aflora más explícitamente en este poemario.³ Así el poema « Épocas » homenajea al líder congoleño Patrice Lumumba en un texto que hace confluír lo político y lo erótico por medio de una reescritura, procedimiento que el autor profundizará en obras posteriores.

hemos debido estar gentísimos para quedarnos tan solos
 lumumba usted y yo
 una mañana cualquiera en medio de la historia
 los senos de su mujer según recuerdo
 son dos tambores desolados abiertos hacia el África
 [...]
 mataron a lumumba al héroe al gran cartero repartidor de buenas nuevas
 como la dignidad como el honor
 patricio escribe cartas
 dice : es pesada la sangre que vierte la traición
 dice : amen al enemigo en su cadáver odien a los amigos con amor

(18) en oposición con el *recuerdo* (“le rappel”) “como objeto de una búsqueda” (4).

¹ La apropiación de la que hablo aquí se podría considerar como una mayor familiarización con la Historia. Al comentar el libro de Maurice Halbwachs, *Mémoire collective*, Paul Ricoeur subraya que “El descubrimiento de lo que se llamará memoria histórica consiste en una verdadera aculturación a la exterioridad. Esta aculturación es la de una familiarización progresiva con lo no familiar, con la inquietante extrañeza del pasado histórico” (513).

² Se trata del título del tercer capítulo del libro de entrevista de R. Mero.

³ Cf. por ejemplo « Argelia » (Gelman, *Cólera buey* : 53).

estas señales y otras estallan en su tumba lumumba gira en sombras
 en paz con su gran congo en paz con sí como poquísimos
 en paz con el pasado el presente el futuro los vientos las gaviotas en guerra con
 nosotros
 no debemos huir mis pequeñitos yo nunca aprenderé a restar
 quiero decir : a resignarme
 odio tu gran cadáver lumumba ora por nosotros
 (Cólera buey 33)

El punto de partida y de llegada del poema es la primera persona del plural : en el ámbito de un “nosotros”, se sitúa la evocación de la muerte de Patrice Lumumba. Se puede avanzar la hipótesis de que el recorrido del poema consiste en hacer asumir al lector el paso del primer nosotros (“lumumba usted y yo”) al último (“ora por nosotros”, esto es, los que sobrevivimos a Lumumba) mediante la convocación de voces que van superponiéndose. La primera capa discursiva parece ser un mero cliché : los “senos de su mujer” como “dos tambores desolados abiertos hacia el África”. Pero muy pronto se concreta la referencia : al dato histórico del Lumumba cartero hace eco otro dato histórico, la carta que mandó a su mujer en noviembre de 1960, poco antes de su ejecución. Es esta carta aludida¹ la que permite la convergencia de lo íntimo-amoroso (la relación de Lumumba con su mujer) y lo político (la denuncia del colonialismo y del neocolonialismo). Los seis últimos versos pasan de la evocación al lamento, con la reiteración triple de “en paz con...”, como si se tratara de desear a Lumumba que *en paz descanse*, un deseo que encuentra un eco al final del poema, con otro cliché del discurso litúrgico cristiano (“ora por nosotros”). Este deseo tradicional del luto en Occidente es tanto más paradójico en este contexto, cuanto que se sabe que precisamente el cuerpo de Lumumba fue descuartizado y quemado para impedir toda encuesta o culto a este mártir de la Independencia después de su muerte. La escritura poética es, en este poema, un acto de resistencia no sólo frente al colonialismo de las potencias occidentales (en este caso principalmente Bélgica y EE.UU.) sino también, como comprobaremos de manera más nítida en otros poemas, un acto de resistencia contra la muerte y, especialmente, la muerte sin sepultura.

En este contexto, es muy llamativo que otro de los poemas dedicados a una figura heroica, rinda un homenaje a Felipe Valles, a quien se ha considerado a veces como el “primer detenido-desaparecido de la historia

¹ Según lo que hemos podido comprobar, no hay citas literales de esta carta tal y como se puede consultar en varias páginas WEB (por ejemplo <http://grioo.com/info1047.html>).

contemporánea argentina”.¹ Como en « Épocas », la primera estrofa acerca al guerrillero al evocar conjuntamente a “sus mujeres” y al yo lírico (“mi frente”), mientras que se termina con un voto cercano al de « Épocas » : “que en nuestro odio descanses” (*Cólera buey*, 151).

En ciertos poemas, se expresa de manera más clara la inquietud del poeta y el deseo –quizás– de un compromiso político más activo. Así en « Hechos », el “yo” se pone en escena de entrada, contrarrestando su pasividad y la entrega de otro guerrillero famoso de los años 60 : Ricardo Massetti, alias Comandante Segundo, fundador del Ejército guerrillero del pueblo.

yo quisiera saber
 qué hago aquí bajo este techo a salvo
 del frío del calor quiero decir
 qué hago
 mientras el Comandante Segundo otros hombres
 son acosados a morir son
 devueltos al aire al tiempo que vendrá
 y la tristeza y el dolor tienen nombres
 y hay tiros en la noche y no se puede dormir
 (*Cólera buey* 130)

Este poema, por su tono y su ambiente, anticipa otros de *Relaciones*.² La situación del “yo” está puesta en tela de juicio en un doble plano : el del discurso poético y el de la acción política. Esta problematización encuentra su punto álgido en *Cólera Buey*, con el poema dedicado a Ernesto Guevara. De hecho, la edición de 1971 lleva añadido un poema largo³ dedicado, según reza una nota preliminar, al “Comandante Guevara”, fechado en octubre de 1967 y titulado « Pensamientos » (*Cólera buey* 181-188). El poema ahonda en las tensiones inherentes al discurso sobre el héroe, las cuales son fundamentalmente de tres tipos : atañen al objeto, al lector y al autor del poema. En cuanto a la primera tensión, es la más obvia. ¿Cómo hablar del Che al mismo tiempo vivo y muerto? La primera estrofa responde a esta interrogación escogiendo una vía indirecta y evocando a Carlos Molinas que “cantaba como siempre bellezas y dolores// cuando // de pronto el Che empezó a vivir a morir en su guitarra // y así // la policía lo

¹ Véase la página WEB siguiente :

<http://archives.econ.utah.edu/archives/marxism/2001/msg05753.htm>

² Por ejemplo la mención de los tiros nocturnos recuerda el poema « Situaciones » que termina con estos versos : “en medio de la noche oyen tiros// oyen en medio de la noche tiros //oyen tiros en medio de la noche//en medio de la noche oyen” (*Relaciones* 24).

³ Consta de 274 versos.

detuvo” (vv. 14-18). En las estrofas siguientes, el Che aparece como un héroe admirable y admirado hasta por sus enemigos (§4) y único defensor del pueblo que sufre (§5). Su soledad radical¹ así como su compromiso sin fisura hasta la muerte hacen del Che la figura por antonomasia del “hombre nuevo” que pretendía crear la Revolución.² En la estrofa 7, el autor va evocando la vida del Che más allá de la muerte, según un proceso de cristificación presente en muchos poemas dedicados al Che³: de hecho, según Correa-Díaz, “el común denominador de los poemas al Che, tanto de los primeros como de los que se sucederán a lo largo de los años, es [...] el *kerigma* poético de su resurrección” (34-35).⁴ La cristificación del Che se enmarca en un contexto en el que se desarrolla una “guerrilla mística” fomentada por las figuras de sacerdotes guerrilleros como Camilo Torres, lo que, observa Michel de Certeau, engendra una verdadera tradición literaria que honra a estos “Cristos políticos”:

De estos muertos [los sacerdotes guerrilleros], una literatura ha nacido [...]. La sangre de estos héroes muertos ha circunscrito un lugar de sentido en el que se halla sellada simbólicamente la alianza entre la fe cristiana y la revolución, y en la que se cuenta al mismo tiempo el reflujo de los movimientos guerrilleros diezmados por la represión. Estos Cristos políticos *constituyen un signo* —un signo indisoluble de su fracaso, y que toma pues valor “espiritual” mucho más que ejemplar o estratégico. [...] [L]a espiritualidad instaurada por estos muertos ha creado el espacio de la esperanza; ha vuelto creíble la revolución que se alejaba; tiene fuerza mítica en el

¹ Cf. la estrofa 10 en la que Gelman ensarta los grupos de los que “lo dejaron caer”: “momias del partido comunista argentino”, “los teóricos del fuego por correo partidario/ de la violencia por teléfono o/ del movimiento de masas metafísico”, “sacerdotes del foquismo” (vv. 92, 103-105, 107).

² Según M. González y D. Treece: “In his « Man and socialism in Cuba », Che Guevara articulated a theory of the ‘new man’ which replaced the notion of material gain with a general idea of human development —the creation of a “new man” and relationships based not on gain or profit, but on cooperation and solidarity. Material incentives would be replaced by moral incentives, the actuality by the vision. The general strategy of a revolution of the will led by an exemplary man (the guerrilla fighter) was persuasively represented in the poetry, the graphic art, the song and the film of the Cuban Revolution. What were the main lines of force of this new culture? First and foremost, it was a committed art that set out to make real or make possible the promised future. [...] The question that had to be addressed, however, was to what extent such poetry was ideological and tendentious, to what extent its particular selection of elements led to a falsification of a contradictory reality veiled by a future promise” (270-271).

³ Un ejemplo entre muchos es « Consternados, rabiosos » de Mario Benedetti, un poema que evoca, como Gelman, a Guevara vivo y muerto: “estás muerto/ estás vivo/ estás cayendo/ estás nube/ estás lluvia/ estás estrella// donde estés/ si es que estás/ si estás llegando// aprovecha por fin/ a respirar tranquilo/ a llenarte de cielo los pulmones” (Benedetti, *Inventario* 436).

⁴ Muchas de estas observaciones pueden aplicarse no sólo al Che, sino también a los héroes de la memoria cantados por Gelman.

momento en el que pierde un alcance directamente político (*La prise de parole* 135, 137).

Los actos del Che lo perfilan como el juez permanente de una historia que está haciéndose sin él pero que sigue midiéndose a su herencia moral :

de este país de fantasía
se fue Guevara una mañana y
otra mañana volvió y siempre
ha de volver a este país aunque no sea
más que
para mirarnos un poco un gran poquito y
¿quién se habrá de aguantar?
¿quién habrá de aguantarle la mirada? (183)

La segunda tensión en la que ahonda el poema concierne al lector. La exaltación heroica tiende siempre a adormecer o enardecer al lector pero, en todo caso, suele quitarle lucidez. Las interrogaciones y dudas que esmaltan el texto de Gelman pretenden desestabilizar al lector para que conserve una distancia crítica y la percepción de la actualidad candente del mensaje del Che :

el comandante Guevara entró a la muerte por su
cuenta pero
ustedes
¿qué habrán de hacer con esa muerte? (187)

quiero decir que este poema o cosa
de la que hay que desconfiar
en la que hay que creer
no se termina en estas páginas
amable lector le ruego
que siga las noticias de los diarios (187)

Llamado a “desconfiar” y “creer” al mismo tiempo, el lector está invitado a ejercer una lectura responsable y crítica que no se desvincula del referente histórico plasmado aquí mediante la referencia a la prensa y las numerosas interpelaciones a una serie de sectores que comparten una cierta responsabilidad en el final trágico del compromiso guevarista, como consta en la estrofa 10 (“momias del partido comunista argentino”, “izquierdistas”, “sacerdotes del foquismo”, “los militares”, “los curas”, etc.). La lista de los que estuvieron implicados es tan larga que termina por incluir al autor (“yo mismo/ lo dejé caer” 186) y potencialmente al lector.

La tercera tensión que explora el poema es más inextricable. Atañe al poeta mismo y a las circunstancias de escritura : el poema resulta de un pedido de Roberto Fernández Retamar para un número especial de *Casa de las Américas* “dedicado/ a testimonios sobre el Che/ ahora que lo han muerto” (184). Este pedido origina un discurso contradictorio en Gelman que, por un lado, afirma :

soy de un país donde te hago caso
 Roberto pero
 decime o dime por favor
 ¿qué me pedís o pides?
 ¿que escriba realmente?
 te doy noticias de mi corazón nada más (185-186)

Pero al mismo tiempo, el poeta se niega a entregarse a la efusión del dolor :

sé pocas cosas sé
 que no debo llorar Ernesto
 sé
 que
 de mí dependés ahora
 te puedo sepultar con grandes lágrimas pero
 en realidad no puedo

el poeta en realidad
 se abstiene de llorar se abstiene
 de escribir un poema sea
 para la Casa de las Américas [...] (188)

[...]
 ahora deseo un gran silencio (188)

El poeta rechaza su inclinación natural : dar “noticias de [su] corazón nada más”, entregarse al pathos, lo que significaría una traición más para con el Che. Pero esta negación convierte la contradicción en aporía. Por un lado, Gelman publicará de hecho su poema en *Casa de las Américas*¹, gesto que contradice pragmáticamente el enunciado del poema. Por otro lado, su negación a dejar hablar su corazón agota la fuente misma de su escritura. El poema concluye con el silencio, o sea, la imposibilidad de escribir adecuadamente sobre el héroe revolucionario que fue el comandante

¹ El poema aparece por primera vez con diferencias mínimas bajo el título « Conversaciones » en *Casa de las Américas* n°46, año VIII, enero-febrero 1968, pp. 94-100.

Guevara. El “antidiscurso”¹ poético fraguado por Gelman alcanza aquí un punto límite.

Según Boccanera² y Correa-Díaz (32), este poema se enmarca en el acercamiento crítico de Gelman a la Revolución cubana. De hecho, la problematización de las responsabilidades de cara a la muerte de Guevara, así como el tono punzante hecho de interrogaciones y vacilaciones, hacen de este poema uno de los pocos, escritos justo después de los acontecimientos de octubre de 1967, que sean lúcidos y ya impregnados de una distancia que aleja el poema de la mitificación acrítica tan común de la figura del Che. En un artículo de 1969 relativo al caso Padilla, Gelman ya había manifestado cuán importante era según él la libertad de la palabra y de la crítica a la Revolución si se hacía desde dentro : “Lo que Padilla enarbola, en suma, es el derecho a disentir –desde adentro de la revolución– con tal o cual proceso de la revolución”.³ Sin embargo, me parece que, a pesar de las tensiones y contradicciones mencionadas más arriba, el poema no se distancia de los elementos más problemáticos del pensamiento y de la praxis política de Guevara.⁴ Más bien, estos elementos se volverán a encontrar en los poemarios siguientes en los que Gelman celebra la memoria de los guerrilleros argentinos, especialmente *Hechos y Relaciones*.

II. Contar la Historia : en pos de una nueva épica, entre fábulas y relaciones

El año 1973 parece ser un momento clave tanto en el panorama político de Argentina y América Latina, como en el trabajo poético de Juan Gelman. Como es sabido, los militares liderados por Augusto Pinochet derrocan a Salvador Allende en Chile y ponen brutalmente un punto final a la experiencia socialista que había empezado apenas tres años antes. En Argentina, Perón empieza su tercer mandato como presidente electo, en un clima muy tenso, caracterizado por la gran heterogeneidad del movimiento peronista, una heterogeneidad conflictiva que había quedado patente en los

¹ El término procede de Dalmaroni (« El pasaje » 103 ; véase su definición más precisa dada en el segundo capítulo (II.A.3)).

² Véase la sección « Un canto armado » del libro de Boccanera (36-41).

³ Gelman, « Poesía y revolución ».

⁴ Gelman explicitará una lectura verdaderamente crítica de la Revolución sólo veinte años después. Véase el libro de Mero.

trágicos acontecimientos de Ezeiza. En la trayectoria poética de Gelman, se nota una cierta aceleración ya que, después de la doble publicación de la versión completada de *Cólera Buey* y de *Fábulas* en 1971, el autor publica *Relaciones* en 1973. *Fábulas* cierra el ciclo abierto con *Cólera Buey* y, especialmente, las *Traducciones*, mientras que el segundo abre otro ciclo. En *Fábulas*, el hablante lírico sigue cumpliendo este deseo del autor de *extrañarse*.¹ Las fábulas recogen retratos de personajes históricos, míticos o inventados que proponen un tratamiento distanciado, irónico, abierto a lo onírico y lo maravilloso, pero en el que no hay un sujeto emocionalmente implicado. A partir de *Relaciones*, en cambio, el poeta sitúa a una subjetividad convulsionada en el centro del prisma que capta la realidad y la traduce en palabras.

La elección de los personajes retratados en *Fábulas* responde parcialmente a una preocupación ya presente en *Cólera Buey*: la de rendir un homenaje a ciertos héroes de la Historia. El periodo de predilección parece ser ahora el del siglo XIX con la evocación de Nelson, Lautréamont, Bonpland y Artigas. El poema inaugural, dedicado al almirante inglés Horatio Nelson, mezcla los datos históricos (la ceguera del ojo derecho, la relación con Lady Hamilton) con la reivindicación del hombre común: “y así acabó [...] como los tuerfos de cualquier pueblo” (*Fábulas* 12). El poema que se centra en los “ojos” de Nelson, recuerda el procedimiento metonímico de *Traducciones III*. Al enfatizar los datos de la historia física y amorosa del almirante, Gelman también quiere mostrar el reverso de los héroes de la Historia. No estamos todavía frente a una desmitificación total del héroe, pero sí frente a un desplazamiento que ubica en lo cotidiano, en las vivencias íntimas, lo que hay de perdurable y banal a la vez en un destino humano. Los poemas dedicados a Lautréamont y Bonpland hacen hincapié en un mestizaje cultural situado en la época de la construcción de la identidad nacional. Lautréamont se nos presenta como un “montevideano” (30) en un poema significativamente titulado «Sudamericanos». La trayectoria vital de Bonpland es inversa: de París a Buenos Aires. Este botánico exploró buena parte de América del Sur con Alexandre von Humboldt, antes de vivir aventuras singulares en Argentina y Paraguay y, finalmente, morir en Argentina: la *fábula* enfatiza nuevamente lo íntimo –una intimidad que parece más inventada que recreada– al lado de un legado más oficial que no niega pero sitúa en el margen. Lo culturalmente mestizo convive con lo exótico, a través de poemas que aluden, no siempre de una manera claramente identificable, a mitos indígenas americanos o de la India. De este último tipo es el mito

¹ Cf. entrevista de Benedetti (*Los poetas comunicantes* 230).

convocado en « Leches » que recrea la historia de la ninfa Urvasi, cuya “túnica [es] bordada con versos de César Vallejo” (24). La explicitación de la referencia parece inversamente proporcional a la carga intertextual real. Más que una *fuentes* del poema, Vallejo es aquí un referente de *lo* poético latinoamericano que ocupa por derecho propio el mismo espacio cultural y literario que los mitos universales de las otras tradiciones, como aquí la de la India.

Finalmente, algunos poemas evocan figuras contemporáneas de la Argentina. El poema « Siglas » se refiere explícitamente a los movimientos revolucionarios :

ah pájaros de la pasión
 escribiendo en toda pared
 FAP ERP o FAR o fuerzas fuertes
 que se levantaron un día
 contra la sucia el deshonor (*Fábulas* 44)

Quizás no sea inútil recordar la significación de estas siglas :

A fines de 1970, [...] tres nuevos grupos peronistas entraron en acción –los Montoneros, las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)– así como el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), no peronista. El ERP representaba el ala armada de un pequeño partido trotskista [...]. [...] Pese a su estilo ideológico propio, las bandas guerrilleras estaban compuestas en su gran mayoría por ex estudiantes o profesionales recientemente titulados, muchos de opulentas familias de clase media y casi todos de poco más de veinte años. Todos, también, estaban decepcionados de la izquierda tradicional, de su impotencia en las elecciones o en los sindicatos, y ahora proclamaban la revolución popular como objetivo inmediato. Esta revolución se realizaría obteniendo el apoyo de las masas e intensificando gradualmente las actividades guerrilleras en una sucesión de etapas o “saltos”. [...]

Aparte de estas semejanzas, un abismo separaba a los Montoneros y el ERP. Los primeros provenían principalmente de las ciudades del este y se identificaban estrechamente con los ideales de base urbana, populistas y nacionalistas del peronismo. La segunda influencia importante sobre los Montoneros [después del “Programa de Huerta Grande”], fue [...] John William Cooke, quien a comienzos de los años sesenta empezó a difundir una concepción del peronismo como el equivalente argentino del movimiento de Castro en Cuba. [...] El ERP, en cambio, representaba la vieja desconfianza de la izquierda argentina hacia el peronismo [...]. Para el ERP la revolución no era un movimiento nacional y nacionalista limitado, sino más bien una parte de la lucha panamericana contra el imperialismo (Rock, 436-438).

El propio Gelman milita en las Fuerzas armadas revolucionarias (FAR) de 1971 a 1973. En octubre de 1973, se juntan en una sola organización las FAR, Montoneros y Descamisados, un grupo guerrillero

de orientación cristiana de base. El conjunto toma el nombre de Montoneros, grupo del cual Gelman es un militante activo hasta 1978.¹ En el poema « Siglas », estos distingos desaparecen bajo una evocación generalizante que desemboca en una tautología –“fuerzas fuertes”– sintomática de un rechazo de una especificación ideológica en el marco del poema. Más allá de la ideología, el texto poetiza los significantes políticos, devuelve su “fuerza” significativa a las siglas (“hay dedos que anotan en los//muros nocturnos fuego o siglas// de las fuerzas armadas del//pueblo en total que nunca duerme”, 43) y hace palpitar bajo su fría denominación la intensidad del amor por el pueblo que es, para el poeta, al mismo tiempo la fuente y la meta de la acción revolucionaria. Los grupos armados se convierten así en fuegos, en

pedacitos humanos que
crepitarían como perros
para encenderse amadarmados
contra la tinta del patrón (Fábulas 44)

“Amadarmados” : ¿cómo decir de una manera más compacta la dimensión de amor que subyace en la acción armada? La evocación de las fuerzas revolucionarias es, en este poema, resueltamente utópica : esquiva el carácter conflictivo de las distintas fuerzas presentes ; no problematiza la relación entre militantes y pueblo ; esboza un heroísmo colectivo en tono menor que va “despertando la valor” (sic) ; tampoco se problematiza la enunciación lírica. En « Siglas », se habla de “dedos que anotan en los//muros nocturnos”, de “pájaros de la pasión// escribiendo en toda pared” (43, 44). La escritura revolucionaria es anónima y ubicua. Lejano eco del famoso poema de Vallejo,² la escritura en la pared anticipa también ciertos poemas de *Hechos* que retomará el mismo motivo (por ejemplo en « Ausencias ») pero en el seno de una situación de enunciación mucho más concreta.

Para medir el vuelco que se da entre *Fábulas*, por una parte, y *Relaciones* y *Hechos*, por otra parte, conviene convocar un último poema, el único que retrata a un héroe revolucionario tal y como lo hemos definido

¹ Es el año que mencionan Boccanera (40) y Mero (11). Pero el propio Gelman dice : “Las tendencias encontradas [...] llegaron a su punto de eclosión en 1979, cuando me separé del Movimiento Peronista Montonero y difundimos un documento. Pero existía desde antes de 1973, aunque nunca tuvieran expresiones organizadas que significasen una fractura del movimiento, pero existieron” (Mero 17).

² “Solía escribir con su dedo grande en el aire : ¡Viban los compañeros ! Pedro Rojas” (Vallejo *Obras* 202).

más arriba.¹ Se trata del texto « Muerte de Emilio Jáuregui ». Jáuregui era un periodista, miembro del Sindicato de Prensa, que había mantenido una actitud crítica frente a la Unión Soviética ; había sido expulsado del Partido comunista argentino. En junio de 1969, era asesinado en Buenos Aires. Este poema se encuentra estrechamente vinculado con los libros de este periodo. El nexo con *Los poemas de Sidney West* es evidente : se trata de un verdadero “lamento” que evoca el entierro de Jáuregui (“así se juntaran todos//para pedírselo el Emilio//no ríe abajo en el cajón”, *Fábulas* 32). Se utiliza el vocabulario típico de Sidney West (cf. *infra*) : el verbo “crecer”,² el verbo “alar”, la evocación de la muerte orgánica,³ etc. También se puede observar un énfasis en las manos que recuerda el procedimiento metonímico de las *Traducciones III*, especialmente los lamentos dedicados a “las manos” de arthur donovan y astor frederick (*Sidney West* 61, 68). Se retoma el motivo –quizás de raigambre vallejiana– de la escritura anónima en las paredes :

“viva el Emilio para siempre”
 escribió la mano del pueblo
 la mano mana de la luz (*Fábulas* 33)

En cambio, desde el punto de vista métrico, el poema, como de hecho gran parte del resto del libro, se diferencia de los libros de la época. Está compuesto en su gran mayoría de versos de nueve sílabas.⁴ La enunciación favorece una cierta solemnidad “disonante”⁵ (“salud Emilio hermano solo”, 32) que contrasta con los giros conversacionales y los juegos sobre el significante :

como si su vida y su muerte
 no fueran de la luz la sombra
 de los dos álamos que alan
 en todo pájaro del país
 o del país que alado alaba
 en su corazón que creía (*Fábulas* 32)

¹ El último poema que reivindica la figura de Leopoldo Marechal no constituye, *stricto sensu*, una figura heroica, aunque sí se inserta en esta serie de los personajes argentinos del siglo XX convocados en este libro.

² Cf. “y le crecieron los cabellos/ y le crecieron las 20 uñas/ y le creció el pecho arrastrado/ contra la perra de la muerte” (*Fábulas* 33).

³ Cf. “disuelto por la tierra” (*Fábulas* 32).

⁴ Sólo 11 de los 110 versos cuentan un poco más o menos de 9 sílabas.

⁵ Véase el comentario de Dalmaroni (*juan gelman contra las fabulaciones* 84).

Esta serenidad aparente, unida a la ausencia de señales claras de la instancia enunciativa, recalca la visión relativamente positiva que se desprende de lo que fue un asesinato. Así, la última estrofa poetiza la muerte y afirma la perennidad del compromiso revolucionario más allá de la muerte :

por la trasluz por el revés
 por los pedazos de noviembre
 volvió el Emilio una vez más
 y no dejó que nadie muera
 en su lugar y les pedía
 que detuvieran la tristeza
 la sufrimiento la dolor
 la gran escándalo del mundo
 y con la soga que le dieron
 para atarse el amor que
 no tuvo tiempo de dar iba
 escribiendo en el techo del mundo
 “viva la gente para siempre”
 o sea viva viva viva (Fábulas 35)

Emilio murió en junio, así que los “pedazos de noviembre” quizás evocuen la llegada de Perón al poder, cuando asume la presidencia. En esta perspectiva, podríamos interpretar esta última evocación de Jáuregui, como una vuelta después de muerto, en la que acompaña a los movimientos peronistas. Sea como fuere, se nota el carácter heroico y abstracto de la muerte : Jáuregui se sacrifica (“no dejó que nadie muera //en su lugar”), propone su muerte para cancelar las penas del mundo, que, como las virtudes (“la valor”) son en Gelman –como veremos– esencialmente femeninas : “la sufrimiento la dolor//la gran escándalo del mundo”. El mensaje del revolucionario se escribe ahora muy encima de las contingencias de las luchas concretas (“en el techo del mundo”) para afirmar el carácter trascendente de la muerte en la lucha, una muerte que se convierte en vida, gracias a la escritura poética, que recoge en su tejido discursivo las huellas de la vida de Jáuregui, también concebida como escritura.

Un poema contemporáneo de « La muerte de Emilio Jáuregui », pero integrado en *Relaciones*, ofrece un tratamiento radicalmente diferente del mismo motivo. Se trata del poema « Pedidos ». La confrontación entre ambos poemas da una visión muy nítida del giro que se manifiesta alrededor del 73 en la poesía gelmaneana. He aquí el poema :

pedidos

una visión fragante para el pájaro maravilloso de la belleza
 eso se pide : “una visión fragante para el pájaro maravilloso de la belleza limpia de
 estigmas ancestrales”
 cada nuevo manifiesto en el arte pide eso : una visión fragante para el pájaro
 maravilloso de la belleza
 sin pretéritos ni arquitecturas ni papas ni exaltaciones ni crepúsculos

¿la belleza es un pájaro? por ejemplo
 ¿la belleza es un pájaro y no un moscón o moscardón o abeja rubia o rota
 no los paraguas de Sèvres bajo la lluvia de Sèvres navegando al revés negros
 no los huesos de Emilio de los que habrán brotado plantas ya

o ruidos que mueven la noche? ¿no la tarde
 que Paco yo paseábamos tomando lentamente sol?
 ¿no esta mañana que extrañé esa tarde y el paseo y a Paco en su celda ahora
 extrañando tal vez esa tarde? ¿un pájaro

y no Paco en su celda ahora extrañando? la belleza
 ¿es un pájaro que a lo mejor voló? ¿se fue a Sèvres? ¿cayó
 acribillado a balazos en la esquina de Anchorena Tucumán?
 ¿navega al revés mojado le brotan plantas ruidos está preso en Villa Devoto?
 ¿metieron

preso al pájaro maravilloso de la belleza precisamente en mi país?
 ¿precisamente en mi país metieron preso al de visión fragante?
 ¿o Emilio tal vez lloviendo ahora en Sèvres con tristeza profunda?
 ¿precisamente en mi país? ¿éste? (*Relaciones* 83-84)¹

El cambio que más salta a la vista es el hecho de que el texto poético resulta de una enumeración de preguntas a partir de una aseveración inicial, citada, repetida, desarticulada, relacionada con la actualidad y puesta en entredicho. Esta serie de preguntas es característica de un modo enunciativo que Gelman ya había experimentado en libros anteriores y que se aleja del lirismo abstracto y sereno ensayado en *Fábulas*.² Según Ana María Porrúa :

Relaciones funciona dentro de la poética total de Gelman como el espacio donde se sintetizan dos tradiciones, la de la vanguardia [...] y la del denominado “coloquialismo” [...].

¹ Este poema se publicó en *Crisis*, 2 (junio 1973), p.8. Sólo hay un cambio en relación con la versión de *La Rosa Blindada*, 1973 : el poema no aparece dividido en estrofas.

² “Juan Gelman comenzó a interrogar y a interrogarse desde sus primeros libros [...]. [...] Existe no obstante una apreciable diferencia entre aquel interrogador, y el que luego indaga en *Hechos y relaciones* (1980)” (Benedetti « Gelman hace delirar » 286).

La síntesis se da bajo la forma del cuestionamiento : *Relaciones* se pregunta sobre los procedimientos, sobre el modo de transmitir una verdad, sobre la figura del poeta y este cuestionamiento arma un sistema de vínculos y oposiciones con la producción poética propia y ajena que le antecede.¹

Vemos en este caso concreto cómo se interroga la tradición vanguardista ya que la cita que el *yo* lírico va desentrañando y contraponiendo a su experiencia, procede del manifiesto ultraísta firmado por Borges :

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja –más allá de las cárceles espaciales y temporales– su visión personal.

Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta su visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitecturar cada uno de nosotros su creación subjetiva (*Textos recobrados*, 86-87).

En un libro que intenta dar cuenta de una serie de “relaciones” con la realidad circundante, la imagen del prisma no deja de ser pertinente. La poesía ya no será una manera de *extrañarse* frente a una realidad y un lenguaje encerrados en un intimismo individualista. A estas alturas, la realidad es violenta, se impone al poeta y el *yo* sufre directamente su impacto. El lenguaje poético ya no necesita las mediaciones de los heterónimos. Por un lado, el heterónimo se interioriza : es el intertexto en el poema el que retoma este papel de la otra voz desempeñado en las *Traducciones* por los heterónimos, como aquí la cita de Borges. Por otra parte, son los compañeros cercanos a Gelman los que ocupan el lugar del héroe de los libros anteriores. La solidaridad ya no es sólo un valor, ni siquiera la coordenada esencial de un compromiso político : se convierte en una *vivencia personal dotada de una fuerte carga emocional*. El prisma borgeano aparece aquí como un requerimiento (un “pedido”) para establecer un nexo entre la realidad exterior tan impactante y la “tristeza profunda” del hablante lírico, más testigo que actor, en esta Argentina

¹ Porrúa « *Relaciones* de Juan Gelman : el cuestionamiento de las certezas poéticas » 61.

desgarrada por la violencia, un puente que debe, de alguna manera, “aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza”. Pero, ¿qué significa el mandato vanguardista en la época de convulsiones vividas por el poeta? De ningún modo Gelman renuncia a la belleza como horizonte de la escritura poética. Lo que busca es una belleza acorde con sus circunstancias, una belleza a mil leguas de la que cantaron Paz, Girri y Lezama Lima, según se explica en « Bellezas », otro poema de *Relaciones* estrechamente relacionado con éste. Es una belleza móvil y alada, una poesía que hace de su familiaridad con la muerte la materia misma de su canto. En el poema que nos ocupa, el *yo* lírico intenta relacionar los hechos dolorosos de la actualidad de la lucha revolucionaria –el encarcelamiento de Paco (supuestamente Paco Urondo) y el asesinato de Jáuregui– con la belleza perseguida por los ultraístas. Estos tres términos –muerte de Emilio,¹ encarcelamiento de Paco y belleza– llegan a formar un paradigma en el que los términos se vuelven potencialmente intercambiables. El vértigo del hablante poético consiste en vislumbrar que quizás la única belleza de estos tiempos sombríos sea la de unas vidas entregadas en la lucha revolucionaria y que las verdaderas “jaulas” ya no son tanto las tradiciones poéticas como las propias circunstancias políticas que apresan a los poetas comprometidos. Frente a la enunciación no situada de *Fábulas* que ponía en escena la escritura ubicua de la “mano del pueblo”, « Pedidos » recalca al contrario una situación de enunciación apremiante –“precisamente en mi país”– que interroga al “yo” lírico tanto en sus emociones más personales y profundas, como en su quehacer literario, que se vuelve, al mismo tiempo, inútil, precario e imprescindible.

Esta construcción paradigmática de los elementos narrativos del poema apunta no sólo a una regresión a lo narrativo, tan típico de la dicción gelmaneana de los 60. También deja aflorar una problemática cuya presencia me parece obsesiva aunque implícita en *Relaciones* : me refiero al problema de la repetición en la Historia. Hasta *Fábulas* incluido, el poeta conecta entre sí varios hechos históricos en una perspectiva en general esperanzadora, destinada a movilizar al *yo* lírico, y a través de él, al lector, a estimular su interés y su compromiso. La visión de la Historia es dialéctica, animada por una fe inquebrantable en el futuro, a pesar de las

¹ De hecho, el que muere acibillado en la calle Anchorena es Emilio Jauregui. Véase el artículo de Américo Soto : “Por eso es importante volver a escribir sobre Emilio Mariano Jáuregui y su incorporación a Vanguardia Comunista en 1969, apenas un mes antes de que fuera asesinado por los mismos ‘tiras’ de la Federal de ahora, aquella vez en la calle Anchorena, esa que, como lo dijeron entonces los camaradas, debería llevar su nombre.”

derrotas parciales. El final de la « Muerte de Emilio Jáuregui », con la mano del pueblo escribiendo y deseando una vida perdurable más allá de la muerte (“viva viva viva”), es especialmente ilustrativo al respecto. En cambio, lo que taladra la interrogación en « Pedidos » es, al contrario, la posibilidad de que los acontecimientos trágicos se vayan repitiendo sin más, que obedezcan a una ley del fracaso, ajena al *yo* lírico, pero no por eso menos *posible*. Lo que dejan entrever varios poemas de *Relaciones* es esta posibilidad de una historia que se repite, en el seno de una enunciación que se ofrece como puesta en escena de este vértigo y que hace de la cita su resorte más íntimo.¹

El poema « Comidas » sitúa esta problemática en el meollo del dispositivo textual, ya que se basa en un juego intertextual con una *relación* del siglo XVI, a la par que ahonda en la continuidad —o sea, las *relaciones*— que unen el pasado con el presente.

comidas

el caballo de Juan Velázquez dio de cenar a muchos aquella noche
americana y más piadosa que otras donde los que morían
eran hechos tasajo por los demás y el último
que murió fue Sotomayor y Esquivel lo hizo tasajos
y comiendo de él se mantuvo hasta que lo encontraron los indios

destino aciago pero ¿cuál?
¿el de Sotomayor o el de los devorados por Sotomayor?
¿el destino de Sotomayor comido por Esquivel o el de Esquivel?
y esos españoles que comían caballo y caballeros
¿qué venían a hacer por aquí? ¿quién los mandó llamar?

y Lubchik Nachalnik y demás polacos presos en la celda 13 del Pabellón de la
Muerte en Auschwitz
muertos de hambre allí como los compañeros de Alvar Núñez
y devorados por sus compañeros especialmente el hígado
¿oyeron como en un relámpago el galope del caballo de Juan Velázquez cayendo en
el río Suwaneé?
¿olieron las tunas bermejas y negras tamañas como huevos de la isla del Mal Hado
donde Esquivel comió de Sotomayor y Sotomayor de otros?

y Lope de Oviedo Dorantes Castillo Estebanico
¿alcanzaron a divisar apagándose
al cuerpo de Lubchik disputado por los presos políticos de Auschwitz
bajo la noche europea consumida por los fuegos del año 1943?

¹ Véase la definición de la cita según Compagnon como “un enunciado repetido y una enunciación que repite” (56).

¿disputado por Ciranciewicz después Primer Ministro de la República Popular de Polonia muchos años?

y el canario de la jaula en la cocina ¿qué vio? hace meses
que la compañera se le ha muerto y él
come y salta entre los olores y los besos de la tarde
y hasta empezó a cantar bajo el otoño
¿qué vio? me pregunto ¿canta para Ciranciewicz o Esquivel? ¿canta por Sotomayor
o Lubchik? me pregunto

estas y otras cosas me pregunto
la gente camina como antes ríe y se preocupa como antes ¿para siempre?
¿o dónde se desgarran por los devorados de Auschwitz Suwanee? el canario
empezó a cantar como antes
es el otoño caen las hojas como pedazos de sol (*Relaciones* 55-57)

El poema está compuesto de seis estrofas de cinco versos libres cada una. Estas estrofas se pueden agrupar de dos en dos, ya que se encadenan claramente tres marcos espaciotemporales distintos : las dos primeras estrofas remiten al ámbito americano (v.2) y a las aventuras de los compañeros de un tal Alvar Núñez ; las estrofas tres y cuatro se trasladan a Auschwitz en el año 1943 ; las dos últimas estrofas se ubican en el *hic et nunc* del hablante lírico, marcado por la cotidianeidad del lugar convocado (“la cocina”, v. 21), que pertenece también al ámbito americano (cf. el “aquí” del verso 10). La mención de los apellidos y los topónimos, repetidos como en una letanía, subraya la importancia del anclaje histórico y geográfico del poema. Las dos series de patrimonios (españoles y polacos) giran cada una alrededor de un nombre que permite una identificación fácil del referente del poema. Por una parte, Alvar Núñez Cabeza de Vaca es el conquistador autor de *Naufragios*, la relación insólita de una expedición salida de España en 1527 para conquistar la Florida y que resultó un fracaso completo. Al final, sólo quedan cuatro supervivientes.¹ Por otra parte, emerge de la segunda serie el apellido de Ciranciewicz (es decir, según la grafía más común, Cyrankiewicz, 1911-1989), resistente polaco durante la invasión alemana, que fue detenido en 1941 y que permaneció en los campos de concentración hasta finales de la guerra. Fue primer ministro de 1954 a 1970.

El poema no sólo evoca hechos históricos conocidos sino que reescribe los textos mismos. El primer verso del poema es una cita literal del capítulo V de *Naufragios* que evoca las primeras dificultades serias de

¹ Alonso del Castillo Maldonado, Andrés Dorantes, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Estebanico. Compárese con el verso 16.

los españoles desamparados en una tierra hostil. Según el narrador, Juan Velázquez “se asió a las riendas, y ahogó a sí y al caballo” ; a continuación, los españoles se esforzaron por recuperar el segundo, lo que les “dio mucha alegría”, sin que se volviera a mencionar al primero (Núñez Cabeza de Vaca 94). Quizás sea esta alusión implícita a la escasa consideración que merece la vida humana durante la Conquista así como el tema obsesivo del hambre, lo que constituye el nexo entre el primer verso y la evocación de la escena de canibalismo entre españoles, relatada en el capítulo XVII de *Naufragios*. Para Beatriz Pastor, la pérdida de los caballos es, para los sobrevivientes de la expedición, el signo inequívoco de su separación simbólica radical de España ; los mitos y símbolos de la Conquista se ven subvertidos en una búsqueda de alimento cada vez más angustiada y que culmina con la práctica del canibalismo entre españoles. Los indios, agentes importantes del relato de Alvar Núñez, están ausentes del poema como portavoces de una sanción moral.¹ En cambio, la evaluación ética que merecen los actos de los españoles se desplaza hacia el grupo mismo de los conquistadores ; el poema cuestiona la reversibilidad de los papeles que parece aquejar al grupo de los españoles : “destino aciago pero ¿cuál?” (v.6). Este primer cuestionamiento es tanto más incisivo cuanto que se inscribe en uno de los versos más breves del poema. La frontera entre el verdugo y la víctima se desdibuja ; Sotomayor, el devorador, es a su vez devorado por Esquivel, quien tampoco sobrevivirá y será asesinado por los indios. La repetición de los apellidos y de las acciones vinculadas a la devoración² se intensifica en la segunda estrofa que ofrece un contrapunto interrogativo a la primera estrofa enunciativa.

Esta alternancia entre enunciación e interrogación se reproduce en la segunda pareja de estrofas que evoca otro caso de canibalismo, esta vez durante la segunda guerra mundial en Auschwitz.³ Después de la evocación de los hechos, el hablante poético ahonda más allá de la opaca evidencia de los hechos y se interroga acerca de la continuidad subterránea entre ambos acontecimientos históricos : “¿[los polacos presos] oyeron [...] el galope del caballo de Juan Velázquez [...]?” (v. 14) ; “¿[los españoles] alcanzaron a divisar apagándose // al cuerpo de Lubchik [...]” (vv. 17-18). Semejante

¹ Cf. la reacción de los indígenas frente a otro caso de canibalismo : “De este caso se alteraron tanto los indios, y hubo entre ellos tan gran escándalo, que sin duda si al principio ellos lo vieran, los mataran, y todos nos viéramos en grande trabajo” (Núñez Cabeza de Vaca 125).

² Esquivel es mentado tres veces, Sotomayor cuatro veces, la acción de comer tres veces, etc.

³ No se ha podido identificar el intertexto.

continuidad¹ se expresa en el poema a través de hipotéticas comunicaciones sensoriales (“¿oyeron? [...]”, “¿olieron? [...]”, “¿alcanzaron a divisar? [...]”) que parecen concretar las visiones angustiadas del hablante lírico. En el plano métrico, el alargamiento de los versos de las estrofas 3 y 4 que culmina con las 44 sílabas del verso 15 (es decir, casi el verso central del poema), traduce esta angustia al imprimir al texto un ritmo casi insostenible por la extensión de los periodos rítmicos. En ambos casos, la peor abominación se comete cuando las víctimas sólo pueden sobrevivir si renuncian a su humanidad y si caen en la indistinción² (v.9), cuyo signo es la noche (“noche americana”, vv. 1-2 ; “noche europea”, v.19).

Al ámbito nocturno de las 4 primeras estrofas, se opone la claridad otoñal de una “tarde” (v. 23) que baña al hablante lírico : “es el otoño caen las hojas como pedazos de sol” (v. 30). Un *yo* asume explícitamente sus interrogaciones. El ritmo casi prosaico de las primeras estrofas, escandido por las repeticiones y las largas oraciones interrogativas, se transforma en las estrofas 5 y 6 : disminuye la longitud media del verso y de las oraciones interrogativas (“¿qué vio?”, “¿para siempre?”). El torbellino angustiado de nombres y lugares da paso a un tono más sosegado, iluminado por la imagen del pájaro. Este suele representar, en la poesía de Gelman, al propio poeta y al poder iluminador de la poesía (Yurkievich 112). La mención de la jaula quizás se pueda leer como un sutil indicio autobiográfico, ya que en la época de la redacción del poemario, Gelman estuvo encarcelado en Villa Devoto, así como recuerda más explícitamente en otro poema de *Relaciones*.³ Esta mención también contribuye a reproducir la situación de

¹ Saúl Sosnowski (264) recuerda que la reflexión sobre la Shoah entre los escritores latinoamericanos, especialmente los judíos, se ha hecho muchas veces a partir de la experiencia de las dictaduras del Cono Sur : “si bien hay hechos históricos de insoslayable impacto en la vida judía internacional –el Holocausto y la creación del Estado de Israel son paradigmáticos en la historia del siglo XX y, cabe suponer, para el futuro– estos no serán necesariamente ejes definitorios o constitutivos de prácticas literarias, como sí lo son hechos más próximos. Pienso, por ejemplo, en las dictaduras del Cono Sur que, por otra parte, evocan o pueden ser leídas a contraluz de la experiencia nazi”.

² Véase al respecto la sugerente reflexión de Juan José Saer llevada a cabo en su novela *El entenado* (1983), que pone en escena a un sobreviviente español en una tribu muy primitiva del Río de la Plata que practica el canibalismo. Según el narrador del relato, “para ellos [los indios *colastiné*] no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros, y sentirse menos enredados en la imposibilidad chirle de las cosas. De esa carne que devoraban [...] iban sacando, por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero” (166-167).

³ Cf. “estas reflexiones suben en mí/ metido en la litera alta de la celda 4 en el pabellón de

los episodios anteriores : el pájaro está encerrado y “la compañera se le ha muerto” (v. 22). Pero aquí, el duro choque de la antropofagia no da lugar a un acto de comer devorador, sino que la comida se ve asociada a la ternura : “*come* y salta entre los olores y los *besos* de la tarde” (v.23).

En la fisura que se abre entre la llamada siempre renovada del amor y la meditación sobre las tragedias de la historia, se despliega el espacio del distanciamiento, que funda la interrogación horrorizada frente a la posibilidad permanente de la violencia destructora de lo humano en medio de la indiferencia generalizada. Sólo el canario opone a la indiferencia de “la gente” la testarudez de su canto. Él no puede “preocuparse como antes” (v. 27) : *algo* ha pasado que repercute en su canto. No importa saber si recuerda a los devoradores (“¿canta para Ciranciewicz o Esquivel?”) o a los devorados (“¿canta por Sotomayor o Lubchik?”, v.25) : el canto se hace elegía por los muertos. La vocación del poeta se precisa : él es la conciencia y la voz que se yerguen en medio de la violencia pasada y presente para contraponer a las fuerzas destructoras la claridad frágil (quizás incluso ilusoria¹) de la esperanza.² El gesto interrogativo (“me pregunto [...] me pregunto [...]”) alcanza su blanco, según un procedimiento analizado acertadamente³ por Benedetti :

[El poeta], a través de enriquecedoras series de preguntas, cada vez más turbadoras, más desgarrantes, va cateando en profundidad, en el uso de un método poco menos que infalible para llegar a la frugal y verídica conciencia (Benedetti, « Gelman hace delirar » 286).

Esta “frugal y verídica conciencia” es tanto más necesaria cuanto que las circunstancias de la escritura del poemario presentan similitudes peligrosas con las tragedias históricas evocadas en las primeras estrofas del poema. Entre 1971 y 1973 (época de redacción de *Relaciones*), la sociedad argentina está corriendo el riesgo de devorarse a sí misma, lo que por desgracia de hecho ocurrirá durante los años siguientes. *Relaciones*

castigo de la cárcel Villa Devoto” (« Cambios », *Relaciones* 50).

¹ Cf. “se siente a la mesa y escribe/ [...] ‘con estos versos no harás la Revolución’ dice” (« Confianzas », *Relaciones* 29).

² Cf. el poema « Sucesos » (*Relaciones* 33).

³ Cabe señalar que no todos los lectores opinan así : la reiteración de las preguntas puede a veces exasperar al lector. Es el caso de Hugo Diz quien subraya que “[el poeta] sigue reiterando recursos, en este caso las repeticiones de preguntas y respuestas, casi monólogos. Así logra, en lugar de reforzar o destacar una imagen o hecho, sumergirlo en algo fangoso y diametralmente opuesto a sus intenciones” (21).

corresponde a una literatura de urgencia, fuertemente politizada. Sin embargo, Gelman huye del maniqueísmo de tanta literatura más o menos propagandística.¹ En este poema,² no traspone la oposición españoles/indios o nazis/presos políticos a la tan llevada y traída contraposición entre revolucionarios e imperialistas, sino que llama la atención en la facilidad con la cual los papeles de víctimas y verdugos se intercambian peligrosamente en el seno del mismo bando en circunstancias históricas dadas. Al presentar su propia voz poética como un eco de otras tragedias históricas, Gelman nos deja entrever el horror desnudo de una modernidad occidental que nace con la Conquista de América en el siglo XVI y culmina en las cámaras de gas de Auschwitz, un horror en el que estamos implicados. La presencia de testigos indios escandalizados importa menos que la comprobación, entre perpleja y desesperada, de la *indiferencia* de los testigos de hoy.

Lo que evoca al fin y al cabo el trabajo intertextual de Gelman en « Comidas » es la repetición potencialmente infinita –“para siempre”– del horror. La reescritura de la Conquista no maneja el –al fin y al cabo– cómodo esquema binario (europeos/indígenas) sino que ahonda en la grieta que se abre en el fondo del mismo grupo humano (sea cual sea su nombre : los modernos, los occidentales, etc.) en el seno del cual se subrayan las continuidades históricas. De esta manera, Gelman no pretende desenmascarar a los culpables del pasado sino que intenta desestabilizar al receptor actual del texto. La cita aquí vale como reactivación del hecho traumático, que se repite a través de la historia. Lo que ostenta la cita en Gelman es precisamente su carácter repetible que permite entrever el horror de la historia como encadenamiento sin fin de actos en el que los mismos sujetos son ora verdugos, y ora víctimas. En contrapunto, el canto del canario, desde la patria a la vez precaria e indestructible de la ternura y de

¹ Es interesante notar que, entre las varias reescrituras que han tomado como objeto esta escena de canibalismo entre españoles, esta falta de maniqueísmo es relativamente poco corriente. A modo de ejemplo, se puede citar aquí a Eduardo Galeano quien subraya simplemente la inversión del tópico civilización y barbarie : “Imaginan los españoles que los indios los cortarían en pedazos y los echarán a la olla, pero en la aldea continúan compartiendo con ellos la poca comida que tienen. Cuenta Alvar Núñez Cabeza de Vaca que los indios se escandalizan y se encienden de ira cuando se enteran de que, en la costa, cinco cristianos *se comieron los unos a los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese*” (96. La cursiva remite en el libro de Galeano a la cita de Alvar Núñez).

² No siempre logra evitar este escollo.

la lucidez, se inscribe, no en la repetición, sino en la permanencia de la “belleza incesante” de “la patria mía”.¹

Otro poema de *Relaciones* también lleva a interrogarse acerca de la continuidad histórica, de su *relación* con el presente, pero haciendo hincapié quizás más en el vínculo entre continuidad histórica y tradición literaria. El primer poema de la colección, « Notas », está dedicado a Toussaint Louverture y parece situar el libro en la perspectiva de toda la historia latinoamericana y de sus héroes, al mismo tiempo que el personaje retratado apunta a una historia no nacional y periférica²: la de Haití. Este poema no sólo ocupa un lugar estratégico en el poemario (es el primero) sino que también lleva un título (« Notas ») homónimo de un poemario posterior de Gelman escrito en 1979 y publicado junto con otros dos en 1980 en *Si dulcemente* (Lumen, Barcelona). Estos dos elementos otorgan a este texto una relevancia singular en la producción gelmaneana. Además, en el cuestionamiento de las vanguardias que, según Porrúa, se lleva a cabo en *Relaciones*, resulta interesante recalcar el hecho de que es la cara “menos fértil”³ de la vanguardia la que se ve reescrita en este poema. En efecto, « Notas » pone en escena una relación de desplazamiento en el seno de la tradición épica del siglo XX, cuyo portavoz por antonomasia fue Pablo Neruda.

¹ « Respiraciones », *Hacia el sur*, 380.

² Cabe señalar que varios poemas sugieren alternativas a la manera puramente occidental de escribir la Historia. Por ejemplo, el personaje central de « Defectos » es un indígena, llamado Lobo Amarillo. Según F. W. Murray, “The series of rhetorical questions themselves are phrased in the very terms that Yellow Wolf speaks of: soliloquy, antithesis, and symbolic expression. Meaning and expression mutually reinforce each other to such an extent that the reader is led irrevocably into a non-Western pattern of thought and expression” (157). “One of the major problems faced by the poet who chooses the theme of social and political protest is that of how to avoid falling into diatribe or into mere documentation of states of rage. Juan Gelman solves this problem by basing his poetry upon a specific mode of thought postulated, in part, as non-Western and using this mode to develop a specific poetic technique. The end result is a critique of Western civilization’s encounter with other cultures” (Murray 164).

³ Cf. este comentario de Gelman a Eduardo Giordano: “Mario Benedetti habla de las dos grandes influencias que se ejercieron en la joven poesía mencionando a la de Neruda y la de Vallejo. Dice con razón que la influencia de Neruda abundó más; pero a la vez señala algo con lo que también estoy de acuerdo: la de Neruda –salvo excepciones– fue una influencia menos fértil. En cambio fue mucho más fértil la influencia de Vallejo” (Eduardo Giordano « Conversación » 76). Cf. en el mismo sentido también Benedetti (*Poetas comunicantes* 228). Hay que recordar aquí que Gelman sin lugar a dudas leyó a Neruda e incluso lo plagió con espíritu lúdico, como en un pastiche muy sabroso que publicó Gelman con ocasión de la publicación de *Fin de mundo* de Neruda (Gelman, « En la cintura de este libro »).

Para medir este desplazamiento y, por consiguiente, las coordenadas propias de la poesía épica según Gelman, no es inútil la confrontación con un poema de Neruda dedicado a la misma figura histórica. En el cuarto canto del *Canto general*, Neruda esboza el retrato de los “libertadores” latinoamericanos entre los cuales destaca –después de Castro Alves del Brasil (1847-1871) y antes de Morazán (1842)– la figura del general haitiano François Dominique Toussaint (1743-1803) que, después de tomar parte en el levantamiento de los esclavos en 1791 y proclamar a la isla independiente en 1800, fue vencido por los franceses y murió en prisión en Francia. En el poema XXX del cuarto canto, Neruda evoca su grandioso destino :

Toussaint L'Ouverture

- 1 Haití, de su dulzura enmarañada,
 extrae pétalos patéticos,
 rectitud de jardines, edificios
 de la grandeza, arrulla
- 5 el mar como un abuelo oscuro
 su antigua dignidad de piel y espacio.
 Toussaint L'Ouverture anuda
 la vegetal soberanía,
 la majestad encadenada,
- 10 la sorda voz de los tambores
 y ataca, cierra el paso, sube,
 ordena, expulsa, desafía
 como un monarca natural,
 hasta que en la red tenebrosa
- 15 cae y lo llevan por los mares
 arrastrado y atropellado
 como el regreso de su raza,
 tirado a la muerte secreta
 de las sentinas y los sótanos.
- 20 Pero en la isla arden las peñas,
 hablan las ramas escondidas,
 se transmiten las esperanzas,
 surgen los muros del baluarte.
 La libertad es bosque tuyo,
- 25 oscuro hermano, preserva
 tu memoria de sufrimientos
 y que los héroes pasados
 custodien tu mágica espuma.¹

¹ Neruda, *Obras I*, 423-424. Todas las citas de Neruda remiten a esta edición.

El poema se presenta como un conjunto homogéneo¹ de versos que tienden a la isometría, aunque no sistemáticamente. La puntuación permite vislumbrar las grandes articulaciones del texto ; en efecto, el poema consta de cuatro frases que presentan unidades de sentido en las cuales van alternando los dos temas principales del poema : Haití (vv.1-6, 20-23) y Toussaint Louverture (vv.7-19, 24-28). La primera unidad centrada en Haití mezcla elementos naturales (“pétalos”, “mar”) y humanos (“jardines”, “edificios”) que arman progresivamente una identificación entre el espacio y el héroe : primero los sustantivos que evocan la marca del hombre en la isla podrían remitir al mismo Toussaint : “dulzura”, “rectitud” y “grandeza”, luego la comparación del verso 5 establece explícitamente una equivalencia entre un elemento espacial (“el mar”) y una figura humana (“como un abuelo oscuro”), equivalencia que culmina en la conjunción del verso 6 (“piel y espacio”) donde se concentran también las alusiones anteriores (“dignidad” remite a “rectitud” y “grandeza”, “antigua” a “abuelo”).

La segunda frase, centrada explícitamente en la figura del héroe, sigue tejiendo la misma asimilación : “la soberanía” de Toussaint es “vegetal” (v.8), su “majestad” (v.9) es la de un “monarca *natural*” (v.13). La legitimidad de su poder parece asentarse en esta continuidad sustancial no sólo entre la tierra y el hombre, sino entre Toussaint y los de su “raza” ya que “anuda la [...] soberanía, la majestad [...]” y “la sorda voz de los tambores” (v.10). Esta evocación relativamente estereotipada (cf. la asociación de la “negritud” y sus emblemas) se dinamiza por una repentina serie de seis verbos que expresan el torbellino del mando en acción : “ataca, cierra el paso, sube, ordena, expulsa, desafía” (vv.10-11). En contrapunto, los verbos siguientes transforman a Toussaint en un elemento pasivo : los participios pasados son como el reverso de las acciones anteriores (“arrastrado y atropellado”, “tirado”). Las aliteraciones del último verso de esta segunda frase (“las *sentinas* y los *sótanos*”) recalcan la situación final del descenso comenzado con la caída mencionada en el verso 15. Evocan asimismo el punto final de la trayectoria histórica de Toussaint. Como se sabe, el libertador haitiano, después de su derrota frente al general Leclerc (mandado por Bonaparte), fue llevado a Francia y encarcelado en el castillo de Joux, donde murió en consecuencia –dicen– del clima riguroso.

El poema está construido como un díptico ya que las dos frases siguientes retoman la articulación ya estudiada entre el espacio (“Pero en la

¹ La edición de Losada no presenta ninguna división estrófica. Pero la traducción al francés de Claude Couffon (146) divide el texto en tres estrofas (vv.1-6, vv.7-19, vv.20-28).

isla [...]”, v.20-23) y el héroe (“[...] oscuro hermano [...]”, vv. 24-28). A la evocación de la trayectoria histórica de Toussaint, “monarca natural”, responde la visión mítico-poética en la cual va a surgir por primera vez la marca de la instancia de enunciación (“bosque *tuyo*”, v.24). La isla deja de ser un espacio presentado como una naturaleza civilizada (“pétalos patéticos”, “rectitud de jardines”) para convertirse en una naturaleza que se encarga de traducir directamente las frustraciones de una historia que el “monarca natural” ya no encauza : las peñas arden, las ramas hablan. La humanización del espacio culmina en el último verso de esta frase bajo el sello de una resistencia bélica que parece brotar de la tierra misma : “surgen los muros del baluarte” (v.23).

La cuarta frase evoca otra vez la figura de Toussaint en la continuidad del espacio evocado en la tercera frase. Esta vez el árbol constituye la metáfora que une las dos entidades : el “bosque” (v.24) remite a las “ramas” (v.21). Nos encontramos aquí frente a una de las metáforas dominantes del *Canto general*, que Neruda desarrolla precisamente en el poema que abre el canto IV :

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia [...]. (vv.1-4, p. 374).

La legitimidad de la soberanía, asentada en la primera parte del poema XXX en una continuidad “natural”, “vegetal”, se desplaza aquí, por la gracia de la metáfora, hacia el árbol del “pueblo”. Más adelante en el mismo poema se enlazan los motivos de la “antigua majestad” y del árbol/bosque de la libertad :

Otras veces, de nuevo caen
las ramas rotas de la cólera
y una ceniza amenazante
cubre su antigua majestad :
así pasó desde otros tiempos,
así salió de la agonía
hasta que una mano secreta,
unos brazos innumerables,
el pueblo, guardó los fragmentos,
escondió troncos invariables,
y sus labios eran las hojas
del inmenso árbol repartido,
diseminado en todas partes,
caminando con sus raíces.
Éste es el árbol, *el árbol*

del pueblo, de todos los pueblos
de la libertad, de la lucha. (vv.43-59, p. 375, subrayado mío)

Esta estrofa desarrolla las asociaciones que se hallan condensadas en el poema XXX y permite entender la continuidad entre el árbol, el pueblo, la libertad y la lucha. Volvemos a encontrar la misma imagen de los árboles que hablan (“sus labios eran las hojas”/ “hablan las ramas escondidas”) mientras que la alusión a “las esperanzas” que se “transmiten” (v.22) está ampliamente desarrollada en el poema introductorio del canto IV.

Al final de “Toussaint L'Ouverture”, el general haitiano, llevado “por los mares” (v.15), se ha convertido en “mágica espuma” (v.28) mientras que el “abuelo oscuro” asociado al mar (v.5) es ahora un “oscuro hermano”, inserto en la contemporaneidad del bosque/pueblo y del poeta, al mismo tiempo que se integra por derecho propio en la estirpe de los “héroes pasados”.

Muy diferente es la evocación de la misma figura en « Notas ». He aquí este primer poema de *Relaciones* :

notas

una flor crece donde estuvo preso y murió Toussaint Louverture
 por la abertura de esa muerte una flor
 crece en el castillo de Joux donde estuvo preso
 y murió el haitiano más negro que se conoce
 el más joven el más adelante que se conoce
 negro Toussaint el general libertario

¿acaso comía como todos vivía como todos moría como todos Toussaint
 Louverture?

comía como todos vivía como todos moría como todos
 sólo que una flor le crecerá por un agujero
 después que haya morido tal vez sin arreglar
 todas las cuentas que tenía que arreglar
 con la vida la muerte

ah Toussaint ah Louverture ah general
 ah dedo que le señaló para ir adelante
 ah dedo carnal y mortal con que apretaba los gatillos y
 fusilaba sombras
 ah dedo que dejó en el porvenir
 ah negro haitiano que paseaba
 todas las madrugadas por el castillo de Joux

una sombra se lo comió
 el tiempo se lo devoró

el mar ya no lo moja pero de Toussaint Louverture
 mejor dicho de la muerte de Toussaint Louverture
 crece una flor roja
 crece una flor imperdonable negra bella
 como un haitiano
 como el haitiano Toussaint Louverture
 el haitiano más negro que se conoce
 el más joven el más adelante que se conoce
 ah negro ah general
 ah triste el bárbaro el impago (*Relaciones* 9-10)

En total contraste con la grandiosa evocación nerudiana de Haití, su “dulzura”, su “rectitud”, su “grandeza”, el poema se abre con una nota humilde que se hará recurrente en el poema : “una flor crece”. De hecho, el primer verso constituye una matriz de cuatro elementos que el poema va a desarrollar :

- “una flor crece” : acontecimiento mínimo en un presente no situado ;
- “donde” : lugar histórico ;
- “estuvo preso y murió” : trayectoria de la figura histórica ;
- “Toussaint Louverture” : nombre de la figura histórica.

En vez de la doble linealidad nerudiana, el poema gelmaneano no avanza, se queda en el mismo lugar (mentado cinco veces) donde “crece una flor”,¹ un lugar que constituye así el centro de una escritura en espiral que, mediante ampliaciones y repeticiones, se va trazando. La imagen del centro de la espiral se concreta en el poema con la “abertura” (v.2) directamente vinculada con el nombre de “Toussaint Louverture”, que se ve repetido seis veces : “*l’ouverture*” en francés significa precisamente “la abertura”. De hecho, Louverture no es un apellido sino un sobrenombre que le había sido otorgado al general haitiano precisamente a causa de las brechas que lograba hacer en las filas enemigas. Más adelante en el poema, la abertura se convierte en “agujero” (v.9), lugar que es un no-lugar y designa a la vez la “muerte” (v.2) y la vida (es un espacio mínimo donde “crece una flor”). El nombre del libertador haitiano se convierte así en el núcleo generativo del poema y de la reflexión histórica que propone. Una serie de aposiciones retoman también el doble nombre del primer verso y se construyen bajo las mismas leyes de repetición y ampliación : “el haitiano más negro que se conoce/ el más joven, el más adelante que se conoce/ negro Toussaint el general libertario” (vv.4-6) ; “ah Toussaint ah Louverture ah general” (v.13) ; “como un haitiano/ como el haitiano

¹ Comentaremos más adelante la importancia de este “crecimiento” en un contexto luctuoso, especialmente al analizar *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*.

Toussaint Louverture/ el haitiano más negro que se conoce/ el más joven el más adelante que se conoce” (vv.25-28).

Los otros elementos subrayados en el primer verso sufren el mismo proceso de repetición y ampliación. El lugar de la muerte de Toussaint se ve precisado : el castillo de Joux. El topónimo, cuyo fonema inicial se pronuncia difícilmente en castellano (salvo quizás para un argentino) funciona asimismo como un elemento que rompe la letanía de las invocaciones encabezadas por “ah” (vv.13-17) y perturba el carácter melódico de la estrofa ritmada por las repeticiones. El dato histórico refuerza la referencialidad histórica del poema, niega la imagen poética a favor de una ficción narrativa que recrea el hecho : “ah negro haitiano que paseaba/ todas las madrugadas por el castillo de Joux” (vv.18-17). El carácter cotidiano, anecdótico, ajeno a los “pétalos patéticos” de Neruda intenta captar la vivencia de un hombre que comía, vivía, moría “como todos” (v.7). El imperfecto del verbo morir, en contraste con el “murió” del principio, muestra cómo en Gelman la muerte de Toussaint puede convertirse en experiencia colectiva ; el valor de repetición sobreentendido en el imperfecto hace de la muerte un acto repetible. De ahí las perturbaciones temporales que se pueden observar en el poema como la aparición sorprendente de un futuro (“crecerá”, v.9) o el no menos sorprendente pasaje entre el pasado y el futuro (“ah dedo que dejó en el porvenir”, v.16).

El poema de Gelman no se detiene, como Neruda, en los momentos gloriosos del prócer ; los evoca fugazmente y con cierta ambigüedad (“fusilaba sombras [...] una sombra se lo comió”, vv.15, 19). Los superlativos que caracterizan a Toussaint suenan como irónicos, una ironía que estalla en el cambio de punto de vista del último verso : “ah triste el bárbaro el impago”. La mención de la barbarie parece de hecho remitir a una perspectiva distinta sobre la historia, una perspectiva que precisamente exalta el poder “civilizador” del blanco, mientras que el adjetivo sustantivado “impago” sugiere la existencia de una deuda para con Toussaint.¹ Este elemento anticlimático final contrasta fuertemente con el cierre grandilocuente dado por Neruda a su poema : “que los héroes pasados/ custodien tu mágica espuma”. En Gelman, la épica telúrica se transforma en una épica cargada de ironía, afín a lo cotidiano, lo nimio, los choques de perspectiva y la ambigüedad. Este poema se sitúa en la

¹ Recordemos aquí la definición dada por el *Diccionario de la Real Academia* : “1.m. Omisión del pago de una deuda vencida ; adj. coloq. Bol., Chile, Ecuad. y Perú. Dicho de una persona : que no ha recibido un determinado pago.”

continuidad de los “lamentos” recogidos en *Los poemas de Sidney West* (1969) y que retratan, según Gabriel Jiménez Eman¹, “héroes negativos, en cuanto representan la contrapartida de los héroes instituidos”. En este sentido, el último verso se explicaría por la necesidad de distanciarse tanto de una épica tradicional que valora y asimila lo blanco y lo civilizador, como de la épica nerudiana que exalta unilateralmente al libertador negro de Haití. Asimismo plantea el problema de la voz poética: ¿dónde se sitúa el hablante poético? El lugar de enunciación, no problematizado en Neruda sino asentado en puntos estructuralmente fuertes del libro,² está cuestionado de manera radical en Gelman. Es lo que cabe profundizar ahora.

La necesidad de reflexionar sobre la Historia latinoamericana, de reescribirla poéticamente nace del choque con un presente conflictivo vivido a nivel personal y colectivo. Es conocido el cambio de rumbo operado en la vida, el pensamiento y la poesía de Pablo Neruda a raíz del estallido de la Guerra Civil española que presenció cuando era cónsul en Madrid. Esta “conversión” (según la expresión de A. Alonso) está reflejada en la *Tercera residencia*, libro que teje un puente con la producción posterior de Neruda. En la vida y la obra de Gelman, la violencia creciente vivida en la Argentina va a desempeñar un papel semejante al de la guerra civil para Neruda aunque el cambio pueda parecer menos espectacular. La reflexión sobre el presente desde la Historia (que era el proyecto de *Relaciones*) se transforma en un grito de dolor donde siguen presentes el compromiso político,³ la utopía revolucionaria y una denuncia desesperada de la militarización de la sociedad argentina. Para poner de manifiesto los paralelismos y las discrepancias entre las posturas de ambos poetas frente a la situación sociopolítica en la que están inmersos, vamos a cruzar textos poéticos procedentes de la *Tercera residencia* y del *Canto general*, por una parte, y por otra, textos de *Relaciones* y de *Notas*.

España en el corazón recoge una serie heterogénea de poemas en cuanto a su forma y a su relación con la poesía desgarrada y hermética de las dos primeras *Residencias*. Para dar cuenta de la problemática que nos ocupa, hemos intentado registrar las marcas de la enunciación en estos veinticuatro poemas. Se pueden distinguir tres funciones asumidas por la

¹ Jiménez Eman, « Los disparos de la belleza incesante » 50.

² Cf. el poema introductorio al canto IV y la función del XV canto dedicado a la autobiografía de Neruda.

³ Véase la trayectoria ideológica de Gelman desde el marxismo hasta el militanismo guerrillero como montonero.

voz del hablante lírico : una función performativa, testimonial-cronística y simpática. La primera es la que más provoca este efecto de ruptura con la poesía anterior. Mientras que en las dos primeras *Residencias*, se consumía la ruptura entre el sujeto, el mundo y la palabra, los poemas de *España en el corazón* reanudan estos polos en una palabra poética que realiza lo que anuncia. Los actos de habla, que a veces invaden el texto, son de dos tipos : la promesa (por ejemplo, “juro [...]” en « Bombardeo ») y sobre todo la maldición (véanse por ejemplo las largas imprecaciones contra Mola y Franco). Poesía de urgencia, su violencia prosaica es de lo más perecedero en la producción nerudiana.

La segunda función, tan insistentemente presente como la primera, es de tipo testimonial y cronístico. El verbo en primera persona que más se repite en *España en el corazón* es “he visto”.¹ El poeta se presenta como un testigo privilegiado no sólo porque presencié los acontecimientos bélicos de cerca, en su casa madrileña,² sino también porque él posee el verbo capaz de llegar “a todos los seres sin esperanza” (« Llegada a Madrid... »). La dimensión cronística (patente en la presencia de nombres, fechas, batallas, etc.) se enlaza, en ciertos poemas, con una dimensión más específicamente lírica. El recuerdo de lo presenciado se inscribe ya no en la memoria discursiva que dará lugar a crónicas y relatos, sino en una sensación física : el cuerpo se convierte entonces en el receptáculo de los recuerdos. Véase la última estrofa de « Paisaje después de una batalla » :

Guárdenlo mis rodillas enterrado
 más que este fugitivo territorio,
 agárrenlo mis párpados hasta nombrar y herir
 guarde mi sangre este sabor de sombra
 para que no haya olvido. (286)

Esta memoria física opera también en la tercera función asumida por el hablante poético : una función orientada no tanto hacia el *yo* del testigo, el *vosotros* de la imprecación o la exaltación sino el *nosotros* de la violencia padecida colectivamente, lo que hemos llamado –en sentido etimológico– la simpatía. Esta última función, visible en textos como « Canto a las madres [...] », está sin embargo poco presente en *España en el corazón*. La meta de Neruda es “nombrar y herir”, no dejar resonar su propio sufrimiento en/con el sufrimiento de los demás.

¹ Cf. por ejemplo los poemas « Explico algunas cosas », « Canto a las madres de los milicianos muertos », « Llegada a Madrid de la brigada internacional », etc.

² Cf. « Explico algunas cosas » : “en un barrio/ de Madrid, con campanas./ con relojes, con árboles.// Desde allí se veía/ el rostro seco de Castilla/ como un océano de cuero” (271).

Neruda sigue adoptando la misma actitud cuando padece directamente y en carne propia la violencia desatada por los conflictos políticos en su propio país. En el poema final del *Canto general*, Neruda recuerda que la obra fue “escrit[a]/ en la persecución, cantando bajo/ las alas clandestinas de [su] patria” (722), es decir en los años 1948-1949 mientras lo perseguía el presidente Gabriel González Videla. En algunos poemas se refiere directamente a su situación de fugitivo, especialmente en los Cantos X¹ y XIII. El poema “Yo no sufrí” (643, Canto XIII) define muy claramente la postura anímica –y por ende poética– de Neruda :

Pero tú no sufriste? Yo no sufrí. Yo sufro
 sólo los sufrimientos de mi pueblo. Yo vivo
 adentro, adentro de mi patria, célula
 de su infinita y abrasada sangre.
 No tengo tiempo para mis dolores.
 Nada me hace sufrir sino estas vidas
 que a mí me dieron su confianza pura [...]. (643, vv. 1-7).

El poema está basado en el doble sentido de “sufrir” : padecer o recibir pasivamente los resultados de una acción. El poeta no expresa un dolor personal, arraigado en vivencias sentidas como intensamente personales : en este sentido, “no sufre”. En cambio, es el receptáculo del dolor de “[su] pueblo”. El pueblo es la entidad orgánica dotada de sufrimiento y pasión (su “abrasada sangre”) de la cual el poeta es una célula.² Sin embargo, la humildad del estatuto del poeta (“una célula”) sólo es aparente, ya que es el interlocutor privilegiado del pueblo entero que le dio “su confianza pura” en unos términos que explicita más adelante en el mismo poema :

Me dijeron : “Te debes a nosotros,
 eres el que pondrá la marca fría
 sobre los sucios nombres del malvado”. (vv.18-20)

Otra vez aparece aquí este deber de “nombrar y herir” acuñado en « Paisaje después de una batalla ». El deber de nominación, omnipresente en el *Canto general*, caracteriza también la voz poética en los textos orientados hacia la denuncia del “traidor” (v.8) : la dimensión autobiográfica, solicitada constantemente, permite al mismo tiempo que el yo se identifique con un pueblo reificado en su voz unánime dirigida al

¹ El Canto X se titula precisamente *El fugitivo*.

² Nótese la imagen casi paulina del ser como miembro del cuerpo sagrado de la comunidad, aquí el pueblo.

poeta y que ese *yo* se reafirme constantemente en una vocación especial de portavoz privilegiado.

Es en este punto precisamente donde más se oponen las poéticas de Neruda y de Gelman. El poeta argentino privilegia el valor “sim-pático” (su poder de evocar la comunión en el sufrimiento) de la palabra poética frente a su dimensión performativa o cronística.¹ Por supuesto esta última está presente. El mismo título *Relaciones* da fe de ese proyecto, así como la organización del poemario en el cual van alternando y entrelazándose reflexiones poéticas sobre el pasado más o menos reciente de América y/o Europa,² con una denuncia vehemente de la situación argentina, evocando acontecimientos (los fusilados de Trelew)³ o prácticas concretas (la tortura con la picana)⁴ de la más candente actualidad. Sin embargo, esta dimensión cronística está inmersa en una “infusión imaginaria y [una] efusión sentimental”.⁵ En contraste con el “yo no sufrí” de Neruda, Gelman expresa un sufrimiento constante.⁶

Una lectura cruzada entre la *Tercera residencia*, el *Canto general* y *Relaciones* nos parece tanto más pertinente cuanto que Gelman, en « Rojos », un poema de dicho poemario, establece explícitamente un paralelismo entre la situación argentina de principios de los años 70 con la España de la Guerra Civil :

llueve sobre el río de la Plata y hace
36 años casi que mataron a Federico García Lorca pero
¿cuál es la relación entre esa
realidad exterior y esta irrealidad interior? o
¿cuál es la relación entre esa irrealidad exterior
y esta realidad interior? (*Relaciones* 45)

Esta *relación* que busca la palabra poética es inseparable de su radical cuestionamiento : entre la realidad exterior e interior, y la irrealidad,

¹ Convendría matizar esta afirmación según las distintas etapas de la obra de Gelman. Estas afirmaciones se refieren fundamentalmente a la producción de los años 70.

² Cf. el análisis de « Comidas ».

³ En « Glorias » (65).

⁴ En « Somas » (17).

⁵ He aquí la cita completa de Yurkievich (« La violencia » 103-104) que demuestra cómo en *Hechos y relaciones* “[l]a crónica histórica, la carga doctrinal y la práctica política [...] están transfiguradas por el tratamiento lírico, o sea por la infusión imaginaria y por la efusión sentimental”.

⁶ Véase al respecto el hermoso estudio de Giordano (« Juan Gelman o el dolor de los otros »).

exterior e interior, ya no existe ninguna manera de establecer un vínculo racional. El poema realiza el programa enunciado en el segundo epígrafe : “Hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella”. En este delirio programado, buscado, porque en definitiva es la única relación posible entre interioridad y exterioridad, entre mundo y lenguaje, las coordenadas espaciotemporales se convierten en los términos de una libre combinatoria que intenta, a partir de lo irracional, echar una luz sobre el presente. El poema se cierra sobre las mismas preguntas angustiadas :

¿cuál es la relación entre esa
realidad exterior y esta irrealidad interior? o
¿cuál es la relación entre esa
irrealidad exterior y esta realidad interior?
¿cuándo mataron a Federico García Lorca en Tucumán?
¿cuándo lo fusilaron en Azul Sante Fe Salta? (*Relaciones* 46)

Los hechos se pueden consignar pero ya no funcionan dentro de un sistema significativo : los hechos ya no son los signos del lenguaje continuo de la Historia. Los hechos ya no hablan. Neruda podía argüir que la realidad hablaba por sí sola de una manera superior a su propio canto.¹ El presente de Gelman se hace opaco, ilegible : “no lo sé yo no lo sé”, repite dos veces el hablante en el centro del mismo poema (v.25).²

La “violencia estremecedora de lo real” (según la expresión de S. Yurkievich) que ataca en carne viva al poeta es el único punto de apoyo para tratar de existir y de hablar. El pueblo –la supuesta entidad orgánica llamada así por Neruda– no delega la expresión de su dolor al poeta. La voz poética surge de una necesidad íntima, del sufrimiento propio asumido como tal. El poema « Situaciones » acota ese lugar con un tono irónico que hace alternar preguntas y respuestas :

¿son atacados por la furia y la pena?
¿el contrario poder les trabaja cara corazón y pulmones?
¿les llena la boca el veneno que la injusticia exterior hace subir del interior?
¿escupen veneno en torno a veces?

son atacados por la furia y la pena
el contrario poder les trabaja cara corazón y pulmones
les llena la boca el veneno que la injusticia exterior hace subir del interior
escupen veneno en torno a veces (*Relaciones* 23)

¹ “Jarama, para hablar de tus regiones/ de esplendor y dominio, no es mi boca/ suficiente, y es pálida mi mano :/ *allí quedan tus muertos*” (« Batalla del río Jarama », p. 279, subrayado mío).

² Quizá se pueda leer aquí un eco del “yo no sé” de *Los heraldos negros* de Vallejo.

Como en el poema anterior, volvemos a encontrar la oposición exterior/interior ; la palabra poética se hace veneno que se escupe como respuesta a un ataque a la vez interno y externo : “la furia y la pena”. El doble sintagma recuerda el título de la segunda sección de la *Tercera residencia* (« Las furias y las penas »), basada en un verso de Quevedo que el mismo Neruda cita en epígrafe (“Hay en mi corazón furias y penas...”). El poema gelmaneano esboza el perfil de un poeta del que el Neruda de la *Tercera residencia* no renegaría :

entonces tratan con la palabra turbios
no usan corona de laurel sino de rabias
tienen la mano de cantar o escribir rota
comercian con la belleza o con la rabia (*Relaciones* 21)

Sólo la última estrofa del poema no se inserta en el juego de repeticiones que estructura el texto. He aquí los cuatro últimos versos :

en medio de la noche oyen tiros
oyen en medio de la noche tiros
oyen tiros en medio de la noche
en medio de la noche oyen (*Relaciones* 22)

Este *éxPLICIT* se puede leer también como un lejano eco del famoso poema « Explico algunas cosas » que también concluye con la repetición de un verso :

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles! (Neruda 273)

No pretendemos aquí que se trate de una intertextualidad “fuerte”¹, ni de una relación de influencia de uno sobre el otro. Simplemente queremos recalcar el hecho de que en ambos poemas, se trata de definir el lugar, la situación del hablante poético, en medio de la violencia. En ambos poemas, el final hace hincapié en la manifestación (“tiros en medio de la noche”) y los estragos de esta violencia (“la sangre por las calles”). Pero la diferencia también es llamativa. En Neruda, el paso es directo entre la afirmación de la experiencia personal (“he visto la sangre de España”) y la interpelación

¹ Véase al respecto las propuestas teóricas de L. Jenny sobre las “fronteras de la intertextualidad” (262-263).

imperiosa (“venid”). En Gelman, la experiencia de la violencia sólo da derecho a profundizar su expresión en un verbo que se caracterizará cada vez más en los poemarios ulteriores por la tensión entre dolor propio y apropiación de voces ajenas, también marcadas por el dolor¹ (el loco, el niño, el inmigrante).² Esta compenetración del dolor propio y ajeno se acentúa en la poesía posterior de Gelman en la que aumenta la carga afectiva como única manera de responder a la “violencia de lo real”, sin caer en las trampas de una épica ideologizada al extremo.

III. Los héroes de la Memoria

Los poemarios posteriores a *Relaciones*, escritos durante los años 70 y 80, dan cuenta del carácter fundador de la estética y de la ética que se afirman en este libro clave. Si seguimos rastreando la evolución de la figura del revolucionario, nos damos cuenta de que Gelman sigue fiel a un tratamiento épico del héroe revolucionario. Pero ya no se trata de celebrar una lucha victoriosa (como la de Fidel en *Gotán*), o de rendir homenaje a un intelectual comprometido cuyo ejemplo puede fertilizar la causa revolucionaria (como Lumumba en *Cólera Buey* o Emilio Jáuregui en *Fábulas*). La escritura poética acompaña a la derrota de una praxis política y de un proyecto social ; es el crisol de una memoria cada vez más atormentada por el recuerdo de los compañeros caídos. Por lo tanto, el tratamiento del revolucionario se desplaza progresivamente hacia un *pathos*³ cada vez más exacerbado que se caracteriza por los rasgos siguientes :

- la elección del “corazón”, esto es de la sensibilidad dolida, como lugar fuente de la escritura poética ;
- la enfatización en la corporeidad mortal del revolucionario ;
- la polifonía y el desdibujamiento de la autoría.

Veamos paso a paso cómo se despliega este tratamiento “patético” de las figuras heroicas de la Memoria, tomando otra vez como punto de partida el libro *Relaciones*.

¹ Según Jaime Giordano, la expresión del dolor llega a su “madurez” en *Relaciones*, porque “[l]a integración entre el dolor de los otros y el propio dolor se hace dialéctica” (284).

² Ver al respecto el sugerente artículo de Dalmaroni (“Juan Gelman : del poeta-legislador a una lengua sin estado”).

³ Véase al respecto el comentario de Miguel Gomes : “El expresionismo de Gelman [...] es ‘patológico’, no por ser enfermizo, sino por responder a un sujeto lírico empeñado en conmocionar, en manifestarse menos a través de la dignidad del *ethos* que a través de los afectos y las pasiones” (« Juan Gelman en la historia » 658).

El poeta heroifica a los actores anónimos de la resistencia a la injusticia estatal. Califica como “testigo y mártir de la causa y héroe” (76) a un niño nacido en la cárcel de una madre violada y torturada, y que fallece después de cinco días de vida. Como en el caso del Che, una entrañable ternura y un respeto sincero por las *personas* involucradas en la lucha armada, corren parejas a una puesta en tela de juicio (de intensidad variable según los textos) del *discurso* de cuño castroguevarista, que la dicción de Gelman aísla, interroga hasta poner al desnudo su falta de adecuación a la complejidad de lo real. Como ya hemos adelantado, se puede observar en ciertos aspectos de la violencia de los 70 una trasferencia a la situación argentina del pensamiento y de la práctica guevaristas. Esta tensión entre heroicización de las personas y crítica del discurso se cristaliza alrededor de ciertos núcleos ideológicos descritos con agudeza por José Pablo Feinmann en su ensayo dedicado a la genealogía de la violencia en Argentina.¹ Destacaremos tres : 1° la “exaltación de la ‘voluntad revolucionaria’ [...] por sobre las condiciones reales de enfrentamiento” (56), 2° “el mito de la ‘muerte bella’” (62), y 3° la idea de que “la revolución podía ser protagonizada no por las masas, sino por la guerrilla” (86).

En « Abrigos », se contrastan la miseria cotidiana de “el chiquito pordiosero del tren [que] pide no más que una moneda” y un discurso estereotipado acerca de las condiciones de la revolución (“habida cuenta// de condiciones objetivas y subjetivas sumadas/del// final entierro del capitalismo la lucha popular//efectivamente avanzando etcétera ¿importa//año más año menos ala más o menos en// el furor del día girando/planeta a morir ya?”, 87). La artificialidad de ese discurso ideológico resalta por su mera yuxtaposición al lado de las interrogaciones que evocan en un lenguaje cada vez más desarticulado la tremenda dificultad del presente. El verso final parece desmentir el mito de la revolución triunfante : “¿alguno// duerme abrigado por su confianza en el

¹ Entre los numerosos estudios dedicados al tema, nos ha parecido que el discurso crítico de Feinmann, empeñado en devolver al Che a su “problematicidad” (65), era menos sospechoso de unos prejuicios ideológicos reaccionarios, dada su postura explícitamente determinada por un credo socialista (19). Véase la reseña de Bartolomé de Vedia al libro de Feinmann : “su fuerte compromiso ideológico [de Feinmann] es, justamente, lo que confiere especial interés a algunas de las opiniones que vierte sobre nuestra historia reciente. Adquieren especial resonancia, por ejemplo, su rechazo a la idealización romántica y acrítica de la figura del Che Guevara, su oposición frontal a la llamada ‘cultura de la muerte’ [...] y, sobre todo, su certera y conmovedora afirmación de que toda violencia expresa una derrota [...]. En labios de un analista menos comprometido que Feinmann, esas definiciones tendrían, probablemente, una relevancia menor”.

triumfo final?” (88), como si el heroísmo tradicionalmente vinculado con el triunfo fuera sólo una coartada, un “abrigo”.

Menos cuestionado parece ser el segundo núcleo heredado del pensamiento guevarista : el mito de la “muerte bella” (la expresión es de Feinmann). En el poema «Glorias», el poeta rinde homenaje a los fusilados de Trelew¹ :

¿y dónde no la hay esa sangre caída de los 16 fusilados en Trelew?
[...]
oh amores 16 que todavía volarán aromando
la justicia por fin conseguida el trabajo furioso de la felicidad
oh sangre así caída condúcenos al triunfo (66-67)

Esta “sangre caída” recuerda la “sangre derramada” cantada por el Che en un texto apocalíptico que merece recordarse : “¿Cómo podríamos mirar el futuro de luminoso y cercano, si dos, tres, muchos Vietnam florecieran en la superficie del globo, con su cuota de muerte y sus tragedias inmensas [...]!” (en Feinmann 64). No es cierto que un hipotético “triumfo” justifique “las tragedias inmensas”. Pero, al mismo tiempo, el poeta vuelve a interrogarse, de manera esta vez mucho más angustiada que en « Pensamientos », sobre la manera justa de expresar su duelo :

¿y dónde no la hay esa sangre caída de los 16 fusilados en Trelew?
[...]
¿y quién la va a velar? ¿quién hará el duelo de esa sangre?
¿quién le retira amor? ¿quién le da olvido?
¿no está ella como astro brillando amurada a la noche? (66)

La imagen que termina por invadir todo el poema no es tanto la *metáfora* de la sangre derramada por el triunfo futuro de la justicia en el país, sino la *realidad* de un país anegado en la sangre : “¿hay algún sitio del país donde esa sangre no está corriendo ahora?” (66).

En 1980, se publican juntos una reedición de *Relaciones y Hechos*, poemario redactado entre 1974 y 1978, entre Buenos Aires y Roma. El cuestionamiento de las modalidades de la lucha revolucionaria (no de su necesidad intrínseca) se hace patente. En un poema de *Hechos*, « Ausencias », el mito de la “muerte bella” se ve puesto en tela de juicio a

¹ “En agosto de 1972, un grupo de guerrilleros encarcelados, la mayoría miembros del ERP mantenidos en la guarnición naval patagónica cercana a Trelew, trataron de escapar. Dieciséis guerrilleros [...] fueron inmediatamente capturados y fusilados sumariamente” (Rock 440).

través de la cita recurrente “patria o muerte” (85, vv. 16,19,21,22, 26). Hay una diferencia de tono muy fuerte entre la rememoración tierna de los compañeros y la repetición angustiosa del lema revolucionario :

no está paquito/hijo
de la memoria/y no está marcos el de la lengua
llena de asombros/y tampoco diana
diáfana desamparada/ni

[...]¿escriben
“patria o muerte” en las paredes

de la dolor la soledad? [...]

[...] ¿arden en el claror
de su mañana pura?/ ¿ “patria o muerte” escriben
en su pasión/ sus ayes/ sus telitas?

¿hasta la última calor?/ ¿así seas
patria o muerte que un día vendrá?/¿regada con
dulce furia?/¿patria nuestra que estás en la sangre/
caída ciela?/¿resplandor? (Hechos 85-86)

Según Feinmann, “el mandato *gloria o muerte* expresa la concepción heroica de la vida que sostuvieron los Montoneros. [...] *Patria o Muerte, Liberación o Muerte, Perón o Muerte* fueron expresiones setentistas del mandato patrio fundacional *Gloria o Muerte*. [...] La presencia de la palabra *muerte* en todas estas consignas señala algo incontestable : *la fascinación por la muerte*” (67). La rememoración viva de los compañeros, al entrelazarse cada vez más estrechamente¹ con el discurso ideológico fijado en un lema mortífero repetido, termina por vaciarlo de su fuerza imperativa. La acumulación de interrogaciones, la desarticulación de las frases, la multiplicación de neologismos en pos de un impacto expresivo mayor, las expresiones oximóricas (“dulce furia”), la distorsión intertextual implícita (“patria nuestra”/Padre nuestro) son los síntomas atormentados de la pérdida de sentido de las convicciones ideológicas frente a la necesidad urgente de dar un testimonio sobre la muerte solitaria y violenta de los compañeros de lucha, con la cual el poeta busca recrear una comunión emotiva. En este último poema, se manifiesta plenamente la intensificación de lo que Foffani llama la “textualidad Vallejo”. El primero de los tres núcleos vallejanos definidos por Foffani incide especialmente en la construcción de la figura del guerrillero : se trata de “la emergencia de una subjetividad que se constituye en *cuerpo* y *voz* como fragmentos o partes

¹ Véase la ausencia de comillas en la última mención de la alternativa (v. 26).

que registran la pérdida del sujeto moderno” (Foffani, « Contra la prepotencia » 14).

Un tercer lugar de diálogo con las teorías castroguevaristas adoptadas por los Montoneros es el tema de la relación entre elite guerrillera y masas.¹ Gelman se distancia radicalmente de la postura montonera que cree que se puede hacer la revolución por las masas y sin ellas. En « Consumos », este distanciamiento se expresa mediante una parodia un tanto amarga del cliché :

tomar distancia de la lucha del pueblo/para
entenderla mejor o verla mejor/plantea
una necesidad ya que
la distancia se puede poblar y/o

el pueblo se puede distanciar/ [...]
 [...]
 hacia lejos del pueblo o distancia
que novelistas novelizarán
y ciegos cantan advertidos
en sociedad de tantos consumos (Hechos 78)

Finalmente, queda por preguntarse si Gelman, en su poesía de los 70 avala la violencia. Lo cierto es que, cuando esta está directamente relacionada con la persona de sus compañeros, no la denuncia.² Al contrario, la heroificación incipiente en *Relaciones* se refuerza en *Hechos*. El guerrillero adquiere todas las características del héroe mencionadas más arriba. Así en « Suertes », se lo describe indiferente frente al peligro, casi “inmortal” :

probando pistolas acomodando cargadores/los compañeros
parecen brillar inmortales o lejos de la muerte/vivos
en el esfuerzo de acomodar probar/ sin
pensar en la suerte adversa favorable/o (Hechos 77)

¹ Véanse también las declaraciones de Gelman a Mero acerca del “modelo de construcción del poder para Montoneros” : “Modelo absolutamente elitista, contrarrevolucionario y antipopular” (96).

² Véase este comentario de Pablo Montanaro (« Poesía, política y militancia » 52) : « Si recorremos las expresiones de Gelman durante los años 70 veremos que a mediados de 1971 estaba convencido que la realidad política y social del país se modificaría en lo inmediato a través de la toma del poder por la ‘línea violenta’. [...] Dos años después, cuando Perón se disponía a regresar a la Argentina, Gelman sostenía que su vuelta tendría una ‘extraordinaria’ repercusión motivada por una expectativa que favorecería a la revolución”.

En « Descansos », el poeta imagina la muerte de Francisco Urondo como un “alzar[se] como lámpara en medio de la noche [...]” (83). En el prólogo de una antología reciente de poemas de Urondo, Gelman sigue reivindicando la validez tanto de su escritura como de la modalidad violenta de su militancia: “No hubo abismos entre experiencia y poesía para Urondo. ‘Empuñé un arma porque busco la palabra justa’ dijo alguna vez. [...] Buitres de la derrota [...] le han reprochado a Paco su capacidad de arriesgar la vida por un ideal. Paco no quería morir, pero no podía vivir sin oponer su belleza a la injusticia” (7-8).

La idealización del poeta-guerrillero,¹ figura mítica central de la epopeya revolucionaria de los 60, resiste pues, por razones quizás vinculadas a la propia trayectoria humana y poética de Gelman, a la puesta en tela de juicio a la que somete directamente la ideología de Montoneros. Tal vez uno de los elementos más interesantes de esa crítica sea la lectura de la cultura de muerte del movimiento como una “mística equivocada” (Mero 91). El fin de los años 70 coincide precisamente para Gelman con la lectura apasionada de los místicos castellanos cuya presencia se puede rastrear sobre todo en *Si dulcemente* (1980) y *Citas y comentarios* (1982), como si el ideal revolucionario se interiorizara y se volviera a proyectar no desde la lucha real, sino desde el exilio, es decir, la ausencia.

A partir de *Notas*, el sentimiento de fragmentariedad y pérdida se hace dominante en la evocación de los compañeros fallecidos. Las errancias de los Montoneros, el drama familiar vivido por Gelman y su exilio en Europa, lo llevan a volver sobre la evocación de los compañeros fallecidos pero esta vez con una sensibilidad exacerbada. Aunque sigue defendiendo la pureza de la Revolución “amora mía” (Nota XI), el poeta toma distancia y reconoce que fue “abajada/ tocada/ manoseada/ ensuciada” (Nota XI) y critica duramente “la soberbia/ la ceguera/ el delirio militarista de la conducción” (Nota XIII). La muerte de los compañeros aparece sin el hálito épico que seguía latiendo en *Hechos y Relaciones*. La Nota III ofrece un testimonio escalofriante en el que la subjetividad del poeta se desnuda y expresa su desgarramiento íntimo:

andar con las rodillas desnudas
por un campo de vidrios rotos/
andar con el alma desnuda
por un campo de compañeros rotos/
[...]

¹ De especial interés es el apartado « The Guerrilla Poets » en el libro de González y Treece, 281-286.

por fin quietos/sin miedo
 a la muerte/muertos/
 por plomo o por cianuro/[...]
 en todo caso/podridos

bajo tierra en la tierra (Notas 97)

La alusión repetida al suicidio alude a una práctica muy discutible de Montoneros que sitúa el suicidio como primer método (y no como última instancia) para escapar a la persecución y la tortura (Mero 91 y sig.). Gelman rechaza toda aura gloriosa (y abstracta) a este tipo de muerte; la evocación de los compañeros muertos ha abandonado las metáforas de la sangre para expresar crudamente la realidad última: “podridos bajo tierra”. El alma se corporeiza para expresar su dolor. Las imágenes de descomposición y desintegración en “pedazos” son recurrentes. La fragmentariedad de lo real, que es el estrago más profundo de la violencia y la muerte que hacen trizas las unidades armónicas creadas por el amor, alcanza también a la memoria incapaz de “juntar los pedacitos rotos del sueño” (Nota XII) :

¿a la memoria le falta realidad/a la
 realidad le falta memoria?/¿qué hacer
 con la memoria/con la realidad

en la mitad de esta derrota o alma?/
 alma a quien todo un pueblo sangre ha sido/
 [...]
 de la memoria crecen resistencias/
 [...]
 del cementerio/
 la memoria/¿no sacamos muertitos
 como pedazos de vos/nos/ (106)

La memoria se aferra a estos “pedacitos” para recrear, a partir de ellos, algo de la singularidad personal irreductible de los compañeros :

de esos amados pedacitos está hecha nuestra concreta soledad/
 per/dimos la suavidad de paco/ la tristeza de haroldo/ la lucidez de / rodolfo/el
 coraje de tantos (108)

La desesperación aflora cuando Gelman se dirige directamente a su hijo desaparecido, como en las Notas XIV y XX. Pero la tarea que se asigna Gelman es devolver a estos muertos el latido de la vida gracias a su palabra :

muertos que hablo y que me hablan
 en las palabras que palabro/(119)

Las imágenes vinculadas con la luz, una luz que brilla en la noche, son recurrentes para evocar la paradoja de la presencia ausente de los compañeros (Nota XXI, vv. 3-4 ; Nota XXIV, v. 6 ; Nota XXVII, v.7). Las sombras de Quevedo y de San Juan de la Cruz tejen estas imágenes paradójicas ; este trabajo intertextual se intensifica en el poemario *Carta abierta*, publicado conjuntamente con *Notas en Si dulcemente* (véanse los análisis del cap. III).

La trayectoria iniciada en *Hechos y Relaciones*, que se profundiza y se interioriza dolorosamente en *Notas*, culmina en *Hacia el sur* (1982). Es un poemario en el cual Gelman intenta reconciliar el “deber”¹ de memoria frente a los compañeros muertos con una nota más vitalista : la constancia del amor y de la poesía. Para lograr el primer propósito, Gelman elabora un dispositivo paratextual relativamente complejo : la primera sección del libro reuniría los poemas de José Galván (autor del epígrafe de *Relaciones* en la edición de 1973) que “desapareció a fines de 1978 en la Argentina, asesinado o secuestrado por la dictadura militar” (370) ; la segunda sección reúne los poemas de Julio Grecco que “cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24/10/1976” (412), poemas que fueron recogidos por José Galván. Hay que recordar que José Galván firmó el segundo epígrafe de las primera y segunda ediciones de *Relaciones*, firma que desaparece en el volumen *de palabra*. Más allá del uso de los heterónimos con el cual sus lectores ya están acostumbrados (la semejanza de las iniciales apunta claramente a un juego), Gelman parece buscar una identificación más íntima, desde la enunciación misma, con estos guerrilleros-poetas que saluda una vez más y cuyo destino –ficticio– corre paralelo al de tantos poetas desaparecidos o muertos.

Tal insistencia en adoptar el lugar de enunciación del poeta-guerrillero muerto y en hacerlo desde el imperativo del deber de memoria se anticipa al debate acerca de la memoria colectiva que impera en Argentina sobre todo durante la segunda década de los 90. Uno de los problemas que plantea la tensión entre “memoria colectiva y políticas de olvido”² gira alrededor de la pregunta siguiente : ¿quién tiene legitimidad

¹ La « Noticia » que encabeza la sección titulada « los poemas de José Galván » reza : “Es mi *deber* difundir estos poemas que me llegaron por casualidad o milagro” (370, subrayado mío).

² Es el título del libro editado por A. J. Bergero y F. Reati.

para hablar del pasado y darle un sentido? A lo largo de los años 80 especialmente, esta pregunta estaba en el centro de las relaciones polémicas entre varios grupos que luchaban por el reconocimiento de una posición de enunciación legítima sobre el pasado. Así, en su libro *Narrativas de la guerra sucia*, J. Corbatta articula su estudio alrededor de dos categorías principales de escritores, que se distinguirían no sólo por su recorrido vital y sus elecciones políticas, sino también por su práctica de escritura : los que se fueron y los que se quedaron. Que Juan Gelman, desde el exilio, difundiera la poesía de dos guerrilleros muertos en la Argentina, uno desaparecido y el otro caído en combate, podría interpretarse como una manera de cancelar este debate. De manera quizás más fundamental, existe también otra línea divisoria entre los que vivieron el terror en carne propia o a través de seres muy cercanos y los que no se han visto envueltos a título personal y/o familiar. Estas dicotomías plantean asimismo el problema de la integración en el campo político de una memoria reconocida como verdadera y compartida por grupos sociales lo bastante amplios, integración que es necesaria frente al riesgo de monopolio acerca del contenido y de las formas de transmisión de la memoria¹ (Jelin 95). En esta perspectiva, cabe recalcar las « Noticias » que encabezan las dos secciones dedicadas a los poemas de Galván y Grecco : permiten salir del espacio demasiado estrecho de un yo poético asimilado a un individuo aislado. Este dispositivo no sólo reanuda con una búsqueda constante en la poesía de Juan Gelman ; según E. Foffani, “[e]sta erosión de los nombres propios y nombres de autor que el sujeto involucra desde el interior de los textos –sujeto traductor, repetidor, heterónimo, extranjero, cadáver, etc.– es algo más que una mera convergencia o afinidades entre poéticas. Es la treta por desprivatizar precisamente lo que había quedado congelado en el género : la voz homogénea que sometía las otras a la suya propia” (« Contra la prepotencia » 22). De esta manera, las “máscaras”² de *Hacia el sur* podrían reflejar paradójicamente una voluntad de escapar del abuso de la memoria que Ricoeur critica, siguiendo a Todorov, al denunciar “la pretensión de nuestros contemporáneos de instalarse en la postura de la víctima, en el estatuto de la víctima [...]. Esta postura engendra un privilegio exorbitante, que pone al resto del mundo en posición de deudor” (105).

¹ “El sufrimiento personal (especialmente cuando se lo vivió en carne propia o a partir de vínculos de parentesco sanguíneo) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad. Paradójicamente, si la legitimidad social para expresar la memoria colectiva es socialmente asignada a aquellos que tuvieron una experiencia personal de sufrimiento corporal, esta autoridad simbólica puede fácilmente deslizarse (consciente o inconscientemente) a un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad” (Jelin 95).

² Véase el interesante artículo de Friolet (« *Interrupciones 2* » 153-154).

Los poemas de *Hacia el Sur* reanudan con la presentación directa y cruda de la violencia dictatorial que caracterizaba a *Hechos y Relaciones* (como, por ejemplo, en « La mesa » en el que el *yo* es la mesa sobre la cual “le dan 220 voltios a la boca que anunciaba el reino de la Revolución”, 348). Pero Gelman busca una evocación menos desesperada, que cuenta con la fuerza de la poesía y del amor para no convertir la memoria en “cementerio”. Esta imagen aparece explícitamente en un poema dirigido a Rodolfo [Walsh] :

nuestro cementerio es la memoria/
allí enterramos a los compañeros queridos/
[...]
pero esas lágrimas y compañeros esperan el fresco del alba/
no están muriendo porque murieron amando/ (375)

Como en el proceso de purificación del alma descrito por San Juan de la Cruz, la memoria debe transmutarse en esperanza¹ para no convertirse en la aliada de la muerte. La expresión del dolor de un mundo que se rompe como “pedazos de cristal” sigue presente pero no impide un “sí” a la vida (« Aquí », 345-346). El hablante lírico promete: “voy a quemar esta tristeza en la tarde” (« Actos », 350). La imagen del árbol que crece “hacia el sur” nutriéndose del cuerpo de Paco es representativa de una nueva actitud vital que busca aunar la celebración de la memoria y de la vida (« Oír », 353). El amor humano se transforma en una morada en la que se borran las fronteras entre lo íntimo y lo político, lo erótico y la amistad: “te amo porque sos mi casa y los compañeros pueden venir” (« Hacia el sur », 361).

La figura de Francisco Urondo, más que ninguna otra, está asociada, ya lo hemos visto, a la figura del héroe guerrillero-poeta, que encarnan también nombres como los de Roque Dalton o Javier Heraud, mencionados los tres en el poema « Ruiseñores de nuevo ». Estos guerrilleros-poetas se encuentran en la encrucijada entre dos series : en el poema mencionado, los nombres de revolucionarios como Sandino o Guevara se mezclan con nombres de poetas (Keats, San Juan de la Cruz, Vallejo, Verlaine, Whitman, etc.) en el afán de hacer converger las dos tradiciones (la revolucionaria y la poética) en el mismo plano en el que la Historia se halla trascendida –no sin cierta ambigüedad– por la voz inmemorial de la poesía :

¹ Cf. *infra*.

ahora canta el ruiseñor del griego al fondo de los siglos/
 pasa walt whitman con el ruiseñor al hombro cantando en paumanok/
 pasa el comandante guevara a hombros del ruiseñor/
 pasa el ruiseñor que se alejó de la vida como burrito andino

en representación de los que caen por la vida/
 pasa la luna de rosados dedos/
 pasa safo abrigando al ruiseñor
 que canta/canta/canta/ (Hacia el sur 388-389)

La poesía se hace aquí “*representación* de los que caen por la *vida*”, es decir se hace *sepultura* en el sentido noble, pragmático y casi vital de la palabra: “La sepultura en efecto no es sólo un lugar a parte de nuestras ciudades [...]. Es un acto, el de sepultar. Este gesto no es puntual; no se limita al momento del entierro; la sepultura permanece, porque permanece el gesto de sepultar; su trayecto es el mismo que el del duelo que *transforma en presencia interior la ausencia física del objeto perdido*” (Ricoeur 476, subrayado mío). Esta victoria de la poesía sobre la desesperación y la absurdidad se hace en tono menor, en lo que se refiere a la propia práctica poética de Gelman. Si bien es verdad que “para un poeta es cada día más difícil [...] que un guerrero haga hazañas para que él la cante”, Gelman afirma también con un guiño que “lo lindo es saber que uno puede cantar *pío-pío*//en las más raras circunstancias/” (419-420, vv. 28, 31, 37-38). En esta mezcla de ternura, de autoironía y de confianza testaruda en el poder humilde e inquebrantable de la poesía, hay que buscar el tono propio que Gelman ha ido forjando para enfocar la Historia y sus figuras heroicas cuando se han derrumbado las posibilidades concretas de un triunfo de la Revolución.

Capítulo II : RITOS DE DUELO

No hay política, diríamos de manera económica, elíptica y por lo tanto dogmática, sin organización del espacio y del tiempo del duelo, sin toponimia de la sepultura, sin relación anamnésica y temática con el espíritu como aparecido, sin abierta hospitalidad para con el huésped como ghost que es tanto rehén nuestro como nosotros de él.

Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*

I. La escritura como rito de duelo : algunas premisas

La poesía de Juan Gelman es lucha y combate, también es pérdida y recuerdo de la pérdida. Esta segunda faceta se enfocará bajo un concepto que iremos precisando poco a poco y que es el que traducen términos como *mourning* y *deuil* : el duelo. En este capítulo segundo, me centraré en el duelo concebido ante todo como *rito*, recalcando sus dimensiones antropológicas, sociales y pragmáticas. En el capítulo tercero, en cambio, se insistirá más bien en la faceta más subjetiva del proceso que acompaña la pérdida. Por supuesto, estos dos últimos aspectos del duelo no son totalmente separables, lo que mostrarán los textos mismos.

Pero, ¿qué es el rito? Los últimos años han presenciado una rehabilitación del concepto en el campo de las ciencias humanas. En la era postcristiana que atraviesa Occidente, parece ser que los ritos, más o menos desgajados de su fundamento religioso o sagrado, siguen siendo imprescindibles para la vida social e individual. De hecho, es notable el auge de los estudios sobre la ritualidad en la antropología de los últimos veinte años, como si la extinción de la ritualidad religiosa hubiera dejado paso a una ritualidad profana omnipresente pero difícil de asir teóricamente. Más interesante y sugerente que una erudita síntesis sobre el

tema,¹ me parece ser una fábula que encierra las premisas que permiten pensar el rito y sus relaciones con la muerte y la poesía. Elegí tomar como acicate para esta reflexión una escena novelesca que pertenece a una obra clásica de la narrativa hispanoamericana : *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. Recordemos brevemente que la novela cuenta el periplo de un musicólogo en pos de instrumentos de música originarios : su viaje espacial por zonas cada vez más aisladas de América del Sur se desdobra en un viaje en el tiempo. La entrada en la selva amazónica permite al narrador volver a vivir una sincronía con los tiempos prehispánicos y luego prehistóricos. En este contexto, en el seno de una tribu muy primitiva que acaba de asistir a la muerte de uno de sus miembros, el narrador es el testigo del “Nacimiento de la Música” :

Detrás de mí, bajo un amasijo de hojas colgadas de ramas que sirven de techo, acaban de tender el cuerpo hinchado y negro de un cazador mordido, por un crótalo. Fray Pedro dice que ha muerto hace varias horas. Sin embargo, el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla –único instrumento que conoce esta gente– para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador ; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava ; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime ; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gznate parece apremiar. Hay como portamientos guturales, prolongados en aullidos ; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo ; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grito sobre un cadáver rodeado de

¹ Varios estudios recientes sobre el tema recalcan las dificultades e incluso las aporías inherentes a semejante empresa (véase por ejemplo la introducción de Segalen, pp. 4-7). Sin embargo, la definición general dada por Claude Rivière puede considerarse como el marco general en el que se inscribe mi propio enfoque, marcadamente empírico, como se verá más adelante. He aquí esta definición : “[...] ya sea que estén fuertemente institucionalizados o que sean algo efervescentes, que rijan situaciones de adhesión a valores comunes o funcionen como espacio de regulación de conflictos interpersonales, los ritos deben ser siempre considerados como un conjunto de conductas individuales o colectivas, relativamente codificadas, con un soporte corporal (verbal, gestual, postural), de carácter más o menos repetitivo, de fuerte carga simbólica para sus actores y habitualmente para sus testigos, basadas en una adhesión mental, eventualmente no concientizada, a valores relativos a elecciones sociales que se consideran importantes, y cuya eficacia esperada no depende de una lógica puramente empírica que se agotaría en la instrumentalidad técnica de la relación causa-efecto” (Rivière 11).

perros mudos. Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia –intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre. Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí... Ante la terquedad de la Muerte que se niega a soltar su presa, la Palabra de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno –pues esto y no otra cosa es un *treno*–, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música (Carpentier, *Los pasos* 244-245).

Esta escena que constituye uno de los puntos culminantes de la búsqueda del narrador en la novela ofrece también, en filigrana, una teoría implícita del nacimiento y de la función de la poesía que se puede equiparar, desde el punto de vista antropológico, con el estado naciente de la música, tal y como lo imagina Carpentier. Formular esta teoría subyacente permite recalcar tres premisas esenciales de una antropología ritual susceptibles de esclarecer los vínculos entre rito y enunciación poética.

La primera premisa es también la más evidente : el rito está vinculado con la muerte.¹ La tribu primitiva de cazadores recolectores, descrita en la novela, no conoce la agricultura y apenas el fuego, pero posee una vida religiosa organizada alrededor de una diosa madre. En esta cultura primitiva, como en las más evolucionadas, el rito surge frente a la alteridad más radical y más amenazadora : la del cadáver. Los términos del relato, “espanto”, “fascinación”, “expectación”, describen el silencio atemorizado de la comunidad, cernida por la extrañeza imponente de la noche de la selva, y su espera de un gesto simbólico, de una respuesta que sea a la vez confesión de sumisión a la ley universal (el hombre se sabe, se siente dominado por fuerzas que lo atraviesan, que lo fundan y sellarán al mismo tiempo su fin) pero también protesta frente a lo inevitable.

Este papel central del rito en la confrontación, a la vez íntima y social, con la muerte, está vinculado con el tiempo instaurado por el rito. El extracto de la novela de Carpentier subraya de manera explícita que la

¹ Entre las numerosas referencias que se podrían aducir, valga como ejemplo una cita de uno de los clásicos estudios de Lévi-Strauss acerca de la cultura de unas tribus primitivas de Australia : “Gracias al ritual, el pasado ‘desunido’ del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y de las estaciones, y por otra parte con el pasado ‘unido’ que vincula, a través de las generaciones, a los muertos y los vivos” (Lévi-Strauss 313).

palabra que surge en el rito de duelo está repetida. Antes de ser significado, es ritmo, forma rítmica significante. Esta sería la segunda premisa de nuestra antropología ritual : el rito es ritmo, escansión. Esta escansión se expresa aquí mediante la alternancia entre dos voces, diálogo enmascarado, ventriloquia del hechicero que introduce al otro en su voz, le da voz, lo imita, lo expulsa.

Estos dos aspectos del rito están estrechamente vinculados : la instauración de una temporalidad diferente, estructurada por la repetición, tiene como función principal, según Michel Maffesoli, la integración en un gran conjunto cósmico del cual el hombre se siente siempre ya expulsado. La reintegración en el tiempo cósmico que promueve el rito, permite también la integración en el tiempo social, el cual está articulado explícita o implícitamente a un más allá del cual las religiones han definido los ciclos u horizontes de sentido. El dominio del tiempo hecho posible por el rito es pues una apuesta fundamental que apunta tanto a lo social como a lo existencial :

La escansión del tiempo, se sabe, es una práctica de poder particularmente eficaz, desde los monasterios hasta las fábricas pasando por las diferentes instituciones educativas [...]. Sin embargo, habría que ver cómo esa escansión se relaciona con prácticas inmemoriales que tenían como objetivo la protección contra el paso del tiempo. Y el hecho de que sea en los monasterios donde esa práctica encuentra su esencia no es anodino; el camino a la serenidad es un largo aprendizaje de origen sagrado basado en el juego ritual de la reproducción de lo mismo en los más pequeños actos de la vida cotidiana (Maffesoli 110).

Finalmente, se puede formular una tercera premisa magistralmente puesta en escena por Carpentier : el rito comparte sus estructuras fundamentales con la música, es decir, en este caso, con la poesía en tanto enunciación vocal. El poema que está enunciado en la novela es un treno, es decir, un “canto fúnebre, lamento y queja” (como reza el aparato crítico de la edición consultada, establecido por R. González Echevarría). El treno como forma poética originaria presenta las principales características de la potencia poética tal y como se verá analizada en la poesía de Juan Gelman. Su contexto inmediato es el duelo colectivo ; su estructura de base, a la vez formal y semántica, es la repetición ritmada de una sílaba. Maffesoli define así las relaciones entre rito y música :

La repetición rítmica se desarrolla como un encantamiento que anula el tiempo y las angustias que este conlleva; la totalización musical hecha de contrastes que se mantienen como tales tiene una función catártica, en la medida en que, de forma regulada y metafórica, implica una negociación con la angustia que suscitan la pluralidad social y la desintegración del tiempo que pasa (Maffesoli 110).

Sin temor de deformar el pensamiento de Maffesoli, quien asocia explícitamente poesía y música (por ejemplo pp. 127-128), se puede, en esta última cita, sustituir la palabra música por la palabra poesía : la poesía, por la repetición rítmica que la estructura, tendría una función ansiolítica fundamental, principalmente en lo que atañe a la finitud temporal en el seno de la cual vive y sufre la humanidad. Ahora bien, una vez definida la concepción general del rito que guía el presente estudio, conviene especificar la problemática y definir lo que se entiende por rito de duelo.

La elaboración progresiva de la reacción a una serie de pérdidas que afectan dolorosamente al sujeto puede enfocarse a partir del concepto tanto psicológico como más ampliamente antropológico del duelo. En cuanto a la primera perspectiva, en un artículo famoso, Freud dio una definición bastante general del duelo,¹ en contraste con la melancolía : “El duelo es generalmente la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que ocupa su lugar, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (Freud 428-429). El duelo presentaría los mismos síntomas que la melancolía (humor depresivo, falta de interés por el mundo exterior, etc.) salvo uno : la “rebaja del sentimiento del yo, un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío ; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (431). El duelo subjetivo consistiría en un doloroso trabajo interior de desasimiento progresivo del objeto amado; este trabajo comprende una serie de operaciones mentales que permiten desatar progresivamente los vínculos con el objeto. Este proceso es imprescindible para que la persona pueda volver a recobrar cierto interés en el mundo y reintegrarse en la sociedad.

Para que este trabajo de desasimiento interior sea posible, es necesaria la puesta en marcha de una “semiótica social”. Entre “rito de duelo” y “duelo subjetivo” (Araceli Colin Cabrera), las relaciones son sutiles y complejas :

el rito contribuye a la efectucción del duelo subjetivo pero no lo subsume ni lo anula. [...] El duelo subjetivo no tiene pautas de comportamiento, éstas se manifiestan de una manera enteramente original, diversa, no pautada. El duelo sigue una trayectoria con muy diversos rodeos con la finalidad de localizar quién era el muerto para el deudo, y qué es lo que se perdió con él. Por ello no se reduce a su dimensión afectiva o emocional [...], es una búsqueda de sentido de la pérdida que ha ocurrido. Se apoyará en la semiótica social pero no se reduce a ella, se

¹ Véase el comienzo del capítulo III para una discusión del concepto freudiano “trabajo de duelo”.

adentra en significaciones estrictamente particulares según la naturaleza y la calidad del vínculo que existía con el ahora difunto (13).

¿En qué consiste precisamente esta “semiótica social”, o, por retomar nuestra propia terminología, este rito? El rito de duelo engloba el rito funerario en el sentido estricto (velorio, procesión, entierro o incineración): se trata de “un conjunto de pautas de comportamiento transmitidas de generación en generación” de índole fundamentalmente ritual (Colin Cabrera). El rito de duelo se define por una serie de transformaciones de las costumbres cuyo elemento primordial es la visibilidad social de un cambio afectivo debido a la muerte y una delimitación en el tiempo y en el espacio del poder de desagregación que suele ejercer la muerte. Como afirma Lagache citado por Bacqué, “la meta del duelo es efectuar la separación entre la muerte y los supervivientes. Sus medios consisten en transferir en el plano humano la realidad biológica, es decir, matar la muerte” (52). En la perspectiva de la separación reafirmada entre vivos y muertos, se entienden numerosas prácticas rituales: por ejemplo, la delimitación estricta de un territorio, de un lapso de tiempo para llorar a los muertos, etc. Entre las numerosas condiciones necesarias para que el proceso de duelo subjetivo pueda realizarse de manera no patológica, no sólo hace falta que, de alguna manera, *haya un rito*. La posibilidad misma del rito encierra otra condición elemental: la necesidad de que haya un cuerpo. Efectivamente, para que sea posible la celebración del rito de duelo, hace falta un reconocimiento social de que la muerte es real. Para eso *hace falta un cuerpo*.

Se conoce de sobra la tragedia personal del poeta, la ausencia del cuerpo de sus deudos que impidió que se cumpliera el duelo en condiciones “normales” (en la medida en que esto sea posible en el contexto de una dictadura) tanto en su aspecto ritual como psicológico. Pero esta problemática supera con creces el ámbito de lo autobiográfico. Ya el fragmento de Carpentier había permitido recalcar el hecho de que poesía y rito de duelo están intrínsecamente ligados a un nivel antropológico fundamental, más allá de cualquier circunstancia estrictamente individual. La propia obra de Gelman invita a *abordar el duelo como un rito que pertenece a la poeticidad misma de su obra*. De ahí la importancia de los textos que, con todo derecho, están asociados por su temática o su género al ritual de duelo, pero sin que su escritura/lectura se arraigue en una experiencia personal.

II. Un gesto inaugural : el epitafio

A. El precio de la inocencia

En los cuatro libros que forman el primer ciclo poético de Juan Gelman, los poemas de motivo luctuoso no sólo son relativamente numerosos sino que ocupan lugares estratégicos. El ciclo que va de *Violín y otras cuestiones* hasta *Gotán*, se abre y se cierra con un “epitafio”, título que lleva precisamente el primer poema del primer libro de Gelman. Según la definición del DRAE, el epitafio es una “inscripción que se pone, o se supone puesta, sobre un sepulcro o en la lápida o lámina colocada junto al enterramiento”.¹ La definición del género en tanto enunciado es dependiente de un contexto, de un gesto y de una intención de alcance moral, psicológico y social, en una palabra : un rito. Ese gesto definitorio del género conlleva una ficción, un *como si*, que rige los epitafios que vamos a encontrar, en estado más o menos puro, en la producción gelmaneana. En la poesía temprana de Gelman, en la que la crítica suele destacar el cruce entre lirismo y compromiso, entre discurso poético y narrativo, entre tono conversacional y temática urbana, ¿cómo interpretar esta insistencia en el epitafio?

Enrique Foffani, en un artículo dedicado a la poesía de los sesenta, nos permite contestar a una parte de la pregunta. Nota que “El corpus textual de los funerales del sujeto es extenso” (« Contra la prepotencia » 20) y cita a Jaime Sabines, Joaquín O. Giannuzzi, Juan Gelman y Roque Dalton. Para Foffani, semejante puesta en escena de la muerte del sujeto lírico se puede interpretar a la luz de las teorías contemporáneas de la muerte del autor (Barthes) o de la “función-autor” (Foucault). El lugar vacío del poeta se ofrecería como lugar de anclaje de un “montaje polifónico” para que hablen los demás, las voces silenciadas de la historia pasada o contemporánea. Al minar la categoría de autor, como hace el propio Gelman con su ciclo de *Traducciones* (I, II y III), se trataría en definitiva de una “desprivatización del sujeto” (22) de alcance político. Así lo concibe Foffani, quien concluye en el artículo citado que

Apropiación de otras voces y expropiación de la propia son las instancias por las que se construye la subjetividad en la poesía de los sesenta, contra la prepotencia de

¹ Subrayado mío. La cita remite al *Diccionario de la Real Academia española* en línea, asequible desde el portal de la Academia : www.rae.es.

las cosas, es decir, contra el poder que somete y olvida. Y sobre todo que mata y elimina. Los cuerpos de Roque Dalton, de Paco Urondo y Javier Heraud, [...] hablan del poder como prepotencia (Foffani, « Contra la prepotencia » 22).

La última frase deja claro que Foffani lee la poesía de los sesenta a partir de un contexto postdictatorial, en el que se ha experimentado hasta lo insoportable “la prepotencia de las cosas”, o sea, la cosificación de los seres humanos. Este agudo comentario de Foffani me lleva a plantear dos preguntas : la primera, si bien los epitafios de Gelman se insertan en un corpus extenso relativo a los funerales, ¿cuál es su especificidad y su funcionalidad en el conjunto de la obra? : la segunda, ¿cómo fundamentar la lectura política y biográfica implícita en el artículo de Foffani, que lee la poesía de los sesenta a partir de los avatares políticos y biográficos de los autores señalados, en los setenta?

Quizás una breve comparación –breve por necesidad– nos permita empezar a contestar. Si leemos los poemas de Dalton, no sólo el « Epitafio » mencionado por Foffani, sino también un poema anterior, « Alta hora de la noche », sobresalen una gran semejanza y una gran diferencia. El « Epitafio » de Dalton tiene en común con los de Gelman (especialmente el de *Gotán*) una intensa ironía que lo acerca también a los lamentos de Sidney West, con los que comparte un impreciso clima norteamericano (la figura central del poema es la del irlandés “Philips O’Mannion”) y una evocación directa, física del entierro. La diferencia me parece estribar en el hecho de que en Dalton, la evocación de la muerte propia, cuando no se hace nítidamente en clave irónica, va emparejada con un gran lirismo amoroso. Véanse por ejemplo los primeros versos de « Alta hora de la noche » :

Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre
porque se detendría [sic] la muerte y el reposo.

Tu voz, que es la campana de los cinco sentidos,
sería el tenue faro buscado por mi niebla.
[...] (Dalton 63)

En Gelman, en cambio, el lirismo amoroso, tan importante en muchos poemas, no parece vinculado de manera estructural, es decir, fuerte, profunda y recurrente, con el motivo del epitafio. Veamos más de cerca algunos textos, empezando por el poema que abre el primer libro del poeta argentino.

Epitafio

Un pájaro vivía en mí.
Una flor viajaba en mi sangre.
Mi corazón era un violín.

Quise o no quise. Pero a veces
me quisieron. También a mí
me alegraban : la primavera,
las manos juntas, lo feliz.

¡Digo que el hombre debe serlo!

(Aquí yace un pájaro.
Una flor.
Un violín.) (*Violín 19*)

En « Epitafio » aparece una caracterización ternaria del *yo* (pájaro, flor, violín) que traduce un lirismo ingenuo, alegre, simple, no problematizado : en una palabra, *inocente*. Pero se trata de una inocencia inconsciente de sí misma. Muy típico de los primeros libros, es el desdoblamiento de la voz lírica que se expresa en primera persona durante las tres primeras estrofas pero que finalmente, deja paso a una inscripción *lapidaria* impersonal en la estrofa cuarta : “Aquí yace [...]”, como si el testimonio de la felicidad personal y ajena sólo pudiera expresarse *desde* la muerte.

Otro discurso acerca de un difunto se encuentra en el poema epónimo del tercer libro de Gelman, « Velorio del solo ». El tono se aleja aquí de la ligereza de « Epitafio » al utilizar únicamente una tercera persona que pone a distancia tanto el *pathos* como la burla. Pero, ¿qué es lo que metaforiza esta voz que habla desde la muerte ? La primera estrofa esboza una respuesta a esta pregunta :

Especialmente anda preocupado
por el tiempo, la vida, otras cositas como ser
morir sin haberse alcanzado a sí mismo. (*Velorio 90*)

¿Constituirán entonces estos epitafios una especie de ejercicio espiritual mediante el cual el hablante lírico se imaginaría su propia muerte, haciendo así un balance de su vida? De hecho, el personaje evocado se parece al propio poeta :

Siempre tuvo palabras o pálidos o pobres pedazos
de amores sin usar [...] (*ibidem*)

El poema sugiere la idea de un velorio del poeta frente a su propio cadáver. La segunda estrofa puntualiza muy precisamente qué es lo que, del yo, se entierra :

En esto era tenaz y los días de lluvia
salía a preguntar si lo habían visto
a bordo de unos ojos de mujer
o en las costas del Brasil amando su estampido
o en el entierro de su inocencia (muy particularmente) (*ibidem*)

El último verso de la estrofa, subrayado por el propio poeta, parece dar la clave de esta meditación desde la muerte. Verse a sí mismo como muerto, hablar desde la muerte parece ser la única opción para quien ha perdido la inocencia y ansía poder volver a tocarla y decirla, ya no en él, sino en “sus niños” :

Hoy lo velan tan espantosamente aquí mismo,
[...]
y nadie que lo huela
llegará a imaginar cómo deseaba gozar con el misterio del amor inocente,
darle agua a sus niños. (90-91)

Muerte, niñez, inocencia : motivos que son recurrentes especialmente en el segundo libro de Gelman, *El juego en el que andamos* (1959). El poema epónimo define con claridad el lugar fronterizo en el que se deja oír la palabra poética :

[...]
Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta inocencia de no ser un inocente,
esta pureza en que ando por impuro.

Si me dieran a elegir, yo elegiría
este amor con que odio,
esta esperanza que come panes desesperados.

Aquí pasa, señores,
que me juego la muerte. (*El juego* 24)

La inocencia, la pureza, el amor, la esperanza no pertenecen al hablante lírico, muy consciente de no ser ni inocente, ni puro, ni esperanzado. Es la poesía la que se hace esperanzada al enfrentarse en carne propia con la desesperanza, con el odio, con la impureza. Si el yo es

capaz de encontrar en sí mismo un espacio susceptible de acoger la inocencia sin mancharla, es porque hay en él un reducto donde esta inocencia sigue intacta : la parte del *yo* que ha preservado “su niño”. De ahí que la preocupación más grande del hablante de « Velorio [...] » sea la de asistir al “entierro de su inocencia” ; de ahí la asociación omnipresente en *El juego en que andamos* entre la figura del niño y la inocencia, especialmente en la sección titulada *Golpear el agua*, en la que se suceden tres poemas, que ofrecen tres variaciones sobre estos temas. El primero se titula « Estado de sitio » y se termina con estos versos :

[...]
 La esperanza es un niño ilegal, inocente
 reparte sus volantes, anda contra la sombra. (*El juego* 31)

El segundo prosigue en un ámbito definido, ya no en términos políticos, sino más bien geográficos y sociales. Se trata del « Entierro del niño », situado, como recuerda dos veces el texto, en “Villa Urquiza”. Se vuelve a afirmar aquí la línea social, porteña, de su poesía, en un hermoso texto de una emoción contenida. La soledad del niño (“Un niño parte en la carroza blanca”) acompañado por una naturaleza en la que todo es delicadeza (“Finos hilos del aire, la luz mueve los árboles.”) sólo tiene un paralelo en este “vecino” de Villa Urquiza : “Nadie llora.// Sólo un vecino nuevo en Villa Urquiza :// este silencio qua anda por abajo”. La muerte aquí parece ser un viaje voluntario : “El quiere viajar hoy, que el aire canta”. La violencia evocada en « Estado de sitio » vuelve a aparecer en el poema siguiente, « Golpear el agua », que reúne una vez más los motivos del niño y de la inocencia :

Es inútil que toquen la inocencia,
 la miren con un palo,
 le sacudan la cara con el duro furor.

Inútilmente cae la mano sobre el niño.
 No hay verdad más armada que la pura inocencia. (*El juego* 33)

La inocencia se convierte, en estos poemas del segundo libro de Gelman, en el puntal de la palabra poética, como su horizonte más ansiado y al mismo tiempo como su riesgo más alto. Expuesta a la violencia exterior, la inocencia también está expuesta a la pérdida de lucidez del *yo*, cuando abandona su incesante labor de reencontrar en él la voz y la visión del niño. Hablar desde la muerte sería pues, a partir de *Velorio del solo*, la consecuencia última de una poesía que funda la inocencia como el *arché* y

el *telos* de la palabra poética, pero que, *al mismo tiempo*, se sabe radicalmente despojada de la inocencia natural, inconsciente, del niño.

Ahora bien, este posicionamiento radical del *yo* lírico que subyace en los primeros libros de Gelman alterna con otra postura. Si bien es cierto que, considerada desde el punto de vista del *yo*, la voz poética habla *desde* la muerte, considerada desde el punto de vista de los dolores ajenos, la voz poética habla “*contra* la muerte”. Esta distinción puede observarse sobre todo en *Velorio del solo*. Es muy característico al respecto « La cosa » :

Bajo las líneas que aquí yacen
hay una criatura acostumbrada a combatir
contra el dolor, contra la muerte.

Tal vez por ello amó melodramas,
historias lamentables de sus contemporáneos,
con desesperación, como se dice.

Como un borracho lento caminó por las calles,
tambaleó sosteniendo el peso de la vida,
de su rostro sólo supo cómo ya no iba a ser.

Ese rostro besaba entre el oleaje de la noche. (*Velorio* 96)

El verbo “yacen” señala la permanencia del motivo luctuoso (cf. “aquí yace un pájaro”, del epitafio de apertura), explícitamente vinculado con el gesto de la escritura ; el penúltimo verso también recalca la inminencia de una muerte, lo que deja suponer al lector que el presente inicial remite al momento *post mortem*. La autoironía es muy cercana al poema « *Velorio del solo* », pero el universo del protagonista ha dejado de ser solipsista. El *yo* lírico se distancia de sí mismo bajo la máscara de una tercera persona, “una criatura” que sale de sí misma a “combatir” “contra el dolor, contra la muerte”. El único imperfecto del poema (“besaba”) apunta al amor como horizonte de la acción.

El poema siguiente del mismo libro, « *Arte poética* », radicaliza esta segunda postura de la voz lírica.

[...]
A este oficio me obligan los dolores ajenos,
las lágrimas, los pañuelos saludadores,
las promesas en medio del otoño o del fuego,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.

Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,
rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte. (Velorio 97)

El centro de gravedad de la escritura se ve aquí radicalmente desplazado : es el otro el que impulsa a escribir. La muerte ya no es el lugar figurado que permite resolver, en alguna medida, la aporía de la inocencia : se convierte en el blanco de una escritura solidaria, que viene de los otros y vuelve a los otros. La palabra no es posesión del poeta : es espacio de tránsito (“encuentro” y “adiós”), es palabra calcinada (“fuego” y “cenizas”), es crisol de un proceso de desposesión. El don de la voluntad misma de escribir (“A este oficio me obligan [...]”) sella el carácter profundamente ético del gesto de escritura en Gelman.

Es este carácter ético del gesto poético, de la poesía como actitud y acción, el que sobresale en el cuarto poemario de Juan Gelman : *Gotán*. La crítica ha señalado frecuentemente el predominio de lo político sobre la lírica más intimista que, hasta ese libro, habían encontrado un punto de equilibrio.¹ La escritura “*contra la muerte*” se convierte aquí en denuncia de la muerte injusta, sea la del niño de « María la sirvienta » (y la muerte social de la propia sirvienta), sea la de « Pedro el albañil ». Pero el último poema del libro, que constituye la sección titulada « Final », retoma el primer eje semántico que se había podido destacar a partir del « Epitafio » inaugural.

Ha muerto un hombre y están juntando su sangre en cucharitas,
querido juan, has muerto finalmente.
De nada te valieron tus pedazos
mojados en ternura.

Cómo ha sido posible
que te fueras por un agujerito
y nadie haya ponido el dedo
para que te quedaras.

Se habrá comido toda la rabia del mundo
por antes de morir
y después se quedaba triste triste
apoyado en sus huesos.

Ya te abajaron, hermanito,
la tierra está temblando de ti.
Vigilemos a ver dónde brotan sus manos
empujadas por su rabia inmortal. (*Gotán* 43)

¹ Cf. Dalmaroni, *Juan Gelman contra las fabulaciones* 21-31.

Como en el « Epitafio » inaugural, la voz lírica se desdobra pero esta vez sobresale un entrelazamiento, ya no de primera y tercera personas, sino de segunda y tercera personas, para designar al “querido Juan”. El *yo* confirma así paradójicamente su lugar del lado de la vida, como vimos en « Arte poética », mientras que sigue el proceso de distanciamiento que habíamos destacado en « Velorio del solo ». El motivo de la niñez ya no está tematizado sino que se ve concretado en el lenguaje mismo a través de los diminutivos (“cucharitas”, “agujeritos”, “hermanito”) y del barbarismo (“ponido”). Se ve esbozado aquí el proceso orgánico de la muerte (“la tierra está temblando [...]”) como germinación (“a ver dónde brotan sus manos”). Estos dos rasgos, lenguaje infantil y muerte como germinación, son dos elementos típicos de un poemario posterior, *Los poemas de Sidney West*, que parece directamente vinculado con este último poema de *Gotán*.

Entre *Gotán* y *Los poemas de Sidney West*, media la primera edición de *Cólera Buey* (1965). Si bien es cierto que el gesto del epitafio apenas está aludido en este libro, tampoco hace falta pasar por alto el hecho de que varios elementos mencionados en este apartado aparecen, de manera relativamente discreta, en *Cólera Buey*. Destacaremos dos. El primero es la presencia de una concepción de la poesía directamente relacionada con el rito de duelo : la poesía es una “manera de vencer a la muerte//así como se llora en los velorios” (*Cólera buey* 154). El segundo elemento es el del héroe banal que nombra la muerte y se transforma en ella, como reza el último poema de *Traducciones II* : “ [...]los que empezaron por//nombrar al miedo a la muerte aceptando//el súbito o terrible cesar// [...] fueron //repartidos por el tiempo y la historia//diseminados en la tierra sembrados//bajo el sol cargados de soledad//o conjetura pensativos ante//los cementerios de pájaros blancos” (*Cólera buey* 210). Estos elementos van a formar el centro del libro de 1969, que ofrece una radicalización de esta poética implícita de la escritura de ultratumba.

B. Los poemas de Sidney West (1969) : una escritura de ultratumba

Los poemas de Sidney West es un libro aparecido en 1969. El subtítulo, *Traducciones III*, señala que se completa así la serie iniciada en *Cólera buey* que constaba, entre otros libros, de : *Traducciones I. Los poemas de John Wendell* y *Traducciones II. Los poemas de Yamanokuchi*

Ando. En varias entrevistas,¹ Gelman ha subrayado que el uso de estos heterónimos le había permitido escapar del lirismo exacerbado de libros anteriores así como distanciarse, después de su alejamiento del Partido Comunista, de una poesía quizás demasiado fiel a una línea política que ya no era la suya.² Remitimos al interesante estudio de Sillato (19-78) para un estudio más profundizado de la heteronimia en Gelman. La especificidad de esta tercera entrega de “traducciones” parece estribar en una nueva modalidad intertextual. El intertexto ya no se da como alusión y estereotipo en la superficie textual,³ sino que, sin abandonar esta primera modalidad, irrumpe masivamente a nivel estructural. Antes pues de abordar el núcleo del estudio –el rito de duelo–, conviene primero esclarecer los modos y alcances de las nuevas características de la intertextualidad en *Los poemas de Sidney West*.

1. Intertextualidad e interpretación

La distinción entre intertextualidad puntual y estructural que se acaba de mencionar ocupará un lugar importante en este estudio. La intertextualidad *puntual* se confunde con la concepción restringida del término que había defendido Gérard Genette en su libro *Palimpsestes, la littérature au second degré*: en él, el teórico francés proponía una definición muy clara y útil del fenómeno intertextual como “una relación de copresencia entre dos o varios textos, es decir [...] la presencia efectiva de un texto en otro”, cuyas formas canónicas serían la cita (con o sin referencia), el plagio y la alusión (*Palimpsestes* 8).⁴ En cambio, la intertextualidad *estructural* remitirá, en estas páginas, a una forma concreta de hipertextualidad⁵ que llamaremos reescritura. *La reescritura*, sin

¹ Cf. por ejemplo su entrevista con Benedetti (*Los poetas comunicantes* 228-229).

² Este cambio de orientación política quizás explique la desaparición de ciertos poemas como « En Moscú » (*El juego* 10) en ediciones posteriores (la que se incluye en el volumen *Gotán* de 1996).

³ Véase por ejemplo la reescritura del tango en *Gotán*.

⁴ “En su forma más explícita y literal, es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); bajo una forma menos explícita y canónica, la del *plagio* (en Lautréamont, por ejemplo), que es un préstamo no declarado pero aún literal; bajo una forma aún menos explícita y literal, la de la *alusión*, es decir un enunciado cuya plena inteligibilidad supone la percepción de una relación entre ese y otro enunciado al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones, y que en caso contrario no sería aceptable” (Genette, *Palimpsestes* 8).

⁵ Genette define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (que llam[a] hipertexto) con un texto anterior A (que llam[a], por supuesto, hipotexto), en el que se

desechar la intertextualidad puntual, *hace de una o varias obras anteriores consideradas en su conjunto una matriz de escritura y/o un horizonte de sentido para la lectura*. Considerada desde el punto de vista de la producción del texto, la reescritura supone una afinidad profunda del autor con la(s) obra(s) anterior(es) que puede incluso no llegar a manifestarse bajo la forma de citas o alusiones pero que resulta determinante para desentrañar lo que Eco denomina la “*intentio auctoris*”.¹ Considerada desde el punto de vista de la recepción del texto, la reescritura implica la movilización de la enciclopedia del lector como proceso inherente a la construcción del sentido del texto. En esta perspectiva, lejos de adoptar el rechazo de la hermenéutica textual preconizado por Genette (*Palimpsestes* 16), el estudio de la reescritura implica enfatizar la importancia de lo que Iser llamó en un ensayo famoso el “acto de leer”. Semejante postura tiene implicaciones importantes que resumió muy bien Michael Riffaterre : el carácter potencialmente indefinido del intertexto² y la estrecha interdependencia entre intertextualidad e interpretación.³ Si bien recalcamos con Riffaterre el valor hermenéutico de la identificación del intertexto, daremos a éste un contorno más objetivable : definiremos el intertexto como el texto individual A objeto de una lectura-reescritura por

inserta de una manera que no es la del comentario” (Genette 11-12); en esta perspectiva, el hipertexto sería “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple [...] o por transformación indirecta, que llamaremos “imitación”” (Genette 14).

¹ Eco, *Les limites* 29-32.

² “El intertexto es el conjunto de textos que podemos asociar con el que tenemos ante los ojos, el conjunto de textos que encontramos en nuestra memoria al leer un pasaje determinado. El intertexto es, entonces, un corpus *indefinido*” (el subrayado es mío, Riffaterre « L’intertexte » 4).

³ “Yo redefiniría así entonces la intertextualidad : se trata de un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente su interpretación y que es contraria a la lectura lineal. Es el modo de percepción del texto que gobierna la producción de la significación, mientras que la lectura lineal sólo gobierna la producción de sentido. Es el modo de percepción gracias al cual el lector toma conciencia de que, en la obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o conceptos, o más generalmente por referencia a un universo no-verbal: significan por referencia a complejos de representación que ya están completamente integrados al universo lingüístico. Estos complejos pueden ser textos conocidos o fragmentos de textos que sobreviven a su separación del contexto y que, en un nuevo contexto, se puede reconocer que lo preexistían”. (Riffaterre « L’intertexte » 6). Esta postura de análisis es especialmente pertinente en el caso de Gelman, ya que pertenece a la categoría de las obras que “establece una relación tan diversificada con la biblioteca que puede parecer necesario salir de los procedimientos de la poética descriptiva para entrar en una interpretación más global del sistema y de la multiplicidad de los textos: centrándose primero en la distribución espacial y temporal de las referencias y examinando a continuación, en todo su espesor, la estratificación de los datos eruditos o de la memoria de la literatura transmitida por los textos” (Samoyault 31).

parte de un autor en un texto B y cuya presencia implícita (alusión) o explícita (cita) en B es perceptible por un lector a partir de la identificación de una cadena de elementos.¹

Se puede considerar que *Los poemas de Sidney West* encarna con creces esta modalidad de la reescritura que acabamos de definir. La crítica ha señalado repetidas veces, después del propio autor, la deuda de este para con la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters aparecida en 1915. Resumimos a continuación los principales rasgos comunes y las diferencias más llamativas. Como la antología de Masters, el libro de Gelman retrata a difuntos de un pueblo banal de Estados Unidos : la mezquindad de Springfield (Masters) tiene ecos en el ambiente de Melody Spring (Gelman), “pueblo de miserables” (18). En ambos libros, cada poema va dedicado a un difunto particular cuyos nombre y apellido aparecen en el título. En Gelman, estos nombre y apellido vienen precedidos por la repetida mención “lamento por [sustantivo] de”, con excepción del último texto titulado « Fe de erratas » que está dedicado a Sidney West, supuesto narrador de los poemas anteriores. De hecho, esta es una diferencia notable con relación al intertexto, los “lamentos” no son enunciados por una primera persona, como en Masters, sino por una tercera persona, el supuesto redactor Sidney West, cuyos poemas serían “traducidos” por Gelman.² Vemos cómo los “lamentos” llegan al lector a través de la puesta en escena de una concatenación de modalidades enunciativas : el título, el subtítulo y el epígrafe,³ el texto final, son un desarrollo paratextual de la voz lírica escindida ya observada anteriormente, una voz que escribe desde la muerte, pero aquí al cuadrado (si consideramos la doble delegación de la voz difunta : la de los habitantes muertos de Melody Spring a Sidney West, y luego delegación de la voz de Sidney West a su “traductor”, Gelman). Partiendo de esta observación, acordaremos también una atención especial al primero y al antepenúltimo texto.

Aparte de esta intertextualidad estructural, la crítica ha señalado muchas pistas más puntuales que pertenecen a la misma categoría, es decir,

¹ Merece la pena recordar las fronteras de la intertextualidad según Jenny : “proponemos hablar de intertextualidad sólo cuando es posible identificar en el texto elementos que hayan sido estructurados con anterioridad, más allá del lexema, evidentemente, pero cualquiera sea su nivel de estructuración” (Jenny « La stratégie » 262).

² Es notable que, en la edición de la que dispongo, la de 1936, aparezca también una concatenación del mismo tipo, pero al revés. Uno de los difuntos de la antología es el autor de « The Spooniad », poema épico que aparece al final del libro, antes del diálogo que sirve de « Epilogue ».

³ He aquí el epígrafe : “La traducción, ¿es traición? La poesía ¿es traducción? Po I-Po”.

a la de la alusión. Para dar algunos ejemplos entre los más significativos, E. O'Hara (« El canto ») señala la presencia de Vallejo¹ y Neruda ; Borinsky lee *Los poemas de Sidney West* a la luz de *Altazor* de Huidobro mientras que Porrúa ve en este poemario “una reescritura de *Les chants de Maldoror* de Lautréamont” (Porrúa « El monstruo » 37). Característica de una perspectiva crítica que confunde la hermenéutica intertextual con el gesto auctorial es este artículo de Porrúa. Según la crítica argentina :

Si mediante la elección de un norteamericano y la decisión de reescribir un texto no central de esta tradición, Gelman armaba una polémica implícita dentro de la poética del '60 ; ahora, con la elección de Lautréamont, la polémica se postula no sólo con los integrantes de ésta, sino también, y sobre todo, con los de las denominadas vanguardias del '50 argentinas : invencionistas y surrealistas (Porrúa 42).

A mi parecer, la reescritura de Lautréamont es más postulada que demostrada en el artículo de Porrúa para que pueda desarrollar después una interpretación que permita situar este libro de Gelman en el campo literario argentino del momento. La lectura que se propone a continuación parte también de la constatación de una intertextualidad estructural y puntual (relación con la *Anthology*). Pero la pregunta que rige la lectura es más la de la *significación* de la inscripción textual que la búsqueda de una fuente o la definición del campo literario en el momento de la producción del texto. En esta perspectiva, ha parecido oportuno volver, a partir del análisis detallado del primer poema, a la intertextualidad más fecunda, la de Vallejo.

2. ¿Hacia un orden metonímico?

Lamento por la muerte de Parsifal Hoolig

empezó a llover vacas
 y en vista de la situación reinante en el país
 los estudiantes de agronomía sembraron desconcierto
 los profesores de ingeniería proclamaron su virginidad
 los bedeles de la filosofía aceptaron las grampas de la razón intelectual
 los maestros de matemáticas verificaron llorando el dos más dos
 los alumnos de lenguaje inventaron buenas malas palabras

esto ocurrió mientras al mismo tiempo
 un oleaje de nostalgia invadía las camas del país
 y las parejas entre sí se miraban como desconocidos

¹ Así como Foffani (« Contra la prepotencia ») y Boccanera (*Confiar*).

y el crepúsculo era servido en el almuerzo por padres y madres
 y el dolor o la pena iba vistiéndose lentamente a los chiquitines
 y a unos se les caía el pecho y la espalda a otros y nada a los demás
 y a Dios lo encontraron muerto varias veces
 y los viejos volaban por el aire agarrados a sus testículos resecos
 y las viejas lanzaban exclamaciones y sentían puntadas en la memoria o el olvido
 según
 y varios perros asentían y brindaban con armenio coñac
 y a un hombre lo encontraron muerto varias veces

junto a un viernes de carnaval arrancado del carnaval
 bajo una invasión de insultos otoñales
 o sobre elefantes azules parados en la mejilla de Mr. Hollow
 o alrededor de alondras en dulce desafío vocal con el verano
 encontraron muerto a ese hombre
 con las manos abiertamente grises
 las caderas desordenadas por los sucesos de Chicago
 un resto de viento en la garganta
 25 centavos de dólar en el bolsillo y su águila quieta
 con las plumas mojadas por la lluvia infernal

¡ah queridos!
 ¡esa lluvia llovió años y años sobre el pavimento de Hereby Street
 sin borrar la más mínima huella de lo acontecido!
 ¡sin mojar ninguna de las humillaciones ni uno solo de los miedos
 de ese hombre con las caderas revueltas tiradas en la calle
 tarde para que sus terrores puedan mezclarse con el agua y pudrirse y terminar!

así murió parsifal hoolig
 cerró los ojos silenciosos
 conservó la costumbre de no protestar
 fue un difunto valiente
 y aunque no tuvo necrológica en el *New York Times* ni el *Chicago Tribune* se ocupó
 de él
 no se quejó cuando lo recogieron en un camión del servicio municipal
 a él y a su aspecto melancólico
 y si alguno supone que esto es triste
 si alguno va a pararse a decir que esto es triste
 sepa que esto es exactamente lo que pasó
 que ninguna otra cosa pasó sino esto
 bajo este cielo o bóveda celeste (Sidney West 11-12)

El « Lamento por la muerte de Parsifal Hoolig » es el primero de una serie de 34 textos o « lamentos ». Sin embargo, el título del poema inaugura la serie de estos 34 “lamentos” de una manera un poco inhabitual : en los demás poemas, el título no mencionará la “muerte” del personaje evocado sino más una de sus pertenencias : “el pájaro”, “el sapo”, “la nuca”, “los pies”, etc. Mientras que todos estos elementos parecen funcionar como metonimias de los propios difuntos, el primero es una

metonimia de los demás poemas del libro, primero y ejemplar a la vez. En segundo lugar, el personaje recibe un nombre menos típicamente anglosajón en comparación con el resto del libro. Parsifal evoca sobre todo, como equivalente de Perceval, al héroe de Wagner que remite a una búsqueda espiritual, una voluntad redentora. La hipótesis de lectura que subyace en este análisis es que el poema da el marco en el que va a transcurrir el poemario, como el título (« lamento por la muerte [...] ») es representativo para el conjunto.

En esta perspectiva, llama la atención la primera palabra del texto : “empezó”. Este verbo inaugura una isotopía que prolongarán “sembraron” o “inventaron”. La lluvia que empieza sitúa a los difuntos del libro en el seno de un proceso que se evocará repetidamente, como si la lluvia fuera el anuncio de este principio de licuefacción,¹ de transformación de lo sólido en otra cosa por putrefacción, dilución, fertilización.² Más allá del carácter surrealista de esta primera estrofa, es posible discernir un orden en la sucesión aparentemente inconexa de las frases : los distintos sintagmas parecen encadenarse según relaciones de contigüidad. Se pueden destacar así varias series isotópicas relativamente coherentes como : vacas-agronomía-ingeniería o estudiantes-profesores-maestros-alumnos. Lo que resulta desconcertante es la combinación sintagmática de estos términos. La contigüidad se podría relacionar con el funcionamiento metonímico de los títulos, ya señalado anteriormente.

La segunda estrofa³ enuncia una serie de fenómenos que acompañan esta lluvia inaugural. Primero se evoca en imperfecto un proceso que tiene que ver con los afectos (“nostalgia”, “parejas [...] como desconocidos”, “el dolor o la pena”, etc.), antes de enunciar un hecho singular en pretérito simple : “y a Dios lo encontraron muerto varias veces”. La mayúscula, casi ausente del libro, llama la atención : ¿se trataría aquí de referirse a la muerte de Dios, un acontecimiento que se repite para cada hombre consciente? Es lo que parece confirmar el final de la estrofa al evocar un segundo hecho en pretérito : la muerte –también repetida– de “un hombre”, como si cualquiera pudiera morir varias veces en la época de la muerte de Dios.

¹ Véanse ejemplos como “su viuda le plantó un arbolito sobre la tumba en Cincinnati/que creció bendecido por los jugos del cielo/y también se curvó” (14) ; “dos ríos nacieron donde lo enterraron/uno hacia el norte otro hacia e sur/para memoria para olvido/y todo el mundo tuvo agua” (56).

² Este último aspecto es central en el análisis de O’Hara (« El canto »).

³ El poema mismo consta de cinco estrofas de respetivamente 7, 11, 10, 6 y 12 versos.

La tercera estrofa va a proporcionar otros indicios para precisar el retrato de “ese hombre”. El “ese” aproxima lo narrado a un interlocutor todavía sobreentendido que será interpelado más adelante en el texto. Después de algunos sucesos que parecen más bien fantasmagóricos, la muerte de “ese hombre” recibe contornos más nítidos, aunque no por eso más realistas. “Ese hombre” tenía “las manos abiertamente grises” y las “caderas desordenadas por los sucesos de Chicago”. La lluvia del principio sigue acompañando el descubrimiento del muerto : se trata de una “lluvia infernal”. En el contexto de la reescritura de Masters, cabe subrayar la importancia del adjetivo. “Infernal” es una palabra que induce al lector a situar a los muertos de Melody Spring en un infierno dantesco en el cual las almas en pena no pueden descansar.

Es lo que confirma la estrofa siguiente que empieza con una interlocución entre irónica y amistosa : “¡ah queridos!”. Aparece explícitamente ahora un hablante lírico, que podemos identificar con la figura de Sidney West, que se manifiesta como tal sólo después de haber esbozado el marco casi apocalíptico de su enunciación. Es notable que “esa lluvia”, vinculada a “ese hombre”, cayó “años y años sobre el pavimento de Hereby Street *sin borrar la más mínima huella de lo acontecido*”. ¿Y qué aconteció fundamentalmente? *El doble descubrimiento de la muerte de Dios y del hombre*. La lluvia no alcanza sus efectos habituales, tal y como el libro los describirá más adelante : no permite al difunto “mezclarse con el agua y pudrirse y terminar”. “Ese hombre” no termina de morir, o sea no muere del todo, no descansa. Cabe subrayar que se trata del proceso exactamente inverso al descrito en el primer poema de la *Spoon River Anthology*. En « The hill », el hablante lírico presenta al pueblo cuyos miembros desfilarán en los demás poemas del libro : “*All, all, are sleeping on the hill*” (Lee Masters 1), reza el último verso de la primera estrofa. Este verso se enfatiza progresivamente, ya que al final de la segunda estrofa, se convierte en : “*All, all, are sleeping, sleeping, sleeping on the hill*” (verso que se repetirá otras dos veces en el poema). La triple repetición de “*sleeping*” evoca además, para el lector de los *Poemas de Sidney West*, el último texto del conjunto, « Fe de erratas », en el cual el editor y “traductor” implícito ruega tres veces “que duerma duerma duerma sidney west” (80). Del primero al último poema parece esbozarse pues un camino para la voz poética, como si, sólo después de haber hablado de los difuntos, después de un homenaje tierno e irónico, Sidney West pudiera y debiera descansar, pasar de la “lluvia infernal” del principio al “cementerio de Oak” (mencionado en el postrer texto « Fe de erratas »). La escritura aquí

aparece una vez más como rito de duelo, como posibilidad, para el alma errante que no muere del todo, de llegar al descanso final, evocado en el último verso del libro de « Fe [...] »: “que duerma duerma duerma” (80).

Frente a este entramado intertextual, la última estrofa del “primer lamento” proporciona un anticlímax al tiempo que esboza la “épica irónica”¹ que se despliega en los poemas restantes. Esta estrofa también cierra el proceso de progresiva determinación del protagonista ya que, después de “un hombre”, y “ese hombre”, se menciona el nombre completo: “así murió parsifal hoolig”, como si se quisiera dar acceso a lo individual después de haberlo situado en una dimensión cósmica (“llovió vacas [...]”) y metafísica (“muerte de Dios”). Se destaca la actitud estoica del difunto, el cual, *después de muerto*, “conservó la costumbre de no protestar”, “fue un difunto valiente”, “no se quejó”, etc. Las virtudes humildes de estos héroes banales se enuncian con alguna ironía, como también aparece con el zeugma “lo recogieron [...] a él y a su aspecto melancólico”. En el explícit del poema, se recalca un diálogo entre el hablante lírico y un hipotético lector, cuya función ha definido Alicia Borinsky con perspicacia :

El ser testigo del lector de este texto es definido por su aceptación de la muerte en tanto fenómeno colectivo. Se trata de un observador *enlutado*. Su acto es, no obstante, festivo porque afirma las condiciones de un diálogo que da sentido al poema. Los lamentos que componen el volumen piensan las condiciones de *actualidad* de lo referido a través del motivo de la muerte, cuya capacidad generadora de habla se repite en cada uno de los textos. [...] La caprichosa realidad pretérita de quienes devienen centro de los lamentos señala la disponibilidad del dolor, el modo en el cual las muertes individuales erigen modestos monumentos de interlocución a través de un pacto (entre voz narrativa y lector) que exige la rememoración para fundarse (Borinsky 882-883).

Este pacto entre el hablante lírico y el lector, cuyo lugar designado sería el de un testigo “enlutado”, estriba también en la reivindicación de una verdad —“sepa que esto es exactamente lo que pasó”— verdad pues, otra vez del *acontecer* que nos remite a la doble muerte enunciada anteriormente, la de Dios y la del hombre.

Es muy interesante notar que esta doble muerte constituye el centro escondido de la poética de Vallejo. En un imprescindible estudio, Rafael Gutiérrez Girardot sostiene que :

¹ La expresión es de Jiménez Emán (50).

la herida de Vallejo no es comprensible dentro de la tradición vulgar-teológica de la literatura española. ¿Consiste esta herida, en cambio, en la percepción de su desmoronamiento, en el desamparo y el vacío que dejó la ausencia de Dios, esto es, lo que se ha llamado filosóficamente el nihilismo y sociológicamente la secularización? (Gutiérrez Girardot 507).

A esta pregunta responde el crítico afirmativamente aunque con muchos matices. La “peculiar ‘teología negativa’” (504) de Vallejo “no sólo es difícilmente captable por su opacidad y sus motivos reconditos, sino porque la ciencia literaria y la filología no la divisan o no están en capacidad de percibirla” (504) ; no tiene una fuente filosófica sino “más inmediatamente existencial : la pérdida del hogar, no sólo por su viaje a Lima, sino también *por la muerte* (« Enereida »), es decir, la orfandad” (subrayado nuestro, 515). Este último motivo se expresa en tono menor en las *Traducciones III* ; habrá que esperar *Carta a mi madre* para que se exprese en toda su amplitud. En cambio, es el mismo cariz existencial, blanco de una tierna ironía, lo que caracteriza la “ausencia de Dios” (515) en los lamentos : “hasta que supo que iba a morir// enfiló su cama hacia el sur [...] // y dejó escrito [...] que lo enterraran de espaldas al cielo” (17).

Además, el análisis del primer “lamento” ha hecho hincapié también en otro elemento fundamental en la estética vallejana : se trata de lo que Nadine Ly llama el “orden metonímico” y que define de la manera siguiente :

Lo que el poema pone al desnudo y que transforma en su sustancia y su estrategia, son las relaciones por contigüidad, correspondencia o conexión. [...] Este realismo conceptual [de Vallejo] instauro un orden metonímico –solidaridad de todos los eslabones de la cadena discursiva, implicación recíproca de los eslabones, equivalencia de los eslabones y de la cadena– [...]. (Ly « L'ordre métonymique », 19, 21).

El “orden metonímico” en *Los poemas de Sidney West* establece una equivalencia entre el poema liminar y el poemario, así como entre los distintos elementos de la cadena paradigmática que el texto poético va combinando en un gozoso “hermetismo controlado” (Borinsky, 1983 : 88). Consecuente con este “orden metonímico”, se establece una equivalencia entre los fetiches, animales o cosas preferidos de cada difunto, y el propio difunto (desde el “sapo de stanley hook” hasta “las flores de david burnham”). Estos fetiches evocan también, otra vez por contigüidad, el destino *post mortem* de su posesor.

De manera más general, y a modo de conclusión, postulamos que una intertextualidad vallejjiana estructural notable en este primer poema constituye una especie de díptico con la fuerte impronta vallejjiana palpable sobre todo en el último lamento –“lamento por la cucharita de sammy maccoy”– tal y como lo demostró O’Hara (« Danza »). En este primer poema, se trataría pues de subrayar elementos no puntuales y no literales sino más bien fundamentales, procedentes de y/o muy afines a la estética vallejjiana.

3. La muerte como “dinámica de penetración orgánica y moral”

Se puede leer el conjunto de los “lamentos” como un catálogo de destinos póstumos : los muertos se pudren enterrados, o empiezan a volar, o se secan y arden, o se transforman en ríos, o en árboles, etc. Pero casi siempre, sea el que sea su destino orgánico, siguen *sintiendo*. Como se enuncia en el « lamento por el día español de raf maloney » :

entre las cosas que raf maloney tenía
había una dinámica de la penetración orgánica y moral
una fisiología de la continuidad del cuerpo
una ética de la sensibilidad nerviosa

ninguna de la cual le servía para nada (27)

Esta estrofa da un maravilloso ejemplo del tejido discursivo de *Los poemas de Sidney West*. Vemos cómo el hablante lírico moviliza una jerga pseudo-médica (una variante de la necrológica) y avala de paso una vez más el orden metonímico vallejjiano : una “dinámica”, “una fisiología”, “una ética”, a pesar de su carácter marcadamente abstracto, son unas de las “*cosas que raf maloney tenía*”. En una segunda etapa, se pone a distancia brutalmente tal jerga por inútil y a mil leguas de las transformaciones – aparentemente mucho más “poéticas” (en el sentido tradicional de la palabra)– que afectan a maloney : “se lo veía oscurecer día tras día”. En un sugerente estudio, Dalmaroni propone ver en la poesía de Gelman de los años 60 una “crítica de la ideología”, o sea, “un conjunto de operaciones discursivas (antidiscursivas) que ponen en crisis la correspondencia que el intercambio social impone entre el orden del sentido de lo real y el orden del discurso, entre los usos socialmente legitimados de las palabras y una versión de la verdad de lo real” (« El pasaje » 103). De ahí la adopción por parte de Dalmaroni de la noción de “antidiscursos” fraguada por Stierle. Si bien es cierto que cada poema procesa el estereotipo, especialmente el que

procede de una prosa necrológica con resabios ideológicos o políticos, para, mediante una descontextualización radical, abrir nuevas “potencialidades propiamente líricas” (102), también es cierto que el estereotipo sigue teniendo a nivel literal una validez semántica. En otras palabras, cuando el hablante poético describe a raf maloney, no sólo se burla de la jerga médica, sino que también la adopta para decir, a través de ella, lo que pasa después de su muerte : los dos movimientos de distanciamiento y participación se realizan al mismo tiempo en el lector implícito. En este caso además, la afirmación de una “continuidad del cuerpo” se verifica con creces también al analizar los otros “lamentos” del libro.

La transmutación de lo orgánico se opera mediante dos modalidades claramente diferenciadas : la primera relativa a la calidad orgánica (isotopía de lo húmedo), la segunda relativa a una situación espacial (isotopía del vuelo). En la primera modalidad, irrumpe el vocabulario agrícola, la “metáfora de la fertilización” y del “crecimiento”.¹ La tierra es el factor operador del proceso : come, digiere, disuelve :

la tierra del cementerio de Oak
se lo comió casi por todas (69)

El cuerpo (incluso el que “empaquetaron mucho para siempre”) se mezcla con la tierra en contacto directo. Domina la isotopía de lo húmedo, lo podrido (“se le evaporaron jugos entrañas humedades”, 25 ; “jugos del cielo o de la vaca madre”, 74) aunque muchas veces el texto gusta de expresiones oximóricas (“con lágrimas secas regaba el ciruelo”, 23 ; “como si subiera un oleaje seco frío” 25). El cuerpo se hace semilla, gusanillo, planta, flor (39) llamada a “brotar” y “crecer” :

[...] orquídeas florecían en esa podredumbre caliente (66)

de su boca mezclada a la tierra sube
cada tanto un insulto padre
como crepitaciones en la noche
seca dura podrida
[...]

¹ La primera ha sido parcialmente destacada por E. O’Hara quien estudia, en una lectura atenta a los ecos tanto nerudianos como vallejanos, la “metáfora de la fertilización” (159) y del “crecimiento” (166). Compartimos su conclusión : “Arado el campo, resta disponer con propiedad los elementos. La potencia sexual, trilceana y motivadora, proviene de la esperanza del canto del pájaro relacionado (dependencia más que oposición) con el epitafio. (El lenguaje fúnebre, por eso, renuncia a morir, pues ‘significa’.)” (O’Hara, « El canto » 162).

nadie sabe si le dan de beber
 si lo crían en un botellón verde
 si va a brotar a fin de año

por el barranco donde tienen su guarida los loros
 pasa en forma de río que no llegaba al mar
 lleno de peces de oro
 bigart sample (35)

mientras tanto bright morgan murió
 “no le echen tierra sobre la frente hermosa” pedía la madre pero él
 crecía a la derecha y a la izquierda
 abajo arriba iba creciendo como una vaca grande (48)

[...]
 “no tengo ojos para llorar” decía “sin embargo debiera”
 decía recordando que todo vegetal,
 agua llanto lluvia o río necesita
 para abrigar un tierno nido

así que sim smmons [sic] se puso a llorar
 los árboles se le volaron
 y otra vez tuvo ojos para mirar o ver o sufrir
 y llorar sin dar comida a nadie

[...]

dos ríos nacieron donde lo enterraron
 uno hacia el norte otro hacia el sur
 para memoria para olvido
 y todo el mundo tuvo agua

pero sim smmons [sic] no:
 miraba hacia abajo
 ya merecido o muerto o triste
 sin árboles sin árboles (55-56)

La metamorfosis puede eventualmente prescindir de la transformación orgánica hecha posible por la permanencia en la tierra. Ciertos “lamentos” evocan la disolución casi instantánea del cuerpo que emprende un vuelo al morir.

fue de ver los aplausos que hubieron
 cuando los ojos de vernon vries se alejaron
 como fuegos sin ruido apagándose
 en fantástico vuelo orbital (22)

eso no es todo :
 del vientre le empezaron a subir vientos que lo hacían volar

y girar alrededor del planeta y de su casa
como un alma maldita o en pena que trabajara a todo tren (23)

el día que tom steward alzó vuelo montado en su furia
fue realmente memorable :
el sol no se detuvo la tierra no dejó de girar
la máquina celeste siguió trabajando

pero él volaba él
dejaba atrás países continentes (31)

El vuelo se expresa mediante hipérbolos y generalizaciones. El pueblo concreto de Melody Spring da paso a “países”, “continentes” y “planeta”. Este vuelo se percibe a veces como maldición, errancia de un “alma maldita o en pena” pero muchas veces parece más bien ser signo de libertad infinita :

pero se supo lo siguiente :
toda la biología atada por cab cunnigham
crepité libre cuando él murió (24)

Sin embargo, de la misma manera que en el seno mismo de la isotopía de lo húmedo se dan expresiones que remiten a lo seco, lo ardiente, el vuelo también puede ser caída¹ (“se le caían pedazos//de rabia”, 43 ; “toda la sombra que cae de carmichael”, 44 ; “ ‘quiero ser bello’ repetía ost maloney mirándose caer” 34) o simple imposibilidad de volar : vernon vries “creía hacer esfuerzos para volar con ellas [las palomas]” (22), mientras que mecha vaughan está “intentando volar” (29) :

“pies que piesan en vez de alar o cómo/
sería el mundo el buey lo que se hija/
si no nos devoráramos/
si amorásemos mucho” decía mecha vaughan (29)

Vemos aquí cómo al valor de la libertad se le une el del amor, ambos asociados al vuelo y al pájaro. Así en el « lamento por el vuelo de bob chambers » :

¹ El motivo de la caída en el doble contexto de la muerte de Dios (cf. primer poema) y del epítafio recuerda a *Altazor* : “Abrí los ojos en el siglo/En que moría el cristianismo” (386) ; “Ciego sería el que llorara/Las tinieblas del féretro sin límites/Las esperanzas abolidas/Los tormentos cambiados en inscripción de cementerio/Aquí yace Carlota ojos marítimos” etc.” (415).

¡ah caramba!
 ¡ah bob ah chambers dos en su vehículo terrestre!
 olvidados yacen ahora bajo sus capas de volar quedándose
 y tanta pena apenas se soporta

[...]

todo el pueblo lo vio
 a bob partir a chambers estallar en la mañana lenta
 nunca hubo espectáculo igual y todos aplaudieron
 y todos aplaudieron

menos la amiga que lloraba por bob
 el que dejó el amor para mañana (41-42)

Frente al espectáculo público del fracaso del vuelo, se da la pena secreta del/de la que ama verdaderamente. La voz del hablante lírico testimonia por este testigo sin voz frente a la indecencia colectiva de este “pueblo de miserables” (18). La voz fúnebre de Sidney West rescata, como en el poema liminar, la valentía, la ternura de los que mueren sin necrológica. El valor, la discreción, la libertad y el amor son los valores enfatizados por el hablante lírico. Pero nunca son “inocentes”, como lo evidencia el « lamento por la gente de raf salinger », en el que se destaca una dialéctica que recuerda la del « juego en el que andamos » :

“si el coraje consiste en ser prudente” decía raf salinger
 “si los vestidos significan desnudez y miseria
 dicha el llanto y cadáver curación, te arde amor el odio” decía
 con grandes perdones finalmente

[...]

cuando raf salinger murió
 una calor le creció entre amor y afuera
 juntándole los dos al solito (59)

La transmutación de los difuntos no sólo es orgánica o espacial, también es moral : amor y odio coexisten pero al morir se expande el amor, cuyos símbolos recurrentes son el sol y el calor. Las virtudes de los personajes retratados nunca llegan a figurar a seres “heroicos”, en el sentido tradicional de la palabra.¹ El “rebelde corazón” (*Sidney West* 13) de muchos de estos héroes gelmaneanos les hace dar la espalda a un moralismo convencional. El « lamento por gallagher bentham », el único que no lleva en el título la mención de un objeto metonímico, quizás sea

¹ Véase el primer capítulo.

muy representativo de una constelación de motivos que van uniéndose en *Los poemas de Sidney West* :

siendo que él se preocupaba cuidadosamente
de vivir imperfecto a fin de no irritar a los dioses
jamás se cuidó de ser bueno sin ganas
pecó y gozó como los mil diablos
que sin duda lo habitaban de noche
y lo obligaban a escribir versos sacrílegos
en perjuicio de su alma

así
creció famoso por su desparpajo y sus caricias
[...]

de modo que murió nomás y la gente
desconcertada por la falta de ejemplo del mal ejemplo
o con la sensación de haber perdido algo de su libertad
designó representantes que entrevistaron a gallagher bentham
y por más preguntas que le hicieron
sólo escucharon el ruido de abejas en su cuerpo
como si estuviera haciendo miel
o más versos en otra cosa siempre (15-16)

La ironía es sensible, a nivel del enunciado, en el desfase entre lo esperado (la *doxa* : vivir perfecto) y lo dicho (“vivir imperfecto a fin de no irritar a los dioses”) y, a nivel retórico, en el zeugma semántico “famoso por sus desparpajos y sus caricias”. Ternura y libertad (una libertad que incluso se comunica al pueblo) son las cualidades por excelencia de este poeta que, como el sujeto lírico del « Arte poética » de *Velorio del solo*, se ve “obligad[o] a escribir versos”. Tan irónica es la “entrevista” que le hacen al muerto. Sólo una empatía total, en las antípodas del “odio” que sienten las “vecinas” (15), habría permitido escuchar otra cosa que “ruido”. El “canto” que rodea la tumba de los difuntos homenajeados por Sidney West es “ruido” para los que no conocen el amor. De ahí que muchas veces “el canto” es un contracanto, sea porque lo profiere el propio difunto (“como cantaba al disolverse inclinado hacia el sol” 39), sea porque se deja escuchar en la soledad :

ni perro ni hombre ni mujer o gato seguía su cajón
por la calle dorada en la mañana del mayo paciente
pero sí el brillo o resplandor
como cantándole cantándole

decía el brillo “astor frederick se va por aquí
al país donde todos se reúnen

sigo las huellas de sus pies besándolas
 pero él ya nunca estará solo”
 [...]

 ojala ojala [sic] repetían los arcos las piedras podridas de la calle
 las pieles de la calle meciéndose por donde
 astor frederick sus restos los restos de su dentadura etc
 pasaban a gloria mayor (68)

El canto fúnebre afirma aquí su más alta misión : enarbolar el horizonte utópico de la muerte como promesa de reunión futura, una unión ya signficada por las manos “apoyada la una en la otra” de astor frederick que son lo único que no “se comió” “la tierra del cementerio de oak” (69). Variante del “sol” tan presente en otros poemas, el “brillo” parece expresar nuevamente una vieja creencia cristiana,¹ la del misterio de la resurrección de los cuerpos y de la comunión de los santos, anticipando así lo que María Angélica Semilla Durán llamaría “una poética de la resurrección” (« De pájaros »). A través de un tejido discursivo que mezcla participación y distanciamiento, burla profana y creencia religiosa, el “canto” que acompaña a los difuntos parece reafirmar la existencia de semejante transmutación. Este paso “a gloria mayor” que reúne lo más excelso y lo más trivial de los hombres, que reúne a los hombres mismos, se vuelve a evocar en el penúltimo poema, es decir, el último poema de Sidney West :

“en qué consiste el juego de la muerte” preguntó
 sammy mccooy parado en sus dos niños
 el que fue el que sería
 “en qué consiste el juego de la muerte” preguntó sin embargo

antes había bebido toda la leche de la mañana
 jugos del cielo o de la vaca madre según
 untándola con los sueños que
 se le caían de la noche anterior

sammy mccooy era odiado frecuentemente por una mujer
 que no le daba hijos sino palos
 en la cabeza en el costado
 en la mitad del desayuno esa fiebre

de cada palo que le dieron
 brotó una flor de leche o fiebre que le comía corazón
 pero todo se come el corazón
 y sammy nunca se rendía sammy mccooy no se rendía defendiéndose con nada :

¹ Habrá referencias explícitas a la antropología de san Pablo más adelante en la obra de Gelman. Véase por ejemplo el poema « Gracias » de *Hechos*.

con la memoria del calor
 con la cucharita que perdió una vez revolviendo la infancia
 con todo lo iba rezando o padeciendo
 con su pelela mesmamente

así
 del pecho le fue una saliendo
 una dragona con pañuelo y la luz
 como muchacha envuelta en aire

como dos niños sobre los que niño
 sammy mccooy se paraba y
 “en que consiste el juego de la muerte” preguntaba
 ya cara a cara de la gran dolora

cuando murió sammy mccooy
 los dos niños se le despegaron
 el que fue se le pudrió y el que iba a ser también
 y de ese modo fueron juntos

lo que la lluvia el sol o gran planeta o la sistema de vivir separan
 la muerte lo junta otra vez
 pero sammy mccooy habló todavía
 “en qué consiste el juego de la muerte” preguntó

y ya más nada preguntó
 de sus falanges ángeles con mudos
 salían con la boca tapada
 a cucharita a memoria o calor

“güeya güeya” gritaban sus dos niños
 ninguna mujer salvo la sombra los juntó
 qué vergüenza animales
 y las caritas les brillaban calientes

así ha de ser caritas de oro
 señoras presidentas o almas cuyas acabaran
 a los pieses de sammy el que camina
 sammy mccooy pisó el sol y partió (74-75)

Dejaremos de lado los ecos vallejanos del poema¹ para centrarnos en la conjunción de los dos elementos nucleares ya destacados : el epitafio y la infancia inocente. Lo importante no es tanto subrayar su emergencia explícita en el texto, sino el valor estructural que adquiere su peculiar movilización en el poema. El desplazamiento más sensible frente a los epitafios iniciales estriba en la agudización de la ironía que se sirve, en gran medida, de la sustitución paradigmática – “[su mujer] no le daba hijos sino

¹ Cf. el motivo de la cuchara bien estudiado por O’Hara (« Danza » 46-50).

palos”– o situacional, como en la última estrofa : las señoras acaban a los pies de sammy y sammy camina. Recordemos que lo propio de la duplicidad irónica consiste en decir A y B a la vez, decir A para sugerir su contrario, B, sin que se cancele del todo el enunciado A. En el seno de esta duplicidad fundamental que hace oscilar el libro entero entre la elegía de un “testigo enlutado” (la expresión es de Borinsky) –A– y una repetida farsa macabra con acentos ducassianos (en esa dirección va la lectura de Porrúa¹) –B–, la voz poética destruye su seriedad, recupera su inocencia y puede darse el lujo de una afirmación tan candorosa como improbable. El lamento irónico enarbola el horizonte utópico de la muerte como promesa de reunión futura : “lo que la lluvia el sol o gran planeta o la sistema de vivir separan/la muerte lo junta otra vez”.

Ese “juntar” es un elemento clave de la idiosincrasia gelmaneana que se afirmará en poemarios posteriores. Pero ya en estos “lamentos” la dispersión señalada por la omnipresencia de la metonimia y de las enumeraciones caóticas no culmina en la diseminación y la muerte. Al contrario, el “canto” que acompaña al difunto celebra su reintegración en un orden cósmico y moral donde tienen cabida “sus niños”.² Esta reunión de lo disperso, de los “pedazos” se hace posible *en y por el canto* en la medida en que éste es también un discurso mudable y heterogéneo : hecho no sólo de palabras citadas, sino también traducidas de un registro a otro (oral/escrito), de una lengua a otra (inglés/español), y de un estilo a otro (culto/infantil), el entramado discursivo responde al doble descubrimiento inicial (muerte de Dios/muerte del hombre) con una apuesta por las *capacidades del lenguaje poético de acoger voces y producir presencia desde la muerte, como si esta muerte puesta en escena en el complejo marco enunciativo del poemario fuera el precio que paga el poeta por el advenimiento de la voz del “niño” interior*. Tales voces son necesariamente *extrañas* : llegan al poeta (traductor y autor) desde afuera de la muerte.

El último poema del libro señala el camino de apropiación al que cada lector se ve invitado. No sólo incluye la invitación al descanso que retoma el verso de Masters invirtiendo su posición (cf. supra) : “sleeping, sleeping, sleeping on the hill”/ “que duerma duerma duerma”. En la « Fe de erratas », el supuesto traductor aísla versos anteriores, los corrige, los

¹ Véase Porrúa « Juan Gelman : el monsturo ».

² No parece casual el que la intertextualidad vallejjiana, más aguda en este poema, remita a la parte de la obra del autor peruano más marcada por el compromiso moral y político que, en un sentido afín aunque no semejante al de Gelman, esboza un horizonte utópico más allá de la muerte.

enmienda, los repite, los hila. Al editar esta voz de ultratumba, el traductor esboza un gesto y no sacraliza un enunciado que como tal, parece contingente : “donde dice [...] podría decir”. El énfasis en el gesto apunta al valor pragmático, esto es, ritual, que caracteriza los “lamentos”. La despersonalización de la enunciación alcanza en esta « Fe de erratas » su punto más alto. En efecto, este poema cita –o plagia¹ un poema anterior ; la estrofa 10 de « Fe de erratas » retoma, sin comillas, los neologismos tan típicos del « lamento por el útero de mecha vaugham » (“alar” y “amorar”). Más interesante aún, esta estrofa y la siguiente son una cita textual de las dos últimas estrofas del poema « Sí », de la segunda sección de *Cólera Buey*. Este poema es anterior² al ciclo de las traducciones y conecta la escritura de los “lamentos” con el gesto del epitafio analizado más arriba. De hecho, el poema anterior a « Sí », recalca una vez más el gesto del “velorio” que el poeta dispone para sí mismo :

la verdad pura es que no estoy
 la gran verdad es que me fui

o se habrán ido todos dejándome ya solo

[...]
 a ver juan
 a ver gelman (*Cólera buey* 28)

Lo que en *Cólera buey* es un lirismo que entronca y refuerza el desdoblamiento de la voz poética, tal y como aparecía en *Velorio del solo* (hablar desde la muerte como única opción para quien ha perdido la inocencia), se convierte en *Los poemas de Sidney West* en una puesta a distancia radical del intimismo amoroso. Sin embargo, la « Fe de erratas » da una vuelta de tuerca. Como muchas veces en la poesía de Gelman, se trata menos de producir (para el autor) y rastrear (para el lector) rupturas que de percibir cómo elementos temáticos y estéticos, presentes tempranamente en su obra, siguen vivos en su escritura pero palpitan en las capas del lenguaje, van entretejiéndose con nuevas voces rescatadas de la tradición. Este último poema de las *Traducciones III*, con sus ricas capas

¹ Cf. “Si se asume que el ‘debe decir’ [...] son palabras de West, de todas formas la lectura completa de la « Fe de erratas » pone en evidencia que el texto en sí mismo es un « lamento por la muerte de Sidney West », lo que podría tomarse como un epitafio anticipado de West, pero que, de pertenecer al traductor Gelman, adquiere carácter de plagio de los otros lamentos que componen el poemario” (Sillato *Las estrategias* 30).
 No compartimos este análisis : el enunciadore de « Fe... » es el traductor.

² Recordemos que la primera edición de *Cólera buey* es de 1965.

intertextuales e intratextuales, aparece finalmente como el punto de convergencia de *toda* la escritura de Gelman a finales de los años 60.

Al hilo de este recorrido, se ha puesto al desnudo una constante semántica de la poesía gelmaneana temprana, una estructura recurrente, lo que, en términos de Riffaterre, podríamos llamar una matriz o un “hipograma”.¹ Este término inspirado de Saussure² refiere a un núcleo semántico, una estructura textual profunda invariable. La índole del hipograma puede ser muy diferente según la obra considerada : puede ser una palabra, un estereotipo, una frase, etc.³ En el caso presente, la estructura hipogramática es doble ya que presenta dos elementos estrechamente relacionados : un dispositivo textual estable –el del epitafio del poeta que así habla desde la muerte o incluso desde su muerte– y un núcleo semántico igualmente estable, el del niño identificado con la inocencia. Pero a estas alturas la forma concreta del hipograma nos interesa menos que sus potencialidades. De hecho, si el texto literario es el conjunto complejo e interrelacionado de las repeticiones de una estructura invariable, aislar esta estructura permite vislumbrar e incluso determinar los resortes escondidos de la “producción del texto”. Riffaterre define dos reglas principales según las cuales una frase matriz deriva en texto literario : la conversión y la expansión.⁴ El análisis anterior ha destacado cómo se plasmaban estas dos reglas en *Los poemas de Sidney West*. El peculiar marco enunciativo de los poemas constituye un caso ejemplar de “expansión” de un núcleo inicial, mientras que la estructura metonímica de los propios poemas apunta a la “conversión”, o sea, una transformación de los componentes de la frase matriz.

¹ Según Riffaterre, la matriz es un motor de producción textual pero no aparece actualizada en el texto. El hipograma puede aparecer parcialmente y referir a un texto anterior, un intertexto.

² “El hipograma se inspira del concepto saussuriano de paragrama. Este término designa, para Saussure, una palabra clave o palabra inductora, cuyas partes léxicas y gráficas estarían intercaladas y diseminadas en el texto. [...] Ahora bien, los trazos fónicos o gráficas de una palabra inductora no son siempre perceptibles en la lectura. En este sentido, más que buscar la emergencia de una palabra núcleo en las repeticiones fonéticas o gráficas, habría que buscarla más bien en la estructura del texto. Este ‘paragrama semántico’, que encontramos en la estructura misma del texto, es lo que constituye precisamente el hipograma” (Prud’homme et Guilbert 1).

³ “This hypogram (a single sentence or a string of sentences) may be made out of clichés, or may be a quotation from another text, or a descriptive system” (Riffaterre *Semiotics* 63).

⁴ La *expansión* “transforms the constituents of the matrix sentence into more complex forms” ; la *conversión* “transforms the constituents of the matrix sentence by modifying them all with the same factor” (Riffaterre *Semiotics* 48, 63).

Pero la conclusión que podemos sacar del análisis anterior va más allá del libro de *Traducciones III*. La presencia y la expansión de la matriz bipolar detectada en el mismo umbral de la obra gelmaniana me permiten finalmente precisar la hipótesis de lectura acerca de la poesía de Gelman posterior a *Los poemas de Sidney West*. Si bien es cierto que la agudización de la violencia política, la derrota de la Revolución, y los dramas vividos en carne propia tienen un impacto profundo en sus poemas, también es cierto que la poesía de duelo y de exilio que Gelman desarrolla a partir de mediados de los años 70 se inscribe en unos moldes poéticos estructuralmente aptos para expresar este tipo de vivencias. Gelman no debe inventarlos cuando los necesita vitalmente. En resumen, se trataría de invertir la perspectiva con la que se enfoca habitualmente la poesía de Gelman : no aplicar la biografía a los poemas, sino considerar la trayectoria vital del escritor a partir de su poesía. Julio Cortázar se extrañaba en 1981 de que “nadie [hubiera] podido matar en él la voluntad de subterfugar esa suma de horror como un contragolpe afirmativo, creador de nueva vida” y había admirado su “impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo” (7). Lo que hace *pensable* esta ternura invencible quizás se encuentre en las raíces del decir poético tal y como Gelman lo viene fraguando desde el principio : una palabra desde y contra la muerte, una palabra en la que el poeta muere, para que hable en él el niño.

III. Lo materno y el rito

La escritura poética como “epígrafe” y “lamento” pone en escena, en los poemarios de los años 50 y 60, a un hablante poético masculino. Masculino es también el héroe revolucionario al que este mismo hablante rinde homenaje. Sin embargo, de manera marginal en la obra primeriza y de manera muy sostenida a partir de *Citas y Comentarios*, lo femenino, como *experiencia* y *voz*, está presente en la obra de Juan Gelman. Es esta polaridad femenina la que viene a enriquecer la postura epigráfica que hemos destacado en los primeros libros y que desemboca en una forma plenamente ritualizada de la palabra poética en relación con la muerte. Es lo que quisiéramos mostrar ahora, a partir de un nuevo recorrido global por su obra que va a destacar tres libros claves : *Violín y otras cuestiones*, *La junta luz* y *Carta a mi madre*.

A. Una isotopía de lo materno

Afirmó alguna vez Antonio Machado que “[l]o esencial en arte es siempre incorregible”.¹ De ahí quizás la escasa afición de Juan Gelman por la relectura de sus propios libros cuando son objeto de una nueva edición. Sin embargo, en las múltiples reediciones que circulan hoy en día, los lectores atentos o simplemente curiosos no dejarán de notar cambios sustanciales entre una y otra edición. Aquí falta un subtítulo, allí desaparece un epígrafe, en otro sitio se alteran algunos versos si se comparan con la versión original. El poeta, interrogado acerca de estos extraños fenómenos, respondió que se interesaba relativamente poco por las reediciones, dejadas así al cuidado de los editores. De esta manera, Juan Gelman no sólo da trabajo a los animosos filólogos, sino que a veces depara inolvidables sorpresas a los lectores que emprenden la tarea de cotejar las distintas versiones de un mismo libro. Así, si se consulta la edición original de *Violín y otras cuestiones* (1956), primer poemario publicado del autor, saltan a la vista diferencias notables con la edición actualmente más disponible, la de 1996 de Seix Barral, entre las cuales se encuentra la presencia de un poema olvidado.² Este poema me parece tanto más interesante cuanto que ofrece en ciernes una elección estilística y una construcción imaginaria un poco sorprendente en el contexto de esos años 50 : me refiero al hecho de que este poema titulado « Mujer encinta » escoja hablar desde un *yo* femenino. ¿Qué dice el poema?

En mí tu peso joven, hijo mío.
 Esta dicha de hacerte cada día.
 Tu medida mordiendo mi costado.
 Tu palabra en silencio todavía.
 Tu corazón de luz en mi tiniebla.
 Tus manos en mi carne dividida.
 El color de tus ojos y tu pelo.
 El aire de tu beso y tu sonrisa.

Como un árbol de sangre, de mi sangre,
 toda esta nueva vida, de mi vida.

Pero, hijo mío, ¿quién te escucha, quién
 te espera? ¿Quién vela entre los hilos
 del lunes que vendrá o entre el oscuro

¹ La cita pertenece a José Ángel Valente, un dedicatario muy apreciado por Juan Gelman (*Las palabras de la tribu*, 24).

² En la edición facsímil publicada por Seix Barral en 2006, vuelve a figurar « Mujer encinta » pero no algún que otro texto de la edición original, por ejemplo « Zapatitos ».

rumor del marzo aún no nacido o entre
 las espirales ciegas de los días
 que aún andan bajo tierra?
 ¿Quién?

Están los hombres entre guerra y muerte.
 Un viento de pistolas barre el mundo.
 Hijo mío, te quiero, desde ya, desde el fondo,
 brotando de mi carne hacia los hombres como un dios,
 como una flor tan pura que no quiero
 que tu piel se marchite, que tu risa
 caiga a pedazos, que tu hueso vuele
 convertido en ceniza, que tu sangre
 se hunda en la piedra para siempre.
 ¡No!

¡Me vestiré de puños hasta el alma!
 ¡Armaré las espadas de mi leche!
 ¡Afilaré mi grito hasta que corte!
 ¡Pondré mi vida paz junto a otras vidas paz!
 ¡Irán mis manos paz junto a otras manos paz!

¡Para que nazcas!
 ¡Para que tu caricia venga a darse! (41-42)

Lo fascinante en este poema de juventud es que encierra una serie de elementos germinales que se vuelven a encontrar en la obra posterior. El primero de estos elementos es que la voz lírica es un *yo* femenino. El poema nos entrega una experiencia sin mediación enunciativa. ¿Qué significa este *yo* mujer? Lejos de imitar una feminidad fijada a través de ciertos clichés, como se vería después en la novelística de un Puig por ejemplo, el poeta imagina desde dentro lo que es el sentir de un hijo por una mujer embarazada, y al imaginarlo, logra crear en el lector la sensación de recibir la expresión directa de una vivencia íntima y encarnada. ¿No sería ese *yo* mujer el primer polo de una posible estructura temática de su universo poético enfocado a la maravilla del existir, al porvenir, a la lucha necesaria para asegurar un futuro iluminado por el sol? A partir de un dato objetivable, “En mí tu peso”, de sensaciones habituales durante el embarazo (“Tu medida mordiendo mi costado”), Juan Gelman nos invita a seguir la imaginación de la mujer en el ensueño del hijo por nacer, ya capaz de sonreír, antes de hacernos compartir con ella la inquietud difusa frente a la existencia, inquietud que se concreta frente a la amenaza de “los hombres” que están entre “guerra y muerte”. Este verso 17 está exactamente en el medio del poema que consta de 34 versos. A la serenidad dichosa de la primera estrofa, se oponen pues la angustia creciente de la madre y, luego, su fuerte determinación : “¡No! ¡Me vestiré de puños hasta

el alma!” Los cinco versos en futuro martillean una valentía que es también violencia.

Este elemento nos lleva a una segunda constante de la obra : la tensión entre un intimismo sentimental y una militancia, no siempre exenta en otros libros de cierta carga ideológica. Las armas de la maternidad que son los “puños”, las “espadas” de “mi leche”, “mi grito”, no tienen otra meta sino construir la “paz” afirmada cuatro veces al final de la penúltima estrofa. Tono e imaginario femeninos, pues, pero sin suavidad dulzona.

La riqueza y la simplicidad de las imágenes, tercera característica, será un elemento clave para dar a este imaginario femenino su tonalidad y su fuerza propias. Las isotopías son ante todo las del cuerpo vivo, pero también las de la luz y la tiniebla, del árbol y de la flor, de la caída y del vuelo, de los pedazos y del mundo subterráneo. Como se puede constatar, estas imágenes se organizan según una tensión bipolar que se solapa, hasta cierto punto, con la primera oposición destacada entre experiencia materna y agresividad masculina.

Finalmente, cabe observar en este poema una tensión entre una forma regular en las dos primeras estrofas de versos endecasílabos con una asonancia en Í-A en los versos pares, y una métrica irregular que se introduce progresivamente después hasta imponerse en el dístico final. La forma regular es sólo un punto de partida que se ve perturbado por la irrupción de la interrogación reiterada (“quién”), de la negación (“no”), de la palabra “paz” : lo que importa es el desfase entre una métrica tradicional y la irrupción de una emoción que se manifiesta en el texto poético como distorsión, interrupción, ruptura.¹ Esta tensión entre forma tradicional y

¹ Me parece importante destacar este punto porque, muchas veces, se ha insistido en la subversión, cada vez más profunda sobre todo a partir de *Cólera Buey*, de la norma métrica, sintáctica, léxica, con vistas a una expresividad mayor. Pero esta subversión muy pocas veces (quizás sí en algunos poemas de *Anunciaciones*, por ejemplo) abandonará el horizonte de legibilidad que ofrece la lírica española tradicional y sobre todo la del Siglo de Oro. Esta tensión entre construcción del horizonte de lectura y distorsión cada vez más violenta de la expectativa del lector-oyente podría constituir un eje que permitiera recorrer la obra completa de Gelman desde *Violín* a, por lo menos, *Incompletamente*, poemario en el que el soneto del Siglo de Oro constituye desde el punto de vista formal y también filosófico el núcleo generador de una serie limitada de poemas que exploran variantes, a veces muy alejadas pero nunca ajenas, de esta forma matricial. En esta perspectiva, es interesante el comentario de Jean-Marc Pelorson frente a un fenómeno semejante –*mutatis mutandis*– observado en *Versiones* de Eliseo Diego : “Tales vestigios [de prosodia clásica] y el clasicismo métrico y acentual de ciertos inicios y, sobre todo, finales [de poemas en prosa] crean a mi juicio, en el horizonte de

transgresión podría proporcionar un eje de lectura para el conjunto de la obra de Juan Gelman.

La lectura de « Mujer encinta » permite pues formular una primera aproximación a una polaridad temática y discursiva que se puede resumir de la manera siguiente : el polo femenino, vital y enfocado al futuro, a esa promesa que hay que cumplir a toda costa (“Para que nazcas”) porque es ante todo promesa de la vida a sí misma, se opone al mundo masculino del “viento de pistolas”. Al impulso del árbol de vida, a la promesa del nacimiento, se opone el temor al derrumbe, a la dispersión en pedazos (“pedacitos” dirá el poeta un poco más tarde), al hundimiento en el mundo mineral de la piedra y de las cenizas. Temor que precisamente vendrá a perturbar el orden métrico y estrófico. Me parece que la crítica, en general, ha prestado más atención a la segunda vertiente de la obra, la evocación de la desarticulación del lenguaje y de la descomposición del universo cotidiano. Sin embargo, paralelamente a esta temática, corre otra que apuesta por la “claridad”, el “gorrión que vuela cuando beso” (*Violín* 71), que apuesta por la continuidad de la vida más allá de todas las pruebas, una esperanza más fuerte que el “espanto”.

Esta vida saludada por el poeta, en general en estado incipiente, vislumbrada al alba, o relacionada con la primavera, asociada al niño y al pájaro, está muy presente también en este primer poemario :

qué me pasa, me río y qué es no sé,
tengo un tumulto de violines vivos,
me nace un pájaro en la boca (61)

El poeta, “grávido de frases”,¹ es la presa de una alegría inconcebible, testigo y actor, a la vez, de un extraño nacimiento. Mientras que el conjunto del poemario destaca el valor del mundo de la niñez y la calidad infantil de cierta mirada, de cierto discurso acerca de la realidad, la voz femenina de la « Mujer encinta » inaugura de manera especialmente

espera del lector o del oyente, condiciones específicas para la recepción de la propia modernidad. Esta se refiere continuamente a los viejos modelos de los que se aparta. Sin pretender agotar todos los efectos textuales que de ello resultan, me limitaré aquí a indicar tres principales : a veces la modernidad puede definirse como superación de estas medidas clásicas, otras veces como interferencia o perturbación (‘brouillage’), y algunas veces como posibilidad trunca” (Pelorson 175).

¹ En plan metafórico, reaparece el motivo del embarazo para evocar el proyecto de escritura : “quién me manda andar grávido de frases” (*Violín* 59). Por otra parte, en el mismo libro, numerosos son los poemas cuyo tema es el niño y la espera del niño por nacer (51, 53, 69).

rotunda y transparente lo que podríamos llamar la calidad femenina de la escritura de Gelman, esa apertura a la ternura, ese gusto por lo nimio, lo pequeño, el diminutivo del cariño y de la “hermanita esperanza”, como decía Péguy, en una enunciación femenina. Si intentamos rastrear los libros en los que se expresa ese polo femenino, sobresalen el oratorio *La Junta luz* y el libro *Carta a mi madre*.

B. La junta luz (1985) : el rito de duelo como resistencia

Aparentemente, *La junta luz* nos transporta a las antípodas de la alegría de la “mujer encinta”. Escrito en París en 1982, este “oratorio a las Madres de Plaza de Mayo” (como reza el subtítulo) da un testimonio desgarrador de la lucha de las Madres en pleno periodo dictatorial. Sin embargo, a pesar del carácter escalofriante de la denuncia de la tortura y la desaparición, la obra exalta las figuras femeninas en el sentido ya apuntado a partir del análisis del texto primerizo de *Violín y otras cuestiones* : la enunciación poética en clave femenina es portadora, incluso en las circunstancias más nefastas, de una fuerza vital y esperanzadora. Vamos a intentar mostrar en qué medida la enunciación poética se hace verdadero rito para indicar en y por la palabra escenificada el camino de un duelo posible.

En la introducción de este capítulo, hemos recordado la diferencia entre el *rito* de duelo (que posibilita la visibilidad social de un cambio afectivo debido a la muerte y una delimitación en el tiempo y en el espacio del poder de desagregación que suele ejercer la muerte) y el duelo subjetivo, o sea, un proceso interior doloroso de desasimilación e interiorización del objeto amado y perdido. Para que este proceso se pueda hacer, hace falta un rito ; para que el rito sea posible, hace falta un cuerpo.

Sin embargo, este elemento constitutivo del rito de duelo y, por consiguiente, de la elaboración del duelo subjetivo, no se da en ciertas circunstancias. Más aún, estas circunstancias pueden ser no sólo las que atañen a unos cuantos individuos, por ejemplo, los deudos de un mismo difunto, sino a una sociedad en su conjunto como fue el caso de la Argentina postdictatorial. Como bien se sabe, durante los años 1976-1983, Argentina vivió bajo una dictadura militar cuya represión violenta respondía supuestamente a la violencia de la guerrilla revolucionaria. Los militares pusieron el aparato del Estado al servicio del aniquilamiento

político, moral, cultural y físico de las fuerzas llamadas “subversivas”. Las armas principales del Estado dictatorial fueron el exilio, la tortura y la desaparición. Esta tercera arma, la más cruel, oponía la denegación más inaceptable a las familias en duelo. Se estima que un número aproximativo de 30.000 personas *desaparecieron* durante la última dictadura militar argentina. Edmundo Gómez Mango describe así la violencia ejercida en contra de la sociedad entera por este tipo de prácticas :

La *desaparición* pretende matar a la muerte haciendo desaparecer a los muertos. [...] El atentado a los símbolos, a los ritos y ceremonias fundadores del pacto social es aquí evidente: esos muertos se han marchado sin adiós. Sus familias, sus amigos, sus instituciones no tuvieron acceso a esas mediaciones entre la vida y la muerte de las que se han dotado los hombres de todos los tiempos, ante la enigmática presencia del cadáver aún amado. Todo proceso de duelo se ve seriamente obstaculizado: el desaparecido, ese muerto-vivo, ese muerto robado a la muerte y, por ello mismo, inmortal, está siempre presente en su ausencia misma (Gómez Mango, *La Place* 34-35).

Los desaparecidos se convierten así en lo que Quentin Meillassoux ha llamado “los espectros esenciales”, es decir, los muertos que nos enfrentan, por las circunstancias que caracterizaron su muerte, a la obstaculización, o incluso a la imposibilidad del duelo.¹

Recordemos que Juan Gelman vivió este trauma en carne propia. El *via crucis* del poeta es el crisol donde se fragua un conocimiento íntimo de la pérdida y la búsqueda de los seres queridos, una búsqueda que comparte con las Madres que se encontraban cada jueves, en la Plaza de Mayo, enfrente del palacio presidencial, para reclamar la aparición de sus hijos, maridos, hermanos “con vida”. El desfile silencioso de las Madres enlutadas (cuando toda manifestación estaba terminantemente prohibida), va a repetirse cada jueves y tener un eco extraordinario. El poder, a pesar de una represión violenta, no logrará impedir esta reunión. En 1978, durante la Copa mundial de fútbol, se intensifica la actividad de las Madres. Los militares les prohíben el acceso a la Plaza de Mayo en 1979. No les importa : en 1980, las Madres vuelven y llegan a formar concentraciones de dos a cuatro mil personas. Edmundo Gómez Mango analiza así el alcance de esta procesión ritual :

[Las Madres de la Plaza de Mayo] representaban la vieja escena del cortejo funerario sin muerto, presentaban la ausencia de los cuerpos muertos, el sepulcro vacío; eran la ausencia del cadáver del hijo. Las Madres exhibían, transgredían la intimidad del dolor al volverlo público. Ya no permanecían en sus casas: salían [...]

¹ Esta noción será retomada y desarrollada en el apartado IV.C. del tercer capítulo.

al espacio abierto de la ciudad [...], se desplazaban a la escena de la locura pública, para transformarse en las guardianas de la memoria, como suplicantes enlutadas que no podían aceptar su duelo. [...] Nuevas Antígonas, rechazaban el horror, la monstruosidad del cadáver sin sepultura; los cuerpos muertos de sus hijos habían sido ultrajados: mutilados y expuestos a la corrupción, corrían el riesgo de un doble borramiento, del cuerpo y del nombre propio. Las Madres, imposibilitadas de llevar a cabo el ritual del duelo, conjuraban el oprobio, rostro por rostro, nombre por nombre, hacían proliferar las figuras, las fotos, las máscaras, las imágenes [...], nombraban y mostraban para defenderse de la más insoportable de las imágenes: el cadáver sin rostro y sin nombre. [...] Las Madres recordaban que el diálogo con los muertos es uno de los lugares culturales constitutivos de la ciudad, y necesarios para su supervivencia. Atraídas por el centro, ahora vacío, de la vida de la ciudad sin ley, no querían llenarlo, sino vaciarlo aún más [...] (Gómez Mango, *La Place* 25-26).

El rito de duelo llevado a cabo en las procesiones de las Madres se ve puesto en escena, con todas sus tensiones y contradicciones, en *La junta luz*. Estas tensiones se despliegan con peculiar agudeza en la dimensión propiamente dramática de la obra y también en su composición intertextual e intratextual.

1. El oratorio y la composición de lugar : el alcance de la alegoría

La escena inicial del oratorio sitúa a los lectores/espectadores en el lugar singular del duelo impedido :

Madre :

Así que él no está más aquí.

Voz (en off. Canto/tenor) :

¿por dónde andás/tristísimo de tibio?

Madre :

Así que jueces, generales, bestias, dicen que no está más aquí (11).

Con estas dos frases pronunciadas por la “Madre” y este verso enigmático procedente de una “voz en off”, la obra se inscribe enteramente en la tensión entre la constatación de una ausencia irremediable y el énfasis en una enunciación no fiable, la denuncia de un lenguaje de “bestias”. Asimismo la obra indica de entrada la encrucijada en la que se hallan las Madres de la Plaza de Mayo : la primera frase esboza el camino de un duelo posible, como si se tratara de asumir esta ausencia intolerable ; la segunda frase de la Madre, al contrario, esboza otro camino al negarse al duelo, al apuntar a la resistencia y la petición de justicia como única vía posible de sobrevivir, vivir después de la separación. Entre estas dos

posibilidades, el fragmento poético irrumpe como voz al mismo tiempo íntima, interior (“él” se convierte en “vos”) y ajena, que viene de otro lugar (“voz en off”), que abre otra temporalidad, a la vez sensible y desencarnada, voz que es al mismo tiempo la del encuentro y de la búsqueda. Desde las primeras palabras, el poema cava, ahonda en el entredós que caracteriza la situación de la Madre, entre duelo y resistencia. Las Madres no pueden ni aceptar la muerte de su hijo, ni negarla del todo. ¿Cómo se expresa plásticamente esta resistencia al duelo en el “oratorio”? Para contestar esta pregunta conviene analizar cuidadosamente la puesta en escena definida por el autor en la primera acotación :

(Veo la escena así :

- primer plano a la derecha : la orquesta
- primer plano a la izquierda : la madre y el coro
- segundo plano a la izquierda, detrás de la madre y el coro : el árbol de la vida, que también es la pirámide de mayo, las madres alrededor
- segundo plano a la derecha, más elevado (como el anterior), una especie de segundo escenario con cubículos, donde aparecen los flashes) (11)

Si queremos visualizar el espacio escénico, obtenemos el esquema siguiente :

1. Arbol de la vida = Pirámide de la Plaza de Mayo + Madres	3. Flashes
2. Madre y coro	4. Orquesta
[Público]	

El discurso lírico que inauguran las voces citadas *supra* se deja escuchar en un espacio y un tiempo complejos, propios del género definido por el subtítulo. De hecho, el carácter dramático y musical del oratorio¹ aparece de entrada en la composición de la obra que consta de varios diálogos que transcurren en los dos planos definidos por la primera acotación. En el primer plano escénico y en su parte izquierda, tienen lugar los diálogos entre la madre, el coro, el hijo ; en el segundo plano a la derecha, se desarrollan los diálogos entre los personajes que refieren a la represión militar, siendo estos personajes fundamentalmente voces y *flashes* (cf. la voz en *off* del milico pp. 26 y sig., o la voz de otro milico que

¹ Nos referimos aquí a la cuarta acepción de la definición del DRAE : “Composición dramática y musical sobre asunto sagrado, que solía cantarse en Cuaresma”.

aparece como “sombra en pantalla china” 41). La alternancia entre las cuatro partes del escenario como lugar de la acción, cuidadosamente recalcada en las acotaciones, tiene un equivalente en el espacio de la primera edición del libro, en el que hay insertos cinco dibujos que evocan imágenes distorsionadas de la represión, que funcionan como ecos subjetivos e interiorizados de la fotografía de una madre de la Plaza de Mayo que ocupa la carátula.

En resumen, el plano más cercano al público ofrece una simbolización del drama a través de personajes y elementos espaciales alegóricos ; el segundo plano a la derecha acoge la representación de lo histórico como montaje de voces e imágenes que ostenta el carácter construido y espectacular de tal representación. Llama la atención la peculiar articulación entre lo alegórico y lo histórico que propone tal puesta en escena. Los actores presentes están en la parte alegórica ; lo real en su dimensión más dura y cruel (tortura, persecución policial) está representado indirectamente, mediante grabaciones y diapositivas. ¿Cómo explicar el vínculo entre la dimensión alegórica en la que se sitúa el juego de los actores y el problema del duelo obstaculizado?

Un rodeo por el sugerente ensayo de Idelber Avelar entrega claves de comprensión para esta elección dramatúrgica. Según Avelar :

el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos. La parálisis en el duelo indicaría entonces una ruptura de la metáfora : el sujeto doliente percibe la unicidad y la singularidad del objeto perdido como prueba irrefutable de su resistencia a cualquier sustitución, es decir, a cualquier transacción metafórica. Concebimos aquí tal momento de resistencia a la metáfora no simplemente como una fase transitoria y al fin superable del trabajo del duelo, sino como el locus mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa con consecuencias políticas fundamentales. Los textos postdictatoriales latinoamericanos y la literatura postcatástrofe en general enfrentan el desafío de subsumir la bruta, cruda facticidad de la experiencia en una cadena signifiante en que esa facticidad corre el riesgo de transformarse en nada más que otra metáfora. El duelo necesariamente incluye un momento de aceptación de este peligro y de resistencia a su propia estructura metafórica (283).

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta la “parálisis del duelo”, la ruptura de la “transacción metafórica”? Según Avelar, por el paso de la metáfora a la alegoría. Por un lado, para asentar esta tesis, se apoya en el análisis de Benjamín acerca del drama barroco :

Dice Benjamin : “la alegorización de la *physis* sólo se puede llevar a cabo en todo vigor a partir del cadáver. Los personajes del drama barroco [*Traverspiegel*, literalmente, ‘juego en duelo’, ‘lutiludio’] mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden adentrarse en la morada de la alegoría”. [...] De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos : la alegoría vive siempre en tiempo póstumo (18-19).

Este vínculo entre alegoría y duelo se ve confirmado por los estudios de Abraham y Torok. Según estos psicoanalistas, un duelo patológico se traduciría por una *incorporación*, es decir una absorción del objeto perdido, en vez de una aceptación de la pérdida mediante una transformación profunda del yo, esto es, una *introyección*.¹ La incorporación se caracterizaría por dos procedimientos : la *desmetaforización* (tomar al pie de la letra las expresiones figuradas) y la *objetivación* (considerar la pérdida no como una herida del sujeto sino como la pérdida de un objeto).² El rechazo del duelo llevaría así al sujeto a encerrar al objeto de la pérdida en una sepultura interior y secreta : una *cripta*. Según Avelar, tal concepción del duelo permitiría entender gran parte de los textos postdictatoriales argentinos, caracterizados por una tensión entre alegoría (rechazo del duelo y desmetaforización, correspondencia literal entre características del objeto perdido y de su figuración) y metáfora (sustitución progresiva y sin restos de lo perdido por otros objetos de deseo y amor) :

Como ha explorado Tununa Mercado en *Estado de memoria*, la labor del duelo implicaría la socialización de una *tumba exterior* donde la bruta literalización de la palabra se dejaría, al menos parcialmente, metaforizar. Éste sería el intento, digamos, de Antígona : instalar la irreductibilidad del duelo en la polis y forzar el estado al reconocimiento de tal irreductibilidad. Tal intento es, sin embargo, también mediado por estructuras alegóricas, por fragmentos que hacen duelo por una totalidad perdida. El aparato textual [...] sería [...] el mediador entre el espectro de un devenir-universal de la alegoría (el abismo del melancólico benjaminiano

¹ “Introducir en el cuerpo, conservar o expulsar de él un objeto [...], dos variantes fantasmáticas que llevan en ellas, bajo la forma de la apropiación (o de la desapropiación fingida), la marca de una situación intrapsíquica fundamental: la que ha sido creada por la realidad de una pérdida sufrida por el psiquismo. Esta pérdida, si se ratificara, impondría una transformación profunda. El fantasma de la incorporación pretende realizar eso mismo de manera mágica, llevando a cabo en los hechos lo que sólo tiene sentido de manera figurada. Es por no ‘tragar’ esa pérdida que imaginamos tragar o haber tragado lo perdido bajo la forma de un objeto” (Abraham y Torok 261).

² “En la magia incorporadora encontramos la conjugación de dos procedimientos: la *desmetaforización* (tomar al pie de la letra lo que debe comprenderse en sentido figurado) y la *objetivación* (lo que se sufre no es una herida del sujeto sino la pérdida de un objeto)” (261).

[...] y la lucha antigonal por erigir símbolos cívicos donde el imperativo del luto pudiera ser sancionado en la polis, es decir metaforizado (Avelar 21).

La escenificación peculiar de *La junta luz* responde a esta tensión entre alegoría y metáfora. De hecho, si dejamos de lado la parte del escenario dedicada a la orquesta, obtenemos una organización tripartita que las acotaciones mismas presentan simultáneamente, como aquí :

elementos más o menos constantes :

a- un cubículo donde pasan fotografías de los desaparecidos/se oye siempre el “chac-chac” del cambio de diapositiva/se apaga la luz de ese cubículo, pero el “chac-chac” sigue/es un ritmo que se incorpora/ritma la música/ritma el coro/

b- la consigna para el coro

los desa/pare/cidos

que digan/dónde/están

al final debe sonar sin palabras/pero como diciéndolas

c-cada tanto, el niño del árbol de la vida (como comentario a lo que dice el coro) dice : “mamá, mamá” y como la acuna.

los diálogos entre el coro-madre y el niño : el niño mira a la madre que tiene en su regazo, a ella sola le habla/la madre-coro a veces se dirige a él/a veces al público [...] (22-23)

Podemos interpretar esta puesta en escena a la luz de las teorías del duelo sintetizadas por Avelar : las distintas partes del escenario parecen visualizar cada una de las facetas del proceso del duelo.

a : El cubículo donde se proyectan las fotografías de los desaparecidos podría entenderse como el espacio ambiguo de la muerte/vida de los desaparecidos. Las diapositivas proyectadas traducirían el gesto de inmovilizar al difunto en la fijeza y la singularidad individualizante de la fotografía.¹

b : La dimensión política de la resistencia al duelo se expresaría en el primer plano donde el coro asume la reivindicación por la justicia y la verdad, lugar de socialización y politización del duelo.

c : El árbol de la vida, con el hijo y la madre, representaría el espacio alegórico propiamente dicho. El árbol sería un símbolo de la vida irrefrenable y de raigambre materna² y también, como equivalente de la

¹ Véase al respecto el sugerente ensayo de Barthes *La chambre claire* (por ejemplo estas citas : “Lo que la Fotografía reproduce infinitamente sólo sucedió una vez: reproduce mecánicamente lo que no podrá repetirse nunca más en la existencia [...]. Se diría que la Fotografía lleva siempre consigo su referente, ambos afectados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre [...]” 15, 17; “Inmóvil, la fotografía refluye de la presentación a la retención”, 140).

² Como recuerda Odon Vallet (87), en el seno de las lenguas latinas, la madre engendra la *materia*, ya que ésta es la sustancia de la *mater*, palabra latina que también significa tronco, es decir, árbol que engendra retoños.

pirámide de la plaza de mayo, una alegoría de la lucha política. Alegóricos serían sobre todo el hijo y la madre del árbol de la vida, presentados como arquetipos “inmortales”.¹

Esta visión estática de la organización escénica requiere ser profundizada y desplegada a lo largo del desarrollo del oratorio. Veamos ahora cómo la acción propiamente dicha confirma el análisis esbozado más arriba a partir de las acotaciones. En el cuadro siguiente, se reseña la aparición de los distintos personajes según su ámbito propio² :

Escena	Espacio 1 (Alrededor del árbol)	Espacio 2 (Madre y coro)	Espacio 3 (Cubículos y <i>flashes</i>)
[I]	Hijo Manifestación silenciosa de las madres y de obreros	Madre-voz Madre-coro Candice	
[II]	Manifestación silenciosa de las madres con fotos. Movimiento de cuerpos para formar el árbol mexicano de la vida. Madre e hijo como amantes.	Informe de Plaza de Mayo relatado por el coro y comentado por la madre.	
[III]	Diálogo madre-niño.		Milonga de barrio en una casa ; baila la madre con el niño. Fotos de desaparecidos.

¹ Véase esta frase pronunciada por el niño “no se puede, mujer, ya fuimos inmortales” (56).

² Las escenas no están numeradas en el texto mismo. Las cifras romanas son un mero indicio didáctico. He aquí las páginas a las que corresponde cada escena : I 11-17, II 18-19, III 20-23, IV 24-30, V 33-36, VI 39-44, VII 47-57, VIII 61.

[IV]		Madre-coro Madre habla con el hijo y canta un poema de Vallejo.	<i>Flash</i> : cuarto de estudiante, última aparición del hijo; chantaje de dos milicos (voz en off).
[V]	Niño Madre-árbol	Madre Coro	<i>Flash</i> con datos de los desaparecidos
[VI]	Hijo Madre-árbol	Madre	<i>Flash</i> : escenas de tortura con una niña, un niño
[VII]	Hijo Madre-árbol	Coro Madre-coro	
[VIII]	Todo queda iluminado a la vez. Bajan dos carteles.		

Las dos primeras escenas ponen el énfasis en la dimensión simbólica-allegórica de la experiencia de la madre, como si se tratara primero de reconstruir un espacio de sentido antes de enfrentarse con la dimensión referencial más dura de la represión (IV y VI). Como lo indican las primeras frases del oratorio (cf. *supra*), el estado de ánimo inicial de la madre se sitúa en el entredós de un duelo imposible de elaborar, que desemboca en la percepción de una “presencia espectral” (Gómez Mango¹), formulada explícitamente por la madre-coro :

[...] ¿si sos fantasma de vos/si pedazos te hicieron/si no brillás más de ojos?/¿si tu alma hicieron fango sin flor?/¿si habrán querido deshijarte?/¿si es mejor que estés muerto?/¿si que no sufras más?/¿y por mi culpa sufrís/porque te di de nacer, de vivir, de sufrir?/¿y cómo estarás muerto si yo viva?/¿o estoy muriendo vos/yo sin saber?/ (16-17)

La posibilidad de que el hijo sea un “fantasma” hace dudar de su propia realidad y responsabilidad a la madre. Esta cita nos enseña que el hijo fantasma sólo puede tener una madre cuyo estatuto de ser vivo es precario : los límites precisos entre muerte y vida se borran para ambos. Jacques Derrida subraya, desde una perspectiva filosófica, esta ambigüedad

¹ “La *desaparición* pretende matar a la muerte haciendo desaparecer a los muertos. Poco a poco, la ciudad se puebla de una presencia espectral: los muertos errando sin sepultura; la ciudad se convierte en una suerte de gran sepultura sin muertos. Como en los mitos, miles de almas en pena van errando en el dolor, la venganza, reclaman su derecho a descansar” (Gómez Mango, *La Place* 34-35).

radical del espectro como “incorporación paradójica” entre aparición y desaparición, entre presencia y ausencia.¹

Barthes y Derrida² recuerdan también que la etimología de “espectro”, que relaciona esta palabra con la mirada y la visibilidad a través de los vocablos latinos “spectrum” y “specere”, implica una relación no accidental sino intrínseca entre el recuerdo de los desaparecidos y su aparición en la escena bajo una forma visual, la de las diapositivas y de las fotografías. Las fotografías blandidas por las Madres y proyectadas en los cubículos exhiben la naturaleza profunda de la fotografía: su relación íntima con la muerte.³ El “chac-chac del cambio de diapositiva” que se mantiene aún cuando no se proyectan las diapositivas (cf. *supra*) remite, en esta perspectiva, a una dimensión más profunda de la fotografía apuntada por Barthes que hace de esta el síntoma de la “muerte asimbólica”, característica de la sociedad moderna:

Contemporánea del retroceso de los ritos, la fotografía correspondería tal vez a la intrusión, en nuestra sociedad moderna, *de una muerte asimbólica, fuera de la religión, fuera del ritual*, suerte de inmersión brusca en la muerte literal. *La Vida/la Muerte: el paradigma se reduce a un simple clic*, que separa la pose inicial del papel final (Barthes, *La chambre* 144-145, el subrayado es mío).

La imposibilidad de la elaboración del duelo se asienta en este carácter fantasmal del desaparecido afirmado desde la primera escena. La segunda escena, al consistir en una figuración silenciosa de la manifestación de las Madres, por una parte, y, por otra parte, de la relación casi amorosa entre madre e hijo, apunta a la oscilación entre politización incipiente y rechazo del duelo. La escena III proporciona una clave de

¹ “[...] el espectro es una incorporación paradójica, el devenir cuerpo, una cierta forma fenomenológica y carnal del espíritu. Se convierte en una ‘cosa’ que es difícil nombrar: ni alma, ni cuerpo, y lo uno y lo otro. Porque son la carne y la fenomenalidad las que le dan al espíritu su aparición espectral, pero desaparecen inmediatamente con la aparición, con la llegada misma del aparecido o el regreso del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido” (Derrida, *Spectres* 25).

² “[E]l fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolôn* emitido por el objeto, que llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esa palabra conserva en su raíz una relación con ‘espectáculo’, y agrega esa cosa un poco terrible que tiene toda fotografía: el retorno del muerto” (Barthes, *La chambre* 23); Derrida: “The specter is first and foremost something visible. It is of the visible, but of the invisible visible, it is the visibility of a body which is not present in flesh and blood” (*Echographies*, 115).

³ “[...] si la foto me parece más cercana al teatro es a través de un mediador singular [...]: la Muerte. [...] por muy viva que uno se esfuerce en imaginarla (...), la foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración de la imagen inmóvil y maquillada bajo la que percibimos a los muertos” (Barthes, *La chambre* 56).

comprensión de este movimiento de oscilación. Se iluminan por primera vez los cubículos y lo que se nos enseña parece ser la ensoñación de la madre imaginándose encinta de su hijo, un hijo ya adulto al que le habla de su educación pasada :

flash

se ilumina un cubículo, segundo plano derecha, milonga de barrio en una casa, empujado, mesa con botellas [...]la madre sube desde el primer plano izquierda/se sienta/las manos sobre el vientre, lo acaricia, lo besa, le habla/nadie la mira/ella dirige el vientre hacia la música/hacia la gente/hacia los que bailan/

madre :

esto te enseñé/
a querer esta música/
esta danza/
esta gente/ (20)

Notemos que otros varios extractos presentan monólogos o diálogos de la madre que apuntan al mismo deseo : la madre quiere retomar al hijo en sí misma, haciendo al revés el camino del nacimiento :

aún así lo quisiera/trapo o cosa/
lo volvería a mi vientre/a mi abrigo/a mi mar/
otra vez lo nacería/ (17)

estás en el tiempo que soy en vos/sos en mí/
tiempo de vos en mí/crecés conmigo ahora/otra vez te llevo en mi vientre/mi cabeza/mirá la música/mirá (flash con escena del patio abandonado donde suena “desde el alma” y vuelven a pasar bailando el hijo y la madre del árbol de la vida)/
(48)

Estos deseos son típicos de lo que Abraham y Torok han llamado la incorporación. Cabe preguntarse entonces si los cubículos iluminados por los *flashes*, la madre que se imagina embarazada del hijo que busca, son la concretización alucinatoria de la cripta, lugar en el que se encierra el objeto sepultado gracias a la incorporación.¹ Vemos que las ensoñaciones de la madre del árbol de la vida responden sólo parcialmente a esta descripción de la “cripta”. Por un lado, sí es cierto que los flashes reconstituyen la “persona completa” del hijo a partir de palabras, imágenes, afectos, así como los momentos traumáticos de la desaparición que impidieron la

¹ “El duelo indecible instala en el interior del sujeto un *panteón secreto*. En la cripta reposa, vivo, reconstituido a partir de recuerdos de palabras, de imágenes y de afectos, el correlato objetual de la pérdida en tanto que persona completa, con su propia tópica, junto con los momentos traumáticos –efectivos o supuestos– que habían vuelto impracticable la introyección” (Abraham y Torok 266).

efectuación de un duelo “normal” (especialmente la escena IV). Pero por otro lado, esta “cripta” no es secreta ; al contrario, está expuesta a la visión de los espectadores y se encuentra en comunicación dinámica con las otras dos partes del escenario. Lo representado en esta tercera parte del escenario parece aludir más bien a lo que Torok y Abraham llaman una “falsa incorporación”.¹ La tumba exterior representada por los cubículos sería entonces una manera de exorcizar la incorporación y de no caer en ella. Al negarse al secreto, el inevitable deseo de incorporación de la madre enlutada que no puede –es una condición misma de la lucha por buscar al hijo como desaparecido– dar al hijo por muerto, se convierte, en la estela de Antígona, en lenguaje comunicable y en gesto político.

La incorporación puesta en escena sufre algunas variantes en *La junta luz*. Hay fragmentos en los que la pareja madre-hijo se transforma en pareja de amantes o se invierte, como al final de la segunda escena : “la madre es bellísima y joven. el niño es un hombre, está semidesnudo, brilla. los dos son jóvenes y bellos, como amantes, son amantes, sin gestos exteriores. la madre está en el regazo del niño” (19). Aquí la evocación de la relación madre-hijo parece insistir en el carácter arquetípico de una relación de unión perfecta, casi irreal. El objeto de la pérdida leído a contraluz de estas escenas no sería el hijo, sino que remitiría a una pérdida más antigua, más originaria, la que evocan las parejas míticas de la unión primigenia.

El gesto mismo de la separación es anterior a la llegada de la unidad y no puede ser más que repetición de otros gestos similares. Remontándose [...] a la primera separación, habrá que admitir que el esquema original del gesto de separar es producto de ese ser ficticio que podemos calificar de *no-separado-separado*. Recordemos al respecto al andrógino de Platón, citado por Freud como el origen último. [...] Para Hermann, no es el no separado inicial hombre-mujer, el mito-hipótesis del andrógino, lo que sería este original ficticio, sino otro no-separado: la unidad originaria madre-hijo; *paído-métér*, digamos [...].

A diferencia, sin embargo, de la pareja hombre-mujer, que contiene virtualmente en cada uno de sus miembros el genio del sexo que le falta [...], la desunión del “*paído-métér*” sólo implicará en las dos partes *la herida de una sola falta*, la de la madre. He aquí efectivamente la paradoja: si el hijo extraña a la madre, la madre, por su parte, extraña a *la madre de la niña que ella fue* (Abraham y Torok 396, subrayado de los autores).

¹ Dan como ejemplo de este proceso psíquico la necrofagia colectiva : “Por más fantasmática que sea en un principio, *su realización en grupo la convierte en lenguaje*: la absorción real de los despojos simbolizará –poniendo en escena el fantasma de la incorporación– a la vez que la introyección de la pérdida es imposible y que ya ha tenido lugar” (265, el subrayado es mío).

El final de la segunda escena ofrece pues una figuración ambivalente de este *no-separado-separado* : evoca al mismo tiempo la pareja andrógina y la unión madre-hijo. La segunda parte de la cita ofrece una interpretación de la inversión generacional figurada por Gelman (“la madre está en el regazo del niño”). Si se trata de representar los ecos de la pérdida sufrida por la madre, es lógico representarla como niña en el regazo de su hijo-vuelto-madre. Según Hermann, la pérdida del hijo reactivaría la pérdida de la madre en cuanto hija de su propia madre. Vemos en este comentario de las tres primeras escenas de *La junta luz* que las elecciones dramatúrgicas de Gelman son muy ricas en cuanto a sus connotaciones acerca del inconsciente de la madre y de la significación de su búsqueda. Con la escena siguiente, viene a representarse lo real, con toda su carga de violencia.

El incipit de la escena IV presenta el mismo estado de ánimo de la madre, atormentada por la vida espectral de su hijo, ni vivo, ni muerto :

-¿estás vivo?
 - ¿estás muerto?
 -estás vivo
 - estás muerto
 -¿estás vivo?
 - estás muerto
 - estás vivo
 - ¿estás muerto? (24)

La repetición no sólo refuerza la carga emotiva y obsesiva de la escena sino que subraya una de las características del fantasma, su recurrencia, lo que subraya la traducción al francés de *aparecido*, el *revenant* : el que regresa sin cesar.¹

Pero también, si nos visitan los espectros, como muy bien lo demuestra el primer acto de *Hamlet*, es porque requieren una palabra. De alguna manera, todo ocurre como si sólo el lenguaje poético tuviera las capacidades expresivas necesarias para acoger la aporía que constituye la vida fantasmal, simbolizarla y transformarla en una emoción orientada hacia la perduración del amor, es decir, de la vida misma. Es muy

¹ Siguiendo a Jacques Derrida, de hecho, se puede afirmar que “El espectro, como su nombre lo indica, es la *frecuencia* de una cierta visibilidad. [...] Visita tras visita, ya que regresa a vernos y que *visitare*, frecuentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), traduce efectivamente la recurrencia o la repetición, la frecuencia de una visita” (*Spectres* 165).

sintomático el hecho de que sea un poema el que ofrezca un eco al diálogo citado *supra* entre madre y coro. Dice la madre :

¿vivimorís otra vez como
pedacito de vos?/¿qué

hicieron de vos/hijo/dulce calor/
niñando al mundo/padre de mi ternura/hijo
que no acabás de vivir?/¿acabás de morir?/
pregunto si acabás de morir/ [...] (24-25)

El neologismo “vivimorís” expresa maravillosamente la condición fantasmal a la que están expuestos tanto el hijo como la madre, una condición fantasmal marcada por la recurrencia, la repetición (“otra vez”). Frente a esta aporía de la vida/muerte, el “yo” lírico responde con otra inversión, que da la medida del amor filial/materno. Es el hijo el que se convierte en padre del *yo*, enseñándole los insospechados caminos del amor.¹ Es este mismo amor el que permite que se cumpla otra de las características propias del espectro según Derrida : “El espectro no sólo es la aparición carnal del espíritu, su cuerpo fenomenal, su vida decaída y culpable, es también la espera impaciente y nostálgica de una redención, es decir, todavía, de un espíritu” (Derrida *Spectres* 217). No es de extrañar, en este contexto, que la obra encierre una alusión explícita a la redención por antonomasia del cuerpo muerto y desaparecido, es decir, la resurrección de Cristo, como vemos en el diálogo de la tercera escena :

niño :
mujer, ¿por qué llorás?
madre :
porque se llevaron a mi señor y no sé dónde lo han puesto
niño :
¿por qué llorás/a quién buscás?
madre :
quiero saber dónde lo han puesto y yo me lo llevaré
niño :
no me retengas, porque aún no he subido (21)

Se trata de una reescritura casi textual del capítulo 20, versículos 13 a 17, del Evangelio de San Juan. La madre retoma aquí la voz de María Magdalena, que lloraba después de la muerte de Jesús : estaba buscando su

¹ Véase este comentario de García Reinoso : “Cuando [Hebe Bonafini] dice : ‘Hemos sido paridos por nuestros hijos’ es una inversión de la filiación. Paradójico, apunta a una verdad. Uno también es parido por los hijos. Al nacer un hijo se hace un padre, se hace una madre” (citado en Gelman & La Madrid *Ni el flaco perdón de Dios* 385).

cuerpo en balde para poder sepultarlo. El intertexto evangélico señala una experiencia inmemorial, la de la necesidad del sepelio, así como su horizonte de redención posible.

A partir de la cuarta escena, el montaje textual multiplica los choques entre la dureza de la realidad represiva y la existencia de una esperanza, de una posibilidad de trascender el dolor gracias al amor. Muchas veces estos choques se dan en la yuxtaposición de poemas y de diálogos que hacen referencia de manera muy precisa al trio mortífero de las prácticas de la Junta (desaparición, tortura, exilio), tocando así el límite de lo soportable (así, por ejemplo, la alusión a la tortura con la picana practicada a una mujer encinta, cf. p. 34). La palabra poética se convierte de esta manera en un refugio de la palabra verdadera y, por eso, en un arma de resistencia a la perversión del lenguaje instaurada por los militares. En las escenas V y VI, se encadenan : un *flash* y un monólogo/diálogo evocando una sesión de tortura, seguidos por fragmentos enunciados por el coro, el niño y sobre todo la madre. He aquí un ejemplo, sacado de la sexta escena, que muestra los significados contrastados que resultan de la yuxtaposición de los distintos tipos de discursos :

niño :

soy un niño

milico :

confesá que sos un guerrillero [...]

niño :

soy un niño

milico :

decí tu nombre y apellido, tu apodo de guerra, de qué grupo sos, la zona donde actuabas

niño :

soy un niño

milico (gesto de golpear) :

ahora confesá que sos un guerrillero

niño :

sí, ahora soy un guerrillero

milico :

¿viste que sos un guerrillero? ¿por qué no lo dijiste antes?

niño :

lo dije ahora porque usted me golpeó para que lo dijera

milico (gesto de golpear) :

yo no te golpié para que digas eso. decí que no te golpié para que digas eso/

niño :

usted no me golpeó para que diga eso

milico :

¿viste? eso quiere decir que no te golpié y que dijiste que sos un guerrillero,
o sea, sos un guerrillero

(este diálogo se eterniza a través de toda la obra a partir de su aparición [...])

[...]

madre-árbol (canta) :

como animal sediento que
busca las aguas/tierra mía
te busco/o alma de volar
para rodearte como vuelo/
[...] (43-44)

Como indica una nota al final del libro, el diálogo que se acaba de leer entre el niño y el militar “se inspira directamente en testimonios recogidos por Carlos Gabetta en su libro *Todos somos subversivos*” (62). Este diálogo se presenta pues como un testimonio que expone con un mínimo de mediaciones la horrible realidad de los campos de concentración argentinos. El horror en este caso no sólo remite a la violencia física padecida por el niño, sino a la perversión de la potencia del lenguaje. El niño ya no tiene palabra propia, y el lenguaje ya no tiene verdad, ya que se ve totalmente distorsionado por el uso perverso que de él hace el verdugo. Otra vez, las observaciones de Edmundo Gómez Mango resultan muy útiles para entender hasta qué punto se ve afectada la palabra, en periodo dictatorial. En este pasaje, Gómez Mango, evoca la perturbación profunda sufrida por el diálogo que mantiene un analista y un paciente :

Las figuras evocadas de aquello que podríamos llamar la fantasmática real del terror de Estado –la tortura, la desaparición, el exilio– ponían en duda las posibilidades de existencia y de eficiencia del pensamiento y del lenguaje. La eficacia simbólica del lenguaje, pero también su propio *fondo*, ese lugar en el que se alimenta la palabra para convertirse en pensamiento, se veían amenazados, peligrosamente encogidos. En esos tiempos sombríos, [...] algo de esencial en la vida cultural quiere preservarse en la memoria historial de la lengua. La palabra, incluida aquella del análisis, se ve amenazada de desecación. No únicamente porque la lengua que viene a producirse en las palabras de cualquier intercambio está amenazada en su función de comunicación; la amenaza de desecamiento la alcanza quizá en su naturaleza más profunda, la de ser don e intercambio, símbolo,

y en su poder esencial y original de ser *nominación* (Gómez Mango, *La Place*, 47-48).

Este comentario acerca de la cura psicoanalítica vale, durante el periodo dictatorial, para toda experiencia de diálogo amenazado en su fundamento mismo. El valor performativo del lenguaje visible en esta escena casi *bautismal* (“sos un guerrillero”) muestra su perversidad al negar la voz del otro, al cancelar al sujeto de la enunciación en un enunciado impuesto, repetido obsesivamente y arrancado violentamente a su contexto verdadero (“decí que no te golpié para que digas [...]”). Se ve cómo, en el fragmento citado de *La junta luz*, el poema surge de ese *fondo* mismo del lenguaje al que se refiere Gómez Mango. El relativo hermetismo del poema, su proximidad con el salmo bíblico del cual es un “comentario”¹, la suavidad que apela y realiza en su dicción, en contraste completo con la sesión de tortura a la cual responde, todo eso hace del poema un lugar en el que la palabra se yergue como acto de resistencia y asomo de una verdad. Frente a la repetición mortífera de las palabras del verdugo, el poema es enunciación surgida de ese fondo que abre o vuelve a abrir un espacio para la interioridad respetada y reconocida en un diálogo. El poema funciona así a la vez como acto y espacio, *espacio* en el que una interioridad puede de nuevo abrirse y vivirse, y *acto* que surge frente a la repetición mortífera y realiza las condiciones simbólicas del lenguaje citadas por Gómez Mango : la comunicación, el don y la nominación.

La escena séptima, la más larga del oratorio, introduce un desdoblamiento sistemático entre madre-árbol y madre-coro. La madre-coro habla desde la carencia, la ausencia, la cólera : “la cólera del vientre/ mi cuerpo sin tu cuerpo” (49), mientras que la madre-árbol, en el espacio inmemorial de los arquetipos (lo que los psicoanalistas llamaban “lo no-separado-separado”), apuesta por una reunión posible :

madre-árbol :
 voy a cavar el tiempo/
 voy a hacer un agujero en el tiempo/
 con un dientito de leche/
 voy a hacer un agujero en el tiempo/
 para que comas de mí/ mi piel te abrigue/
 veas por mí otra vez/ uno vosyo otra vez/ (55-56)

Se enlazan sus plegarias en perfecto ritmo especular :

¹ El « comentario LVIII » presenta la misma primera estrofa que este fragmento de *La junta luz*.

madre-coro :
 odio / no me dejés /
 madre-árbol :
 no me dejés / amor /
 madre-coro :
 odio / dame tu fuerza /
 madre-árbol :
 dame tu fuerza / amor (50-51)

El desgarramiento entre odio y amor traduce esta “locura” de las madres que denuncian la “muerte loca”.¹ En el diálogo final culmina el doble movimiento que esboza toda la obra entre la aceptación del duelo y el rechazo de la pérdida :

madre-coro (candice) :
 ¿almás?/¿bellísimo?/¿te descansás/
 del desamor?/ ¿amás?/ ¿alma que tierra/
 abierta al sol de la justicia?/¿hijás?/
 ¿incansable de puro desufrir?/
 hijo :
 sólo seremos uno por amor/
 el mundo uno por amor/
 astros/caballos/vientos de los astros/temblor del universo/
 uno por amor/
 coro/madre-coro:
 naciste/
 te perdí/
 viste la luz/perdí tu oscuridad/
 viste la oscuridad/perdí tu luz/
 te perdí/
 te nací/
 madre-árbol :
 te volveré a mi vientre

¹ Una vez más, las palabras de Gómez Mango expresan acertadamente este desgarramiento entre amor y odio que desemboca en una “locura”, única manera de denunciar la “muerte loca” : “La madre del desaparecido, para no convertirse en una madre asesina de su muerto sedienta de venganza y de justicia, muchas veces sólo tiene una salida, la de la ‘locura’ : se convierte para siempre en una madre mortificada en el rechazo de un duelo imposible ; son los asesinos los que deben restituir las huellas de sus muertos [...]. Las madres locas de la plaza de Mayo, en su negación aparente y casi alucinadora de la muerte, denunciaban la muerte la muerte loca, esta muerte sin muertos ni palabras, que el verdugo desconocido, este victimario de la sombra, este ladrón anónimo de cadáveres y de sus signos, se obstinaba en hacer reinar en la ciudad (Gómez Mango, *La place des Mères* 35).

hijo:
volveré cuanto todos seamos uno

madre-árbol :
te naceré otra vez

hijo :
caballos/vientos de los astros/astros/
universo temblando/
seré todos/
seré (56-57)

La estrofa poética enunciada por la madre-coro, por una enumeración de preguntas lancinantes, por la distorsión léxica¹ y sintáctica, expresa el dolor materno que se ve expuesto a la pérdida del hijo, engendramiento al revés que desemboca en la muerte. A la enunciación poética que entrega en estado bruto las emociones de la madre-coro que acepta haber perdido al hijo (“naciste/te perdí”), se opone el diálogo final que esboza el espacio utópico de reunión/renacimiento de la madre-árbol y el hijo. Mientras que la madre-árbol parece apostar por un renacimiento inscrito en un ciclo vital, el hijo anuncia la unión “por amor” contemporánea de su “vuelta”, una unión no sólo sentimental y vital, sino también cósmica (“caballos”, “vientos”, “astros”) y ontológica (“seré”).

Ahora bien, la séptima escena no es la escena final. La obra se clausura con un último cuadro, que el autor describe así :

final :
todo iluminado / los cuatro planos, el de derecha atrás, todos los cubículos / articular musicalmente –ritmo, ritmo, ritmo– el discurso de todos –madre / coro/ niño y madre del árbol de la vida / desaparecida / desaparecido / torturador/ “chac-chac” de las fotos /etc / de pronto /un enorme silencio /todos se inmovilizan en un gesto / baja un cartel que tapa la mitad izquierda del escenario –se oye el sonido de las cuerdas cuando baja–. dice “¿hasta cuándo?” baja otro cartel que tapa la mitad derecha del escenario. dice “hasta encontrarte” (61)

La separación entre las distintas partes del escenario quedan abolidas y todos adoptan el mismo discurso, indeterminado en cuanto a su contenido, pero elaborado rítmicamente. Es el discurso del coro, el que reintegra al muerto, desde su ausencia y al ritmo de la palabra compartida, en el espacio de la polis. La obra se termina con esta imagen de las madres

¹ Especialmente característicos son los neologismos formados por el prefijo “des-” (desufrir) y por la transformación de sustantivos en verbos (almás, hijás).

silenciosas buscando a su hijo de una manera que permite *re-ligar*, es decir *simbolizar*,¹ las exigencias contradictorias de su duelo. La falsa incorporación puesta en escena en el oratorio desemboca finalmente en una socialización del duelo. El oratorio, gracias a su complejo entramado de lenguajes dramaturgicos, dialógicos y poéticos, se ofrece pues como rito que esboza un espacio de negociación entre esperanza de reunión (madre-árbol) y aceptación de la pérdida, y como potente medio ansiolítico para las madres atormentadas por la existencia espectral de su hijo.

Desde el punto de vista textual, es importante ver que los poemas insertos en el oratorio participan también de este estatuto ambiguo del espectro. Estos poemas son restos, “pedazos” de otros textos que gozan de otra existencia –y de otro sentido– en otro contexto. Es lo que conviene estudiar ahora.

2. Los intratextos también son aparecidos

La mayor parte de los poemas o fragmentos poéticos que pertenecen a *La junta luz* fueron publicados anteriormente en otros poemarios del autor. Proceden en gran parte de los poemarios contemporáneos del exilio en Europa del poeta. Hay diez poemas citados de *Carta abierta*, siete de *Comentarios*, dos de *Notas* y uno de *Si dulcemente*. He aquí un cuadro sintético que presenta las fuentes de los poemas insertos en el oratorio :

¹ Testigos de las manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo han recalcado esta función simbolizante : “La gente iba con carteles que llevaban las fotos y los nombres de los desaparecidos y las fechas de su desaparición. Era primavera, había flores en el piso. La gente, cansada, se sentaba entre las flores con esas fotos, esos nombres, esas fechas. A mí me pareció de una emoción brutal. Era como un entierro simbólico al mismo tiempo que no era un entierro. Era mantener la consigna ‘aparición con vida’ y al mismo tiempo, escenificada, una forma de inscripción efímera y fugaz de la muerte. Impactante y simbolizante. [...] Son todas cosas que me parecen muy imaginativas, muy creativas. También expresan un ir y venir del nombrar al anonimato, de la inscripción al borramiento. Del reconocimiento de la muerte a rehusarle todo reconocimiento. Algo imposible de borrar. Solamente se borra su borramiento. En ese sentido me parece que la *función de las Madres es altamente simbolizante*” (Gilou García Reinoso, citado por Gelman y La Madrid *Ni el flaco perdón* 384, subrayado mío).

Escena	<i>Carta abierta</i>	<i>Notas</i>	<i>Comentarios</i>	<i>Si dulce-mente</i>	Otros
[I]	VII, VIII,XX, XIX		XLVII, XI		<i>Valer la pena</i>
[II]					
[III]	XIX				
[IV]		IX, XIV			Vallejo « Idilio muerto »
[V]			XXV		
[VI]			LIX, LVIII		
[VII]	III, VII, IX, XI, XXV		XXI, L	“el frío de los pobres [...]”	
[VIII]					

Importa destacar que las autocitas son muy fieles, salvo una –ya citada– que precisamente pertenece a la penúltima escena de *La junta luz* :

*¿almás?/¿bellísimo?/¿te descansás/
del desamor?/ ¿amás?/ ¿alma que tierra/
abierta al sol de la justicia?/¿hijás?/
¿incansable de puro desufrir?/ (56, subrayado mío)*

En el último poema de *Carta abierta* (XXV), al que también pertenece esta estrofa, encontramos de hecho los mismos versos salvo la última palabra : “¿incansable de puro *sufrir?*”, en vez de “¿incansable de puro *desufrir?*” en *La junta luz*. Dado el predominio de *Carta abierta* en *La junta luz*, se puede considerar esta última como una reescritura del primero en clave femenina y abierta a la esperanza, mientras que los mismos poemas en el marco de *Carta abierta* carecen de un final esperanzador y se sellan por la imagen de esta “alma en pena” que no para de *sufrir*. Mientras que la puesta en escena de las Madres en *La junta luz* nos muestra un intento de llevar a cabo, en el espacio esbozado por los cuerpos, el silencio y la enunciación poética, un rito de duelo con sus ricas resonancias subjetivas, la enunciación poética de *Carta abierta* que se apoya en los mismos enunciados (o casi), no desemboca en ninguna acción ritual ni

simbólica. La enunciación gira sobre sí misma, se pierde en el laberinto de un *sufrir* en el que los caminos desembocan siempre en las mismas “paredes del dolor” :

¿sombas endulzan tu morir muchísimo?

[...]

¿hablás por las paredes del dolor?

[...]

¿quemás la noche del verdugo?/¿sos?/ (La junta luz 12, Carta abierta 137)

El *yo* lírico se ve entregado de lleno a la vida espectral. En *Carta abierta*, como veremos en detalle más adelante, esta situación es tanto un punto de partida como de llegada ; en *La junta luz*, es más bien un punto de partida (los versos citados pertenecen a la primera escena) que desembocará en un rito de duelo que, gracias a su carácter comunitario y simbolizante, reafirmará los lugares y los derechos de los vivos y los muertos.

En la clarificación de las fuentes de los fragmentos poéticos de *La junta luz*, nos hemos topado con algunos textos que no parecen remitir a un texto anterior preciso. En primer lugar, hay un poema que no se ha podido identificar. Lo cierto es que no pertenece a los poemarios del exilio. Lo más curioso, y es de recalcar también el hecho de que esto tiene sentido en la perspectiva de la lectura, es que este poema comparte el mismo motivo central que otro de un libro mucho más reciente : *Valer la pena* (2001). He aquí los dos textos, el primero de *La junta luz* :

tengo un oso verde
que siempre se pierde
yo le hago chas-chas
y él se pierde más

oso que se pierde
¿adónde te vas?
a un país muy verde
donde no hay chas-chas (*La junta luz* 12)

El motivo del oso verde vuelve en *Valer la pena* en uno de los poemas más estremecedores del libro, « Regresos » :

Así que has vuelto.
[...]
Han vuelto el oso verde, tu
sobretudo larguísimo y yo
padre de entonces.

[...]
 Vuelves y vuelves
 y te tengo que explicar que estás muerto (*Valer* 116).

No sólo vemos el mismo motivo *volver* –el oso verde– sino que asistimos también a un cambio de tonalidad total : hemos pasado de la alucinación espectral que contempla la posibilidad de que el *yo* lírico pertenezca al mismo mundo que el del hijo supuestamente muerto, a un estado de ánimo caracterizado por el mismo recuerdo doloroso, pero esta vez es un recuerdo que se arraiga en la fuerte conciencia de la realidad de la muerte del hijo y de la vida propia del hablante. La amenaza espectral parece haber desaparecido. El objeto del capítulo III consistirá en intentar esclarecer, a partir de los libros mismos, los principales hitos de esta trayectoria.

La segunda excepción mencionada *supra* nos abre una tercera y última perspectiva acerca del contexto de la enunciación poética en el oratorio. De hecho, el segundo poema de *La junta luz* que no pertenece a ninguno de los volúmenes de la poesía del exilio es en realidad un poema de Vallejo, « Idilio muerto », tal y como nos lo dice el propio Gelman en una edición reciente del oratorio.¹ Significativamente este poema nos devuelve al punto de partida : la dimensión apaciguadora de lo femenino en un universo tremendamente violento.

“qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita/
 de junco y capulí/
 ahora que me asfixia Bizancio y que dormita/
 la sangre como flojo cognac dentro de mí”/

[...]

“dónde estarán sus manos que en actitud contrita/
 planchaban en la tarde blancuras por venir/
 ahora en esta lluvia que me quita/
 las ganas de vivir”/

[...]

“qué será de su falda de franela, de sus/
 afanes, de su andar/
 de su sabor a cañas de mayo del lugar/

¹ *Anunciaciones y otras fábulas*. Buenos Aires : Seix Barral, 2001, 103. Esta edición presenta un paratexto bastante diferente del de la edición original. Carece, por ejemplo, de la mención del subtítulo y de la dedicatoria.

ha de estarse a la puerta mirando algún celaje/
 y al fin dirá temblando / qué frío hay...jesús /
 y llorará en las tejas un pájaro salvaje” / (26-27-28)

La cita es textual salvo en lo que atañe a la puntuación y las mayúsculas : de esta manera, Gelman hace suyo el texto y lo firma. Las comillas destacan sin embargo el préstamo, ya que los poemas de Gelman pertenecientes a otros libros van sin comillas y a veces en cursiva. Lo que llama la atención aquí es el carácter integral de la cita. Si este soneto está puesto de relieve de tal manera, parece ser otra vez para enfatizar cierto imaginario femenino como sostén de una apertura del futuro (“blancuras por venir”) arraigada en una cotidianeidad hecha de tareas domésticas (planchar) y de sensaciones sencillas y sin embargo rebosantes de hondos ecos existenciales (“qué frío hay [...] y llorará [...] un pájaro”).

En conclusión, cabe recalcar la estrecha relación que existe entre el dispositivo dramatúrgico, el núcleo temático de la obra y el complejo trabajo intertextual e intratextual llevado a cabo por el autor. La repetición de textos (re)asumidos en distintos contextos enunciativos no sólo remite a la transtextualidad generalizada que es la marca propia de toda literatura, sino más específicamente a un rasgo peculiar de la dimensión más dolorosamente autobiográfica que estriba en el carácter espectral. No sólo vuelve y vuelve la figura del desaparecido : vuelven y vuelven también los textos y los intertextos que lo evocan. Los textos también son espectros, pero, al contrario de los vivos que enloquecen si no se sitúan claramente en un mundo separado de los muertos, los textos van y vienen. Los enunciados que se repiten en enunciaciones diversas no mueren nunca en realidad : son, en el sentido estricto de la palabra, *des revenants* (literalmente gente que regresa), lo que significativamente se dice en español “aparecidos”. Los análisis posteriores (cf. capítulo III) nos permitirán volver sobre el estatuto complejo del espectro/aparecido así como su evolución en la poesía del exilio.

C. Carta a mi madre (1989) : *desandar las expulsiones*

Se dice que el duelo, por su trabajo progresivo, borra lentamente el dolor; yo no podía, no puedo, crearlo, porque para mí el tiempo elimina la emoción de la pérdida (no lloro), eso es todo. Por lo demás, todo ha quedado inmóvil. Porque lo que yo perdí no es una Figura (la Madre), sino un ser; y no un ser, sino una *cualidad* (un alma): no la indispensable, sino la irremplazable. Yo podía vivir sin la Madre (todos lo hacemos, más tarde o más temprano), pero la vida que me quedaba sería con toda seguridad y hasta el final *incalificable* (sin cualidad) (Barthes, *La chambre* 118).

La *Carta a mi madre*, respuesta poética a la que el poeta había recibido “20 días después de tu muerte y// cinco minutos después de saber que habías muerto” –como indican los dos primeros versos–, suscita en el lector un cierto malestar. Por un lado, se percibe inmediatamente una carga autobiográfica muy intensa en este largo poema dirigido a la madre del poeta que acaba de fallecer : el *yo* poético se sitúa nuevamente en el umbral del texto como un hablante enlutado que se prepara para rendir un homenaje vibrante a “teodora”, como reza la dedicatoria. Al hilo de la escritura, el *yo* intentará recuperar un recuerdo vivo de su madre y evocará algunos aspectos precisos de su vida. Pero por otro lado, las densas estrofas se cargan de “un reproche hondísimo” que “nos ata” (*Carta a mi madre* 18), de una mezcla de “rabia y tristeza” (8) frente al “amor tan estricto” de la madre (8), su “poder”, su “claridad” (18). El texto no se expulsa en razones, ni en argumentos ; no indaga en una arqueología explícita de las relaciones entre hijo y madre. Lo autobiográfico no desvela ninguna intimidad anecdótica sino que proyecta al lector en un lugar mucho más radical, al interrogar la raíz misma de la relación en el doble momento que la sella definitivamente : el nacimiento del hijo y la muerte de la madre. La escritura teje un ir y venir incesante entre estos dos momentos y pone así al desnudo los resortes tanto de la escritura como de la relación filial, sin complacencia ni sentimentalismo.¹ La postura del *yo* es aquí opuesta a la de las madres enlutadas de *La junta luz*. Mientras que en el oratorio se multiplican las escenas en las que se articula un sentido posible que se

¹ Véase al respecto el comentario de Daniel Freidemberg : “No hay sentimentalismo [...] [n]i enchastre confesional [...] sino una estrategia para volcar lo indecible en el texto de manera que quede expuesto, como problema, de un modo tan radical que se vuelve impersonal” (« Modulaciones de la voz » 35). Menos convincente me parece la lectura de Dalmaroni, centrada en el motivo del incesto (« Juan Gelman : del poeta-legislador »132).

presenta al mismo tiempo como suspensión alegórica, resistencia política y resolución simbólica, la construcción de *Carta a mi madre* es totalmente concéntrica, obsesiva : no hay nada que *ver*, ni siquiera en el recuerdo ; sólo se escucha una voz que vuelve una y otra vez sobre el enigma de una relación abocada a los grandes misterios de la vida.

El carácter obsesivo de la enunciación poética se deja aprehender a través de una red de repeticiones que corre por todo el texto. Las veinticinco estrofas del poema no dejan de volver sobre una doble “expulsión” :

[...] ¿por eso
me expulsaste de tu morir? [...] (*Carta a mi madre* 7)

[...] debo haber sido muy feliz adentro
tuyo/habré querido no salir nunca de vos/me
expulsaste y lo expulsado te expulsó/ (8)

A la expulsión de “tu morir”, parece corresponder la separación del nacimiento, vivido como expulsión violenta, generadora a su vez, para el *yo* poético, de una voluntad de alejarse, separarse, no exenta de un deseo nostálgico, ambiguo –quizás compartido– de una comunicación más plena :

siempre supiste lo que hay entre nosotros y nunca
me dijiste/¿por culpa mía?/ ¿te reproché todo el
tiempo que me expulsaras de vos?/¿ése es mi
exilio verdadero?/¿nos reprochamos ese amor
que se buscaba por separaciones?/¿encendió
hogueras para aprender la lejanía?/¿cada
desencontrarnos fue la prueba del encuentro
anterior?/¿así marcaste el infinito?/ (10)

La primera separación, la del nacimiento, se encuentra en la raíz de todas las separaciones posteriores y constituye así una matriz originaria de la que el exilio político sería una repetición. Esa expulsión fue vivida por el *yo* bajo el signo de la “culpa”, de una mudez materna que dejó al niño desamparado. Pero al mismo tiempo fue un aprendizaje de la “lejanía”, y quizás también del amor, un amor que señala “el infinito”. Nacimiento y muerte, infancia y amor, exilio e infinito : he aquí en unos pocos versos una expresión condensada de la trayectoria vital de Juan Gelman. Pero vemos que esta expresión del *yo* apenas es confesional : ¿cómo logra el poeta unir lo autobiográfico y una meditación cuyo alcance se presiente universal? El recurso retórico que opera el milagro no es otro sino la pregunta. Pero, como observa Daniel Freidemberg, “ya no son las preguntas de *Relaciones*,

que más bien firmaban irónicamente o incluso subrayaban, sino auténticos y afilados instrumentos de indagación, aptos únicamente para la obsesión de quien excava un secreto” («Modulaciones de la voz» 35). Lo más notable en el caso de esta *carta* es que esta manera obsesiva de preguntar asocia al lector a la excavación llevada a cabo por el *yo*, o sea refuerza el poder de la *alocución*.¹ Esta manera insistente de hacer preguntas acerca de la índole profunda de la relación hijo-madre, enfocada desde las dos experiencias que la fundan (nacimiento-muerte) y sin detalles anecdóticos, implica *ipso facto* al lector, reactiva su propia experiencia de *lo materno* que parece constituir el “secreto” que busca “excavar” el poeta. Lo que atormenta especialmente al *yo* es su incapacidad de calificar a su madre de una manera unívoca. Al contrario, para él fue a la vez fría y tierna, distante y apasionada :

¿podés quitarme vida?/¿ni quitártela yo?/
 ¿castigabas por eso?/desciendo de tus pechos/tu
 implacable exigencia del viejo amor que nos
 tuvimos en las navegaciones de tu vientre/
 siempre conmigo fuiste doble/te hacía falta y me
 echaste de vos/¿para aprender a sernos otros?/ (14)

El carácter “doble” de la madre, afirmado en una estrofa enmarcada por nuevas interrogaciones, tiene a la vez un sello personal y un alcance mucho más amplio por la virtud de la interrogación. Por esta razón, no parece ilícito convocar aquí claves de lectura externas al texto pero susceptibles de mostrar hasta qué punto la inquietud del *yo* traduce un fondo humano inmemorial, plasmado en mitos y religiones, acerca de lo materno. Como recuerda Julia Kristeva :

La escucha de la primera infancia y de la adquisición del lenguaje demuestra que el rechazo a la madre hace de ésta el primer objeto de necesidad, de deseo o de palabra. Pero un objeto ambiguo que, antes (lógica y cronológicamente) de estar fijado como tal y de dar lugar así a un sujeto separado, es en realidad un “ob-yecto”: un polo de fascinación y de repulsión. Inmersión en lo que no es todavía lo “propio” y distorsión dramática de la díada narcisista (*Les nouvelles maladies* 178).

La lectura de Kristeva del *Antiguo Testamento*, y especialmente del *Levítico*,² confirma los aportes de la psicología, al mismo tiempo que echa

¹ “¿Qué es una pregunta? Se lo pregunto; es decir, me retiro de la alocución y lo coloco a usted en el primer plano de esa transferencia de palabra que decidí llamar ‘alocución’. [...] Reparto nuestras psiquis: supongo una parte de mí en usted, y espero de ella la respuesta al interrogante que el otro formula” (Kristeva, *Les nouvelles maladies* 137).

² En *Pouvoirs de l'horreur*, J. Kristeva asienta su tesis no sólo en la *Biblia* sino también en

una luz sobre los mecanismos religiosos y culturales que han permitido dominar la faceta destructora de la potencia materna. Esta dominación sobre lo materno-abyecto, el mensaje bíblico la logra gracias a una serie de separaciones que permiten constituir identidades estrictas, sin mezcla con vistas a “garantizar el lugar y la ley del Dios Uno” y que remiten, “en última instancia, a la fusión con la madre”.¹ Esta separación con la madre, que se realiza concretamente en una multitud de actos en la existencia, sería el puntal del respeto de la vida ajena, del encuentro con el otro en tanto otro :

Para que no mates, debes separarte de tu madre. Lo que garantiza el deseo y lima la agudeza del deseo de muerte es el sentido. [...] El eje de esta operación bíblica parece ser la particular concepción que tiene de lo materno: tierra prometida a condición de que uno la abandone; delicia y asesinato, “abyecto” ineluctable, cuya conciencia me obsesiona o que, más bien, es el doble constituyente de mi conciencia (Kristeva, *Les nouvelles maladies* 180).

Carta a mi madre rezuma de esta ambigüedad fundamental de lo materno² :

[...] ¿no me quisiste acaso otro cuando me concebías?/¿otra unición de esa unidad?/¿ama total de tus dos sangres?/¿te das cuenta del miedo que nos hiciste, madre?/¿de tu poder/tu claridad?/ (18)

Representante a la vez del “poder” y de la “claridad”, la madre, “ama” de las “dos sangres” sigue deseable y temible, como si la potencia

una serie de trabajos antropológicos muy diversos, en los que se interroga acerca de los ritos de purificación, como en la India, por ejemplo. Su tesis es que “Esos ritos religiosos tienen la función de conjurar el miedo del sujeto a que su identidad se vea irremediabilmente devorada por la madre” (79). “El texto bíblico –y allí reside su especificidad inédita– logra el inmenso golpe de fuerza que consiste en subordinar ese poder materno (histórico o fantasmático, de la naturaleza o de la reproducción) al orden simbólico como puro orden lógico que reglamenta el juego social, como Ley divina obedecida por el Templo” (110).

¹ He aquí la cita completa : “Los semas que revisten la operación de *separación* (oralidad, muerte, incesto) son el doble inseparable de su representación lógica que apunta a garantizar el lugar, y la ley, del Dios Único. En otros términos, el lugar y la ley de lo Uno no existen sin una *serie de separaciones* orales, corporales o más generalmente materiales, y en última instancia relativas a la fusión con la madre” (*Pouvoirs de l'horreur* 112-113).

² Según Kristeva, esta ambigüedad es consustancial a lo materno : “Llamemos ‘materno’ el principio ambivalente que remite, por un lado, a la especie, y por el otro a una catástrofe de identidad que hace caer el Nombre propio en eso inenarrable que imaginamos como feminidad, como no lenguaje o como cuerpo” (Kristeva, *Histoires d'amour* 226).

materna con toda su ambigüedad continuara ejerciéndose a pesar de las “expulsiones”. De hecho, el *yo* tiende a reconocer que esta separación ha sido al mismo tiempo repetida e incompleta : “¿por qué no supimos arreglar el // dentro fuera que nos ata?/” (27). La imagen de la *atadura* sugiere el carácter no totalmente cumplido de la separación, así como la permanencia de una duda : “¿qué cuentas pago todavía?/¿qué acreedores//desconozco?” (18). En la misma perspectiva, el sujeto poético expresa una nostalgia insondable hacia el estado que imagina ser el del embarazo, como en las estrofas 7, 8, 23 o 24, del que ha conservado un lejano recuerdo de “sangre” y “leche”, las dos sustancias maternas objeto de tantas prohibiciones rituales en la *Torá*. Esta nostalgia va siempre unida al gesto de la escritura :

¿esos son los fantasmas que me persigo hoy
 mismo/a mi edad ya/como cuando nadaba en tu
 agua?/¿de ahí me viene esta ceguera, la lentitud
 con que me entero, como si no quisiera, como si
 lo importante siga siendo la oscuridad que me
 abajó tu vientre o casa?/¿la tiniebla de grande
 suavidad?/¿donde el lejano brillo no castiga con
 mundo piedra ni dolor?/¿es vida con los ojos
 cerrados?/¿por eso escribo versos?/¿para volver
 al vientre donde toda palabra va a nacer?/¿por
 hilo tenue?/la poesía ¿es simulacro de vos?/¿tus
 penas y tus goces?/¿te destruí conmigo como
 palabra en la palabra?/¿por eso escribo versos?/
 ¿te destruyo así pues?/¿nunca me nacerás?/¿las
 palabras son estas cenizas de adunarnos?/ (9)

La palabra “fantasma” opera aquí en un doble plano : primero, el de la permanencia en la conciencia de la presencia-ausencia de la madre fallecida ; en segundo lugar, el plano fantasmático propiamente dicho, en el que la memoria más profunda unida a la imaginación recrea sensaciones de la vida uterina. El crecimiento *in utero* significa aquí seguridad casera, suavidad, lentitud, pero también un vivir a ciegas en la tiniebla, lejos del “brillo” del mundo que es indiscerniblemente luz, lucidez, hermosura y castigo, piedra, dolor. El nacimiento será pues expulsión de esta casa abrigadora y al mismo tiempo descubrimiento del “brillo” del mundo. De la luz a la tiniebla, la escritura teje sin cesar el camino de vuelta, camino imposible por naturaleza, si se trata de volver a esta seguridad ciega inicial.¹ De ahí quizás la sospecha de “simulacro” de una poesía fascinada por el origen en la medida en que ese se creería alcanzable. Al poner al

¹ Notemos que la ceguera, en Gelman, va muchas veces vinculada con el olvido.

desnudo este simulacro, la escritura también se despoja de sus ilusiones y se convierte en crisol de un duelo. La escritura, al interrogar sus límites, emprende un camino de reconciliación con la pérdida, no sólo de la madre mayor convertida en una anciana, sino de la Madre primordial cuyo vientre fue la primera morada. La escritura funciona pues como gesto actual que puede tocar sus límites y su verdad :

¿escribís, mano, para que sepa yo?/¿y sabés más
que yo?/ tocaste el pecho de mi madre cuando fui
animalito/conociste calores que no recuerdo ya/
bodas que no conoceré/¿qué subtierra de la
memoria arás?/¿soy planta que no ve sus raíces?
/¿ve la planta raíces?/¿ve cielos/empujada?/
¿como vos, madre, me empujás?/mi mano, ¿es
más con vos que mismo yo?/¿siente tu leche o
lunas de noche en mí pérdida?/ (§23)

Mientras que la voz femenina en « Mujer encinta » o en *La junta luz* clamaba de cara al futuro, la voz masculina se vuelve hacia el pasado. La mano es el puente incierto entre el presente de la escritura y un pasado prenatal, inmemorial por naturaleza y que quizás haya dejado su impronta en el cuerpo, en la mano como “pedazo” del cuerpo. El hablante poético va a dejar que su mano y su pluma intenten rescatar algo de lo que “en él se perdió”. Le queda pues al lector hacer con el poeta este camino de despojamiento que significa al mismo tiempo una desmitificación de la memoria y un acto de confianza en el poder ritual de la palabra. Empecemos por el primer aspecto.

Carta a mi madre recalca el hecho de que ni el tiempo del origen –la vida prenatal– ni el recuerdo vivo de la madre difunta pueden revivir en la memoria del hijo :

[...] estás
desordenada en mi memoria/de cuando yo fui
niño y de pronto muy grande/y no alcanzo a fijar
tus rostros en un rostro/tus rostros es un aire/
una calor/un aguas/ [...] (8, subrayado mío)

Todo el poema se puede leer como un lamento acerca de la imposibilidad de la memoria afectiva, que Jean-Yves et Marc Tadié definen como “un sentimiento presente creado por el choque afectivo del recuerdo” (177). En contra de Proust y de la posibilidad de volver a captar algo del “edificio inmenso del recuerdo”, *Carta a mi madre* parece recorrer nuevamente el topos de la “memoria romántica”, sellada por la incapacidad

de sentir la vida del pasado convocado por la escritura. Así, glosando « La vigne et la maison » de Vigny, Jean-Yves et Marc Tadié constatan que :

Para la memoria romántica (muy diferente de la de Proust), la memoria ya no es la vida sino la muerte. En el mejor de los casos, los salones de las casas están “lentos de los silencios del tiempo”. Sucede que la casa de hoy ya no contiene la vida de antaño, que sin embargo la memoria mantiene presente porque la evoca con precisión [...]. En la « La vigne et la maison » no podemos revivir la felicidad pasada a partir de la imagen-recuerdo (179).

Ahora bien, es precisamente una imagen que es el soporte de este viaje infructuoso de la memoria voluntaria en *Carta a mi madre* :

¿qué olvido es paz?/¿por qué de todos tus rostros
vivos recuerdo con tanta precisión únicamente
una fotografía?/ Odessa, 1915 [...] (12)

El poeta no puede evocar el recuerdo vivo de su madre sino una fotografía. Mientras que en *La junta luz*, la fotografía recordaba un pasado reciente y compartido, en el que los hijos vivían al lado de su madre, en esta *carta*, la foto de Teodora no remite a la vida compartida. El poeta sólo recuerda lo que para él *no fue* : su madre antes de ser madre, su madre en 1915. Es muy llamativo el hecho de que en circunstancias semejantes, Roland Barthes haya hecho una experiencia similar. Poco tiempo después de la muerte de su madre –según cuenta en *La chambre claire*–, el crítico francés estaba hojeando álbumes fotográficos, “buscando la verdad del rostro que había amado”. Y añade, “la descubrí. [...] Mi madre tenía en aquel entonces cinco años ” (106). Esta foto le parece a Barthes extraordinaria porque “concuera a la vez con el ser de mi madre y con la pena que me suscita su muerte” (110). Pero conforme a su tesis de que la fotografía es un teatro de sombras que apunta en última instancia a la muerte y que esta foto realiza “la ciencia imposible del ser único” (110) para él sólo, Barthes evita insertar una fotografía de su madre al lado de las que puntúan su hermosa reflexión. De un modo similar, Juan Gelman se topa con ese recuerdo a la vez auténtico e inauténtico de su madre : ese recuerdo vuelve para hablarle de su madre como no la conoció, pero al mismo tiempo es un artefacto estático, marcado sesgadamente por la muerte como cualquier foto. La memoria, sin asidero real, se ve abocada a la imaginación :

[...] ¿imagino?/¿o quiero
imaginar?/¿recuerdo?/¿qué sangres te repito?
¿en qué mirada mía vos mirás?/ [...] (8)

Según Tadié, la imaginación suple las insuficiencias de la memoria voluntaria :

La memoria voluntaria, la que necesita de una búsqueda con el pensamiento para encontrar las imágenes-recuerdo, sólo trae *clichés*: nuestro pasado estaría enterrado bajo nuestro presente, como esas viejas ciudades bajo ciudades nuevas; podemos encontrar las ruinas, pero sólo la imaginación puede hacerlas revivir y con un esfuerzo suplementario devolverles una connotación afectiva (187, el subrayado es mío).

La foto de la madre a los 18 años es este cliché a partir del cual, lentamente y con dificultad, el *yo* lírico va a empezar a hilar recuerdos y emociones. Pero, repitámoslo, estamos lejos de la percepción interior instantánea y global del recuerdo surgido gracias a la memoria involuntaria, como el Combray de la infancia literalmente resucitado a partir del sabor de la magdalena para Proust. El *yo* lírico de *Carta a mi madre* sólo puede acoger recuerdos fragmentarios :

[...] por qué tan vivo está lo
que no fue?/ ¿nunca junté pedazos tuyos?/¿cada
recuerdo se consume en su llama?/¿eso es la
memoria?/¿suma y no síntesis?/¿ramas y nunca
árbol? [...] (14)

Mientras que ciertos escritores dan testimonio de la posibilidad de acoger y expresar una “memoria total” (Tadie 163 y sig.), Gelman atestigua aquí la fragmentariedad radical del recuerdo que tiene de su madre. El motivo de los “pedazos”, muy presente en su poesía anterior y en general unido al motivo de la memoria dolida, vuelve aquí para expresar esta imposibilidad de la totalización, de la “síntesis”.¹ Muy llamativa es la imagen del árbol y de las raíces que muchas veces está vinculada en la obra gelmaneana más bien al exilio y la permanencia y que aquí, como en la

¹ Barthes también subraya la fragmentariedad del recuerdo suscitado por la mayoría de las fotos : “Recorriendo al azar aquellas fotos, a veces reconocía una región de su rostro, la unión de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por partes, es decir que se me escapaba su ser y que, por lo tanto, se me escapaba toda ella. [...] La fotografía me obligaba entonces a un trabajo doloroso; estirándome hacia la esencia de su identidad, me debatía entre imágenes parcialmente verdaderas, y por lo tanto totalmente falsas” (*La chambre claire* 103).

estrofa 23 citada anteriormente, remite a la memoria¹ y más precisamente quizás, a la memoria familiar, esto es : el árbol genealógico.²

En esta perspectiva, la foto de la madre en Odessa es el soporte de una nueva asociación entre la figura materna y la expulsión, pero esta vez se trata de la evocación de un hecho histórico :

[...] /esas
 manzanas ¿tenían rojos del fuego del pogrom que
 te tocaba?/¿a los 5 años?/¿tu madre sacando de
 la casa en llamas a varios hermanitos?/¿y muerta
 a tu hermanita?/¿con todo eso/por todo eso/
 contra/me querés/¿me pedías que fuera tu
 hermanita?/¿así me diste esta mujer, dentro/
 fuera de mí?/¿qué es esta herencia, madre/esa
 fotografía en tus 18 años hermosos [...]
 [...] tu
 mirada hacia mí para que sepa que te amo
 irremediamente ?/ (12)

El “*punctum*” de esta fotografía, lo que en la foto es al mismo tiempo ruptura y herida, es “tu mirada hacia mí”.³ Pero el amor “irremediable” del hijo que surge al contemplar este “*punctum*” de la foto sólo se expresa después de haber recordado la historia de la madre, desandado el tiempo. La evocación del pogromo en el que murió la “hermanita” de la madre recuerda que la importancia de la “expulsión” también remite a la historia de los judíos en Europa, víctimas de discriminaciones a veces extremas, como aquí. El fallecimiento de la madre, estando el hijo en el extranjero, reactiva todas las separaciones debidas a la injusticia y la violencia que padeció la familia del poeta por ser judía. Asimismo, este hecho sugiere una explicación acerca del porqué de la separación con la madre es un motivo tan obsesivo, repetido y doloroso. Ese “dentrofuera que nos ata”

¹ En la perspectiva de la memoria, es interesante notar que, según los neurobiólogos, la infraestructura neurobiológica de la memoria consiste precisamente en una arborescencia infinita en constante proceso de reestructuración (Tadié 69).

² “La Fotografía da un poco de verdad a cambio de fragmentar el cuerpo. Pero esta verdad no es la del individuo, que sigue siendo irreductible, sino la del linaje” (*La chambre claire* 161).

³ “Porque la Fotografía tiene el poder –que pierde cada vez más, ya que la pose frontal se considera generalmente arcaica– de mirarme a los ojos [...]. La mirada fotográfica tiene algo de paradójico [...]. [...] Se diría que la fotografía separa la atención de la percepción y sólo ofrece la primera, que sin embargo es imposible sin la segunda [...]. Y es sin embargo ese movimiento escandaloso el que produce la cualidad más extraña de un semblante. [...] Es que la mirada, prescindiendo de la visión, parece retenida por algo interior” (*La chambre claire* 171-173).

podría remitir al duelo no resuelto de la madre del *yo* que haría del hijo la “tumba” de la hermanita trágicamente fallecida.¹ El mayor gesto de amor del hijo consistirá entonces en resistir esta llamada “fantasmática” (en ambos sentidos), en vivir su propia vida de poeta, entregándose a la aventura de la escritura, y a partir de allí, arrancar a su madre a esta cadena de tumbas :

me hiciste dos/uno murió contuyo/el resto es el
que soy/¿y dónde la cuerpalma umbilical?/
¿dónde navega conteniéndonos?/madre harta de
tumba : yo te recibo/yo te existo/ (17)

Esta estrofa, una de las más breves e impactantes del poema, sugiere la concretización de la palabra de amor expresada anteriormente. El *yo* parece aceptar aquí la muerte de la parte suya que buscaba la permanencia en lo materno, la unión íntima, “cuerpo y alma”, a través del cordón umbilical ; en un vuelco completo que señala el cambio de modalidad enunciativa y de tiempo verbal, el *yo* invierte el motivo materno y empieza a llevar interiormente la vida de su madre.

La escritura puede ahora cumplir con el rito que la ausencia física del poeta² le ha impedido realizar. Al nacimiento/expulsión del hijo corresponden no sólo la interiorización del recuerdo de la madre sino también el sepelio simbólico hecho posible por el trayecto interior recogido en el poema. Véase la última estrofa :

1. pasé por vos a la hermosura del día/por mí pasás
2. a la honda noche/con los ojos sacados porque ya
3. nada había que ver/sino ese fino ruido que
4. deshace lo que te hice sufrir/ahora que estás
5. quieta/
6. ¿y cómo es nuestro amor/éste?/

¹ “Un hecho es seguro: el ‘fantasma’ [le fantôme] –bajo todas sus formas– es claramente un invento de los vivos. [...] Es decir que no son los fallecidos los que vienen a atormentarnos, sino las lagunas que dejan en nosotros los secretos de los otros. Si el fantasma no está ligado a la pérdida de un objeto, no puede ser producto de la ausencia de duelo. Ese sería más bien el caso del melancólico o de todas las personas que arrastran consigo una tumba. A sus hijos o descendientes les toca el destino de objetivar, bajo la forma del aparecido, tales tumbas escondidas. Porque son ellas, las tumbas de los otros, las que regresan para atormentarlos. El fantasma de las creencias populares no hace más que objetivar una metáfora que trabaja en el inconsciente: el entierro en *el objeto* de un hecho inconfesable” (Abraham y Torok 427, el subrayado es mío, la cursiva, de los autores).

² Véase la tercera estrofa de *Carta a mi madre* : “vos/que contuviste tu muerte tanto tiempo/¿por //qué no me esperaste un poco más? [...]”.

7. envolverán con un jacinto la mesa de los panes/
8. pero ninguno
9. me hablará/estoy atado a tu suavísima/doy de
10. comer a tu animal más ciego/
11. ¿a quién das tregua/vos?/
12. están ya blancos todos tus vestidos/
13. las sábanas me aplastan y no puedo dormir/te
14. odiás en mí completamente/se crecieron la mirra
15. y el incienso que sembraste en mi vez/dejá que
16. te perfumen/acompañen tu gracia/mi alma
17. calce tu transcurrir a nada
18. /todavía recojo azucenas que habrás dejado aquí
19. para que mire el doble rostro de tu amor/
20. mecer tu cuna/lavar tus pañales/para que no me
21. dejes nunca más/
22. sin avisar/sin pedirme permiso/
23. aullabas cuando te separé de mí/
24. ya no nos perdonemos/ (28)

Estos versos vuelven una última vez sobre las dos expulsiones que sellan la relación filial tal y como el poeta enlutado la experimenta. El quiasmo de la construcción frástica recalca una vez más la especularidad de ambos pasajes :

pasé por vos a la hermosura del día/			
X			
por mí pasás a la honda		noche/	

Estos versos recuerdan la séptima estrofa en la que ya se entrecruzaba el “lejano brillo” del mundo con el motivo de la escritura que intentaba volver a “la tiniebla de grande suavidad” del vientre materno. Pero en estas últimas líneas del poema, a la separación física y psicológica del nacimiento y de la infancia, corresponde otro pasaje : el que opera la escritura hacia la “honda noche” de la muerte acompañada. Muchas alusiones son oscuras pero sin embargo parecen referirse a un ámbito ritual : “envolverán con un jacinto la mesa de los panes”, “están ya blancos todos tus vestidos”, “se crecieron la mirra y el incienso”. La “mesa de los panes” corresponde a una expresión bíblica referida a uno de los muebles necesarios a los ritos judíos (cf. *Éxodo* 25:23-30; *Levítico* 24:5-9) en los que se hace la ofrenda ritual de los panes ; los vestidos blancos sugieren el color del luto en muchas culturas. El simbolismo del incienso es universal : “vincula lo humano con lo divino, lo infinito, lo inmortal” (J. Chevalier y A. Gheerbrant 403). Más interesante todavía, Oesterreicher (120) recuerda que “la resina [del incienso] evoca la incorruptibilidad. En el mundo cristiano, se utiliza sobre todo durante los entierros”. En cuanto a la mirra,

era un bálsamo en todo el mundo antiguo, a veces usado para embalsamar, y que “formaba parte de los bálsamos sagrados de los israelitas” (Oesterreicher 212). Además, en el simbolismo cristiano, la mirra y el incienso, regalos de los Reyes Magos al niño Jesús, recuerdan la Natividad. Lo que el poema logra, finalmente, no es revivir la figura materna de la que sólo queda nítido el recuerdo de una fotografía, sino cumplir con un *rito* llevado a cabo por y en la escritura, sin que lo sostenga ninguna creencia en el más allá : la madre, devuelta a una infancia¹ de la que fue expulsado el hijo (“mecer tu cuna/lavar tus pañales”), se desliza hacia la “nada”.

Pero estos no son los últimos versos del poema. El rito esbozado en los versos 7-17 parece ser un exorcismo para conjurar un nuevo abandono (“para que no me dejes nunca más”), ...pero un exorcismo incapaz de contrarrestar la violencia de la separación, violencia pasada (“aullabas cuando te separé de mí”) y quizás presente : “ya no nos perdonemos/.”

Al recorrer los libros en los que la figura materna es central, hemos podido destacar una configuración ritual de la palabra poética. Desde el punto de vista del enunciado, los poemas dedicados a una figura materna presentan dos rasgos interesantes : primero, le dan la palabra en primera persona ; en segundo lugar, elaboran una isotopía muy coherente desde las primeras obras hasta las más recientes, que se destaca por su apertura al futuro y su esperanza luchadora e inquebrantable. La escritura de Gelman traduce así no sólo un conocimiento íntimo de la mujer sino sobre todo una capacidad para hacer escuchar su voz con mucha naturalidad. La ventriloquia aquí no es artificio de brujo (como en el fragmento citado *supra* de *Los pasos perdidos*), sino disposición natural en el poeta a expresar la dimensión femenina de su propia sensibilidad.

Desde el punto de vista de la enunciación, cuando la voz es femenina, el texto tiene tendencia a exhibir una dimensión ritual que permite que algo *ocurra* en el transcurrir del poema. Quizás sea *La junta luz*, por su dispositivo dramático, el texto que elabore de la manera más fuerte esta convergencia entre palabra y acto. Sin embargo, hemos podido destacar también semejante dimensión ritual en *Carta a mi madre*, libro en

¹ El testimonio de Barthes ofrece una nueva analogía con la contada por Gelman : “Durante su enfermedad, me ocupaba de ella [...], se había convertido en mi hijita, acercándose así a la niña esencial que era en su primera foto. [...] A ella, tan fuerte, que era mi Ley interior, terminé por vivirla como mi niño femenino. Yo resolví así, a mi manera, la Muerte ” (*La chambre claire* 112, 113).

el que la escritura se propone como espacio para un sepelio realizado a través de las palabras, un sepelio que reconcilia sólo parcialmente al sujeto poético con la figura finalmente enigmática de la madre. En este último libro, la escritura se afirma como indagación en el misterio y en la memoria del cuerpo.

Esta polarización sexual de la escritura es, sin lugar a dudas, un caso muy singular de amplitud de la sensibilidad poética. No deja de sorprender que dicha polarización, interna aquí a un mismo sujeto, parezca corresponder con la dicotomía luto/duelo o duelo/melancolía analizada reiteradamente en diversos campos de las ciencias humanas. En su estudio de los ritos de duelo, por ejemplo, Durkheim insiste en el factor que representa el sexo de los actores (572-573). En cuanto a la distinción entre duelo y melancolía, cabe resaltar la convergencia entre las conclusiones de este análisis y las del estudio llevado a cabo por Juliana Schiesari acerca de un corpus poético del Renacimiento italiano. A las prácticas femeninas de luto, devaluadas por el discurso falocéntrico, se opondrían la postura y la escritura melancólicas, típicas del genio viril :

women's lack (ironically) never turns out to be quite lacking enough, while the sense of lack foregrounded in such great men as Petrarch, Ficino, and Tasso or the character of Hamlet paradoxically works to their credit as the sign of inspired genius. [...] Melancholia has appeared to these male thinkers [Ficino, Tasso, Burton] as the disease of great men, if not the secret of their inspiration, but it strikes me that *the less glorious double of melancholia, mourning, is a traditional women's ritual* (Schiesari ix-xi, subrayado mío).

Gelman retoma y desjerarquiza “*the gendering of melancholia*” (Schiesari). Su escritura enaltece el luto femenino y, al mismo tiempo, linda, a veces, con el delirio melancólico : esta tensión desmorona en la raíz misma del decir poético toda orientación falocéntrica unívoca. Figura de Janus, la escritura como aventura masculina interroga sin cesar la noche de la memoria, mientras que el polo materno es el que tiene el poder de decir siempre “te naceré otra vez” (*La junta luz*), de abrir en la aridez nocturna el surco de la vida :

oh vino añejo/como la noche fue tu padre/
pero en mi alma harás un campo
verde como tu madre/y jardines
llenos de pájaros de todas clases (*Composiciones* 15)

La voz masculina no tiene otra “cuna” sino la de sus “versos dormidos” (*Composiciones* 16) : la escritura se propone así como un

camino para reintegrar la tierra prometida de la que el poeta fue expulsado, una expulsión que todos los traumas de la vida repiten y profundizan. Es un camino sin ilusión : el *yo* se sabe expulsado y sabe también que es imposible regresar al mismo lugar. De la cadena de expulsiones que a la vez se cancelan y se metaforizan en una “salida de sí”, lo que los místicos llaman un éxtasis, hablan la mayor parte de los textos escritos por Gelman durante su exilio.

CAPÍTULO III

LA ELABORACIÓN DEL DUELO : LAS NOCHES DE LA MEMORIA

...salí tras ti clamando, y eras ido.

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*

La memoria constituye el espacio interior que engasta la paradoja nuclear de la presencia ausente de lo amado. Pero la memoria no es un simple receptáculo : potencia activa que constantemente reconfigura los hechos de un pasado que no cesa de volver (y volverse presente), la memoria se ofrece al lector como una de las isotopías más complejas que esboza, de un libro a otro, líneas de ruptura y otras más continuas en las que se pueden vislumbrar las formas de una pugna por decir a la vez el desencanto más amargo y un inextinguible anhelo vital. Lograr que tal anhelo triunfe sobre la desesperanza podría ser el resultado de lo que Freud llamó *Trauerarbeit*, el “trabajo de duelo”. Pero, ¿es realmente posible pensar, incluso como hipótesis de análisis poético, la positividad de tal trabajo de duelo? Un rápido examen de la noción tal y como la presenta Freud nos llevará a replantearla en el umbral de este tercer capítulo.

La expresión “trabajo de duelo” aparece una sola vez en el trabajo fundador de 1915, « Duelo y melancolía » :

El duelo es generalmente la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que ocupa su lugar, como la patria, la libertad, un ideal, etc. [...]

Ahora bien, ¿en qué consiste el trabajo que el duelo opera? Creo que no es exagerado en absoluto imaginarlo del siguiente modo : el examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus vínculos con ese objeto. A ello se opone una comprensible renitencia ; universalmente se observa que el hombre no abandona fácilmente una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esa renitencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo

[...]. Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y mientras tanto la existencia del objeto perdido continúa a nivel psíquico. [...] [U]na vez cumplido el trabajo del duelo el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido (Freud 428-430).

Vemos enseguida que esta definición de lo que sería la reacción más común y no patológica a la pérdida de un(os) ser(es) amado(s) es muy problemática, como ha demostrado magistralmente Jean Allouch en su ensayo *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. Resumiendo la crítica de Allouch, podemos recordar que el artículo de Freud pretende más bien definir la melancolía y, solo por necesidad contrastiva, evoca el duelo. De ahí un cierto equívoco en la recepción de ese texto. Además, el artículo es breve y con la distancia sobresalen sus silencios : no dice nada acerca de su propio contexto de escritura como si la muerte individual del ser querido fuera la preocupación esencial de los lectores de Freud que, sin embargo, en 1915, están viviendo la primera gran carnicería mundial. Típica de la individualización de la muerte y del empobrecimiento de los ritos, el artículo tampoco evoca la resonancia social del fallecimiento.

En cuanto a la formulación del proceso psíquico vivido por la persona enlutada, la puesta en tela de juicio de la teoría freudiana por Allouch es muy profundizada y cuestiona todos los conceptos psicoanalíticos introducidos por Freud. Aquí, nos limitaremos a señalar los tres elementos de mayor relevancia en la lectura que vamos a hacer de la poesía de Gelman. El primer elemento remite al horizonte de un trabajo “normal” de duelo según Freud : se trata de la posibilitación de una *sustitución* del objeto amado, “un quite de la libido de ese objeto [que se ha perdido] y su desplazamiento a un objeto nuevo” (Freud 435). ¿Cómo adherir a semejante planteamiento? Compartimos la reacción escandalizada de Allouch : “¿Es posible sustituir a una persona amada? ¿Qué concepción se tiene del amor para concebir como posible tal sustitución?” (Allouch 61). Sin lugar a dudas, esta objeción es la de mayor alcance para poner en tela de juicio la concepción freudiana. Allouch añade otras dos.

Según Freud, el punto de arranque del trabajo de duelo es la constatación de la inexistencia del difunto : “el examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más”. Aquí también esta afirmación parece difícilmente aceptable. Como señala Allouch (65) :

Desde el punto de vista de la realidad, el muerto, lejos de tener ese estatuto de un inexistente cuya inexistencia misma sería adquirida hasta el punto de ofrecer el puntal que permita fundar en ella de manera decisiva su duelo, el muerto es, como

de hecho se lo suele llamar, un desaparecido. Es lo mejor que la realidad [...] puede proponer respecto a él ; lo mejor y ...lo peor. Sin embargo, un desaparecido, por definición, puede volver a aparecer, aparecer donde sea, cuando sea, en la próxima esquina. Así nos vemos llevados a concebir que precisamente no habría prueba de la realidad para el enlutado.

Huelga decir que resulta muy interesante para este estudio la calificación del muerto, de todo muerto, como un desaparecido. De esta manera, las circunstancias personales del poeta no hacen sino recalcar una dimensión intrínseca de todo luto, como veremos en detalle más adelante.

El tercer elemento criticado por Allouch remite a la noción misma de “trabajo”. En el artículo freudiano, ya lo hemos visto, hay un paralelismo estrecho entre el examen de la realidad y la posibilidad del trabajo de duelo. Pero si el duelo es precisamente la experiencia de que algo en la realidad nos falla radicalmente, es decir, que el examen de la realidad se ha vuelto imposible, ¿en qué consiste el trabajo de duelo? Siguiendo el análisis lacaniano de *Hamlet* y la lectura de Kenzaburô Ôe, Allouch contesta que “el duelo moderno [...] es sacrificio gratuito.¹ [...] ¿En qué tal sacrificio [...] sería susceptible de tener una función separadora [...]” (Allouch 264)? Esta pregunta nos parece fundamental. De hecho, la lectura de la poesía de duelo de Gelman nos va a invitar a prestar la mayor atención no tanto al sacrificio, sino a la problemática de la separación que se despliega principalmente en dos direcciones : primero, como separación entre el mundo de los vivos y de los muertos y, en segundo lugar, como anhelo vital asociado al movimiento de la ruptura y de la salida. De hecho, la poesía que tematiza el duelo corresponde *grosso modo* al periodo de exilio de Gelman, entre 1975 y 1988. Por lo tanto, la pregunta rectora de este capítulo se puede reformular de la manera siguiente : ¿cómo la escritura del duelo manifiesta, a través de su exploración de la memoria y de la experiencia exiliar, la *elaboración de una función separadora*, restauradora de un lugar de enunciación más sereno, aunque desencantado, para el hablante poético?

I. Mística y visión exiliar

Los textos poéticos escritos durante el periodo del exilio (es decir, el corpus que va de *Hechos* a *Carta a mi madre*) se pueden leer como huellas

¹ El término francés “gracieux” remite a la vez a “gracioso” y “gratuito”. La elección de “gratuito” traduce el énfasis en el don sin contrapartida.

textuales de un proceso experimentado por un *yo* lírico, un *yo* acosado por una serie de pérdidas y enfrentado a lo que Meillassoux llama un “duelo esencial”.¹ Que ese *yo* legible en los poemas se pueda identificar con un individuo llamado Juan Gelman es al mismo tiempo cierto y falaz. No nos interesaremos aquí por lo que vivió realmente el autor sino por lo que el texto *señala* de una experiencia que, como tal, queda fuera del alcance del lector pero constituye para él un horizonte de lectura.² El dispositivo textual de los libros del exilio no construye una autobiografía elegíaca sino que al contrario hace énfasis en el entretrejimiento complejo de voces muy diversas. Entre ellas sobresale una, por su frecuencia y su función hermenéutica: la voz que cita fragmentos de la obra de un poeta carmelita del siglo XVI, San Juan de la Cruz.

Hablar de la presencia de San Juan de la Cruz en la producción del exilio no es para nada original. La crítica ya ha analizado gran parte –no todo– de la relación entre Gelman y la obra (poesía y pensamiento) sanjuanista, amén de los numerosos trabajos dedicados a las afinidades entre Gelman y la mística contemplada en sus más anchos horizontes, especialmente la que procede de las escuelas cabalistas hispanohebreas. Lo que este capítulo quisiera analizar de manera profundizada es la relación entre la inscripción intertextual –y peculiarmente la que designa al intertexto sanjuanista– y la problemática del duelo, especialmente en *Notas, Carta abierta, Comentarios y Com/posiciones*. Intentaré mostrar que la trayectoria del intertexto sanjuanista –su emergencia progresiva, su afirmación, su transformación en estereotipo, su progresiva extinción– plasma en los textos, a través de un peculiar tratamiento poético del tema de la memoria dolorosa, un proceso análogo a la elaboración de un duelo. Mi hipótesis es que la reescritura sanjuanista visible en varios libros del poeta argentino opera no sólo como alegoría del exilio³ sino como factor de legibilidad del proceso anímico que la poesía permite y, más aún, realiza,

¹ Meillassoux 106. El filósofo francés se refiere aquí a la obstaculización del duelo por razones que tienen que ver con el tipo de muerte sufrida por el difunto, y no por unas características anímicas del sujeto enlutado. Volveremos sobre esta noción más adelante.

² Remitimos a la definición que Rabaté da del sujeto lírico en su introducción al volumen dedicado a este tema: “Pero si hay efectivamente un sujeto, como punto de horizonte y de tangencia del texto lírico, como organización de su espacio de destino y de surgimiento de una conciencia particular que singulariza absolutamente el poema en un ‘aquí y ahora’ que le da su totalidad propia, que le impone incluso ser fiel a una ética de la escritura basada en la verdad del momento al que designa, esa singularidad no debe en ningún caso ser confundida con una unicidad, que la poesía moderna ha hecho estallar definitivamente” (Rabaté 8).

³ Típicas de esta postura son los análisis, por ejemplo, de Sillato y Olivera-Williams.

esto es, como alegoría del trabajo de duelo.¹ Ahora bien, antes de lanzarnos a esta empresa, quizás no sea inútil enmarcar la impronta sanjuanista que pondremos de manifiesto en las obras de Gelman en un contexto más amplio : el de la generalización de la inscripción intertextual como modo *com/positivo*.

A. Fantasmas e intertextos : la herencia de Pound

Bien es sabido que, como gran parte de los poetas hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, Gelman tiene una deuda inmensa para con Ezra Pound.² La poesía del argentino, singularmente a partir de *Cólera Buey* y *Traducciones III*, refleja una lectura atenta de la *New Poetry* norteamericana. En los poemarios de los años setenta (especialmente *Hechos* y *Relaciones*), esta lectura cuaja en una escritura cada vez más afín a la estética de los *Cantos* –“En el entrelineado de Pound y Gelman se combinan la cuerda coloquial y los textos ajenos, creando un espacio textual múltiple, polifónico, ambivalente” (Boccanera, *Confiar* 125)–, lo cual se expresa de manera explícita en un poema de *Hechos* titulado precisamente « Cantos » :

Cantos

a propósito del LXXIV donde *la purezza funge/y*
sobre todo se advierte que *Beauty is difficult/o sea*
la Belleza es difícil/¿o dificultosa?/reitero
que mis más cercanos yacen muertos/vivo

rodeado de fantasmas/¿o los fantasmas se mueven por mí ?
y
ni el negro Jim ni madama Lucrezia ni Mr. Quackenbos o Quackenbush pueden
hacer algo/inventar

¹ El valor hermenéutico de la inscripción intertextual es el que nos interesa aquí. De ahí el hecho de que no se dé una importancia semejante a las citas y alusiones procedentes de santa Teresa de Jesús, ya bien estudiadas por Sillato (*Las estrategias*) y Uribe (« *Citas y Comentarios* »).

² Boccanera recuerda el papel fundamental de la labor de difusión de la obra de Pound por Coronel Urtecho, quien considera que la obra de Pound es “maravillosamente móvil, cambiante, cinematográfica, fluida, intrincada, compleja, entrecruzada de corrientes y luces y reflejos, rica de referencias y de alusiones y de presencias, recorrida de voces y de conversaciones en varias lenguas y distintos acentos, canciones y procesiones, cortejos, viajes y fiestas, abierta a innumerables perspectivas, espacios, tiempos, naciones y civilizaciones” (citado por Boccanera *Confiar* 105).

alguna incandescencia o bondad que
 ilumine el marfil/ no alabastro/
 que pisa mi calor/maestro : así es/la vida
 podría ser oscura como

la muerte del negro Jim de madama Lucrezia o/la suya propia tal vez/a
 no ser por este escándalo de odio que
 estalla en cada mesa en mi país
 golpeado/ensangrentado/rodeado

de fantasmas que se mueven por mí/cercanos
 modelando la difícil Belleza que usted
 buscó no en vano/aunque el Paraíso sea artificial/o más
 artificial que la casta Pasiphaë/no quisiera

decir más que esto/en realidad
 no quiero/visto
 el duro olvido general/las pérdidas de guerra/el
 escándalo de la belleza incesante (Hechos 90-91)

Este poema se refiere explícitamente al Canto LXXIV de la serie de los *Pisan Cantos* de Ezra Pound. La referencia en forma de homenaje irónico no es nueva en Gelman: baste pensar en el volumen de *Traducciones III*, o en las reescrituras sáficas de *Cólera buey*.¹ Pero lo que aquí llama la atención es la convergencia entre una filiación ético-estética ya bien asentada cuando Gelman escribe el poema y una situación existencial muy peculiar que esbozan los poemas circundantes. El que antecede a « Cantos » se titula « Pasajes » y evoca el “cuerpito// ¿de cuatro meses? ¿cinco?/de// la madre al hierro” (89), mientras que los poemas anteriores (« Descansos », « Ausencias » y « Epocas ») celebran la memoria de los compañeros de lucha y escritura (cf. capítulo I) y que el poema que sigue (« Sábanas ») se dirige al hijo : “duerme hijo mío duerme [...] un fulgor en la noche de los verdugos//es tu rostro hijo mío” (92). Más allá de una deuda poética que, entre otras,² Gelman estaría saldando, me parece que el intertexto señalado aquí en cursiva por el autor realiza, en el tejido textual, un proceso similar al que se busca expresar : la evocación del ausente bajo la figura del *fantasma*, de un modo a la vez distanciado e íntimo. De hecho, el padecimiento íntimo del *yo* lírico se expresa bajo la forma de una enunciación repetida (“/reitero que mis más cercanos yacen muertos/”) que sitúa la obsesión en un lugar fronterizo con la muerte (fíjese el lector en el final de verso “muertos/vivo”), un lugar incierto que puede ser tanto exterior (“*rodeado de fantasmas*”) como interior (“¿o los

¹ Véase al respecto el artículo de Croglano.

² « Epocas » se refiere a Shelley y Keats para rendir homenaje a Bustos y Urondo.

fantasmas se mueven por mí ?”). Lejos de una introspección narcisista, la inscripción intertextual invita a leer esta presencia fantasmal como repetición ; la amplía a la escala de “mi país”. La penúltima estrofa, aunque sigue hilando versos de Pound, ya no incluye fragmentos en cursiva : el intertexto se ve apropiado sin más. La presencia fantasmal de los seres queridos también se ha interiorizado (“se mueven por mí/cercanos”). La dificultad de la belleza es trascendida por un movimiento que no cesa : la comunicación contemporánea entre una literatura pasada y una literatura presente que el gesto intertextual convierte en coetáneas, esto es, “una belleza *incesante*”.

Si nos interrogamos ahora acerca del contenido mismo del pasaje de Pound citado por Gelman, llama la atención el que uno de los *leitmotiv* poundianos (“*Beauty is difficult*”) se enmarca en una reflexión en la que se entretejen los motivos de la Belleza, del tiempo y de la memoria. Antes de citarlo, quizás no sea inútil recordar que el Canto LXXIV pertenece a la serie pisanas, redactada mientras el autor estaba encarcelado por los americanos en espera de un juicio por traición y de una posible condena a muerte.¹ El contexto autobiográfico de ambas redacciones es pues igualmente conflictivo y doloroso. He aquí un fragmento del Canto LXXIV :

[...]
 Came Madame Lucrezia
 and on he back of the door in Cesena
 are, or were, still the initials
 joli quart d’heure, (nella Malatestiana)
 Torquato where art thou ?
 to the click of hooves on he cobbles by Tevere
 and “my fondest knight lie dead” ... or la Stuarda
 “ghosts move about me” “patched with histories”
 but as Mead said : if they were,
 what have they done in the interval,
 eh, to arrive by metempsychosis at... ?
 and there are aso the conjectures of the Fortean Societ
 Beauty is difficult...the plain ground
 precedes the colours
 and this grass or whatever here under the tentflaps
 is, undubitably, bambooiform
 representative brush strokes wd/be similar
 ...check bone, by verbal manifestation,
 her eyes as in “La nascita”

¹ No entraré aquí en el complejo tema de las simpatías fascistas de Pound, lo cual Gelman siempre ponderó de una manera muy lúcida (cf. entrevista por E. Giordano « El imposible desexilio »).

whereas the child's face
 is at Capoadri in the fresco square over the doorway
 centre background
 the form beached under Helios
 funge la purezza,
 and that certain images be formed in the mind
 to remain there
 formato locho
 (Pound 446)

Las frases aisladas por Gelman constituyen ya, en el texto de Pound, sintagmas dotados de una eficacia poética especial. El ejemplo más claro al respecto es “*Beauty is difficult*”, una frase que se repite varias veces en el conjunto del Canto poundiano. Como el sintagma procedente de Cavalcanti,¹ “*formato locho*”, son “*talismanic phrases*”² que hacen del texto, tanto en la enunciación como en el enunciado, una *forma* capaz de acoger a los ausentes y hacer resonar su voz. De esta manera, el montaje textual de Pound, más allá de temáticas obvias,³ destaca y teje motivos recurrentes en los *Pisan Cantos* : el tiempo y la memoria. En efecto, según Woodward :

Memory is light and rescues loved persons and things in momentary stillness. Such rescued forms are what we call beauty, and the reference to ‘Cytherea’ in these lines is both a tribute to the person who provoked this memory and a broader reference to Aphrodite as symbol of all formal beauty educed from flux. But – ‘beauty is difficult’. The tragic greatness of The Pisan Cantos lies in the completeness with which the poets conveys the desintegrating pressures of the flux of time, along with the spirit’s winning of fragments of eternity from that very flux. [...] Yet in the very act of rendering the stream of consciousness in time the poet is also redeeming time [...] “Amo ergo sum” (Woodward 65).

¹ Para las relaciones entre Pound y Cavalcanti (homólogas en muchos sentidos de las que Gelman establece con los autores místicos renano-flamencos y castellanos), véase el artículo de Oliveros.

² Asimismo, según Woodward, “‘Formato locho’ [...] and ‘dove sta memoria’ [Canto LXXVI], are both talismanic phrases from Cavalcanti’s ‘Donna mi priegha’, in which love draws strength from being based on a neo-Platonic philosophy of light.[...]Memory, the light of the mind that retains carved images transcending the flux of experience, is also associated in that passage with a phrase from Pound’s Italian version of the Confucian Chung Yung, ‘Funge la purezza’, whose English translation by the poet runs : ‘the unmixed functions (in time and in space) without bourne. The unmixed is the tensile light, the Inmaculata. There is no end to its action’” (Woodward 61).

³ De ahí el carácter un poco pobre, me parece, de la nota de Boccanera acerca del Canto 74 que, según él, “representa, de alguna manera, un análisis histórico sobre la usura” (Boccanera, *Confiar* 126).

Vemos ahora porqué la belleza es *incesante*. Los intertextos se repiten, a veces de manera obsesiva, a veces como para escandir una liberación o un credo. Alejando al *yo* lírico de la confesión dolorosa, o al contrario, facilitándola, el intertexto poundiano ofrece una apertura al *yo* al desplegar una modalidad discursiva capaz de “redimir el tiempo” ; al mismo tiempo esta posibilidad se abre a un sujeto atormentado por unos “fantasmas”, los seres “cercaños [que] yacen muertos”, que van “modelando la difícil Belleza”. En los poemarios contemporáneos o posteriores a *Hechos*, se observará un entrelazamiento cada vez más estrecho y complejo entre las problemáticas de la inscripción intertextual y la de los fantasmas o espectros.

B. Intertexto y amenaza espectral : una lectura del volumen Si dulcemente (1980)

En 1980, Juan Gelman publica dos libros en la editorial barcelonesa Lumen: *Hechos y relaciones* y *Si dulcemente*. El primero cierra provisionalmente un ciclo que tiene como centro focal la Revolución (recordemos que *Relaciones* había sido publicado como poemario autónomo en 1973), lucha y esperanza truncadas por la represión dictatorial. El segundo volumen consta de tres libros que, sin hacer caso omiso de “la violencia estremecedora de lo real” (Yurkievich), al mismo tiempo adoptan un tono más intimista y radicalizan la renovación formal ya sensible en el libro anterior (uso de la barra diagonal, distorsiones sintácticas, preguntas lancinantes, etc.) como si el buceo en la lengua fuera la condición *sine qua non* para expresar lo que tanto costará empezar a decir. La lucha por la palabra cobra en este volumen una nueva hondura y proyección: rastrear el intertexto sanjuanista constituye una puerta de entrada (hay otras posibles, pero quizás no tan fecundas) en el denso entramado textual y vital de los poemas.

Hasta donde hemos podido rastrear su presencia, el intertexto sanjuanista asoma en el poemario *Notas*, redactado en 1979 y publicado junto con *Carta abierta* y *Si dulcemente*, bajo este último título, en 1980. Las citas son alusivas, puntuales, escasas. Con todo, no dejan de ser significativas, tanto más cuanto que alcanzan otro grado de intensidad y significación en el segundo libro del volumen de 1980. En *Carta abierta*, la intertextualidad sanjuanista, siempre alusiva, vertebrada la experiencia de duelo que da lugar a la enunciación poética : de puntual en *Notas*, la

intertextualidad ha pasado a ser estructural. Culminación de la noche y de la expresión de un dolor sin término, el intertexto sanjuanista recoge, expresa y desplaza la experiencia de un duelo indecible. Al decirlo, abre una fisura en la muerte sin nombre y sin cadáver que enloquece a los sujetos de la polis. Una esperanza puede volver a encontrar un lugar en el discurso poético : esperanza ínfima pero infinitamente dulce. Es el trayecto que propone el volumen, del primer al tercer libro.

1. *Notas* : el navegar a ciegas de un duelo imposible

La Nota I sitúa todo el poemario bajo el signo del exorcismo¹ : “te nombraré veces y veces”. La repetición obsesiva del verbo matar así como el juego paronomástico (“te mataré”, cinco veces ; “te voy a matar”, tres veces ; “mato” dos veces ; “matarte” una vez) expresan una violencia interior dispuesta a todo para llegar a un cuerpo a cuerpo con la “derrota”. Si el *yo* poético no cae del todo en la abyección sugerida por el léxico sexual (“me acostaré con vos”, “me ensuciaré cogiendo con tu sombra”), es porque le opone a la figura odiada un “rostro amado” (“nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez”). Como la hidra, la derrota renace después de cada ataque, a la par que el *yo* se afirma en este diseño, como subraya el encabalgamiento de los dos versos finales :

te voy a matar/yo
te voy a matar (*Notas* 95)

Si la confrontación física es tan violentamente requerida por el *yo* lírico es porque esa derrota, precisamente, carece de lugar. Omnipresente, ubicua, la derrota no se deja asir y, como tal, envuelve al *yo*. Todo ocurre como si la escritura intentara invertir el proceso : envolver a su vez a la derrota en el cerco del texto será quizás el único gesto posible para no hundirse con ella.

La problemática del lugar parece de hecho central en este libro :

[...]
si anduve de rabia en rabia
saliendo de un muerto entrando

¹ En un sugerente análisis, María A. Semilla Durán habla de “ejecución ritual” (« Navegar en sangre »).

a otro muerto o mundo roto/
si así viajé todos estos años/

arrímese/tristeza/que
me hace frío tanta furia
y tanto puerto muerto y
necesito viajar/viajar (Notas 99)

El *yo*, como atraído inevitablemente en la órbita de los compañeros muertos, parece intentar, en el acto poético mismo (cf. el presente del último verso), encontrar un lugar adonde huir, pero la omnipresencia del recuerdo de los “rostros amados” lo reconduce siempre al “puerto muerto”. Su “necesidad de viajar” se expresa como nostalgia irreprimible, como deseo de reunión imposible de cumplir : “¿dónde queda el país donde todos se reúnen?”, se pregunta el hablante lírico en la Nota X, antes de precisar que el lugar ansiado es “donde juntarse vivos y muertos” (105). Ese lugar del entredós compartido entre vivos y muertos es el espacio limítrofe de la vida atraída hacia la muerte, en algún sitio inasible que no reúne sino “sombras” (Nota X 105). Si bien cabe observar que ciertas *notas* evocan claramente la distinción entre vivos y muertos, fundadora de la resolución del duelo,¹ la mayor parte evoca un lugar común para vivos y muertos, lugar deseado e irreal, lugar fantasmal. La búsqueda del sujeto enlutado de *Notas* es un navegar ciego, una errancia que no transcurre ni en el paraíso, ni en el infierno, sino en los limbos de una memoria que se resiste al olvido :

Nota IX

talmente llovió sangre/
sangre llovió por mi país
de las venas que el verdugo cortó/
del corazón que las recuerda/

hermanos en la sangre a navegar
cada día cada día cada día/
este viajar no nos conduce
al paraíso ni al infierno/

no vamos al paraíso/
no vamos al infierno/
¿adónde vamos/sangre/
que cantás amada en la noche ?

¹ Véanse por ejemplo las *notas* VIII o XIV.

¿o como pájaro volás
de sangre a sangre/recordando/
o sea gorrión de resistir
al olvido/que ni una gota seque ?

así navegamos/ciegos/
para que nadie se secase/
o volara de sangre a sangre
y pudiera cantar/cantar (104)

Merece citarse por entero este hermoso poema donde convergen todos los motivos centrales de la poesía del exilio de Gelman : el recuerdo de la violencia del verdugo, el navegar a ciegas hacia un lugar indeterminado, ni paraíso ni infierno, relacionado al mismo tiempo con la herida –la “sangre”–, la memoria y el canto que, como en gran parte de la obra gelmaneana, sugiere, a través de la evocación de un pájaro en vuelo, la propia poesía. El *yo* lírico en este poema aparece como un ser colectivo : junto con sus “hermanos en la sangre”, parece errar en un lugar habitado por los fantasmas, muertos cuya sangre no puede secarse, muertos que no pueden morir del todo. Entre estos fantasmas, sobresale el “hijo”, que aparece nombrado en la nota XIV :

¿estás vivo?/¿estás muerto?/¿hijo?/
¿vivimorís otra vez/otro día/como
moriviviste estos tres años
en un campo de concentración?/¿qué

hicieron de vos/hijo/dulce calor que alguna vez
niñaba al mundo/padre de mi ternura/hijo
que no acabó de vivir ?/¿acabó de morir ?/
pregunto si acabó de morir/el nacido el morido
[...] (110)

Frente al espacio innominado y marítimo del navegar a ciegas evocado más arriba, las referencias son aquí tremendamente concretas : en 1979 (época de redacción del libro), ya han pasado tres años desde la captura del hijo y su encierro en un campo de concentración. Ni muerto, ni vivo, el hijo no puede ser objeto de duelo por parte de un padre que no sabe si su hijo “acabó de morir”. Es un fantasma, posiblemente muerto, pero siempre susceptible de volver.

El fantasma impone su presencia a los vivos, de una índole sin embargo radicalmente ajena a la de ellos, como una “visitación” (Derrida). De manera muy significativa, el texto también deja vislumbrar una presencia como rastro, como eco de otra presencia más plena : un

intertexto. O más bien varios. De hecho, el paratexto original (de la edición barcelonesa de Lumen, 1980) menciona un epígrafe que desaparece después en ediciones posteriores. Se trata del último verso de un soneto famoso de Quevedo : “polvo serán, mas polvo enamorado”. Este epígrafe destaca la veta intertextual más visible y quizás significativa de *Notas* : en varios poemas, volvemos a encontrar fragmentos del mismo soneto – « Amor constante más allá de la muerte » – como en los poemas XI, XXII o XXIV, ya analizados por Néstor Ponce. En el último poema citado, la alusión fácilmente identificable del intertexto quevedesco se aúna con una referencia más huidiza que sólo la intensa presencia sanjuanista en el poemario siguiente nos autoriza a identificar como tal :

Nota XXIV

a la derrota o ley severa mi
 alma sabió perder respeto/te amo/
 cruza mi alma la agua fría donde
 flotan los rostros de los compañeros

como envueltos de tu piel la suave
 o lámpara subida delicada
 para que duerman delicadamente
 subidamente en vos/llama que nombra

a cada sombra por su nido/dicha
 o soledad de fuego para amor
 donde descansan bellos mis muertitos

que siempre amaron rostros como vos
 donde tu rostro avanza como vos
 contra la pena de haber sido/ser (120)

La primera estrofa alude claramente a los versos 7 y 8 del poema quevedesco : “nadar sabe mi llama la agua fría,/ y perder el respeto a ley severa”. La metáfora insistente de la memoria atormentada por el duelo imposible de los compañeros muertos y sobre todo del hijo desaparecido, metáfora que encontraba en la navegación a ciegas su figuración más certera, se vincula con la imagen del río franqueado por la “llama” del yo lírico quevediano. La “llama” se transforma en el poema de Gelman en “alma”, mientras que la evocación del río pierde sus connotaciones mitológicas para adquirir otras, más inquietantes. Quizás ya supiera Gelman en aquel entonces que los cuerpos torturados y asesinados por los esbirros de la Junta militar argentina eran arrojados desde helicópteros al Río de la Plata donde el “agua fría” ofrecería una sepultura privada de todo rito funerario.

A partir de la imagen inhibida de la “llama” (sustituída por “alma”), la segunda estrofa del poema enlaza las imágenes de la “lámpara subida delicada” y del “fuego”. En contraste con el “agua fría” donde flotan rostros insepultos, estas imágenes parecen convocadas para, al contrario, proporcionar un “nido” “donde descansen bellos mis muertitos”, un abrigo “para que duerman delicadamente”. El cambio de tono invita a preguntarse por la procedencia de estas imágenes. Ya que, como demostrará el análisis de *Carta abierta*, Gelman se dedicaba en la época de la redacción de *Notas* a una lectura muy atenta de las obras de San Juan de la Cruz, no parece descabellado preguntarse si no hay alguna afinidad entre la “lámpara” y el “fuego” de esta *nota* y las “lámparas de fuego” que están mencionadas en la tercera estrofa del poema *Llama de amor viva*. A primera vista, el contexto de cada uno de los poemas es totalmente diferente. A la enunciación disfórica de Gelman, se opone el grito de gozo del alma en el momento cumbre del itinerario espiritual :

Y, por cuanto en la comunicación de el espíritu de estas lámparas es el alma inflamada y puesta en ejercicio de amor, en acto de amor, antes las llama *lámparas que aguas*, diciendo ¡*Oh lámparas de fuego!* Todo lo que se puede en esta canción decir es menos de lo que hay, porque la transformación de el alma en Dios en indecible. Todo se dice en esta palabra : que el alma está hecha Dios de Dios por participación de El y de sus atributos, que son los que aquí llama *lámparas de fuego* (San Juan de la Cruz, *Obras* 805-806).

En su comentario del verso “¡Oh lámparas de fuego!”, el santo intenta definir la comunión de amor entre Dios y el alma : usa palabras que parecen constituir el intertexto de los versos 6-8 del poema de Gelman por la repetición de “subido/a” y “delicado/a”, ora como adjetivos, ora como adverbios.

Porque, cuando uno ama y hace bien a otro, hácele bien y ámale según su condición y sus propiedades ; [...] y siendo él fuerte y subido y delicado ser, sientes que te ama fuerte, subida y delicadamente [...] (803).

Un poema de *Carta abierta* nos mostrará que el “hijo” ocupa ahora el lugar que Quevedo le reservaba a “Dios”.¹ El dolor del poeta en la nota XXIV tiende a maximizar su pérdida y el alcance de su amor, lo que lo lleva a asumir íntimamente la vida y la memoria de los desaparecidos, e incluso a identificarse con ellos. El sutil intertexto sanjuanista parece sugerir que semejante dolor no comparte con la unión humano-divina

¹ Véase el comentario del poema XVIII de *Carta abierta* y especialmente el verso : “alma a quien todo un hijo pena ha sido”.

ningún rasgo salvo su inefabilidad y el desbordamiento de amor y de ternura que la acompaña.

A pesar de estas afinidades, sin embargo, la mención de la “lámpara” y del “fuego” en la nota XXIV, con sus ricos ecos sanjuanistas, no pasa de ser una rareza, un hapax textual identificado sólo por contigüidad con otra serie de poemas, *Carta abierta*, en la que la inserción de fragmentos de los tratados en prosa del santo se convierte en un mecanismo mayor de inteligibilidad del discurso poético, una verdadera intertextualidad estructural.

2. *Carta abierta* : la noche de la memoria

Mientras que el paratexto de *Notas* presentaba un tono marcadamente literario con el epígrafe de Quevedo y la doble dedicatoria (“A Eduardo Galeano. A Helena”), el paratexto de *Carta abierta* nos sume en la tragedia personal del autor. Sólo encontramos una sobria dedicatoria “A mi hijo”, que un post scríptum final viene a explicitar :

el 24 de agosto de 1976
 mi hijo marcelo ariel y
 su mujer claudia, encinta,
 fueron secuestrados en
 buenos aires por un
 comando militar.
 como decenas de miles
 de otros casos, la dictadura
 militar nunca reconoció
 oficialmente a estos
 “desaparecidos”. habló de
 “los ausentes para siempre”.
 hasta que no vea sus cadáveres
 o a sus asesinos, nunca los
 daré por muertos. (155)

Esta nota explicativa final sitúa todo el poemario en un contexto anímico caracterizado por un duelo imposible : el cadáver ausente impide al padre reconocer que la muerte ha ocurrido ; impide elaborar el duelo que requiere como premisa la evidencia física de la muerte tanto más cuanto que las circunstancias particularmente violentas e injustas del doble asesinato refuerzan aún más la tendencia a rechazar en su totalidad el acontecimiento de la doble muerte. La expresión del doble sufrimiento del

hijo y del padre es uno de los hilos conductores del libro por lo cual este constituye, según Daniel Freidemberg, “una de las más arduas, hondas y lúcidas indagaciones en el dolor que presenta la poesía de todos los tiempos” (« Libro por libro » 38). Los poemas se presentan como una larga queja, la de un padre huérfano de un hijo del cual no puede afirmar con toda seguridad que ha muerto. Ni muerto, ni vivo, el hijo hace igualmente de su padre el habitante de un lugar incierto, el de una espera que oscila entre esperanza y desesperanza :

hilo grueso/delgado/atando el alma
 a este desesperarte o esperarte/
 nave que se detiene en pleno mar
 como puerto donde cargar su nunca/ (Carta abierta 152)

Sólo la palabra, “donde procuro andar contra la muerte/” (XX, 149), puede desandar el camino que lleva a la muerte : “mi alma [...] escribe las// paredes de la noche con tu nombre/ [...] se abre la pecho para recogerte// abrigarte/reunirte/desmorirte/ //” (IV). La palabra del padre se hace voz órfica para “desmorir” al hijo. Para alcanzar tan inhumano propósito, el poeta despliega e intensifica todos los recursos expresivos ya característicos de su poesía anterior : la desarticulación sintáctica, la creación de neologismos audaces y muy significativos, el ritmo quebrado que se amolda al flujo de las emociones, la oralidad que se asienta en un tono, un ritmo, un léxico, una morfosintaxis peculiares y el trabajo intertextual. Este último recurso cobra una importancia especial en varios libros de los años 80, sobre todo en *Citas y comentarios* y *Composiciones*, poemarios cuyos títulos ya hacen hincapié en la intertextualidad. En *Carta abierta*, el paratexto, centrado en las circunstancias externas de la escritura, no evidencia ninguna clave de tipo intertextual. Al contrario del libro casi contemporáneo *Citas y comentarios*, los títulos de los poemas de *Carta abierta* se reducen a una mera numeración romana.¹ Sin embargo, otras voces, otros textos asoman y dan a esta “indagación en el dolor” su tonalidad inconfundible. ¿De dónde vienen esas voces ? ¿Se puede vislumbrar una organización significativa en el entramado textual que configuran ?

Un análisis del primer poema proporciona las claves de lectura que nos permitirán desentrañar las modalidades textuales e intertextuales de la “indagación en el dolor” que se despliega en los veinticuatro poemas

¹ Recordemos que los títulos de los poemas de *Citas y Comentarios* incluyen la mención entre paréntesis del autor ‘citado’ y/o ‘comentado’ en el texto que encabezan (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Hadewijch, Ezequiel, Rey David, etc.).

restantes. Los dos primeros versos del poema abren un espacio indeciso, vacilante, alrededor del dolor :

hablarte o deshablarte/dolor mío/
manera de tenerte/ destenerte/ (129)

Esta vacilación está enmarcada en los dos dobles de infinitivos contruidos de la misma manera : infinitivo-*te/des*-infinitivo-*te*. “Deshablarte” y “destenerte” son dos entre los numerosos neologismos de la obra. Un análisis global permite aislar 55 neologismos entre los cuales 20 están formados con el prefijo DES,¹ lo que contribuye a colocar el lenguaje del poemario bajo el signo de la carencia. Mientras que “hablarte” funda la existencia del poemario, “deshablarte”, con su matiz de inversión y proceso regresivo, la pone en tela de juicio nada más abrir el libro. El segundo doblete, si bien es un eco del primero, introduce una pequeña variante al borrar la conjunción “o” y sustituirla por una barra que puede significar o la disyunción excluyente o al contrario la voluntad de no zanzar. En otros términos, la palabra “hablada” o “deshablada” podría ser a la vez una manera de “tenerte” (recordarte, hacerte vivo) y “destenerte” (aceptar el duelo y la pérdida irremediable). En el espacio abierto por esta tensión se mueve el poemario no de manera lineal sino en “espiral”,² volviendo y ahondando obsesivamente en el mismo punto, en pos de ese lugar en el cual se aunarían los términos opuestos.

La sintaxis y el ritmo refuerzan esta construcción en espiral. El poema consta de ocho estrofas de cuatro versos sin rimas regulares. Los encabalgamientos son frecuentes, especialmente de una estrofa a otra. El texto se presenta como una sucesión inconexa de frases nominales, muchas de ellas con oraciones relativas. Los sustantivos nucleares de estos sintagmas esbozan el espacio intersubjetivo donde se mueve el poema : pasión, hijo, paredes, alma, recordación, alma, hijito, aire, agüitas, rostro, hijo, pedazo, amigo, amor, sangre, cielo. La categoría del sustantivo, no sólo es la más frecuente, sino que tiende a absorber las otras categorías,³ ya

¹ Se trata de los neologismos siguientes (con la mención del poema en el que aparecen) : “desabuenándose” (X), “desalmadura” (VII), “desapartando” (XIX), “desapenando” (I), (te) “descriaturás” (X), “desdoler” (XVIII), “desfieraba” (XIV), “desfuéramos” (III), “desfuiste” (III), “desfuera” (XXIV), “deshablar(te)” (I), “deshijar” (VII), “desmorirte” (IV-XXIV), “desniñar” (IX), “despadecerme” (V), “despadra” (V), “despajaritarse” (XV), “desperseveran” (XVIII), “desquerer” (V), “destener”(I), “destrabajo” (XXIII), “desvuelo” (XXIII).

² Cf. el análisis de Néstor Ponce, quien habla de “escritura en espiral” (53).

³ Notemos que también hay un caso de transformación de un sustantivo en adjetivo : “astrísimo”, v.23.

que se sustantivan verbos¹ o conjunciones.² De ahí que resaltan los infinitivos del íncipit (ya citados) y del final del poema :

besar con besos de la boca/o
cielo que abrés hijando tu morida (Carta abierta 130)

El verbo “besar” –no sustantivado– no sólo constituye el punto culminante de toda la red semántica que gira alrededor del afecto paterno (el “amor derramadísimo”, vv.27-28), sino que también evoca claramente el versículo bíblico que abre el *Cantar de los Cantares* : “¡Oh si él me besara con besos de su boca!” (I, 2).³ Nos encontramos aquí frente a una cita casi literal de la *Biblia*.

El intertexto bíblico remite a su vez a otro : en el seno de la tradición hispánica, ¿cómo no percibir el *Cantar* a través de su relectura por parte de los místicos castellanos? Esta presencia latente de los místicos se ha sugerido de hecho en la segunda estrofa del poema al evocar la ausencia del hijo en términos propios de los tratados sobre la vida ascética y mística :

hijo que vuela por quietudes/por
arrobamientos/voces/sequedades/
levantamientos de la ser/ [...] (130)

Es interesante subrayar el hecho de que el intertexto presente aquí remite a la escritura en prosa : este es un rasgo fundamental que el estudio del resto del poemario comprobará. Además el motivo del vuelo del hijo, presente en la primera estrofa del poema, encuentra un eco en un lugar simétrico⁴ (“mi propio//volar de vos a vos”, vv.28-29), como si toda la evocación anterior permitiera precisamente una comunicación bajo el signo del “vuelo”. De hecho, el hijo se sitúa en la esfera celestial (“rostro o noche// donde brillás astrísimo de vos”, vv. 22-23), lo que confirma el último verso : “cielo que abrés hijando tu morida” (v.32). El neologismo “hijando”⁵ tiene otra ocurrencia en el poema donde el “hijando” (o sea el

¹ En esos sintagmas, hay numerosos verbos sustantivados (p. ej. “tu mirar”, v.19 ; “del acabar temprano”, v.22 ; “mi propio volar”, vv. 28-29 ; “el siendo”, v.9 ; “el no avisado”; v.27).

² Cf. “el mientras”, v.9.

³ Según *La Santa Biblia*, 646.

⁴ Al cuarto verso (“hijo que vuela”) responde el cuarto verso antes del final (“volar de vos a vos”, v.29).

⁵ Se encuentra también esta palabra en la obra de C. Vallejo, por ejemplo en *Trilce*, XIII : “Pienso en tu sexo.// Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,// ante el hijar maduro del día” (60).

padre) es sujeto del verbo: “hijo que hijé contra la lloradera” (v.24). En el verso 32 en cambio, es el hijo quien engendra... la muerte. Al duelo como proceso evocado al principio (“tenerte/destenerte”) corresponde esta entrada en la muerte como apertura, lo que invierte la relación de engendramiento. El primer poema, el más largo de la colección, reúne las pautas temáticas así como la mayoría de los recursos expresivos que se van a profundizar y enriquecer en el resto del poemario : no sólo la exploración del doloroso “hijar” tanto del padre como del hijo constituye el tema fundamental del poemario, sino que también el intertexto místico que apenas aflora en el primer poema vuelve a hacer escuchar su voz en los textos siguientes.

Antes de desarrollar un análisis sistemático, es preciso recordar que el descubrimiento de un intertexto implícito (es decir, no designado como tal en el texto) depende del lector, de manera que los resultados que vamos a exponer a continuación no pretenden ser exhaustivos. Sin embargo, tal y como constan más adelante, constituyen un conjunto coherente que apunta a un intertexto dotado de una articulación y una significación que quedan por analizar.

En efecto, hemos podido rastrear la presencia significativa de un nutrido intertexto sanjuanista en un bloque determinado de poemas : del XIII al XIX, se multiplican las alusiones al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, tanto en su versión poética como en el comentario en prosa. Estas alusiones remiten a su vez a la fuente principal de San Juan de la Cruz : el *Cantar de los Cantares*. Veamos paso a paso cómo se despliega esta red intertextual. En la última estrofa del poema XIII aparece un eco del *Cantar de los Cantares* :

por arrabales/plazas donde busco
¿quedo pensando porque no te hallé? (142)

Por las calles y por las plazas, buscaré al que ama mi alma.
Busquéle y no le hallé. (Ct 3, 2)

El escenario (la ciudad), las acciones (buscar y no hallar) y el tono (ansia llena de amor) se repiten casi textualmente en uno y otro texto. Sin embargo, la modalidad (interrogativa en Gelman) introduce un cambio. Asimismo, la primera estrofa del mismo poema XIII parece constituir un eco del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz : la interrogación “¿dónde estás escondido?”, la mención del “gemido” y de la “herida” remiten a la primera estrofa del famoso poema del carmelita :

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido ;
salí tras ti clamando, y eras ido.¹

Se podría objetar que éstos son indicios demasiado leves y dispersos como para poder asegurar una intertextualidad fuerte. Sin embargo, si tomamos en consideración el comentario en prosa de estos mismos versos, las alusiones se intensifican de manera sorprendente :

Poema XIII (Gelman)	Intertexto²
<p><i>dentro de mí el gemido tengo como</i>// (v.4)</p> <p>desolación de vos/<i>ausencia herida</i>// <i>seca/sola</i> de vos [...] (vv.5-6)</p>	<p>Nosotros <i>dentro de nosotros tenemos el gemido</i>, esperando la adopción y posesión de hijos de Dios (San Pablo, citado en el <i>CE</i>, prosa, 1, p. 444).</p> <p>Este, pues, es <i>el gemido</i> que el alma tiene siempre en el sentimiento de la <i>ausencia</i> de su Amado, mayormente cuando, habiendo gustado alguna dulce y sabrosa comunicación suya, la dejó <i>seca y sola</i> (<i>CE</i>, prosa, 1, p. 444).</p>
<p>[...] <i>salgo de todas</i>// <i>las cosas para verte/odiandomé</i>// (vv. 7-8)</p>	<p>Y es de saber que este “<i>salir</i>” se entiende de dos maneras : la una, <i>saliendo de todas las cosas</i>, lo cual se hace por desprecio y aborrecimiento dellas ; la otra, <i>saliendo de sí misma</i> por olvido y descuido de sí, lo cual se hace por <i>aborrecimiento santo de sí misma</i> en amor de Dios [...] (<i>CE</i>, prosa, 1, p. 446).</p>

¹ San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual* (A), 436.

² Las siglas remiten a las fuentes siguientes : *Cántico espiritual* (= *CE*) de San Juan de la Cruz (versión A, *Obras* 434-564). Para el comentario en prosa, mencionamos la canción y la página ; para la poesía, indicamos la canción y los versos. La mención *Cantar* remite al *Cantar de los Cantares*. Los subrayados son míos. Cae fuera del propósito de este análisis justificar ampliamente la elección de la versión A, cuya autenticidad es aceptada por todos (véase especialmente al respecto la argumentación de Huot de Lonchamp 417-420). *A contrario*, se puede citar a Domingo Ynduráin en su edición de las *Poesías* del Santo : “La preferencia por CB es, en cierto modo, arbitraria ya que hubiera podido lo mismo elegir CA o CA” (231).

<p><i>toque sacándome de mí/hijo mío</i> [...] ¿pueda yo <i>desasirme de mí para ya asirte</i> (vv.10-12)</p>	<p>Esposo mío, en aquel <i>toque</i> tuyo y herida de amor <i>sacásteme</i> no sólo de todas las cosas [...] mas también me hiciste salir de mí [...] y levantásteme a ti clamando por ti, <i>desasida</i> ya de todo para <i>asirme a ti</i>. (CE, prosa, 1, 446).</p>
<p>por <i>arrabales/plazas</i> donde <i>buscó</i>? ¿quedo pensando porque <i>no te hallé</i>? (vv.13-14)</p>	<p><i>por los arrabales y las plazas buscaré</i> al que ama mi ánima ; busquéle y <i>no le hallé</i>. (Cantar 3, 2 citado por San Juan en CE, prosa, 1, 446).</p>
<p>¿<i>gano tu pérdida</i> para <i>perderme</i>? (v.15)</p>	<p><i>habiéndose ya perdido</i> de amor por Dios, no ha hallado <i>la ganancia de su pérdida</i>, pues carece de la dicha posesión de el Amado, porque <i>él se perdió</i> (CE, prosa, 1, 446-447).</p>

Las correspondencias saltan a la vista. En general, se conserva la misma palabra¹ pero a veces introduciendo modificaciones en cuanto a la persona o el tiempo del verbo. En otras alusiones, aparece la misma raíz léxica pero de otra categoría morfológica (paso de un sustantivo a un verbo). De manera más general, el poema gelmaneano aparece a la luz del intertexto como una verdadera reescritura² del texto sanjuanista. No sólo retoma sintagmas aislados, situaciones o sentimientos de actantes caracterizados de manera semejante (el alma en ansia de amores vs el amado ausente), sino que articula estos rasgos en una continuidad que respeta las articulaciones del comentario en prosa pero modifica la significación del proceso en cuestión. La necesaria purificación que sólo posibilita la unión humano-divina en San Juan de la Cruz se desliza en el poema de Gelman hacia un camino nocturno en el que es el hijo quien ocupa el lugar del Dios, a la vez ausente y presente, de los místicos

¹ Subrayemos el caso significativo de la palabra “arrabal”. Según Jorge Boccanera, “arrabal” forma parte de esos “términos [...] que enlazan aún más la voz de Gelman a la súplica del San Juan de la Cruz del *Cántico espiritual* y a Santa Teresa en los *Versos nacidos del fuego del amor de Dios*” (Confiar 197). Este comentario de Boccanera versa sobre *Citas y Comentarios*, que considera como el punto de partida de una exploración más “concentrada” de la *Biblia* y de los místicos castellanos (195), pasando por alto la intensa presencia sanjuanista en *Carta abierta*.

² Empleamos el término general de “reescritura” ya que ningún otro concepto nos parece adecuado para calificar el funcionamiento textual descrito aquí. La noción de “transposición” (así como todas sus variantes: “transtylisation”, “contamination”, etc.) definida por Gérard Genette (*Palimpsestes* 237 y sig.) oculta el hecho de que hay relaciones de “co-presencia”, es decir de intertextualidad en el sentido de Genette, en *Carta abierta*. La noción de “pastiche” tampoco conviene para *Carta abierta* que no puede constituir de ninguna manera un “*faux intentionnel*”, según la definición de Laurette (115-116).

cristianos. La modalidad afirmativa sanjuanista da paso a un tono preferentemente interrogativo; el ansia de reencuentro es aquí una esperanza sin otro fundamento que un deseo dispuesto a todo, incluso a la locura¹: “¿desalmándome llegue a tu almitar?” (v.16). Este último verso se cierra con un neologismo muy hermoso, en el cual se puede leer una conjunción de “alma” y de “altar”, como si el único lugar sagrado para el poeta fuese el alma de su hijo, que intenta alcanzar gracias a una voz poética marcada por la alteridad.

El poema XIV confirma la presencia sanjuanista, intensificando las alusiones a la prosa. La continuidad esbozada en el poema XIII se refuerza en el XIV ya que remite al comentario de la segunda estrofa del *Cántico espiritual* y sobre todo del quinto verso (no mencionado como tal por Gelman):

Decilde que adolezco, peno y muero. (*CE*, poesía, 2, v.5)

En su comentario, el Santo define con precisión los tres dolores enunciados en la poesía: a cada dolor, corresponde una de las tres potencias del alma que sufre de una manera específica la ausencia de Dios. El texto de Gelman menciona estas tres potencias: la voluntad, la memoria, el entendimiento. He aquí la correspondencia precisa entre ambos textos:

¹ Es lo que evoca el poema X: “te gelmaneo/te cabalgo como //loco de vos/potro tuyo que pasa” (vv.4-5, 139).

Poema XIV (Gelman)	<i>Cántico espiritual</i>
<p>anda pidiendo verte/<i>entendimiento</i> que pierde sangre como vos/de vos/ <i>voluntad</i> que no mira tu mirada</p> <p><i>memoria</i> que <i>amarísima</i> de <i>muere</i> amarillea al pie de tu otoñar/ <i>memoria que morís</i> con cada viva recordación</p>	<p>Tres maneras de necesidades representa aquí el alma, conviene a saber: dolencia, pena y muerte, porque el alma que de veras ama, ordinariamente en el sentimiento de la ausencia de Dios padece destas tres maneras dichas, según las tres potencias de la alma, que son: entendimiento, voluntad y memoria. Acerca del <i>entendimiento</i> adolece porque no ve a Dios [...]. Acerca de la <i>voluntad</i> pena porque carece de la posesión de Dios [...]. Acerca de la <i>memoria muere</i> porque, acordándose que carece de todos los bienes de el entendimiento, que es ver a Dios, y de todos los bienes de la voluntad, que es poseerle, y que también es muy posible carecer de El para siempre, padece en esta memoria a manera de muerte. (CE, prosa, 2, 449).</p> <p>El asensio que es yerba <i>amarísima</i>, se refiere a la voluntad [...] (CE, prosa, 2, 449).</p>

En este caso, el trabajo intertextual es diferente del anterior: Gelman retoma explícitamente la concepción sanjuanista¹ de las tres potencias del alma. Pero, en lo que a las dos primeras atañe, el paralelismo no va más lejos: la privación de la visión pasa del entendimiento (San Juan) a la voluntad (Gelman). En cambio, Gelman retoma la idea sanjuanista de que el mayor mal afecta a la memoria, la cual padece una suerte de muerte. Gelman desarrolla este punto más que los dos anteriores y aparecen dos referencias a la muerte (“muere”, “morís”); el arcaísmo “amarísima”, que en San Juan se refiere a la voluntad, remite en Gelman a la memoria. La experiencia del místico permite al escritor argentino expresar con fuerza los estragos de la ausencia en la memoria.

No cabe subestimar la importancia de este poema para definir el alcance de la impronta sanjuanista en la poesía y el pensamiento de Gelman. Porque Gelman no sólo es un poeta de la emoción, de la conmoción, no sólo es un “expresionista del dolor” (Gomes): como los grandes poetas, su poesía es también obra de pensamiento. Toda la escritura de Gelman, que se alza libro tras libro “contra los perros del olvido” (Nota XXV), encuentra en la prosa de San Juan un lenguaje capaz

¹ No es una concepción original. Véase la presentación de “la antropología sanjuanista” por Darío Gutiérrez Martín, quien recuerda que San Juan de la Cruz toma prestada la doctrina de las tres potencias del alma a San Agustín (22).

de traducir intensa y acertadamente lo que está en juego tanto en su vida como en su escritura. Más aún, la reescritura que ofrece el poema XIV desarrolla una concepción de la memoria de suma importancia para entender el conjunto de la poesía del exilio. No es inútil recordar que, en la antropología de San Juan de la Cruz, a las tres potencias del alma corresponden las tres virtudes teologales :

Habiendo, pues, de tratar de inducir las tres potencias del alma, entendimiento, memoria y voluntad, en esta noche espiritual, que es el medio de la divina unión, necesario es primero dar a entender [...] cómo las tres virtudes teologales, fe, esperanza y caridad –que tienen respecto a las dichas tres potencias como propios objetos sobrenaturales, y mediante las cuales el alma se une con Dios según sus potencias–, hacen el mismo vacío y oscuridad cada una en su potencia : la fe en el entendimiento, la esperanza en la memoria y la caridad en la voluntad. Y después iremos tratando cómo se ha de perfeccionar el entendimiento en la tiniebla de la fe, y cómo la memoria en el vacío de la esperanza, y cómo también se ha de enterar la voluntad en la carencia y desnudez de todo afecto para ir a Dios (139).

Lo que más importancia tiene a la hora de analizar el rescate por Gelman de esta concepción sanjuanista, es el trabajo de desasimio y vaciamiento sufrido por la voluntad, el entendimiento y la memoria con vistas a ser sustituidos por el amor, la fe y la esperanza. Al final del recorrido de la noche activa y pasiva, la memoria se encontraría vacía y habitada por la esperanza, la voluntad por el amor y el entendimiento por la fe. Dada la importancia de la memoria en el pensamiento de Juan Gelman, resultará fecundo preguntarse si el camino de duelo que se refleja en los poemarios del exilio no constituye también una travesía de la noche del espíritu, especialmente de la memoria. Veremos que la palabra poética pretende descubrir el temblor de una lengua extinguida, de una experiencia personal o colectiva amenazada por el olvido, y darles una voz para que la el “cementerio de la memoria” (Nota XI) se libere progresivamente de sus espectros. Pero vayamos por partes : *Carta abierta* nos hunde en la noche oscura de la memoria, sin que se puedan vislumbrar ya fulgores de la alborada.

Los poemas XV, XVI y XVII siguen tejiendo ecos del *Cántico espiritual*. Lo más notable es que continúan respetando el orden del *Cántico* : el poema XV remite a la canción 3, el XVI a la canción 5, mientras que el XVII remite a las canciones 6 y 7.

Gelman	<i>Cántico espiritual</i>
XV o corazón desnudo/fuerte/libre/ rechazador de mundos/flores/dichas/	ni cogeré las flores, ni temeré las fieras, y pasaré los fuertes y fronteras. (CE, poesía, 3, vv. 3-5)
XVI <i>paso</i> de sol a luna/por criaturas como pruebas de vos/ que habrás <i>mirado</i> mucho/ ya que andan por aquí <i>vestidas</i> <i>de vos/o sea hermosas/</i> tiernas como [...]	<i>pasó</i> por estos sotos con presura e, yéndolos <i>mirando</i> , con sola su figura <i>vestidos</i> los dejó de <i>hermosura</i> . (CE, poesía, 5, vv. 1-4)
XVII <i>no quiero otra noticia sino vos/</i>	Como ve no hay cosa que la pueda curar su dolencia <i>sino la vista y la presencia de su</i> <i>Amado</i> , desconfiada de otro cualquiera remedio, pídele en esta canción [6] la entrega y posesión de su presencia diciendo que <i>no quiera de hoy más entretenerla con</i> <i>otras cualesquier noticias</i> y comunicaciones suyas, porque no satisfacen a su deseo y voluntad [...] (CE, prosa, 6, 458).
cualquiera otra es <i>migajita</i> donde se muere de <i>hambre la memoria</i> [...]	porque todas las demás cosas no solamente no la satisfacen, mas antes, como habemos dicho, la hacen crecer la <i>hambre</i> y apetito de verle a El como es, y así cada visita que de el Amado recibe de conocimiento, o sentimiento, o otra cualquiera comunicación : los cuales son como mensajeros que dan a la alma recaudos de noticia de quien El es, aumentándole y despertándole más el apetito, así como hacen las <i>meajas</i> en grande <i>hambre</i> . (CE, prosa, 6, 458-59)
[...] no acabo de acabar/ es claramente entiendo que no entiendo	en aquel sentir siente tan alto de Dios, que <i>entiende claro</i> se queda el todo por entender ; y aquel entender y sentir tan inmensa la Divinidad, que no se puede entender acabadamente. (CE, prosa, 7, 462)

Los ecos sanjuanistas de los poemas XV y XVI son relativamente sutiles, pero en el poema siguiente se van reforzando. En este último caso, Gelman tiene tendencia no a hilar citas, sino más bien a resumir con alguna fórmula sintética las largas disquisiciones de San Juan. Gelman vuelve a hacer hincapié en el dolor de la memoria que se *muere* de hambre en la ausencia del hijo, que “cava para seguir buscándote/se vuelve loca de oscuridad” (vv.3-5). Las sensaciones traducen de manera corpórea la

experiencia de muerte por la que pasa (“sudó de frío”, v.9 ; “helado de amor yago”, v.10) : el lenguaje de Gelman se enlaza sin solución de continuidad con el de San Juan en estas expresiones oximóricas tan próximas a las del santo. El poema se cierra con una alusión al entendimiento cegado, tema central de la travesía de la “noche oscura” cuyas etapas principales San Juan de la Cruz vuelve a exponer en la primera parte del *Cántico*.

El poema XVIII sigue hilando sus lazos con el *Cántico espiritual*, tanto el discurso en verso como en prosa. Aunque se puede vislumbrar una alusión a las canciones 4 y 5, se respeta globalmente el orden de las mismas canciones, ya que la mayor parte del intertexto pertenece a las canciones 7, 8 y 9 :

Poema XVIII (Gelman)	<i>Cántico espiritual</i>
<i>balbucean criaturas</i> (v.2)	un no sé qué que quedan <i>balbuciendo</i> [las criaturas] (<i>CE</i> , poesía, 7, v. 5)
<i>hablan niñando</i> (v.4)	Por eso dice que le “quedan” las criaturas “balbuciendo”, porque no lo acaban de dar a entender, que eso quiere decir “balbutir”, que es el hablar de los niños, que es no acertar a decir y dar a entender qué hay que decir (<i>CE</i> , prosa, 7, 462-463).
nadie dice// aquí pasaste (vv.2-3)	decid si por vosotros ha pasado (<i>CE</i> , poesía, 4, v. 5) pasó por estos sotos (<i>CE</i> , poesía, 5, v.2)
<i>desperseveran de morir</i> (v.5)	Mas ¿cómo <i>perseveras</i> , ¡oh vida!, <i>no viviendo</i> donde vives (<i>CE</i> , poesía, 8, vv.1-2)
se dolerían para desdoler/ <i>llagan su pura vez/alma vacía/</i> (vv.7-8)	y todos más me <i>llagan</i> (<i>CE</i> , poesía, 7,v. 3)
¿dónde pagás <i>los sueldos del amor?</i> (v.16)	No puede dejar de desear el alma enamorada <i>la paga y salario de su amor</i> (<i>CE</i> , prosa, 9, 466)

En una primera aproximación, las fórmulas gelmaneanas parecen situarse en la prolongación directa de la escritura sanjuanista. La poesía de Gelman prolonga la del Santo en la medida en la que le permite desarrollar una retórica del dolor. Este discurso se busca a sí mismo, nunca adecuado a su fin, es un “balbucear”.¹ En cambio, Gelman niega la realidad de la

¹ La palabra *balbuceo* tiene connotaciones precisas para Gelman que el propio poeta ha esclarecido : “Los lenguajes fragmentarios se malentienden y son causa de cacofonía, pero en su interior, como adentro de una vaina, se agita el balbuceo. La palabra balbuceo contiene, en una bolsa de agua, la acción de bucear, y por eso los lenguajes

presencia del *tú*: “*nadie dice/aquí pasaste*”. La ausencia parece sin remedio. Sólo quedan las “recordaciones”, los “pedazos del hablar” (vv. 10-11). El intertexto sanjuanista sufre una inversión semántica completa. La incomprensible obstinación en vivir (San Juan) se convierte en un deseo impotente de morir (Gelman, v.5). El alma ya no espera “la paga y salario de su amor” sino que le toca a ella pagar “los sueldos” (v.16).¹

Este alejamiento del espíritu del *Cántico espiritual* se ve reforzado por otro elemento. Véase la última estrofa del poema XVIII :

en representación de la ternura/
 alma a quien todo un hijo pena ha sido/
 ¿dónde almarás con más amor?/o sea/
 ¿dónde pagás los sueldos del amor?(vv.13-16)

El segundo verso es una cita casi literal de un verso de Quevedo, sacado del famoso soneto « Amor constante más allá de la muerte » tan presente en el libro anterior, *Notas*. Citamos las dos últimas estrofas de este soneto :

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
 Venas que humor a tanto fuego han dado,
 Medulas que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado ;
 Serán ceniza, mas tendrá sentido ;
 Polvo serán, mas polvo enamorado (Quevedo, 255, subrayado mío).

Como se puede observar, la sustitución es doble : no sólo “dios” se transforma en “hijo”, sino que también la “prisión” se convierte en “pena”. La fe ciega de los místicos del siglo XVI da paso al desengaño barroco pero sin que permanezca la afirmación de la vida ultraterrenal.

El motivo sanjuanista del salario del amor (canción 9) se encuentra de nuevo al principio del poema XIX, que prosigue el enlace con fragmentos de versos y comentarios de la canción 10 del *Cántico espiritual* :

fragmentarios, junto a su dura soledad, conocen el posible vigor de la raíz buscada y el seguro rechazo de lo que fue mentira y construcción, que condujeron a esta destrucción como verdad. Los lenguajes fragmentarios cuestionan al mundo como niños que lloran asustados por el trueno, y de ese llanto y susto extraen fuerza y porvenir” (Juan Gelman en una entrevista con Mario Benedetti, « Las turbadoras preguntas » 29).

¹ El sujeto de “pagás” es ambiguo, pero lo más lógico es considerar que el “vos” es el alma apostrofada en el verso 14.

Poema XIX (Gelman)	<i>Cántico espiritual</i>
¿qué otro <i>trabajo</i> tenés/amor/sino <i>amar</i> ?/ [...] (vv.1-2)	el alma no espera el fin de su <i>trabajo</i> , sino el fin de su obra ; porque <i>su obra es amar</i> (CE, prosa, 9, 467).
[...] ¿mirando con <i>ojos del alma</i> ? (v.2)	Y <i>véante mis ojos</i> (CE, poesía, 10, v. 3) Esto es, véate yo cara a cara con <i>los ojos de mi alma</i> (CE, prosa, 10, 468).
para ver lo que amás?/¿laceración o brillo/o bestia de dolor?/¿o <i>lumbre</i> que ilumina una cuna de esperar?/ (vv.5-7)	Pues eres <i>lumbre</i> de ellos (CE, poesía, 10, v. 4)

La visión beatífica ansiada por los místicos toma en Gelman una resonancia dolorosa. Aunque deseada, esta visión del hijo podría significar un dolor intolerable al mismo tiempo que el final de una pesadilla : si se considera el post scríptum del poemario, Gelman desea ver el cadáver de su hijo para llegar a una verdad tangible que permita el paso hacia una denuncia, por un lado, y hacia un verdadero duelo personal, por otro lado. De ahí que el tema de la visión, esperanza gozosa en San Juan, se vincule en Gelman con un dolor agudo : “laceración”, “bestia de dolor”. La visión no revela ningún horizonte que permita dar sentido al dolor, sino que constituye la posible (y terrible) *encarnación* definitiva de éste.

La expresión de ese dolor alcanza su paroxismo en el poema XX, que retoma el comentario de la canción 12, en la que el santo explica hasta qué punto la visión de Dios es inaguantable para el alma y el cuerpo :

Poema XX (Gelman)	<i>Cántico espiritual</i>
todo el día/todos los días/arde helado/como si los huesos se descoyuntaran/ (vv. 5-7)	Porque a veces es tan grande el tormento que se siente en las semejantes visitas de arrobamientos, que no hay tormento <i>que así descoyuntase los huesos</i> y ponga en estrecho al natural, tanto que, si no proveyese Dios, se acabaría la vida (CE, prosa, 12, p. 473)

Estos versos constituyen el punto álgido de la reescritura sanjuanista a la que se dedica Gelman en *Carta abierta*. En efecto, no es posible ir más allá de ese dolor. En San Juan, el verso “Apártalos, Amado” –cuyo comentario aparece en filigrana en Gelman– precede directamente al éxtasis del alma (“que voy de vuelo”), que da lugar a una visión beatífica

de la totalidad del cosmos,¹ imagen del “desposorio espiritual”.² En el poema de Gelman también, este punto culminante del dolor precede a un descubrimiento fundamental :

todo el día/todos los días/arde
helado/como si los huesos se
descoyuntaran/o palabra muda
donde procuro andar contra la muerte/

alma que musicás música que
toda la anchura de la mundo a penas
pasa/rota/tristeza alrededor
de lo que me dejaste/noche a pie (Poema XX, vv.5-12, 149)

No se trata, como en San Juan, de un éxtasis de amor humano-divino aunque se evoque “toda la anchura de la mundo”. Pero el poeta parece haber encontrado el discurso adecuado, superando las alternativas binarias con las cuales se abría el poemario (“hablarte o deshablarte”), en una expresión oximórica que concentra todo el proyecto de *Carta abierta* : “palabra muda// donde procuro andar contra la muerte”. Sin embargo, más allá de la afirmación de la validez de semejante gesto poético, no hay ninguna exaltación : sólo queda la tristeza de un mundo desencantado, “triste”. Los “levantes de la aurora” no se dejan vislumbrar en un mundo “roto”, hundido en la “noche”, en la que a pesar de todo resuena una “música”.

Los últimos poemas de la colección (XXI-XXV) vuelven a profundizar en las imágenes dolorosas de la desaparición : “¿nadie tortura tu blancor?” (poema XXI, 150), “nave que se detiene en pleno mar// como puerto donde cargar su nunca/” (poema XXIII, 152). El poeta prosigue su camino interior y su tarea creadora (“la alma camina//dentro de sí/y ojalá resplandezcan//piedras que pulo con tu respirar”, poema XXIV, 153), que son la única manera de arrancar al hijo del olvido, es decir, de la muerte : “te destrabajo de la muerte como// puedo/pobre de vos/” (XXIV). Este mismo poema se cierra con una nota esperanzadora : la acción generosa del

¹ Véanse las estrofas 13 y 14 : “Mi Amado, las montañas,/ los valles solitarios nemorosos,/ las ínsulas extrañas,/ [...]”.

² Cf. por ejemplo el comentario de Domingo Ynduráin : “En estas dos estrofas, pues, se da la mera enumeración de la maravilla del universo : el Amado, su presencia y unión, hace que todo el universo se integre en armonía y belleza ; el circuito espiritual se cierra y la belleza que desciende de Dios a las criaturas y de éstas al Creador se hace evidente, no necesita explicación, y por ello se nombra, no es menester articulaciones que organicen los datos inmediatos de la conciencia” (San Juan de la Cruz, *Poesías* 93).

“vos” (“compañero//de los creídos/ de los afligidos”) no ha sido vana ya que “por tu pobrear se alzan los soles”, “fuera//ternura que estuvieras/vivo/sos”.

En el último poema (XXV, 154), se alcanza la expresión más despojada de la “indagación en el dolor” que constituyen los textos de *Carta abierta*. Después de haber buscado un lenguaje adecuado para su propio dolor, retomando ecos de la tortura del alma apartada de Dios pero quedándose en el umbral del éxtasis sin franquearlo, la voz de Gelman se desnuda de todo narcisismo, de toda consideración acerca de su propio dolor o de su escritura, para reconcentrar la palabra poética en el destinatario. En efecto, este poema es el único en el cual el “vos” está omnipresente, sin ninguna forma en primera persona.¹ Los dos últimos versos no sellan el dolor con ningún cuño consolador :

[...]/¿hijás?
¿incansable de puro sufrir? (154)

Aunque ciertos versos parecen sugerirlo, pero siempre en tono interrogativo,² el dolor no abre a ninguna experiencia que permita trascenderlo : el poeta está encerrado sin remedio en esa “doloración de vos como clausura” (poema XV). La clausura remite tanto al discurso del religioso carmelita como a la prisión quevediana o incluso vallejiana. Paralelamente a la intertextualidad “fuerte” que inscribe los textos de San Juan de la Cruz y Quevedo en el poema de Gelman, nos parece que también se puede evocar una intertextualidad “débil” con la poesía de Vallejo por ese mismo énfasis en el dolor que apunta a una mística sin otro éxtasis que el de una pena sin salvación.³

¹ Salvo un nosotros (“¿rostro es el tuyo?/¿que no vemos?”) que abre su interrogación angustiada al conjunto de los lectores.

² Por ejemplo, el poema XXII : “¿leche /// pensás que la dolor lechara como//gracia volando/ derramada/ como// amor de quien se ausenta mucho?” (151).

³ Al comentar los primeros versos de « Heraldos negros », Jean Franco afirma : “El cogito cartesiano se encuentra aquí invertido –‘sufro y soy pero no sé’. El ser se comprueba por los golpes y las caídas [...] cuyas causas son conjeturales [...]. El hombre sufre todas las culpas y los castigos de la tradición religiosa occidental sin la certidumbre de la fe” (578). En la misma perspectiva, se puede añadir el comentario de Julio Ortega : “El lenguaje no es la ‘casa del ser’ (como en el idealismo heideggeriano) sino el espacio del desamparo. Si el carácter inefable de la tradición mística (y de la lírica) implica un discurso de la plenitud (‘un no sé qué que quedan balbuciendo’, etc.), el ‘yo no sé’ vallejiano implica un discurso de la carencia, un balbuceo que verifica la erosión del edificio de la tradición. En esta fisura nombra Vallejo” (607). Para Gomes, Gelman es aún más radical que Vallejo ya que “no hay el ‘cáliz’ redentor vallejiano” (« Juan Gelman en la historia » 658).

Es esta pena desnuda la que se expresa en los cinco últimos poemas de *Carta abierta* en los cuales hemos buscado en balde huellas sanjuanistas. El intertexto sanjuanista se interrumpe, repitámoslo, en el momento en el que se empieza a describir la unión entre Dios y el alma. Muy lejos de la consonancia entre amor divino y humano que se halla, por ejemplo, en ciertos textos de Ernesto Cardenal caracterizados por una intertextualidad fuerte con la poesía del santo, esa unión no existe en Gelman, aunque subsistan el amor y la memoria, las dos fuentes del dolor en un mundo destrozado por la violencia.

La reescritura gelmaneana del *Cántico espiritual* sorprende por su fidelidad y su libertad: su fidelidad, porque Gelman se ciñe a la progresión de un discurso ajeno que rige de manera soterraña la ordenación del poemario; su libertad, porque destruye las barreras entre las épocas, los registros, los géneros y dota de una nueva significación un intertexto que, a su vez, da a esta poesía tan autobiográfica una hondura y una universalidad insospechadas. Recordemos una vez más que lo que Gelman encuentra en San Juan de la Cruz no sólo es una teoría del dolor, sino también, de manera más específica, una teoría de la memoria, que le permite articular las circunstancias aciagas de su pasado reciente en una concepción del alma en la que la tensión entre memoria y esperanza —y también espera y desesperación— viene a ocupar un lugar central. En *Carta abierta*, esta tensión entre memoria y esperanza se ve distorsionada por la intensidad del desamparo moral del padre que no puede sino “desesperarte”, padeciendo un “espanto de perderte como // perderme en tu perder” (poema II, 131). Esta pérdida del “yo” y del —en el— “vos” marca el punto más alto del duelo sin resolver: la desaparición del hijo significa a la vez la imposibilidad de morir para el hijo y la imposibilidad de vivir para el padre.¹

¹ El propio autor dará un testimonio conmovedor acerca de lo que significó poder sepultar los restos mortales de su hijo. En una entrevista a María Ester Gilio realizada en 1990, Gelman explica que sólo al descubrirse los restos mortales de su hijo ha “podido rescatarlo de la neblina”:

“- ¿Cómo fue para ti esta segunda muerte?

- No, en realidad, esta no fue una segunda muerte. Creo que fue todo lo contrario. Yo siento que he podido rescatarlo de la neblina. Para mí, de pronto, cobró todo su sentido la frase del General Viola, ‘los ausentes para siempre’. Primero matarlos y después desaparecerlos, tirarlos al río, ponerlos en fosas comunes. Es una muerte tras otra muerte. Al ocultar sus muertes, buscaron matarlos por segunda vez. Buscaron impedir su identidad y negar su historia. Recuperar sus restos es rescatar su historia, darles la vida que tuvieron. [...] yo creo que el hecho de encontrar los restos de Marcelo y de sepultarlos, que haya un lugar donde él esté, donde sus restos estén es algo bueno. [...] Las palabras de su madre lo confirman. Dijo que durante estos años, y a pesar de tener la

Hasta ese punto va el dolor del padre. En su reflexión acerca de la “filialidad”,¹ Levinas define la paternidad como una salida de la “clausura de la identidad”,² que inaugura una “trascendencia” frente a la existencia propia, que abre al sujeto a un “existir pluralista” (65). La alteridad singular del hijo que, según Lévinas, abre para el padre “un porvenir más allá de mi propio ser” (63), tiende aquí a invertirse : el poeta tiene que explorar este tiempo clausurado por la muerte del hijo. Éste le precede en el orden de una temporalidad finita abocada a la muerte de tal manera que el poeta llega a poner en tela de juicio la relación “natural” de engendramiento : “¿acaso no te soy para padrearte?/ [...] realidad que sufrís como pariendo?” (X, 139). El hijo lo engendra a su soledad de padre huérfano y sin embargo unido misteriosamente a él. El hijo lo precede en el camino hacia lo desconocido ; el padre lo alcanza remontando en el tiempo hasta encontrar voces extinguidas que hagan viva su vida. La palabra, al sobreponer capas significativas procedentes de varias épocas y varios autores hace presente la voz de los ausentes : gracias a la potencia vocativa de la inscripción intertextual, la poesía se convierte en acto performativo, se *hace* memoria. Pero la palabra poética, al sellar su mayor victoria, consume también su más amarga derrota : “memoria que amarísima de muere// amarillea al pie de tu otoñar/ // memoria que morís con cada viva recordación” (XIV, 143). La lengua que “anda contra la muerte”, la memoria en la que vuelve a vivir el hijo es también una memoria que muere “con cada viva recordación”. En ningún otro poemario pagará el hablante lírico un precio tan alto para que se haga posible el navegar a ciegas de la memoria enlutada.

3. *Si dulcemente* entre duelo y esperanza

Si dulcemente, publicado conjuntamente en 1980 con *Notas y Carta abierta*, comparte con estos dos libros el horizonte de una “derrota” cuya “recordación de muerte” (183) está omnipresente. Pero el paratexto ya anuncia acentos y tonalidades muy diferentes. Al contrario del paratexto eminentemente autobiográfico de *Carta abierta*, no hay en *Si dulcemente* ni

seguridad de su muerte, había momentos en que renacía la esperanza de que él viviera. [...] Es muy difícil aceptar la muerte de un ser querido si no hay constancias visibles”.

¹ La palabra “filialidad” traduce el término francés “filialité”.

² “El hecho de ver las posibilidades del otro como sus propias posibilidades, de poder salir de la clausura de su identidad y de lo que le está asignado hacia algo que no le está asignado y que sin embargo es de usted –he aquí la paternidad” (Lévinas 63).

epígrafe, ni post scríptum, sólo una dedicatoria que menciona a Juan Carlos Cedrón. La lectura no se ve pues pautada por un paratexto inmediato que invite a identificar sin más la persona del autor y el hablante lírico. Los poemas no van ordenados con números romanos sino que se encadenan : el título de cada poema es constituido por el comienzo del último verso del poema anterior. Esta regla por supuesto no se aplica para el primer poema cuyo título, epónimo del poemario, deja suponer un tono menos paroxístico en la expresión del dolor. Tampoco se aplica esta regla para los dos últimos poemas cuya importancia resaltaremos más adelante.

Después del grito de dolor de *Carta abierta*, este libro parece ser casi un anticlímax, una elegía a los compañeros muertos cuya evocación se tiñe de una nostalgia dolorosa muy distinta de la “furia” que habíamos observado en los libros inmediatamente anteriores. Así el poema « Matando la derrota » retoma la misma expresión que en el poema apertural de *Notas* –“te voy a matar/derrota”– pero ahora en un discurso en tercera persona que subraya ya no tanto el impacto emocional sino el valor moral de la muerte de los compañeros :

matando la derrota general/compañeros
 murieron/dieron vida para que
 nada siguiera como está/paco dura/
 roque arde al final de la memoria (180)

El tono marcadamente elegíaco se feminiza como si se tratara de evitar a toda costa la épica viril que canta a sus héroes. Entre los múltiples recursos ya usados por Gelman en libros anteriores, sobresale la intensificación de la feminización de una serie de sustantivos: “la pavor” (164, 165), “la pecho” (166, 169), “la aire” (169), “la mundo” (177), etc. Esta feminización recuerda la tesis defendida por Schiesari según la cual la tradición cultural occidental, frente a una experiencia de pérdida, ha asignado a los hombres la postura melancólica y a las mujeres la tarea de llevar a cabo los ritos del luto. De *Carta abierta* a *Si dulcemente*, esta feminización del léxico podría ser la señal de un paso de la tentación espectral y su consiguiente melancolía a la voluntad de exteriorizar el duelo y asignarle una función política y moral.

Esta nueva dirección que toma la expresión del duelo se afirma con fuerza al final del poemario con los tres últimos textos. « Pensando sus huesitos » evoca los “rostros vivos” de los “compañeros” –Roque, Pedro, Claudia– que “parten de la muerte” :

pensando sus huesitos cuando llueve/los compañeros
 pisan la sombra/parten de la muerte/
 circulan en la noche sensitiva/
 oigo sus voces como rostros vivos

arder en la mitad de la batalla/
 caer/subir/quejarse/ansiar amor
 como otro amor mejor/están salidos
 pero no sosegados/ golpean la

puerta de esta prisión o entendimiento/
 roque extiende su luz o dignidad/
 pedro escribe en los muros de la sed/
 claudia derrama su hermosura como

de claridad vestida/nada piden
 para sí/van desnudos/sangran mundo/
 callan de penas admirablemente/
 esperan que empecemos otra vez (181)

En la primera estrofa, la evocación de los compañeros muertos parece remitir a los espectros que atormentan la memoria del hablante lírico: “oigo sus voces como rostros vivos”; “están salidos//pero no sosegados”. Su visita es un golpe repetido al entendimiento (una de las tres potencias del alma destacadas por San Juan de la Cruz). Las reminiscencias sanjuanistas son perceptibles: apuntan a varios elementos del poema de la *Noche oscura* (“ansiar”, “amor”, “salidos”, “[no] sosegados”)¹ y de su comentario en la *Subida del Monte Carmelo* (“noche sensitiva”). En poemas anteriores, ya se encontraban ocurrencias relativas a la noche, con una de ellas procedente del lenguaje técnico de la mística sanjuanista (“la parte superior del alma”, 167): de la mayor parte de ellas emanan connotaciones positivas vinculadas con el amor (“hacer hijos en medio de la noche física y de la otra noche”, 163; “suave mano de unión en esta noche”, 165) o la patria (“cómo debiera ser la pura noche/o sur/o patria de su caminar”, 169). En este poema también, la “noche sensitiva” en la que “circulan” los compañeros no significa, como en *Carta abierta*, pérdida del yo en/con el hijo perdido. La noche aquí parece resaltar por contraste la “luz” de “roque” y la “hermosura” que Claudia “derrama ///como de claridad vestida”: no es lugar de pérdida sino de encuentro. De ahí el giro dado por el último verso que, al contrario de lo que dejaba suponer la primera estrofa, marca la distancia entre ellos y nosotros, entre muertos y

¹ Véase la primera estrofa de la « Noche oscura »: “En una noche oscura,/ con ansias, en amores inflamada,/¡oh dichosa ventura!./salí sin ser notada,/estando ya mi casa sosegada” (*Obras* 32).

vivos : “esperan que empecemos otra vez”. Este poema concentra una trayectoria anímica perceptible en la obra de Gelman de esa época como afirma Benedetti : “uno tiene la impresión de que (antes y después del regreso a la Argentina) Gelman no sólo ha vivido con la gente sino que también ha muerto, o se ha sentido morir, que es casi lo mismo, con los que murieron. Y esta singular comunicación ya no es letal sino que es vital” (Benedetti, « Gelman hace delirar » 292).

El último verso de « Pensando sus huesitos » se convierte en el lema de los dos poemas siguientes, ambos titulados « Esperan » (182-183). Estos dos poemas constituyen como un díptico contenido en la polisemia del verbo “esperar”. El penúltimo poema de la colección evoca la *esperanza* de los compañeros en un lenguaje que prolonga el vocabulario de los tratados espirituales : “éxtasis”, “deshacer en la noche”, “gracia”, etc. La memoria obsesiva de los compañeros muertos y mudos se traduce ahora en una retahíla de preguntas asumidas por un *yo* que condensa los rostros amados y perdidos en la evocación de y a la patria : “noche y día te sufro” ; “patria o peso del pecho/corregís//tanta amargura/bellezas del mundo/”. Aquí también se confirma pues una tonalidad anímica más positiva relacionada con la patria.

La preeminencia de la lucha colectiva sobre el sentimiento personal de desastre se afirma rotundamente en el último poema de la colección : “vamos a empezar la lucha otra vez/el enemigo/está claro [...]” (183). La “recordación de muerte” (mentada dos veces, versos 7 y 8 del mismo poema) desemboca ya no en una esperanza abstracta, sino una respuesta más concreta a esta esperanza : “empezar la lucha otra vez/”, “otra vez/otra vez/otra vez” (183). La tensión a nivel individual entre el recordar y el “desesperarte”, típica de *Carta abierta*, se desplaza, en *Si dulcemente*, hacia las exigencias del recuerdo de los “compañeros” que lleva a avivar la esperanza en un nuevo comienzo. La dialéctica memoria/espera(nza) tan fundamental en la concepción sanjuanista encuentra aquí una primera encarnación comunitaria.

La hipótesis de lectura formulada a partir del análisis intertextual de *Carta abierta* parece encontrar en este libro un primer atisbo de confirmación. La garra feroz de la memoria afloja un poco ; el *yo* lírico parece moverse en un espacio interior en el que vuelven a aparecer marcas de separación entre vivos y muertos. Al final del libro, de una manera que destaca el paratexto, se hace hincapié en el “esperar” de los compañeros muertos, que no son destinatarios de ultratumba literalmente revividos por

una palabra que los llama y se pierde llamándolos (como en *Carta abierta*), sino que desde la muerte impulsan a cumplir un deber de memoria: “empezar” “otra vez”.

C. *Exilio y memoria en Citas, Comentarios, Hacia el Sur y Com/posiciones : una lectura al sesgo*

1. La visión exiliar

En los libros publicados después de *Si dulcemente*, la dimensión del exilio que ya era obvia en la producción anterior –recordemos que Gelman toma el camino del exilio en 1975– se convierte en el eje central que vertebra su pensamiento y su quehacer poético. No sólo el exilio llega a ser un tema dominante (baste referirnos a las dos dedicatorias de *Citas* y *Comentarios* que rezan “a mi país”, o al libro *Exilio* coeditado con Osvaldo Bayer en 1983) sino que se transforma en una matriz a la vez creadora y hermenéutica que condensa bajo el sello de un fenómeno único una serie de experiencias y legados culturales muy diferentes que conforman lo que el propio Gelman ha llamado, en varias entrevistas, la visión exiliar.

Quizás el poema que mejor sintetice la visión exiliar de Gelman sea el que podemos leer en *Com/posiciones* :

El expulsado

me echaron de palacio/
no me importó/
me desterraron de mi tierra/
caminé por la tierra/
me deportaron de mi lengua/
ella me acompañó
me apartaste de vos/y
se me apagan los huesos/
me abrasan llamas vivas/
estoy expulsado de mí/

yehuda al-harizi
(1170-1237/toledo-provenza
palestina) (28)

Una organización ternaria se deja leer en estos diez versos. Los tres primeros dísticos presentan tres lugares de los que se expulsa el sujeto, según una progresión que va *in crescendo* : “palacio” (o sea, reconocimiento social y quizás político), “tierra”, “lengua”. La marginación así como el exilio físico y lingüístico suscitan en el poeta una apertura cada vez mayor : primero indiferente (v.2), el *yo* se hace universal (v.4) antes de interiorizar lo inalienable, la lengua (v.6). A la acción anónima del poder (“me echaron”, “me destarraron”, me deportaron”), se contraponen la acción de un *vos* que provoca una triple catástrofe para el *yo* (vv. 8-10), que culmina en el desamparo expresado en el último verso. Los exilios impuestos al poeta por las instancias del poder representan poca cosa frente a la separación amorosa. A la interiorización hacia la que convergían los exilios exteriores,¹ se opone el dolor de la ruptura en el amor.

De esta cadena de expulsiones que a la vez se cancelan y se metaforizan en una “salida de sí”, lo que los místicos llaman un éxtasis, hablan la mayor parte de los textos escritos por Gelman durante su exilio. Desde un punto de vista estrictamente biográfico, el exilio de Gelman llega a su término en 1988, sino de hecho, por lo menos de derecho.² Desde el punto de vista literario, los límites son más borrosos, ya que el exilio, o mejor dicho, la visión exiliar, se ha convertido en una categoría raigal de su quehacer poético.³

El propio Gelman ha explicado lo que cabía entender por “visión exiliar” en numerosas entrevistas que han dado lugar a otras tantas explicaciones de los críticos.⁴ Recordemos pues algunos elementos

¹ Véanse los cuatro sentidos destacados por la Real Academia Española (diccionario on line): « 1. Separación de una persona de la tierra en que vive. 2. m. Expatriación, generalmente por motivos políticos. 3. m. Efecto de estar exiliada una persona. 4. m. Lugar en que vive el exiliado. »

² Después del fin de la dictadura en 1983, Gelman “queda impedido de regresar al país por una causa judicial”. En 1985, el “juez federal Miguel Guillermo Pons inicia un proceso en su contra por asociación ilícita y en junio ordena su captura”. En enero de 1988, la “Cámara Federal lo exime de prisión bajo caución juratoria. Regresa a la Argentina en junio. [...] Vuelve a marcharse a México donde reside actualmente” (Dalmaroni « Las extrañas fronteras »).

³ *Dibaxu*, por ejemplo, es una obra típica de la “visión exiliar”, redactada entre 1983 y 1985, se publica en 1994.

⁴ Me permitiré hacer lo mismo, procurando destacar elementos que han pasado hasta ahora desapercibidos. Sin embargo, dado el hecho de que este punto ha sido objeto de muchos –y algunos de ellos muy valiosos– estudios, desarrollaré después una “lectura al sesgo”, consciente de que mis aportaciones son humildes en la exégesis de un corpus poético ya bien analizado por la crítica. Entre los distintos críticos que se han ocupado del tema, cabe citar a Boccanera, Olivera-Williams (1988, 1989), Porrúa, Diana García Simón

fundamentales de estas declaraciones. Así, el poeta explica a Eduardo Giordano que “la mención recurrente a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa ‘no implica que existan influencias de estos autores. Se trata más bien de coincidencias con una visión exiliar. Además, creo que el tango tiene esa visión exiliar. Todas estas historias de la mujer que lo abandona a uno, del dolor que esto causa y de los demás pesares presentes en las letras de tango, son nada más que símbolos o representaciones de otros abandonos. Y yo creo que lo mismo ocurre en el caso de San Juan de la Cruz’ [...]” (« El imposible desexilio » 77). En este caso, la visión exiliar está vinculada con el abandono considerado no desde su evidencia sentimental, sino como eslabón en una cadena metafórica (el abandono por la mujer remite al abandono de la tierra natal por los inmigrantes, abandono que se hace imagen de la pérdida de la evidencia de Dios, etc.).

Mientras que el abandono remite a la faceta pasiva del exilio (el otro/la otra me deja), otros comentarios de Gelman sugieren también la faceta activa de la visión exiliar, o sea “el salir de sí mismo” :

Creo que hay tres experiencias que se asemejan que son la poesía, la mística y el amor, porque creo que en esas tres se produce lo que se llama el éxtasis, es decir, el salir de sí mismo. En ese sentido encuentro un parentesco absolutamente indudable de estado emocional en cada uno de estos casos. Los místicos hablan de Dios y su ausencia, y los releí en el exilio, porque eran como la presencia ausente de lo amado. Entonces para los místicos la ausencia es Dios, para mí mi país, los compañeros que habían caído, una mujer amada, mis hijos, es decir, todo lo que es pérdida presente (citado por Claudia Posada 3).

En cuanto experiencia pasiva, el exilio se traduce como marginación, discriminación, expulsión ; como experiencia activa, es un “salir de sí”,¹ un éxtasis que funciona no como categoría sustancial, sino como estructura metafórica abarcadora. La exploración sistemática por Gelman de lo que es y significa el exilio se asemeja a una tentativa de transmutación de la experiencia pasiva en activa, de la expulsión en éxtasis, de la separación y soledad en “presencia ausente de lo amado” (*ibidem*). En otros términos, el exilio como éxtasis es la forma prototípica de la elaboración de la pérdida

(1998), María del Carmen Sillato y María Ángeles Pérez López. Las dos últimas me parecen de especial relevancia y me referiré a ellas en el momento oportuno.

¹ Véase el comentario del propio Gelman acerca de unas frases de Santa Teresa (« Lo judío », 86) : “Subrayo lo de *extática*. Se trata aquí de una experiencia mística. Pero extática es también la experiencia de la poesía : es la experiencia del ‘salirse de sí’ completamente hasta que nada impida hablar y callar ‘aquello’ que nos hace hablados y callados, para que la lengua pase por nosotros sin trabas, llevándonos con ella a sus viajes sin término”.

de lo amado, esto es, del duelo. De esta elaboración, los místicos castellanos del siglo XVI son la encarnación por antonomasia :

San Juan de la Cruz me parece el poeta más alto que ha dado hasta ahora la lengua española. Teresa de Avila es una prosista magnífica, saca chispas. Es un diálogo con ellos que toca dos aspectos. El primero y central como dije es la especie de comunión con el sentimiento de la presencia ausente de lo amado. El segundo es el lenguaje, el español del siglo XV y XVI, que como varios otros idiomas europeos de la época, tenía abiertos muchos caminos que con el tiempo se fueron cerrando, aunque todavía son fértiles, según creo (*ibidem*).

Pero la experiencia de los carmelitas españoles no es la única referencia transhistórica que le permite al autor elaborar su concepto de “visión exiliar”. En la poesía de Gelman (véase sobre todo el libro *Salarios del impío*, comentado *infra*) como en sus declaraciones metapoéticas (cf. especialmente su texto « Lo judío »), la problemática del exilio tal y como fue elaborada en la escuela de Safed a lo largo del siglo XVI, constituye la segunda referencia fundamental. En efecto, esta escuela había desarrollado una doctrina y una praxis en las que la dimensión histórica y social del exilio tenía hondas repercusiones teológicas y morales, que atañían también a la vida *post mortem* (Scholem 267). El acontecimiento fundador de la escuela cabalista de Safed, el exilio de 1492, se convierte asimismo en un principio rector del pensamiento teológico a través de la doctrina del *tsimsum* desarrollada por Isaac Luria y que remite a un proceso de contracción de Dios en Dios que, al crear la nada por un movimiento de retroceso, posibilita la creación *ex nihilo*. Esta contracción se asemeja a un exilio divino.¹

En resumen, en la concepción exiliar tal y como la concibe Gelman, convergen varios legados culturales y religiosos que suponen una serie de capas de significación en un mismo fenómeno —el exilio— que la polisemia poética va a poder movilizar conjuntamente : un nivel personal (experiencia de pérdida y duelo) ; un nivel histórico y político (la “derrota”) ; un nivel lingüístico (las zonas anteriores o excluidas de la normalización lingüística del español) ; un nivel metafísico (la mística moderna como discurso y experiencia privados de su zócalo social y epistemológico, en la que resuena todavía el *tsimsum* divino). Todas estas dimensiones convergen en el trabajo poético :

¹ “Se ha intentado interpretar este retiro de Dios en el seno de su propio Ser en términos de Exilio, como si Él mismo se hubiera desterrado de su Todo en una profunda reclusión. Considerada de esta manera, la idea del *Tsimsum* es el símbolo más profundo de Exilio que se pueda concebir” (Scholem 278-279).

La experiencia del exilio en el *aquello* de San Juan de la Cruz, que da cuenta de lo que no tiene forma y deja traza. ¿Esa traza es la marca de una ausencia que no cesa de no escribirse? ¿Es un vacío-pasión que arde en el deseo del expulsado? El expulsado sólo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar. Como el amor, como la poesía (Gelman « Notas » 14-15).

La voz poética une lo que el crítico distingue y separa. Así, si bien es cierto que el acercamiento de Gelman a la mística no es confesional *stricto sensu*, cabe precisar que la cuarta dimensión mencionada, la metafísica, debe ser situada en el contexto adecuado, es decir, que no se entiende fuera de los puntos de contacto entre místicas cristiana y judía, siendo la última especialmente afín al argentino de origen judío que es Gelman. Como ha demostrado María del Carmen Sillato en su estudio :

Tanto los elementos que dentro del contexto histórico de los siglos XVI y XVII son motivo de ese sentimiento de exilio experimentado por los “nuevos cristianos” místicos, como aquellos que tienen que ver con el éxodo judío y la interpretación mística del *Cantar de los Cantares* o los que constituyen la teoría del doble exilio en el relato de la *Cábala*, vienen a conformar esa “visión exiliar” que es la que actúa de vínculo entre la mística española y *Citas y comentarios* (Sillato, *Las estrategias* 90).

El doble título citado por Sillato es el puntal de la exploración de la visión exiliar llevada a cabo por Gelman. La investigadora argentina radicada en Canadá ha llevado a cabo un análisis profundizado de identificación de los intertextos procedentes de los místicos castellanos y de las letras de tango, y de interpretación de la resemantización de dichos intertextos en *Citas y Comentarios*. Partiendo de ese análisis, me parece que quedan algunos aspectos por esclarecer. El primero tiene que ver con las modalidades textuales de la inscripción de estas distintas capas que hace de la cita su recurso central. El segundo atañe a la cadena sustitutiva que permite la convergencia de las diferentes capas de significación. ¿Cómo interpretar la laicización de lo religioso e inversamente la sacralización de lo profano observable en esta poesía exiliar? ¿Cuál es la relación profunda entre esta cadena de metáforas del exilio y la cuestión del duelo?

2. El intertexto sanjuanista al descubierto

El análisis de *Carta abierta* ha mostrado hasta qué punto el lenguaje sanjuanista se había convertido para Gelman en una referencia fundamental aunque encubierta. En los poemarios publicados poco

después, *Citas, Comentarios y Hacia el Sur* (1982), la referencia sanjuanista se mantiene pero ahora se inscribe en un gesto citacional que se exhibe como tal. ¿Cuáles son pues la función y la significación de tal gesto? Intentaremos contestar esta pregunta a partir de un estudio inmanente de los libros de 1982 y luego compararemos esta práctica gelmaniana con la que se puede observar en otros poetas contemporáneos.

a) La compulsión de la cita (*Hacia el Sur, Citas y comentarios*)

Si, como recordaba Miguel Gomes (« La voz » 125), “El destino del clásico es convertirse en signo: abandonar su naturaleza de individuo letrado, aun de ‘autor’, y convertirse en ‘autoridad’ ”, es fácil probar que la literatura del siglo XX ha convertido a San Juan de la Cruz en clásico y, por transitividad, en signo. Este recibe su significación y su funcionalidad de una tensión entre, por una parte, los significados de la obra y la figura del autor-signo y, por otra parte, el proyecto ético y estético que los recontextualiza. Gelman da una amplia muestra de las distintas modalidades de semejante transformación de un clásico en signo a partir de sus prácticas citacionales.

Para estudiar estas prácticas, la tipología propuesta por Antoine Compagnon presenta la doble ventaja de la claridad y del rigor. Según Compagnon, la cita es “un enunciado repetido y una enunciación que repite” (56). En consecuencia,

El acto de citar confiere a un enunciado (*sentence*) el valor de signo, que es el de una *idealidad* por la cual se designa y se integra, en un campo de experiencia, el modo de ser de una ausencia, una ausencia designada y disponible [...] (58-59).

El enunciado citado se ve resemantizado en la cita gracias a una triple operación: el reconocimiento, la comprensión y la interpretación. Según Compagnon, se puede establecer una tipología de los distintos elementos que forman parte de la cita a partir de la teoría del signo elaborado por Peirce, según la cual la cita aparece como la puesta en relación de dos sistemas semióticos que se podrían esquematizar de la manera siguiente:

S1 : primer sistema
 A1 : autor citado
 T1 : texto citado
 S2 : segundo sistema

A2 : autor que cita

T2 : texto que cita

Las combinaciones de estos elementos básicos son de facto limitadas¹ (Compagnon 77-81) y permiten establecer una tipología de fácil uso :

1° T1-T2 : el símbolo

El símbolo no remite a la subjetividad de una enunciación ; señala una “contigüidad asignada entre los dos sistemas sin relación existencial ni analógica entre ellos” (77-78).

2° A1-T2 : el indicio

Se trata de una contigüidad de hecho, vinculada empíricamente con el objeto. (Por ejemplo, si se trata de una cita en una tesis, “el autor que cita se ausenta, retira su propia responsabilidad” 78).

3° S1-A2 : el icono

El icono manifiesta una similaridad efectiva entre dos elementos. La cita icónica puede ser de dos tipos.

3a° T1-A2 : el diagrama

Es una “cita que exhibe la estructura del sujeto” (79).

3b° A1-A2 : la imagen

“La imagen es una cita que descubre al sujeto en su historia, en su deseo [...] : sería la de mi libro de cabecera si tuviera uno” (80).

Si estudiamos las citas sanjuanistas a la luz de esta tipología, lo primero que llama la atención del lector es el hecho de que las prácticas citacionales gelmanianas son bastante homogéneas a lo largo de un poemario determinado. Así, en *Carta abierta*, hemos podido rastrear un verdadero contínuum intertextual, una cadena significativa de citas implícitas que, prescindiendo de la mención del autor, refieren el texto sanjuanista (T1) a la experiencia vital del poeta expuesta en el paratexto (A2), o sea, en términos de Compagnon, un diagrama.

En cambio, en *Hacia el sur*, se observa la práctica inversa. En varios poemas del libro se menciona el nombre de “san juan” (*sic*), es decir según

¹ No me detengo en el caso particular de la puesta en relación S1-S2 (en los dos sistemas directamente enfrentados, es imposible reconocer los elementos simples).

el contexto,¹ el propio San Juan de la Cruz. Este libro consta de cuatro partes distintas² en las que aparecen dos heterónimos³ (Juan Gelman sería el editor de José Galván “asesinado o secuestrado por la dictadura militar”, 370, quien había “conservado” poemas de Julio Grecco que “cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976”, 412). La concatenación de las tres figuras autoriales, una viva y dos muertas en combate, ofrece una nueva variante de la heteronimia practicada por Gelman y que oscila entre dos tratamientos que coexisten en el libro. Por un lado, como en el caso de Hans Arp evocado en el poema liminar, « Homenajes », lo que cabe destacar es sobre todo la concepción dinámica de la tradición literaria en la que las referencias autoriales no se consideran tanto como prácticas legitimadoras, sino más bien como verdaderas elegías, es decir, resonancias vivas de las figuras pasadas y muertas en una nueva enunciación :

cuando jean (hans) arp (arpa)/cuando hans arpa murió/
 los ángeles empezaron a rascarse furiosamente
 con pezuñas que les crecían de la raíz
 y terceras intenciones nacidas de su segunda naturaleza/

[...] girás con fantasmas como el Ronco/
 [...] al Ronco lo apresaron los militares/
 [...] (343)

Estas figuras autoriales de la tradición remiten a toda la literatura occidental desde Safo hasta Maiakovski pasando por Baudelaire, Vallejo, Quevedo y Keats. Pero, por otro lado, si se convocan los grandes nombres de la poesía occidental, es como para llenar una ausencia insoportable :

Estoy haciendo las citas que se esperan de un escritor argentino/
 en realidad/estoy haciendo lo que puedo para no hablar de vos/
 [...] te extraño como un perro/o esta noche (423)

¹ Cf. expresiones como “la parte superior del alma” (en « Caminos », 365), “la llama de amor viva de san juan” (« Ruiseñores de nuevo », 387).

² La primera parte consta de quince poemas y no lleva subtítulo ; la segunda se titula « Los poemas de José Galván » y consta de dieciocho poemas ; la tercera se titula « Final » y consta de cinco poemas ; la cuarta se titula « Los poemas de Julio Grecco » y consta de dieciséis poemas.

³ Véanse al respecto los interesantes análisis de M.A. Pérez López (« De SW a JG ») y Ph. Friolet (« Interrupciones 2 de Juan Gelman »). Ambos autores, a partir de sendas lecturas personales, llegan a las mismas conclusiones, es decir que no se trata en Gelman de heterónimos *stricto sensu* sino de “desplazamientos entre pseudo-heteronimia y sinonimia” para Pérez López (267), y de “máscara” (154) para Friolet.

El juego de la cita erudita, tan evidente que se vuelve inoperante, es sustituido por una puesta en evidencia de la situación enunciativa del poema caracterizada por una carencia difícilmente soportable. Del mismo modo que el poeta se ve arrancado de su patria, así en el poema, la mención del nombre propio parece funcionar como una metonimia fracasada, en la que el nombre no logra referir realmente a la obra sino simplemente señalar su ausencia. Así, en el poema « No me estoy equivocando » (382-383) :

cuando sacaste a la palabra clausura de su clausura/
cuando le pusiste dentro una mujer/un balcón/la noche/ tu sangre
verde como los ciervos de san juan/
cuando la palabra clausura empezó a andar en tren/

jugando al póker mientras el lejano
oeste/o este lejano/pasaba
bajo los pies de la palabra clausura/escribiendo dos veces
baudelaire/una vez

[...]

una vez dije que me llamaba charles que engañar a una mujer/

en realidad no la engañé/
en realidad le estaba diciendo que todos somos baudelaire/
que todos amábamos con vos a una negra bellísima/
una negra con ancas parecidas a la palabra clausura

donde yo escribí baudelaire/
dos veces escribía baudelaire/un caballo
galopaba por la vez derecha/hermoso
como el amado de san juan/

la izquierda volaba como una gaviota
hasta que vino un buque por el mar para que vuelva baudelaire/
ahora llueve en mi país y se oye el ruido de la palabra clausura/
se oye el ruido de los muertos de mi país peleando contra la vejez del mundo (382-383)

Gelman se inserta como polizón en la tradición literaria. Para seducir a una mujer, toma el nombre de Charles [Baudelaire] y el barco que lo lleva lejos de América se convierte en el que lleva a Charles de vuelta a Europa. Volvamos un momento a los primeros versos :

cuando sacaste a la palabra clausura de su clausura/
cuando le pusiste dentro una mujer/un balcón/la noche/ tu sangre
verde como los ciervos de san juan/

Aquí también la metonimia operada por el nombre aparece puesta en tela de juicio. Al principio del poema, el “vos” logra abrir el significante (“la palabra clausura”), romper la clausura del signo (“sacaste... de su clausura”) para establecer una relación directa entre la palabra y la realidad: “le pusiste dentro una mujer, un balcón, la noche...” Para una lectora imbuida de poesía sanjuanista, estos tres versos aparecen llenos de ecos lejanos pero perceptibles de la salida nocturna de la amada en una “noche oscura”. Esta débil reminiscencia quizás explique el surgimiento del nombre “san juan”, vinculado a un motivo recurrente de su obra, el del ciervo. Pero, más que el motivo poético vinculado con el tema subyacente del poema y del intertexto –el dolor¹–, cabe recalcar el hecho de que el propio nombre de Juan de la Cruz es el que comienza la serie en la que se encuentran después Baudelaire, Tristan Tzara, Safo. El objeto designado por la metonimia está ausente.

La segunda alusión a Juan de la Cruz al final del poema (“un caballo//galopaba [...]hermoso//como el amado de san juan/”) manifiesta en el texto la clausura anunciada: se trata de un regreso. El poema se cierra con la evocación de la palabra “clausura”, palabra que no es un signo que contendría el mundo, sino un “ruido”, una manifestación sonora desgajada del proceso de la significación. Como un agujero, esta palabra pone en evidencia el vacío, hace audible el silencio de la muerte. De ahí la equivalencia entre los últimos versos: “se oye el ruido de la palabra clausura//se oye el ruido de los muertos de mi país peleando contra la vejez del mundo”. La cita indicial fracasa pues en su intento metonímico: el nombre no equivale a la obra; la palabra no es capaz de encerrar la vida. En el corazón del nombre (“san juan”), está la ausencia; en el seno de la “clausura”, están “los muertos de mi país”.²

Citas y comentarios (1982) combina los dos modos citacionales de los dos libros anteriormente estudiados. Este doble volumen³ retoma la cita indicial típica de *Hacia el sur*, y al mismo tiempo reescribe (glosa y cita

¹ Remitimos a qué a dos estrofas del *Cántico espiritual* (A): §1, 3 (“como un ciervo huiste/habiéndome herido”) y §12, 4 (“el ciervo vulnerado”).

² La intensa carga subjetiva del poema puede suscitar una vacilación entre las categorías del indicio y de la imagen, la más afectiva de todas según Compagnon (80), que pone en relación A1 y A2. Prefiero sin embargo destacar el funcionamiento indicial de la cita en *Hacia el Sur*, a causa de su función de legitimación en la tradición poética, la no identificación entre los sujetos del enunciado (A1) y de la enunciación (A2) y el juego heteronímico al que se entrega el autor.

³ En adelante, estos dos libros se publicarán como poemarios independientes, aunque responden al mismo proyecto estético.

conjuntamente) como en *Carta abierta* la letra misma de los textos de San Juan de la Cruz. El análisis de un poema significativo, « comentario XXIV (san juan de la cruz) », permitirá poner de manifiesto las modalidades y el alcance de semejante práctica citacional.

comentario XXIV (san juan de la cruz)

de esta dicha/sabor de vos/quisiera
vernos en vos/y vos seas de modo
que lleguemos a ser en tu hermosura
afueradentro/o sea que seamos

igual de hermosos/y mirandonós
tu hermosura sea vos en tu hermosura/
y sólo pueda verse en tu hermosura
a tu hermosura convirtiendomé/

como mano que toca para mano/
o deseo deseado que desea/
o fuego que arde crepitando contra
oleajes de pena en la saliva/

y yo te veré a vos en tu hermosura
y me verás en tu hermosura/y yo
me veré en vos en tu hermosura/y
seré de vos en tu hermosura/como

serás de vos yo en tu hermosura/y sea
yo vos en tu hermosura/y vos
seas vos yo en tu hermosura/porque
es tu hermosura mi hermosura como

dicha/sabor de vos/planeta dulce/
calor que gira alrededor/o vuelo
de tu hermosura en tu hermosura/como
hermosura de vos/yo en vos/yo vos (36-37)

Este poema constituye la reescritura de un fragmento de la declaración en prosa del *Cántico espiritual*, o sea, la estrofa 35 del poema :

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado,
do mana el agua pura ;
entremos más adentro en la espesura. (547)

He aquí el comentario que San Juan de la Cruz adjunta al segundo verso : “y vámonos a ver en tu hermosura” :

Esta es la adopción de los hijos de Dios,
 que de veras dirán a Dios
 lo que el mismo Hijo dijo por san Juan (17, 10) al Eterno Padre diciendo :
 Omnia mea tua sunt, et tua mea sunt ;
 que quiere decir : Padre, todas mis cosas son tuyas, tus cosas son mías ;
 El por esencia, por ser Hijo natural,
 nosotros por participación, por ser hijos adoptivos ;
 y así lo dijo El no sólo por sí, que era la cabeza,
 sino por todo su cuerpo místico, que es la Iglesia. (548)

La introducción y la conclusión pertenecen a la esfera del decir y trazan un itinerario que va del comentario explicativo que sólo compromete el intelecto (“que quiere *decir*”) a una palabra asumida personalmente frente a Dios (“que *de veras dirán* a Dios”). Entre el punto de partida y el de llegada, el discurso se despliega en una “especie de explosión literaria, que provoca la palabra ‘hermosura’” (Lledó 120). Según Lledó, esta explosión “rompe aparentemente el discurso ‘explicativo’ a favor de un posible discurso estético” y sobre todo pone el acento “sobre la creatividad de una palabra, de una experiencia” (120-121). Lo llamativo de tal procedimiento es que semejante creatividad se enmarque con tanta fluidez en una construcción sintáctica totalmente controlada. Si se analiza la estructura frástica del fragmento, se pueden destacar en el cuerpo de la demostración (de “esto es”, l.4 à “mi hermosura”, l.20) tres amplificaciones progresivas de la visión recíproca “en tu hermosura” :

- (a) l. 7-8 : se parezca a ti en tu hermosura y se vea en tu hermosura,
- (b) l.10-13 : y así te veré yo a ti en tu hermosura, y tú a mí en tu hermosura ;
 y tú te verás en mí en tu hermosura,
 y yo me veré en ti en tu hermosura ;
- (c) l.14-19 : y así parezca yo tú en tu hermosura, y parezcas tú yo en tu hermosura,
 y mi hermosura sea tu hermosura
 y tu hermosura mi hermosura,
 y seré yo tú en tu hermosura,
 y serás tú yo en tu hermosura, [...]

La progresión es sensible en los niveles frástico (la duplicación de proposiciones es simple (a), doble (b), y triple (c)), modal, (del subjuntivo al indicativo) y semántico (pasamos de los verbos “parecer” y “ver” a “ser”); la demostración desemboca naturalmente en la identificación : “porque tu hermosura será mi hermosura”. La contracción alrededor del

verbo copulativo culmina en la cita evangélica final : “ *Omniat mea tua sunt, et tua mea sunt*”.

Cierto es que esta arquitectura retórica y teológica es enmascarada por la reiteración de la palabra que el comentario supuestamente explica : “hermosura”. Esta repetición insistente desdibuja –pero sólo hasta cierto punto– la estructuración del discurso y le impone otro ritmo : la progresión lineal, escandida por amplificaciones excesivas, es contrarrestada por una pulsación más breve y más irregular marcada por la repetición de “hermosura”. N. Ly ha analizado de manera muy cuidadosa, en la *Llama de amor viva*, los procedimientos gracias a los cuales “exceden considerablemente los comentarios su vocación doctrinal” (Ly, « La poética de los *Comentarios* » 221). La crítica francesa destaca cuatro recursos principales : “la convocación sistemática y bien distribuida de las canciones ; el surgimiento de amplificaciones de tipo comparativo que transforman el objeto de la explicación (figuras, comparaciones y semejanzas) en instrumento de su propia declaración ; el absorberse o internarse el comentario, a intervalos regulares, en una o más palabras, convirtiéndose la exégesis del significado en un proceso de profundización y expansión del significante” (223). El fragmento citado más arriba pone de manifiesto el último procedimiento citado : el que desemboca en la expansión del significante.

Por fin, donde la contaminación poética más penetra y modifica la prosa doctrinante es en aquellos fragmentos que surgen en medio de los comentarios a modo de ápices cuidadosamente anunciados y orquestados, en que la demostración del exégeta tropieza con el significante, internándose en él y repitiéndolo gozosamente, explorándolo sin salirse de sus límites fónicos, como si fuera un abismo de potencialidades semánticas indecibles fuera de su propia reiteración (Ly « La poética de los *Comentarios* » 230-31).

De hecho, en el comentario de esta estrofa 35, se puede observar el mismo desplazamiento hacia el significante : la embriaguez de la repetición abre el lector a una experiencia que el lenguaje plasma sin traducirla racionalmente, al tiempo que objeto y médium lingüístico se suman juntos en la “hermosura”.

Queda claro que lo que retoma Juan Gelman es ante todo esta exploración gozosa del significante “hermosura”, repetido diecisiete veces en un poema de veinticuatro versos, es decir, casi con la misma frecuencia que en el texto sanjuanista.¹ La reescritura del comentario del Santo es

¹ Observemos que la versión B es aún más repetitiva que la A, ya que el *Cántico* A consta

evidente aunque no textual. A veces, el poema de Gelman escoge la vía sinonímica (v. 5 “igual de hermosos” por “semejantes en hermosura”, o v.8 “a tu hermosura convirtiéndome” por “transformándome a mí en tu hermosura”). Muy a menudo, la lógica de la reescritura corresponde a una combinatoria libre de elementos simples constantemente reiterados: “tu hermosura”, “ver” y “ser” (en las dos primeras personas), “yo” y “vos” (que funciona al mismo tiempo como argentinismo familiar y como arcaísmo). El tercer verso del poema gelmaniano provoca un cortocircuito en la paciente construcción conceptual del santo al afirmar de entrada “lleguemos a *ser* en tu hermosura” (en lugar de *ver*), antes de retomar y explicitar, en la penúltima estrofa, los versos finales del Santo: “es tu hermosura mi hermosura como //dicha”. La tensión entre el íncipit y el final hace hincapié no en la asunción personal de un decir, sino en la prolongación de un “sabor”, del que no se sabe cómo logra coordinar “yo” y “vos”. Es notable que el santo escoja la primera persona del plural para, al principio y al final de su texto, convocar a la comunidad de contemplativos a los que se dirige. En Gelman, esta comunidad no existe¹: sólo quedan en la última cláusula un “yo vos” aislados que la evocación de una “hermosura” que los quema (“fuego que arde crepitando contra/oleajes de pena en la saliva”) reúne apenas durante el tiempo del poema.

En el poema de Gelman, el objeto del « comentario » no es un verso sino una situación enunciativa resumida por el epígrafe “a mi país”. Lo que el poema no explica sino que profundiza gracias a la repetición y el juego acerca del significante, es esta distancia entre “yo” y “vos”, distancia que parece abolirse en un inolvidable y presente “sabor”. En otros términos, lo que retoma Gelman de San Juan de la Cruz no sólo es la letra de su comentario, sino también el proceso hermenéutico subyacente en él y que es, según N. Ly, de tipo no explicativo sino pragmático :

el comentario se presenta en forma realizativa, haciendo literalmente lo que literalmente no dice y poniendo en obra los principios teóricos implícitos en que se basa la escritura poética sin declararlos salvo en contadas ocasiones (Ly, « La poética de los *Comentarios* » 233).

Es pues en la íntima pulsación de la palabra donde se encuentran, en los límites de la reiteración de una experiencia de “hermosura”, poetas que todo parece alejar. Gelman ahonda en una expresión que imita lo que pretende explicar, realiza lo que pretende : una comunicación de orden no

de veinte ocurrencias del término “hermosura” y el B, veinticinco ocurrencias.

¹ Por lo menos no en este poema, pero sí aparece en otra parte.

conceptual sino pragmático. Por supuesto, en San Juan de la Cruz, la firme composición en prosa, el arraigo en la *Biblia*, impiden la autonomización total del significante. En Gelman, el paratexto presenta un marco que alegoriza las relaciones entre “yo” y “vos” en el sentido de un “yo” exiliado dialogando con la patria amada, al mismo tiempo perdida y presente.

La dimensión indicial de la cita connota el poema gelmaniano con las vibraciones de otros exilios interiores : el de los conversos en la España del Siglo XVI, el de los contemplativos místicos marginados por una institución eclesial autoritaria. La dimensión icónica hace estallar las barreras genéricas y discursivas. Vuelca la literatura mística hacia la tierra de la inmanencia, donde Juan de la Cruz (pero también otros místicos como Hadewijch, Santa Teresa, etc.) es considerado más como un explorador del lenguaje y de la experiencia de pérdida y desarraigo, tan central en la modernidad.

En conclusión, se podría decir que la cita en Juan Gelman en sus libros del exilio, es de tipo indicial (A1-T2). Pero un análisis un poco más profundizado pone en evidencia el hecho de que la cita, explícita o implícita, en todo caso como acto cargado de subjetividad, tiende a saturar el texto. El tipo indicial (A1-T2) evolucionaría así hacia el tipo icónico (S1-A2), incluso hacia una contaminación completa de los dos sistemas en presencia en lo que Compagnon llama la “escritura enredada” (“l’écriture brouillée”, 357-402). Frente a la desregulación típica de la cita en obras modernas como *Ulysses* de Joyce o « Pierre Menard, autor del *Quijote* » de Borges, la práctica citacional de Gelman representaría no un caso de perversión como Borges, sino más bien una forma de regresión hacia formas premodernas de la cita (Compagnon, 362 y siguientes). Compagnon recuerda que este modo premoderno de citar se plasma sobre todo en las citas incompletas y el comentario, suponiéndose la adhesión del sujeto al discurso citado.

Esta primera conclusión requiere una segunda. En efecto, las citas sanjuanistas hilan una alegoría del exilio (en los « Comentarios ») y del duelo paterno (en *Carta abierta*). La diversidad de las experiencias en filigrana de los distintos libros suscita interrogantes. Todo ocurre como si el lenguaje de los místicos surgiera allí donde ningún horizonte de sentido ya no viene a arrojar una luz en las zonas límites de la experiencia humana. Michel de Certeau ha mostrado que se trataba de un fenómeno significativo de la cultura contemporánea:

Hay un “regreso” [...] a los fenómenos religiosos, preferentemente a los que hablan de un *más allá* (la herejía, la mística, lo extranjero, la aberración), como se vuelve a las leyendas, a los mitos, a la cultura popular. Hay coincidencia, en ese terreno, entre la ‘antropología *negativa*’ [...] y esa literatura religiosa, que se ha vuelto *simbólica*, en la que se expresa hoy una exigencia extranjera a la cultura establecida. El vasto repertorio constituido por la experiencia religiosa a lo largo de los siglos *pasados*, o por *otras* sociedades, parece estar disponible hoy para épocas de crisis, y ofrecerse como un léxico posible para experiencias fundamentales (*La faiblesse* 249-250).

¿Cómo no ver en el tejido intertextual gelmaniano una actualización de ese “léxico posible para experiencias fundamentales”, donde el doble “*ailleurs*” que constituyen las resonancias judías y la experiencia mística designa –sin ofrecer ninguna verdadera alternativa– el rechazo del discurso oficial (si es que sigue existiendo uno) acerca de la existencia humana acosada por la muerte. Más allá de las distintas situaciones enunciativas dominantes en cada poemario, las citas sanjuanistas en los poemas del exilio afloran como una alegoría estable de lo *impensable* –el sentido de la violencia, la muerte, la ausencia definitiva– que al mismo tiempo cubre y revela.

b) Enfoque comparatista

Para tomar la medida del alcance de las prácticas citacionales de Gelman, especialmente en su relación privilegiada con el intertexto sanjuanista, me ha parecido oportuno comparar su significación con las de otros poetas del siglo XX que, más allá de la estereotipía posible a la que se resume a veces la presencia del *autor-signo*, también han otorgado un estatuto especial al intertexto sanjuanista. Sin embargo, el estudio sistemático de la presencia sanjuanista en la lírica española e hispanoamericana queda por hacer. Valgan pues las líneas que siguen como botón de muestra que tendrá la virtud (eso espero) de situar la lírica gelmaniana en un ámbito más amplio que la que le sirve generalmente de contextualización literaria inmediata en las historiografías al uso.

i. Sanjuanismo y literatura contemporánea

En 1951, Salvador Dalí pinta un cuadro cuyo título subraya una deuda : *El Cristo de San Juan de la Cruz*. Este cuadro famoso retoma en

efecto un pequeño dibujo no menos famoso de San Juan en el que se ve a Cristo en la cruz según una perspectiva en escorzo y de arriba abajo, que resulta bastante desconcertante a primera vista. El dibujo, muy pequeño (mide apenas 57 x 47 mm), es realmente estremecedor. Nos muestra a Cristo desde un punto de vista aéreo, es decir un punto de vista que se asimila simbólicamente al del propio Padre, pero que, al mismo tiempo, hace hincapié en su humanidad dolida, mediante la desmesura de los clavos y de las gotas de sangre. Dalí retoma la perspectiva de arriba abajo pero transforma al crucificado en un hombre joven desprovisto de signos crísticos (como la corona de espinas que se distingue, borrosa, en el dibujo sanjuanista), iluminado del lado derecho, mientras que la cruz se inscribe en un fondo oscuro y se eleva por encima de una escena lacustre. A la orilla del lago azulado,¹ se pueden ver dos pescadores. Según Heinrich Pfeiffer, la escena refleja el desamparo metafísico del siglo XX : los personajes, “inmovilizados en su pose”, serían indicios, entre otros, de “un mundo abandonado por Dios”.² Esta interpretación un tanto abstracta de la obra desconoce el hecho de que, según Gilles Nérêt, estos dos personajes son citas pictóricas, el primero tomado de un dibujo de Velázquez y el segundo de Le Nain (Nérêt 75, 83). Nos encontramos pues con un cuadro que no sólo se exhibe como cita, sino que también incluye citas pictóricas, o sea, para retomar nuestra jerga : intertextualidad al mismo tiempo estructural y puntual. Pero el préstamo daliniano invierte el simbolismo sanjuanista ya que Dalí opone a la noche oscura en la que se inscribe el crucificado, el azul no celeste sino terrestre del lago, cerca del que viven y trabajan unos hombres. Además, el dibujo que busca plasmar la intuición de una experiencia religiosa (el encuentro vivo con el crucificado) está inserto aquí en un conjunto de citas que funcionan como una gran metonimia de la

¹ Según Nérêt se trata de la bahía de Port Lligat (81).

² He aquí la cita completa : “Si se interpreta a esos dos personajes como si fueran San Juan y sus compañeros [...], la cruz se revela una pesada carga para ellos. El Dios crucificado representa su oscuro porvenir. ¿Pero ese joven crucificado de cabello oscuro es un Dios? ¿Es Cristo? No lleva las marcas de la corona de espinas en la cabeza, ni por cierto ningún otro rastro de sufrimiento. Sólo queda la noche oscura y amenazante. ¿Es ese cuadro una imagen de la humanidad que sufre? Ese cuerpo de brazos separados y manos crispadas y contraídas, aplastado hasta la punta de los pies por la perspectiva, se convierte en una figura abstracta, una proyección terrestre, como lo indican los rayos de luz que salen desde abajo. ¿Es esta imagen del hijo abandonado por Dios que se convierte en el espectro fascinante de la imaginación humana la última palabra pronunciada sobre la religión? O acaso ese abandono se convierte en la esencia misma de la composición y de todos sus elementos: el agua, la roca desnuda, la ausencia de vegetación, los personajes fijados en su pose y la cruz iluminada desde abajo ¿no aparecen como indicios de un mundo abandonado por Dios, en el que los pensamientos más santos son sólo las quimeras de un manso soñador?” (Pfeiffer 67)

historia de la pintura vista por Dalí. Vemos más claramente lo que aporta la elucidación de las alusiones pictóricas : la atención se desvía de la significación metafísica hacia la apropiación de la tradición artística.

La presencia del intertexto sanjuanista en la poesía de Juan Gelman es representativa de esta doble apropiación que manifiestan tanto el cuadro de Dalí como los dos comentarios citados aquí. En efecto, queda claro que la referencia a San Juan de la Cruz pertenece al ámbito más abierto de la cultura y ha salido del coto vedado de la cultura estrictamente religiosa para ofrecerse como soporte para nuevas significaciones, a veces muy alejadas de las intenciones de su autor. En segundo lugar, este doble anclaje de la referencia sanjuanista (religiosa/laica) permite que el énfasis en el intertexto sanjuanista (aunque en este caso se trate de una cita pictórica) apunte a la expresión indirecta de una preocupación metafísica que se ha vuelto informulable como tal en el discurso literario y artístico de la modernidad.

De ahí el interés, hoy en día, por las formulaciones apofáticas y la teología negativa como discurso extensible a las búsquedas espirituales de una modernidad postcristiana. La referencia a la mística en general, y a la de San Juan de la Cruz en particular, permitiría expresar “aquello” que se esboza huidizamente como punto de mira y de fuga, al mismo tiempo, de la finitud humana tal y como el pensamiento occidental la considera desde los albores de la Modernidad. Michel de Certeau, en su magistral estudio *La fable mystique*, ha llegado incluso a identificar el discurso de la mística con el de la modernidad. En este libro, que versa sobre un corpus cristiano, el historiador francés acota un ciclo de afirmación y luego de extinción de la mística cristiana que va del siglo XIII al final del siglo XVII. A partir del siglo XVIII, sólo sobreviviría un fantasma (“fantôme”) que “obsesiona a la epistemología occidental” (de Certeau, *La fable* 106) y unas experiencias individuales, aisladas, separadas de la base que les daba sentido y voz :

De ese espíritu de superación [que expresa por ejemplo Hadewijch], seducido por ese inasible origen o fin llamado Dios, parece subsistir sobre todo, en la cultura contemporánea, el movimiento de partir sin cesar, como si, al no poder fundarse en la creencia en Dios, la experiencia guardara solamente la forma y no el contenido de la mística tradicional. [...] Liberado del lastre del “origen” [...], el viajero ya no tiene ni fundamento ni fin. A merced de un deseo sin nombre, es como un barco ebrio. A partir de ahí, ese deseo ya no puede interpelar a nadie. Parece haberse convertido en *infans*, privado de voz, más solitario y perdido que antes, o menos protegido y más radical, siempre a la búsqueda de un cuerpo o de un lugar poético. Sigue entonces caminando, trazándose en silencio, escribiéndose (de Certeau, *La fable* 411).

En esta cita, me parece que se pueden subrayar tres elementos, característicos de la mística contemporánea, de la que la búsqueda radical de autores como Gelman son precisos testimonios : 1° el movimiento de salida, de “búsqueda de un cuerpo o de un lugar poético” que asocia la mística con la experiencia exiliar ; 2° la importancia de una matriz formal que permanece, más allá de la relativa dilución de su contenido ; 3° un deseo a la vez “radical” e “*infans*” que desemboca en la errancia.

El primer elemento ya se ha comentado extensamente. En cambio, importa comentar los otros dos puntos que constituyen un marco general de comprensión del carácter fundador para la epistemología moderna de la matriz conceptual mística. En efecto, lo que propone el lenguaje místico y que sólo a partir del siglo XX puede ser captado en toda su amplitud, es el hecho de que la mística desarrolla una relación alternativa al lenguaje y al saber, frente a la *ratio* dominante desde el Renacimiento. Un caso típico de esta apropiación de la matriz conceptual y lingüística de la mística cristiana es el de la filosofía derridiana. Según Michel Lisse, uno de los lectores y comentaristas más asiduos del filósofo francés, el discurso místico ofrece una matriz formal y retórica en la que la cuestión del referente se ve borrada para dar paso a una crítica contra la ontología, la teología y el logocentrismo. En esta perspectiva, Lisse, a la zaga de Derrida, concluye que “el nombre de Dios es un *efecto* de la negatividad en su movimiento hiperbólico ; ésta produciría divinidad” (Lisse 55). La mística obsesiona pues al pensamiento occidental : citas de los grandes místicos, muchas veces sacadas de su contexto y aisladas de su intención significativa esmaltan las líneas de los pensadores y escritores de hoy, en pos de una expresión de lo absoluto que sea no dogmática, abierta a la pluralidad de voces.

No es de extrañar que la poesía haya sido el crisol por antonomasia de una “prodigiosa puesta al día de los poemas de alta cetrería de San Juan de la Cruz”¹. Es en la poesía donde la sombra sanjuanista habita las raíces mismas del decir y ofrece un camino alternativo a los “callejones sin salida” del discurso moderno que han marginalizado cada vez más la voz poética. Sin embargo, la poesía, más que los poetas, habla todavía de una experiencia de “muy alto amor”² que es, como en Catherine Pozzi, restauración inesperada de la unidad del ser en la unión amorosa. Más

¹ L. López-Baralt en su prólogo a Carrero, 15.

² Nos referimos al poema de Catherine Pozzi citado in extenso por de Certeau (*La fable* 407).

radical y más explícito, José Ángel Valente argumenta que es legítimo invertir el topos de la inefabilidad mística de la experiencia extática :

¿No se convertiría, visto a esta luz, el tópico de la inefabilidad en tópico de la eficacia radical del decir? En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria (Valente, *Las palabras* 67).

En el ámbito de la literatura en lengua española, quizás sea Luce López-Baralt la que más ha resaltado la “actualidad” de la experiencia mística¹ al comentar las obras de J. Hierro, J. A. Valente, J. Goytisolo (uno de los pocos novelistas de la nómina), E. Cardenal o Á. D. Carrero. La perspectiva de L. López-Baralt, determinada por conocidas posiciones metodológicas –las de una mística comparada que busca con ahínco los puntos de contacto entre las grandes tradiciones místicas y especialmente la musulmana y la cristiana–, se opone a la perspectiva más decididamente literaria de otros autores que buscan devolver a San Juan de la Cruz el lugar preeminente que es el suyo en una tradición concebida en términos de historiografía literaria. Tal empeño ha sido por ejemplo el de Fanny Rubio :

Su huella [del poema « Noche oscura »] es central en los nocturnos trascendentes de Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Ramón María del Valle-Inclán, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Emilio Prados, Juan Eduardo Cirlot, Ángel Crespo, Carlos Bousoño y José Ángel Valente, partiendo de cada uno de ellos una nueva influencia sobre las nuevas promociones, a lo que no es ajeno el impacto que sobre estas poéticas ejerce la filosofía de la “razón poética” de María Zambrano. [...] El poeta más castigado por las marginaciones de su tiempo y la Historia de la Literatura española, es, sin embargo, quien más ha influido en ella (Rubio 45).

A esta lista de “nocturnos trascendentes”, bien se podrían añadir los hispanoamericanos : Westphalen, Cardenal, Carrero, Mujica y por supuesto el propio Gelman. En este, la poesía se hace –como decía Valente– verdadero “acto de creación o de memoria” que se asemeja al hundimiento en una noche que lo aleja de la dimensión instrumental del lenguaje, para abrir en la lengua un no lugar, un espacio vacío capaz de acoger y dar cuenta de una experiencia personal en la que se suman, como “estratos de sentido”, experiencias colectivas anteriores cuyo rasgo común es el exilio.

¹ Véase sobre todo su libro *El sol a medianoche. La experiencia mística : tradición y actualidad*.

Poesía, amor, memoria, exilio : bien podrían ser estos términos los ejes que sustentan la referencia mística en la poesía no sólo de Gelman, sino en las “ínsulas extrañas” de toda una producción poética en lengua castellana de la segunda mitad del siglo XX.¹

ii. Reescrituras del « Salmo 136 (137) »

Los salmos son el fruto de una tradición varias veces milenaria. Expresión más alta de la antigua lírica hebrea, constituyeron el libro central de culto del pueblo de Israel antes de convertirse en la “oración oficial” de la Iglesia cristiana (Bible : 868). Al adoptar los salmos judíos, los cristianos conservaron la letra de los salmos, pero les dieron un sentido nuevo :

Sin cambio en las palabras, pero con un considerable enriquecimiento del sentido: en la nueva Alianza, el fiel alaba y agradece a Dios, que le reveló el secreto de su vida íntima, que lo redimió a través de la sangre de su Hijo, que le infundió su Espíritu y, en el recitado litúrgico, cada salmo se termina por la doxología trinitaria de Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo (*Bible* : 868).

La cristianización proyectó los salmos a un lugar preeminente de la cultura y la espiritualidad occidentales. Por lo tanto, no es de extrañar que hayan sido objeto de numerosas apropiaciones que siempre se fundamentan en dos operaciones distintas pero entrelazadas : por un lado, una nueva lectura promovida por un contexto peculiar y que desemboca en una nueva interpretación ; por otro lado, una adaptación o una reformulación del texto bíblico que permite una mejor adecuación entre la letra y el sentido nuevo que se quiere expresar. Este doble movimiento se puede observar todavía en las letras contemporáneas. Nos parece tanto más interesante analizarlo cuanto que la universalización de los salmos, ya contenida en ciernes en la reinterpretación cristiana, se profundiza en nuestra época : los textos de la tradición bíblica, así como los de las grandes religiones, se consideran como el patrimonio común de la humanidad y son objeto de reinterpretaciones/reescrituras que los alejan de su destino original. Con tal de definir contrastivamente la índole de las prácticas intertextuales de Gelman, es oportuno analizar un caso muy concreto de semejante trayectoria textual : los avatares del salmo 136 (137) bajo las plumas de Ernesto Cardenal y Juan Gelman.

¹ Aludimos aquí a la antología : *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Selección de José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna, Blanca Varela y Eduardo Milán. Madrid : Galaxia Gutenberg /Círculo de lectores, 2002.

La reescritura del « Salmo 136 (137) »¹ de Ernesto Cardenal (1925-) obedece a las mismas reglas que las que rigen el conjunto de los *Salmos* (1964) escritos por el poeta nicaragüense y que definió con su precisión habitual el crítico Christian de Paepe (124): se trata a la vez de una “relectura hermenéutica actualizadora” y de una “reescritura textual reformadora”.² Veamos primero los textos en cuestión :

<i>Salmo bíblico</i>	<i>Salmo de E. Cardenal</i>
¹ Junto a los ríos de Babilonia, Allí nos sentábamos, y aun llorábamos, Acordándonos de Sion. ² Sobre los sauces en medio de ella Colgamos nuestras arpas. ³ Y los que nos habían llevado cautivos nos pedían que cantásemos, Y los que nos habían desolado nos pedían alegría, diciendo : Cantadnos algunos de los cánticos de Sion.	Junto a los ríos de Babilonia estamos sentados y lloramos acordándonos de Sión Mirando los rascacielos de Babilonia y las luces reflejadas en el río las luces de los night-clubs y los bares de Babilonia oyendo sus músicas Y lloramos
⁴ ¿Cómo cantaremos cántico de Jehová En tierra de extraños? ⁵ Si me olvidare de ti, oh Jerusalén, Pierda mi diestra su destreza. ⁶ Mi lengua se pegue a mi paladar, Si de ti no me acordare ; Si no enalteciere a Jerusalén Como preferente asunto de mi alegría.	De los sauces de la orilla colgamos nuestras cítaras de los llorosos sauces Y lloramos Y los que nos trajeron cautivos nos piden que les cantemos una canción “vernácula” “las canciones folklóricas” de Sión ¿Cómo cantar en tierra extraña los cánticos de Sión?
⁷ Oh Jehová, recuerda contra los hijos de Edom el día de Jerusalén, Cuando decían : Arrasadla, arrasadla Hasta los cimientos. ⁸ Hija de Babilonia la desolada, Bienaventurado el que te diere el pago De lo que tú nos hiciste.	Que se me seque la lengua y tenga cáncer en la boca si yo no me acordara de ti Jerusalén! Si yo no prefiriera Jerusalén
⁹ Dichoso el que tomare y estrellare tus niños Contra la peña.	la alegría de ellos y a todas sus fiestas Babel armada de Bombas! Asoladora!

¹ Como Cardenal, nos atendremos a la numeración de la *Vulgata*, mencionando la numeración hebrea entre paréntesis.

² Dejamos de lado aquí la tercera transformación apuntada por de Paepe : la redefinición funcional.

<i>Salmo bíblico</i>	<i>Salmo de E. Cardenal</i>
	Bienaventurado el que coja a tus niños –las criaturas de tus Laboratorios– y los estrelle contra una roca!

La actualización aparece a toda luz en el cambio operado por el incipit del poema de Cardenal. Según Jacquet, este salmo es “Una Lamentación que remite a una época bien lejana y que, por eso mismo, tiñe de serenidad la expresión de una emoción antigua, intensamente vivida en el pasado [...]. De vuelta recientemente a Jerusalém, el salmista *revive aquí*, en pensamiento y en una morada de Fe, *el tiempo del Exilio*, abandonándose a *sus recuerdos*” (Jacquet : 580). En lugar de ser fiel a la perspectiva bíblica que hace del salmo una lamentación retrospectiva, el texto de Cardenal se ancla en el presente que interpreta a la luz del lenguaje bíblico. No hay ninguna nostalgia en Cardenal, sino la urgencia de una resistencia actual a la opresión. El ultraje de los “que nos trajeron cautivos” no forma parte del pasado ; su visión reductora de “nuestra” cultura pertenece al presente : “nos piden que les cantemos/ una canción ‘vernácula’”). El campo léxico de una modernidad presentada como fiesta artificiosa (“night-clubs”, “bares”), técnica deshumanizadora (“tus rascacielos”) y mortífera (“Babel armada de Bombas”) se entrelaza con la reescritura literal del salmo original. Así se conservan los versículos 2, parte del 3, el 4, parte del 6 y el 9. El salmo de Cardenal se constituye así como amplificación del texto bíblico : ciertos fragmentos bíblicos están repetidos para reforzar el dramatismo del tono (“Y lloramos” repetido tres veces en vez de una) mientras que ciertas expresiones se ven duplicadas para combinar la alusión bíblica y la actualización : “Que se me seque la lengua /y tenga cáncer en la boca” o “Babel armada de Bombas! / Asoladora!”. En este último ejemplo, vemos cómo tienden a fundirse ambos movimientos (alusión y actualización) : Babel es a la vez la Babilonia del salmo y la torre mítica, símbolo de las disensiones y las incomunicaciones originadas en el orgullo humano, y también el arquetipo de los modernos “rascacielos” del verso 4. A la destrucción babélica, el salmista y el poeta responden con la misma imagen de una violencia extrema : la de los niños estrellados “contra una roca”.¹ El ansia de justicia de los pueblos latinoamericanos de los que Cardenal se hace aquí el portavoz encuentra en el lenguaje milenario de los salmos un vigor a la altura de la inmensidad y la urgencia de la tarea liberadora.

¹ C. de Paepe ya había notado que “En la casi totalidad de sus *Salmos*, Ernesto Cardenal sigue las grandes líneas de los salmos bíblicos correspondientes, con una muy marcada fidelidad textual de los *incipit* y *explicit* [...]” (de Paepe 113).

Aunque Juan Gelman, como Cardenal, formó parte del grupo que Benedetti había llamado los poetas “comunicantes” y escribió también una poesía coloquial y narrativa influida sin duda por la del nicaragüense, su reescritura de los salmos va por otros derroteros. De hecho, los salmos dejan una impronta significativa en una etapa posterior de su trayectoria poética, después de 1975, cuando el escritor argentino se ve obligado a dejar su país. Al binomio *opresión/liberación*, central en Cardenal, Gelman opone una interiorización y una recontextualización de los salmos que se articulan alrededor de un núcleo central: *el exilio*. Es comprensible que, con semejante telón de fondo, varios poemas se inspiren en el salmo 136 (137), que expresa el desamparo milenario de los exiliados.

El primero de estos poemas es el « comentario XXIII (san Juan de la Cruz) », sacado del poemario doble *Citas y comentarios* (1982). Recordemos que los “comentarios” de Gelman se presentan como reescrituras explícitas (aparece el nombre del autor “comentado” en el título) o implícitas de una serie bastante heterogénea de textos que pertenecen a dos tradiciones: por un lado, aparecen los nombres de autores bíblicos y/o místicos (Hadewijch, santa Teresa, San Juan de la Cruz, Sofonías, San Pablo, el rey David, etc.); por otro lado, se mencionan letristas de tango (Lepera, Manzi, Contursi, etc.), que comparten con los primeros una misma “visión exiliar”.

El « comentario XXIII (san Juan de la Cruz) » evidencia la complejidad intertextual que une la poesía gelmaneana con la del salmista:

comentario XXIII (san Juan de la Cruz)

esta herida con vos/o llaga/luz
 como criatura vulnerada o
 pena de vos que vivemuere
 hasta que la matás haciéndola

dicha de vos cielando furias/paladar
 al que mi lengua está pegada
 como lengua de vos/o tierra donde
 crecés como dulzura/vos

que me empezaste y quiero que me acabes
 en la mitad de vos/país/amparo
 por donde toda la vida va/temblor
 que me temblás en vos/claro de fuego (35)

Este texto es un “comentario” de un poema de San Juan de la Cruz, « Otro de el mismo que va por ‘Super flumina Babylonis’ » (*Obras* 22-24), que es en realidad una reescritura del « salmo 136 (137) ». De hecho, la primera estrofa del “comentario” está llena de reminiscencias sanjuanistas : resaltan el motivo de la “herida” (v. 1) de amor, tan central en la primera parte del *Cántico espiritual*,¹ y su reiteración a través de los términos “llaga” (v.1) y sobre todo “vulnerada” (v.2), un cultismo latinizante frecuente en San Juan,² así como la reformulación típicamente gelmaneana de una de las grandes paradojas místicas (“vivemuere”).³ Esta paradoja se encuentra también en la reescritura del « salmo 136 (137) » llevada a cabo por el mismo carmelita. Este, como también lo hacía Cardenal, respeta casi literalmente el *incipit*, lo que permite reconocer el intertexto :

Encima de las corrientes
que en Babilonia hallaba,
allí me senté llorando,
allí la tierra regaba,
acordándome de ti,
¡oh Sión!, a quien amaba. (San Juan de la Cruz 22, 23, vv.1-6)

Sin embargo, San Juan introduce un cambio que los versos siguientes van a ahondar : el paso de la primera persona del plural a la primera del singular. El lamento sanjuanista se origina en un exilio vivido como una experiencia radicalmente individual y solitaria. San Juan de la Cruz intercala veinticuatro versos entre la reescritura de los versículos 3 y 4 que constituyen una larga digresión acerca del exilio, ya no como experiencia del pueblo de Dios en Babilonia, sino como metáfora de la excisión del místico, separado de su Dios y que está viviendo una verdadera muerte :

[...]
Allí me hirió el amor,
y el corazón me sacaba.
Díjele que me matase,
pues de tal suerte llagaba.
Yo me metía en su fuego,
sabiendo que me abrasaba,
desculpando al avecica
que en el fuego se acababa.

¹ Cf. los versos 3 y 4 de la primera estrofa del *Cántico espiritual* (A) : “Como el ciervo huiste,/habiéndome herido” (San Juan de la Cruz 25).

² Cf. el verso 3 de CA 12 : “el ciervo vulnerado” (San Juan de la Cruz : 27).

³ Cf. la glosa del santo, muy cercana a una poesía de Santa Teresa sobre el mismo tema : “Vivo sin vivir en mí,/ y de tal manera espero,/ que muero porque no muero” (San Juan de la Cruz 10).

Estábame en mí muriendo,
 y en ti solo respiraba.
 En mí por ti me moría,
 y por ti resucitaba,
 que la memoria de ti
 daba vida y la quitaba.
 [...] (San Juan de la Cruz : 23, vv. 15-23)

No sólo encontramos la tensión aporética entre vida y muerte sino también las imágenes de la llaga y del fuego, retomadas por Gelman.

Las segunda y tercera estrofas del « comentario XXIII » identifican más claramente al “vos” evocado ya en el primer verso como “llaga/luz” : es la “tierra”, el “país/amparo// por donde toda la vida va”. El motivo de la lengua pegada al paladar (vv. 5-7) recuerda tanto el versículo 6 del salmo bíblico (“Mi lengua se pegue a mi paladar, /Si de ti no me acordare, /Si no enalteciere a Jerusalén /como preferente asunto de mi alegría”), como su reformulación por San Juan :

Con mi paladar se junte
 la lengua con que hablaba,
 si de ti yo me olvidare
 en la tierra do moraba. (San Juan de la Cruz 24, vv. 47-50)

Lo que en el salmo (tanto bíblico como sanjuanista) es un deseo, una instigación al deber de memoria como resistencia, se convierte en Gelman en una constatación : la lengua pegada al paladar constituye la maldición realizada y al mismo tiempo la expresión carnal de la “herida” y de la “pena” evocadas en la primera estrofa. Según Ana María Porrúa, “la lengua pegada al paladar” evoca “la mudez en relación con la patria. [...] Es una obviedad decir que el exilio supone, no sólo el alejamiento del país de origen político –sino también de la lengua propia, del idioma y de los modos de escribir consolidados. El modo de decir la patria, entonces, tendrá que ver indefectiblemente con la reconstrucción de una lengua perdida, asediada” (Porrúa « Voces menores » 28). Esta lengua perdida no sólo es el porteño contemporáneo o el español canturreado en los tangos (como en los *Comentarios*), sino también la lengua que resuena en la traducción al castellano de otros idiomas olvidados o en trance de desaparición, como la poesía hispanohebrea de *Composiciones* (1986) o el ladino del poemario bilingüe *dibaxu* (1994), poemarios posteriores de Gelman que profundizan en la misma “visión exiliar”. El trabajo de la memoria como fidelidad a la patria se hace en y gracias a la lengua.

Para este buceo de/en la lengua, el « salmo 136 (137) » parece desempeñar un papel seminal en *Composiciones*. Ya no lo encontramos bajo la forma de una reescritura más o menos literal. Se podría hablar más bien de una *diseminación* del salmo a nivel del significante y sobre todo del significado. Una serie de tres poemas firmados por Eliezer ben Jonon, heterónimo de Gelman, evidencia este proceso de diseminación a nivel del significante. El primer poema titulado « La cuestión » se cierra con la evocación de una “noche//pegada al paladar” (Gelman : 480) que sólo se puede entender si se la relaciona con el poema siguiente, « El hilito », que parece presentar con el anterior un cierto *contínuum poético*¹ :

¿dónde estás/nombradora?/
 ¿humedad/azucena
 como países/almas
 que herís con tu hermosura?/
 ¿doble?/¿de pechos?/ ¿o silencio?/
 ¿antes de la palabra?/
 después de la palabra?/
 ¿por el hilito de tu vientre ?/
 ¿siempre en olor de suavidad ?/

eliezer ben jonon (38)

La noche “pegada al paladar” de « La cuestión » parece prolongarse en este breve poema, como si esa noche se encontrara al borde del “silencio”, un silencio lleno de una palabra dicha (“después de la palabra”) o por decir (“antes de la palabra”) que se identifica más claramente con la poesía encargada esencialmente de nombrar (“nombradora”). ¿Nombrar qué? Sin duda alguna esta “tierra//que piso/sin entrar” (« La pisada », 39), la patria perdida evocada también en el tercer poema de Eliezer ben Jonon, significativamente titulado « El suelo » :

no me hieren ni sol/ni luna/
 ardo a tu paladar clavado/como
 rocío que tiembla
 entre azucenas/ (34)

La lejana reminiscencia a la noche sanjuanista² se enlaza al motivo bíblico ya comentado pero que se ve radicalizado, ya que aquí es el yo

¹ En efecto, Gelman se inserta a sí mismo en la serie de autores (básicamente autores bíblicos e hispanohebreos) que traduce y reescribe en *Composiciones*.

² La doble negación “ni sol ni luna” puede remitir literalmente a una noche oscura : en esta perspectiva, la mención “entre azucenas” puede funcionar como indicio intertextual y activar el recuerdo de la estrofa final del famoso poema de la “Noche oscura” tanto más

poético quien está *clavado* al paladar : esta palabra poética, al borde de la mudez, constituye *stricto sensu* “el suelo” que busca recuperar el poema.

En *Composiciones*, encontramos también otra serie de tres poemas titulados “salmo” y firmados por “david”. Los salmos de *Composiciones* echan mano de varios salmos bíblicos. La fuente principal parece ser el « salmo 118 (119) » : en efecto, el íncipit del segundo salmo y el del tercero recuerdan la larga oración de la alabanza de la ley de Dios :

« salmo » (Gelman)	« Salmo 118 (119) »
<p>salmo (19) no me dejes sin todo en todo/dame algún mandato/acordate del que cuenta las leyes de tu boca/ escribe/ los decretos de tu dulzura/pasa lento por tus caminos [...]</p>	<p>⁸ Tus estatutos guardaré ; No me dejes enteramente. ¹² Enséñame tus estatutos. Etc.</p>
<p>salmo (20) hablame como siempre/decí que me querés/ [...]</p>	

Estos tres « salmos », más que reescrituras *stricto sensu*, se presentan como un tejido denso de citas, alusiones y reminiscencias de los salmos ; buscan recrear el tono y el espíritu del salmo más que su letra. De allí la identificación un tanto incierta del intertexto. La misma constelación semántica formada por los núcleos mudez/olvido/exilio (o sus antónimos lengua/memoria/patria) se vuelve a encontrar en estos textos breves. Si bien dicha constelación era típica del « comentario » del « salmo 136 (137) », la referencia intertextual precisa parece diluirse aquí a favor de una *diseminación*, en el poema, de estos *significados* fundamentales de origen bíblico. Véase sobre todo el primer « salmo » gelmaniano :

salmo

¿dónde están mis murallas?/
¿dónde la paz de mis muertos/semilla
diseminada en la memoria/ o planta

cuanto que otros poemas de ben Jonon hacen resonar un léxico típicamente sanjuanista (cf. por ejemplo “todo está aquí/ //el vacío y la unión/y vos/ y la // desordenada soledad/”, 35).

que callada crecés?/¿está en vos?/
 no me conozco/¿cómo conocerte?/
 ¿con qué nombre te puedo nombrar?/
 ¿cómo se llama en realidad la alondra?/
 silencio sos de la palabra/
 cuando no hablo soy en vos/
 todo lo que me digo es silencio de vos/
 [...] (18)

El texto entrelaza estrechamente un lamento de cuño bíblico (“mis murallas”) con una imagen recurrente en Gelman (“planta que callada crecés”¹). La queja del exiliado se desliza poco a poco hacia la relación de amor nostálgico con un “vos” que es al mismo tiempo el Dios bíblico, la tierra perdida y el silencio como aura de la palabra esencial. En la inadecuación radical de la palabra “nombradora” y al mismo tiempo en su capacidad de bordear, esbozar los contornos de una realidad por naturaleza inefable, el poema reanuda con la concepción mística de la palabra, ese “no sé qué que quedan balbuciendo”.

Reescritura militante en Cardenal ; “comentario”, “com/posición” meditativa en Gelman : si bien el « salmo 136 (137) » aparece como paradigmático en ambos poetas, lo es por razones y de modos distintos. En Cardenal, este salmo constituye la expresión a la vez poética, religiosa y política de una resistencia frente al opresor que despliega una verdadera opresión cultural : los salmos reescritos, leídos como himno litúrgico, cumplen con su función de movilización colectiva. En Gelman, el “comentario” al « salmo 136 (137) » expresa la herida de un exilio que no termina y que se adentra en las capas más íntimas del ser. Su ejemplaridad proviene del hecho de que enlaza estrechamente los motivos del exilio, de la memoria y de la lengua hasta configurar una verdadera poética que se prolonga en *Com/posiciones*. La poesía gelmaneana busca un lugar fronterizo desde el cual atraer hacia sí el acervo de una tradición leída con ojos nuevos, buscando simultáneamente dos resultados contrarios : la simultaneidad (ben Jonon/Gelman es el contemporáneo del salmista) y la perspectiva histórica (el exilio del poeta repite otros exilios anteriores que dejaron huellas en la lengua). Desde este punto de vista, la mística aparece como un eslabón esencial de la reescritura gelmaneana, como si las tradiciones místicas (la cristiana y la judía) –singularmente la obra de San Juan de la Cruz– fueran capaces de restaurar un lugar, precario pero esencial, desde el cual recuperar el habla, la memoria y la tierra.

¹ Véase por ejemplo *Bajo la lluvia ajena* (310, 325, etc.).

iii. La referencia sanjuanista, ¿un modelo poético ?

La matriz semántica del exilio, tan cara al salmista como a Cardenal y Gelman, está también, como ya se ha dicho, en el meollo de la mística moderna. La pregunta que se plantea ahora es la de saber si esta afinidad temática y existencial entre autores y circunstancias tan distantes estriba también en analogías profundas de índole estrictamente poética. En otros términos, se trata de pasar del ¿qué? y el ¿cómo? al ¿por qué? y sobre todo al ¿para qué? de la referencia insistente a San Juan de la Cruz desarrollando una comparación entre Gelman, Cardenal y otros dos poetas hispanoamericanos.

Consideraremos obras de tres poetas que tienen trayectorias diferentes pero, en cierta medida, comparables : Ernesto Cardenal (1925-), Hugo Mujica (1942-) y Ángel Darío Carrero (1965-). En cada autor seleccionado, el paratexto (título, subtítulo o epígrafe) de un poemario por lo menos da constancia de una deuda para con San Juan de la Cruz, pero en ciertos textos sólo se puede rastrear una cita encubierta o incluso una lejana alusión. He aquí los títulos considerados : *Cántico cósmico* (1989) y *Telescopio en la noche oscura* (1993) de Ernesto Cardenal ; *Flecha en la niebla* (1997), *Noche abierta* (1999), *Poéticas del vacío* (2002), y *Sed adentro* (2001) del argentino Hugo Mujica y *Llama del agua* (2001) del poeta puertorriqueño Ángel Darío Carrero (1965-).

Empecemos pues con Cardenal, el mayor del grupo. En 1989, el poeta nicaragüense publica una larga meditación acerca de la evolución del cosmos desde el Big Bang y del lugar problemático que ocupa el hombre en él : *Cántico cósmico*. El libro está dividido en varias secciones llamadas “cantigas”. En la 42, quizás la más personal del poemario, se puede leer lo siguiente :

¡Amada en la amada gran nada transformada!
 Hasta hundirme, fundirme, confundirme.
 Ser poseído y poseerte mi GRAN NADA
 GRAN NADA amada.
 Arrojado con toda mi fuerza a vos y no siento nada.
 Abrazado nada más mis dos brazos.
 Como la región oscura después de donde acaba el universo. (386)

El juego con el intertexto sanjuanista fácilmente identificable subraya la intensidad de la experiencia y remite a la unión mística evocada en el poema de la « Noche oscura », pero paralelamente parece apuntar irónicamente a la ausencia del amado: la “amada en el amado transformada” del poema sanjuanista deja lugar a la sola amada en un abrazo trágico en el que la alteridad del amado se identifica con la Nada. Pero esta Nada, a su vez, se convierte en el punto de encuentro entre el *yo* y Dios, entre amada y amado, lo que desemboca finalmente en la unión tal y como queda esbozada al final del poema de la « Noche oscura » :

Oh dos nadas del todo desnudas
 el todo con la nada
 una nada en su todo transformada
 quedeme y olvideme
 dejando su paso
 entre los cuasares olvidado. (386)

En el marco de la “épica astrofísica” (89) que constituye el *Cántico cósmico*, las azucenas sanjuanistas se convierten en cuasares, sufriendo el habitual proceso de modernización científica de los motivos típicos de los códigos renacentistas. Fiel a la perspectiva de Teilhard de Chardin, Cardenal cifra en el enigma del microcosmos y del macrocosmos la posibilidad de una divinización completa del hombre y del universo, entrevista en el carácter cósmico del vacío que antecede a la experiencia mística, así como Cardenal lo expresa en el primer tomo de sus memorias.¹ Si se comparan ambos textos, salta a la vista la carga autobiográfica del poemario en la medida en que la fase inicial del encuentro es semejante: la caracteriza el hecho de verse “sin nada”, de sentir un “vacío” de dimensiones “cósmicas”. En cambio, la onda de gozo que invade al autor en aquel día de 1956 (según cuenta en sus memorias) ya no se evoca en el poemario de 1989. De hecho, después de más de treinta años de celibato consagrado, Cardenal ya no ha vuelto a experimentar tal exaltación (90). La fisura abierta por el recuerdo de este éxtasis, la vitalidad de un amor que los años no desmienten, por un lado, y la frustración sensual y afectiva que resulta de semejante “vacío”, por otro lado, constituyen el objeto del

¹ Cf. el primer tomo de las memorias del autor: “Dije desde lo más hondo de mi alma: Me entrego. (Todo lo que cuento fue rapidísimo, aunque son lentas las palabras para contarlo.) Al hacer esta entrega sentí en mí un vacío que no tengo otra manera de calificarlo sino ‘cósmico’. La pobreza total dentro de mí. Estaba ya sin nada. [...] Mientras que cada vez me apretaba más, era abrazado más y más fuerte por el placer sin límite. Y entonces le dije que no me diera más placer porque me iba a morir. [...]”, (*Vida perdida* 89-90).

poemario siguiente, más breve y más enfocado a un lirismo íntimo : *Telescopio en la noche oscura*.

Si bien es cierto que la historia de la recepción, tanto del *Cántico espiritual* como del *Cantar de los cantares* en el cual el primero se inspira, viene marcada por una tensión entre lectura espiritual o alegórica (premoderna) y lectura literal (típica de la modernidad, cf. *infra*), lo más llamativo de este poemario de Cardenal es que intenta unir ambas lecturas en una reescritura que no ceda ante ningún tabú : ni el del sexo, ni el de Dios. No es de extrañar que para evocar la calidad sexuada de un amor que sin embargo no se cumple físicamente, Cardenal aluda al *Cántico espiritual*.

y yo reclinado en tu pecho me he dormido
mientras suben y bajan los aviones (46)

El río de un verde casi negro
menos donde el cielo se refleja
pero se refleja en un espejo negro.

No con esto estoy en comunión.

Amado, hagamos el amor.

No sé qué entienden por “dar gloria a Dios”. Sí, el amor.

Para mí la gloria es

tener a Dios en mi cama o en la hamaca.

Gocémonos.

Los alcaravanes van volando.

Gocémonos, amado. (54-55)

Página tras página, en medio de la nostalgia de una vida “normal”, de cierta carga de narcisismo incluso, se reitera una y otra vez el testimonio de una experiencia de amor sexuado aunque no sexual con Dios, en el que el celibato es crisol de un absoluto tanto más presente para el *yo* lírico cuanto que deja una huella más profunda de soledad y aridez. La cita del primer verso de la estrofa 35 del *Cántico* – “Gocémonos, Amado”– se toma pues en el sentido literal y espiritual al mismo tiempo y se recalca el carácter concreto, físico de este verso audaz (“tener a Dios en mi hamaca”) sin dejar de situarlo en el marco de la relación humanodivina. En cambio, hemos visto que la reescritura de Gelman de esta misma estrofa potenciaba mucho más el valor del juego con el significante y que la referencia al contexto de enunciación se hacía más a través del paratexto que del texto poético mismo.

El segundo caso que cabe convocar ahora, el de Hugo Mujica, ofrece similitudes y diferencias significativas con relación al trabajo de Gelman.

Desde el punto de vista genérico, mientras que éste introducía fragmentos de la prosa sanjuanista en sus poemas, Mujica descarta la prosa e introduce los versos del santo en su prosa, una prosa que teje lazos tan estrechos con su poesía que hay textos que transitan de un género a otro, de ensayos poéticos a poemarios (cf. *infra*). Desde el punto de vista de la enunciación, la situación común al autor citado y al que cita ya no aparece en Mujica. En cambio, el deseo místico abocado a la carencia, a la ausencia, a la experiencia del vacío vuelve con fuerza para colocarse en el centro de la poética del autor. Antes de ser una experiencia personal, la ausencia es una categoría antropológica y poética de alcance general. En el ensayo *Poéticas del vacío*, el autor no presenta de manera deductiva o analítica su “poética del vacío”, sino que, partiendo de autores fundamentales (Celan, San Juan de la Cruz) y de nociones claves (el mito de Orfeo, la creación, la utopía, etc.), desarrolla una intuición fundamental ya formulada en el prólogo :

Cinco textos, cinco poéticas del vacío, de una ausencia que llama y una presencia que responde, una respuesta que se vuelve presencia, que se plasma texto, en ese responder. Ausencia de Eurídice, el amor y la amada, para Orfeo, padre de poetas y arquetipo de lo poético como fecundidad, como resurrección. [...] Nada, nada de nada y vacío para San Juan de la Cruz, nada de dios que con su ausencia y su nada desmiente al dios nombrado y disponible en la representación (*Poéticas* 14).

No nos engañemos : la importancia de la “nada” sanjuanista no aboga por la única vía negativa sino que Mujica desarrolla una poética verdaderamente apofática, es decir, que pone en tensión tanto la vía negativa como la positiva en el ejercicio de la poesía :

Juan deja su nada fecundándola : diciéndola : nos la entrega.

La nombra :

la hace ofrendable.

La nada, dicha y desdicha :

la deja poesía. (*Poéticas* 67)

Juan no dijo para nombrar,

dijo para buscar lo innombrable :

poetizó.

Celebración dicente de lo indecible:

sobre lo que no puede ser dicho es sobre lo que la poesía no puede callarse. (*Poéticas* 68)

Lo indecible no remite aquí a una experiencia que llenaría de terror al hombre común, sino que se arraiga en la índole profunda del lenguaje vivo : su intimidad con el silencio. Mujica vuelve una y otra vez sobre la

poesía que es “palabra sostenida sobre el silencio”.¹ La poesía no tiene otra finalidad sino la de decir la fecundidad paradójica del silencio. Así en el poema « El silencio jamás » del libro *Noche abierta* (1999) :

[...]
 el niño que en algún verano
 (en la oscuridad
 del olvido)
 juega en la playa escuchando la promesa
 que el vacío de la caracola
 le susurra al oído :

en el silencio el silencio habla.

[...]
 una oscuridad plateada como de agua
 en la noche,
 algún ripio, algún eco,
 el silencio jamás.
 [...]

nada alumbra, todo encandila
 y el espejo no nos refleja : lo reflejamos ;
 nada arraiga ni brota de la noche,
 ya nada, casi nada, es palabra.²

La poesía debe volver a encontrar, más allá del ruido del lenguaje, de las representaciones fijas, el lugar de donde brota la palabra, lugar de nacimiento, alba, intimidad profunda con el silencio, “oriundez” (165).³ La noche sanjuanista se convierte aquí en la noche de la palabra en la que bodas invisibles dan lugar a una voz revivificada. La recuperación de la simbólica nocturna da paso a una refundación al mismo tiempo de una poética y de una ontología : de ahí el dios sin mayúscula para el cual

¹ *Flecha en la niebla* 169. Este ensayo, al contrario de *Poéticas del vacío*, no hace hincapié en la figura de San Juan de la Cruz pero ya presenta lo esencial de la filosofía poética del autor, remitiendo, eso sí, a “los místicos”.

² *Noche abierta*, 53-54. Es significativo que la totalidad de este poema se cite también en el ensayo poético *Flecha en la niebla* (172) en el que clausura el capítulo titulado « La palabra », el cual encierra comentarios interesantes acerca de la relación entre mística y poesía : “Y también están estos, los convertidos al silencio, los místicos. Los que no esperan, los que hacen del silencio respuesta. Para ellos el lenguaje es propedéutica: conduce al borde de sí mismo : a su propia negación. Al silencio. Encuentro. Son los que callan, porque dicen haber encontrado todo el sentido. A la desnudez del deseo responde la palabra desnuda.” (170-171).

³ Es una concepción cercana a la de Gelman. Véase por ejemplo esta cita : “la palabra del poema va hacia el recién nacer, hacia el antes de todo, hacia el antes del Poder. Es la palabra más cercana al silencio del mundo” (« Notas al pie » 17).

Mujica reclama la travesía de la noche del entendimiento, es decir, la renuncia a las certidumbres intelectuales, a las representaciones mentales relativas a Dios. En el lenguaje de Mujica, dios se convierte en el equivalente de la propia poesía, en el sentido en el que ya la concebía Hölderlin, es decir, la última palabra que todavía tendría un valor ontológico en estos tiempos de miseria.¹

En esta palabra de/desde el silencio, la dimensión más importante no será la del enunciado sino la de una enunciación sin sujeto (“no hablamos nosotros sino que la palabra habla en nosotros”, *Flecha* 167), en otros términos se concibe la palabra como un acontecimiento :

Lo que el hombre recibe en esta cercanía de silencios, recibe y deviene, las palabras que aquí le advienen, no se deja traducir ni reducir como resultado o derivado de lo ya dicho o comprendido anteriormente.

No es palabra hablada sino hablante.
Verdor.

No es lenguaje mostrante sino aconteciente : serán palabras primeras y no segundas.

Origen y no eco. (*Flecha* 165)

Esto último plantea un verdadero desafío a Mujica. Por un lado reivindica una tradición de poetas apofáticos —no sólo Celan y San Juan sino también René Char y Edmond Jabès— en la estela de los cuales quiere situar su propia labor poética y filosófica. Por otro lado, la poesía es “lenguaje aconteciente” : se aleja radicalmente de la copia, del eco, de toda clase de *imitatio*. Al final del capítulo dedicado a San Juan en *Poéticas del vacío*, Mujica inserta un poema que condensa el punto de contacto entre su concepción de la poesía y la de San Juan. Se titula « Al final » y cito los últimos versos :

¹ Para Hölderlin, el mundo moderno es totalmente ajeno a la poesía. Pero introduce un matiz importante : Dios no ha muerto, se ha alejado. El marco estrecho de nuestros conceptos e imágenes es incapaz de acoger la plenitud divina : “;Pero llegamos demasiado tarde, amigo !/Sin duda los dioses aún viven,/pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo ;allá obran sin cesar, sin ocuparse de nuestra suerte./;tanto nos cuidan los inmortales !/Pues a menudo una frágil vasija no puede contenerlos/y el hombre no soporta más que por instantes la plenitud divina” (Hölderlin citado por Janke, 31). El poeta se convierte en testigo de la miseria de su época y de la solicitud de lo divino que se va borrando. De ahí en Hölderlin, la fusión de lo religioso y lo poético : “Pero lo que permanece, lo fundan los poetas” (Hölderlin citado por Janke, 35).

[...]
 Nadie dice dos veces
 la misma palabra

de dios,
 como de la muerte o del haber nacido,
 no se regresa : al final sólo se dijo él. (*Poéticas* 69)

De manera muy significativa, este poema vuelve a publicarse en el poemario *Sed adentro* (63). El conjunto de este poemario, de hecho, puede leerse a la luz de las *Poéticas del vacío* de las cuales la obra de San Juan sería el paradigma. Búsqueda ontológica que recalca la fecundidad de la nada (“Hay que osar lo abierto y la caída :/el desierto de la sed/no la sed del desierto”, 11), el carácter fronterizo, al borde del silencio y de la ausencia, de todo encuentro auténtico (« Cita », 13), la evocación de dios más allá de la negación de sus representaciones (« Donde me digo », 28), la palabra como “acogida” del “fulgor de la ausencia” (« El anuncio », 38). Frente a las estéticas –que se podrían calificar hasta cierto punto de postmodernas– de Cardenal y Gelman que se apoyan más bien en una conciencia de las virtualidades de la cita y de la citación, Mujica busca la enunciación que sea “origen y no eco”, “oriundez”, “germinar” (*Flechas* 165). Nacimiento.

Un último caso interesante por su valor de contraste con Gelman me parece ser el del poeta puertorriqueño Ángel Darío Carrero (1965-). En efecto, en su libro *Llama del agua* (2001), uno de los epígrafes (el otro significativamente lo firma Octavio Paz) remite a *Llama de amor viva*. La estructura ternaria del libro evoca un itinerario espiritual escandido por la búsqueda y el encuentro con Dios. La primera parte, titulada « Si llamas », reúne poemas unidos por la temática recurrente de la ausencia, incluso, de la ausencia de Dios (« Al Dios que no me visita » 40), como éste :

Alguien me deshabita.

La lluvia se desliza
 en la danza de la noche :
 exilio del trance solitario
 de las sombras. (41)

En la segunda parte, titulada « Si amas », el marco nocturno sigue siendo la regla pero ahora es la cara feliz de la noche la que está recalcada : en efecto, el último poema de la primera parte parece evocar una experiencia de encuentro y éxtasis (« Todo se ha detenido »). Así, lo que sigue es un secreto de amor vivido y conservado en el seno de una noche habitada por la luz :

Soy tenue luz
para no herir
a quien amo. (59)

La noche es un vientre
de estrellas :
y una de ellas
nos une. (61)

La tercera parte, titulada « Si vuelves » ya no remite a la simbólica nocturna : es el tiempo de la desnudez, del recuerdo y de una esperanza libre de expectativas :

Voy hacia ti
desnudo de expectativas (85)

Finalmente, el poema último « Tríptico a la deriva » une los dos elementos (marco nocturno y desnudez) :

Si llamas,
deja una noche
sobre la mesa desnuda. (95)

Llama del agua no se contenta con incluir unas citas o incluso una reescritura más o menos puntual de las obras del santo del Carmelo. Lo llamativo en el trabajo de Carrero es que retoma la arquitectura conceptual y espiritual de la noche en su conjunto y de forma totalmente explícita. Mientras que los otros poetas mencionados poco remitían a la *Llama de amor viva*, privilegiando los semas de la ausencia (duelo, pérdida, ausencia, vacío, etc.), es este poemario exultante el que se encuentra en el corazón de la trabazón poética del libro de Carrero. El encuentro amoroso/místico se cristaliza en la simbólica de la llama que es también llamada, simbólica compleja y paradójica ya que esta llama se encuentra vinculada, desde el título mismo, con el elemento acuático en un oximorón que retoma el poema final.

Ahora bien, conviene ver hasta qué punto se puede hablar de un “modelo sanjuanista” en los textos que se acaban de considerar. Según el artículo « modèle » de la *Encyclopaedia Universalis*,¹ se pueden destacar por lo menos tres sentidos del término : 1° el tecnológico de *maqueta*² ; 2° el epistemológico de *figuración* con valor teórico y heurístico o

¹ El DRAE, menos sintético, señala 11 significaciones diferentes.

² “[E]l modelo es primero la ‘maqueta’, objeto reducido y manuable que reproduce bajo una forma simplificada, ‘miniaturizada’, las propiedades de un objeto de grandes dimensiones” (*Encyclopaedia Universalis* 529).

prospectivo¹ ; 3° el estético de obra maestra digna de ser imitada. El tercer sentido, por ser el más evidente, quizás no sea el más interesante. O mejor dicho, entender el valor del modelo sanjuanista en los sentidos tecnológico y epistemológico permitirá esclarecer el porqué de una escritura que escoge el homenaje como postura estética rectora.

En primer lugar, cabe constatar que los autores considerados leen a San Juan de la Cruz desde un punto de vista peculiar y, en cierto sentido, reductor : extraen de la tupida obra sanjuanista algunos lemas que arman a modo de *maqueta*, es decir, como representación en reducción de un objeto inasible en sus dimensiones originales, lo que permite también que este modelo/maqueta, muchas veces más aludido que presentado, sea también identificable por parte del lector. Los poetas considerados recalcan en la poesía sanjuanista la experiencia de la ausencia, experiencia hiperbólica y susceptible de encontrarse reinvertida con una serie de significados nuevos : ausencia de Dios, pero también del amor humano, de la patria, del hijo, del ser. De allí también la omnipresencia del símbolo de la noche, del cual Jean Baruzi² había dicho ya que subsumía al mismo tiempo el lirismo y la arquitectura teológica del Santo. Más que la unión (sólo desarrollada por Carrero), lo que cuentan nuestros poetas son los pasos de una errancia que encuentra, bajo la figura del exiliado, una de sus grandes metáforas.³ El intertexto poético es generalmente fácilmente identificable por el lector. Las reescrituras de Gelman a partir de un entrelazamiento de poesía y prosa me parecen más sutiles : suponen una “enciclopedia” del lector más rica y apuntan al segundo sentido de “modelo” que nos queda por definir.

De hecho, el modelo sanjuanista no sólo es una maqueta en libre circulación sino que también ofrece un *modelo de explicación/implicación* que activa de manera prodigiosa los mecanismos de una lectura creadora. Quizás sea el caso de Mujica el más llamativo desde ese punto de vista. En efecto, en Mujica, la poesía y la poética de San Juan de la Cruz se

¹ “A partir de ahí, el término adquirió un largo alcance metodológico, para designar todas las figuraciones o reproducciones que sirven al conocimiento [...] En el mejor de los casos, el modelo en las ciencias evolucionadas sirve para fijar las leyes en un objeto bien estructurado, y esa fijación favorece a su vez la concepción y la experimentación: los dos sentidos mayores del término de modelo, que es una figuración y al mismo tiempo un esquema director, se superponen y se conjugan a grandes rasgos” (529).

² “El centro de la espiritualidad de San Juan de la Cruz, la fuente de su lirismo, la estructura lógica de su mística, residen en la afirmación de que todo lo que no es Dios debe ser superado. [...] De ahí el símbolo de la noche y el valor nocional de la Fe” (Baruzi 185).

³ Es evidentemente el caso sobre todo de Gelman. En Mujica también esta figura está muy presente aunque vista desde el ángulo del que recibe al transeúnte : de ahí la referencia al poema « El huésped » de Paul Celan (*Poéticas* 119-133).

convocan para asentar el modelo antropológico que sostiene la poética del autor. Una vez armado ese modelo gracias a una lectura de San Juan que resalta su carácter apofático, es decir que subraya a la vez la dimensión negativa de su aproximación a lo divino y la fecundidad de la negación, Mujica puede entregar al lector poemas verdaderamente empapados de la lección del carmelita pero sin que aparezca ni una alusión directa. Los versos sanjuanistas se ven engarzados en un comentario que se convierte, casi sin solución de continuidad, en un poema. El modelo sanjuanista se convierte verdaderamente en una figuración que tiene un alcance prospectivo, exploratorio, creativo. Ese modelo funciona también como trasfondo hermenéutico de la propia poesía del autor. Se trata de una hermenéutica que no busca dar una *explicación* del texto sanjuanista sino compartir una *implicación* del lector, siendo éste el propio Mujica en los ensayos poéticos, y nosotros, los lectores en los poemarios.

Implicación más que explicación. Las citas, los comentarios y las alusiones a la poesía de San Juan de la Cruz que encierran las distintas obras evocadas aquí participan de este movimiento de atracción hacia el polo de la lectura, que remite no sólo a una poética del agotamiento que repite figuras canónicas en las que la dimensión transgresiva moderna se destaca sobre todo al nivel de la recontextualización, sino que también, quizás de una manera un tanto sorprendente, remite a una tradición hermenéutica premoderna típica de la lectura del texto sagrado. En efecto, se puede aplicar a las reescrituras de la obra sanjuanista el juicio de Anne-Marie Pelletier acerca del *Cantar de los Cantares* :

Los textos de la tradición que se han multiplicado alrededor del *Cantar* no se inscriben en la lógica del comentario explicativo [...], sino en una operación de reapropiación [...] en la que la lectura busca menos explicar el texto que dejarle iluminar la existencia y el mundo del lector. (Pelletier, « Petit bilan », 189).

Siguiendo el gesto de San Juan de la Cruz que, al comentar su poesía, fue el primer lector de su propia obra, los poetas considerados plasman, en las reescrituras que proponen de la poesía y/o la prosa de Juan de la Cruz, no sólo su propia situación existencial (como en Cardenal y en Gelman), sino también una comprensión de la obra sanjuanista que cumple una función mayéutica : les permite formular su propia concepción de la lengua y del hombre (Gelman) y esbozar la dimensión ontológica (Mujica) y espiritual (Cardenal, Carrero) de su búsqueda poética.

Finalmente, este breve repaso sugiere una última reflexión por su insistencia en señalar al cuerpo en la encrucijada de la experiencia y del

lenguaje : los cuerpos sin sepultura (Gelman), la encarnación incompleta del Amor que a la vez niega y colma los sentidos (Cardenal y Carrero), la ausencia necesaria de Eurídice (Mujica).¹

3. El expulsado en la lengua : *Dibaxu* (1994)

El poema «El expulsado» ya citado evocaba *in crescendo* las expulsiones que podía sufrir el poeta : “me echaron de palacio”, “me desterraron de mi tierra”, “me deportaron de mi lengua”, “me apartaste de vos”. Sólo la última no conoce redención : las otras expulsiones no logran quebrantar lo que convendría llamar el “insilio interior”. La expulsión abre mundos por descubrir y la lengua es uno de los pocos bienes, junto con la presencia ausente de lo amado, que no se puede quitar, que escapa al régimen de lo se posee y se consume. El expulsado de la lengua se convierte en un expulsado en la lengua, que hace vibrar las resonancias del exilio en las pulsaciones mismas de la lengua y así se la apropia en un gesto libérrimo de interiorización que es también suma resistencia a cualquier intento de despojo. Esta resistencia en la lengua se expresa como un viaje en las raíces más olvidadas, más exiliadas de la lengua. Trabajo de memoria otra vez que realiza lo que algunos poemas tematizan.

Con *Dibaxu* (1994)² culmina la búsqueda emprendida con *Citas*, *Comentarios* y *Composiciones*. Los poemas de *Dibaxu* presentan un caso singular –y quizás único³– de *interferencia* lingüística. Se trata de un libro escrito en judeoespañol y en castellano actual : cada poema en judeoespañol aparece acompañado de su traducción al castellano, redactada

¹ Una vez más, la reflexión de de Certeau es muy valiosa para realzar estas conclusiones. Véanse estas dos citas que recalcan la problemática del cuerpo : “Una experiencia telúrica, política, social se sustituye a las protecciones que ofrece el ‘cuerpo de sentido’ [...]. No existe otro cuerpo que no sea el cuerpo del mundo y el cuerpo mortal” (*La faiblesse* 304) ; “Aislar de una vida particular la forma de esta experiencia que sigue siendo mística conduce a interrogarse nuevamente sobre lo que sucede con el cuerpo que habla a través de ella : cuerpo social (o político), cuerpo vivido (erótico y/o patológico), cuerpo escriturario (cual tatuaje bíblico), cuerpo narrativo (un relato de pasiones), cuerpo poético [...]. [...] Hay que volver al lugar ‘finito’, el cuerpo, que la/el místico(a) ‘infinítiza’.” (*La fable* 405).

² El libro se publica en 1994 pero la redacción es contemporánea de *Composiciones* y se sitúa en los años 83 y 85.

³ “*dibaxu* no tiene precedentes en la poesía hispanoamericana contemporánea”, reza la contraportada del libro.

por el propio autor. *Dibaxu*, un poemario aparecido en 1994, da un paso más en comparación con esos libros anteriores¹: el poeta ya no reescribe fragmentos textuales de autores desaparecidos desde hace siglos, sino que re-escribe una lengua –el judeoespañol– en trance de desaparición y que nunca ha sido hablada ni por el poeta, ni por su familia, de origen judío pero no sefardí. En su entrevista con E. Krawiecki, Gelman recuerda que, en su casa se hablaba “en ídish y en ruso”. Philippe Friolet, por su parte, sostiene que el ladino de *Dibaxu* es el “judeoespañol en su versión yugoslava”² (*La poétique* 168) y que “estamos frente a una reconstrucción emotiva y empírica de una lengua judeoespañola propia de Juan Gelman y que tiene aún más interés en ese contexto, pero cuya autenticidad parece dudosa” (170). La reescritura-traducción (es decir, la *com/posición*, en términos de Gelman) deja paso a la recreación de un idioma y a su traducción paralela al castellano actual.³

Enrique Foffani ha analizado muy acertadamente, creo, lo que llama, siguiendo a George Steiner, la “desterritorialización” extrema a partir de la cual el poemario de Gelman se vuelve significativo. En esta perspectiva, Gelman sería un ejemplo paradigmático de la modernidad concebida en términos de extraterritorialidad: “la máxima paradoja para el escritor moderno consist[e] en su condición *extraterritorial*, la de ser y estar doblemente exiliado: exilio de territorio y de la lengua al mismo tiempo” (Foffani, « La lengua » 187). La condición esencial de semejante lectura sería la de considerar que Gelman escribe en judeoespañol y que el castellano actual es la traducción. Otra postura sería la de Susana Cella que recalca, en su reseña del libro, la coexistencia significativa de los dos idiomas: « Dos grupos de veintinueve poemas se enfrentan en espejo y permiten una lectura que podría definirse como el imposible toque de las paralelas, porque la condición misma de tales es permanecer una frente a la otra, en regular y constante distancia, pero en relación.” (Cella 35).

Quisiera por mi parte esbozar aquí otra lectura del poemario, basada en una lectura ingenua del libro que toma como punto de partida el texto en castellano actual. En efecto, ¿para quién están escritos los poemas de

¹ Sillato (« *Dibaxu* » 430-432) analiza detenidamente los puntos comunes entre *Citas y Comentarios*, *Com/posiciones* y *Dibaxu*.

² Lengua en la que escribe Clarisse Nikoidiski, poetisa mencionada en la dedicatoria (*Dibaxu* 5).

³ “Acompaño los textos en castellano actual no por desconfianza en la inteligencia del lector. A quien ruego los lea en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla y que nos da pasado desde el Cid”, (Gelman, *Dibaxu* 7).

Dibaxu? Según el propio Gelman en un escolio redactado en castellano actual, van dirigidos a un lector a quien se ruega “que los lea en voz alta en un castellano y en el otro” (*Dibaxu* 7). Mi lectura está anclada en el punto de vista de ese lector cualquiera que se acerca al libro por curiosidad más que por su conocimiento previo del judeoespañol. No hay duda de que, para ese lector ingenuo, el texto de referencia sea el castellano, o sea, el texto que comprende sin problema, aunque su mirada también recorra el otro texto. Otro indicio material va en el mismo sentido. Tanto en la primera edición de Seix Barral, como en otra edición posterior de Visor,¹ el texto en judeoespañol está en cursiva mientras que la versión en castellano actual está en caracteres normales. La cursiva generalmente señala la cita o la inserción en un texto de un término en una lengua extranjera. Si nos tomamos en serio las convenciones tipográficas, el texto “otro” parece ser aquí el poema en judeoespañol.

El término “judeoespañol” no aparece bajo la pluma de Gelman. En el « Escolio » que introduce los poemas, Gelman explica :

Escribí los poemas de *dibaxu* en *sefardí*, de 1983 a 1985. Soy de origen judío, pero no sefardí, y supongo que eso algo tuvo que ver con el asunto (7, subrayado mío).

En la contraportada, se nos dice que

Juan Gelman ha escrito los 29 poemas que integran este libro en *dialecto judeoespañol* y los ha traducido luego al castellano moderno (subrayado mío).

Para aumentar la confusión de los lectores, el artículo ya mentado de Foffani prefiere el término de ladino, cuyas ricas connotaciones evocadoras de la escritura y la traducción, le permite asentar la interpretación ya mencionada. Sin embargo, para la mayor parte de los especialistas² el ladino es una lengua calco ajena a las funciones de comunicación cotidianas.³ En cambio, los sefardíes, o descendientes de los judíos expulsados de España, llaman a su propia lengua “judesmo”, ou “judéo-espagnol vernaculaire” (Sephiha 75). Hoy en día, según un cultismo tardío en vigor sobre todo en los ambientes académicos (Riaño 85), se difunde el término más general de “judeoespañol”, o sea, el español hablado por los judíos en España antes del 1492 (se confunde entonces con el romance) y

¹ Gelman, Juan. *Salarios del impío y otros poemas*, Madrid : Visor, 1998.

² No así Jerusalmi. En la misma perspectiva, según Riaño, existe un ladino calco, pero también un ladino no calco.

³ Según Haïm Vidal Sephiha (151), “El ladino (judeo-español calco) es el producto de la traducción literal del hebreo o del arameo a un español del siglo XIII”.

sobre todo después, en la diáspora.¹ Yo adoptaré aquí esta palabra que me parece la más adecuada para designar el idioma recreado-salvado por Gelman. La alusión a la Edad Media al final del escolio nos muestra que la noción de sefardí, que se refiere únicamente a los judíos descendientes de los expulsados de España, no es totalmente adecuada. En el vaivén entre judeoespañol y castellano, el lector está invitado a “escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del *tiempo que tiembla* y que nos da pasado desde el Cid” (*Dibaxu 7*, subrayado mío).

Si pasamos ahora del escolio al primer poema, vemos que los primeros versos realzan ese “temblor”, testigo del espesor histórico que se acaba de subrayar :

I	I
<i>il batideru di mis bezus/ quero dizer : il batideru di mis bezus si sintirá in tu pasadu cun mí in tu vinu/</i>	el temblor de mis labios/ quiero decir : el temblor de mis besos se oirá en tu pasado conmigo en tu vino/
<i>avrindo la puarta dil tiempu/ tu sueniu dexa cayer yuvia durmida/ dámila tu yuvia/</i>	abriendo la puerta del tiempo/ tu sueño deja caer lluvia dormida/ dame tu lluvia/
<i>mi quedari/quietu in tu yuvia di sueniu/ londji nil pinser/ sin spantu/ sin sulvidu/</i>	me detendré/quieto en tu lluvia de sueño/ lejos en el pensar/ sin temor/sin olvido/
<i>nila caza dil tiempu sta il pasadu/ dibaxu di tu piede/ qui balia</i>	en la casa del tiempo está el pasado/ debajo de tu pie/ que baila/
(8)	(9)

Estos versos condensan el dinamismo que anima la escritura de todo el poemario. La última frase del escolio ya evocaba “algo del tiempo que

¹ Remito al ensayo de Díaz-Mas (95-130) para una síntesis de las cuestiones relativas al judeoespañol. Remito al artículo de Riaño para un esbozo de la evolución de esta lengua desde la edad media hasta nuestros días. No pretendo zanjar aquí una polémica todavía abierta. Ya que mi principal objeto de estudio es el texto en castellano actual, mi única preocupación es definir los términos que utilizo. Tampoco quiero entrar en la cuestión de saber si el/los judeoespañoles es/son dialecto(s) como sugiere la contratapa.

tiembla y que nos da pasado desde el Cid”. Ese temblor permanece en el umbral del poemario, en el lugar de nacimiento de la poesía, un lugar a la vez único y doble : “los labios, quiero decir, [...] los besos”. El tercer verso enlaza la poesía con la prosa del escolio ya que recalca otra vez la trascendencia de la palabra frente al tiempo : “el temblor [...] se oirá en tu pasado”. El verbo, que remite a la palabra proferida, está en el futuro, un futuro que logra habitar –de alguna manera– en el pasado. La dicotomía recalcada por el autor en el íncipit del poema es sumamente interesante : la tensión “labios”/“besos”, a la vez realizada por el paralelismo y anulada por el “quiero decir”, atraviesa todo el poemario. Los labios entroncan con las imágenes referidas a la voz y a la palabra, mientras que los besos (el segundo sustantivo más citado del poemario) orientan la significación hacia el ámbito de lo erótico-amoroso. Todo el poemario va a enlazar estas dos dimensiones pero sin confundirlas, introduciendo más bien una tensión con la reiterada afirmación de la no coincidencia del amor y de la palabra a pesar de (o a través de) su relación consustancial.

Sin embargo, cabe recalcar el hecho de que esta pareja (temblor de los labios/temblor de los besos) fundadora, de alguna manera, de la significación global del poemario queda cancelada en la versión judeoespañola que se limita a repetir “*bezus*” :

il batideru di mis bezus/
 quero dizer : il batideru di mis bezus
 si sentirá in tu pasado

Nos encontramos aquí frente a un rasgo específico del léxico judeoespañol, que Ana Riaño (103) define de la manera siguiente :

Hay también palabras castellanas que mantuvieron en sefardí su significado general : esp. *bezo* “labio grueso” ; en sef. *bezo* “labio”.

El lector no sólo entra en el espesor histórico que ha modificado la lengua a lo largo de un proceso de varios siglos, sino que también esa reducción léxica (de labios/besos a *bezus*) modifica la orientación que da el íncipit al poemario. Asimismo estos “*bezus*” no llevan la carga sémica del “temblor” presente tanto en el escolio, como en la versión en castellano. El término judeoespañol por “temblor” es *batideru*. Fiel a la hipótesis de trabajo que construye la lectura a partir de un lector cualquiera, no especializado, es decir, no sefardí, ese mismo término “*batideru*” deja resonar ese castellano antiguo que la Edad Moderna ha borrado en el español actual. En efecto, el “*batidero*”, nos dice Covarrubias, es “el lugar

donde se bate y golpea”. Al comprobar la significación del verbo “batir” en el mismo diccionario, la riqueza semántica del término se refuerza :

batir : golpear, del verbo latino *batuo*, *vide* batalla. Y ultra de lo dicho, añade que batir, quando significa echar por tierra, puede traer origen del verbo hebreo *bat*, desolare. Sus compuestos son abatir, humillar y apocar, combatir, pelear, debatir, altercar [...].

El temblor del tiempo da paso, en la versión judeoespañola, a una dimensión agónica, ausente del texto en castellano. Este “batideru”, a la vez temblor y combate, también abre pautas de lectura que permitirán hilar – como veremos–unos ejes semánticos en el conjunto de los veintinueve poemas. Pero antes de pasar a una lectura transversal del poemario, conviene considerar el resto del primer poema.

Sobre todo en los últimos versos, el temblor del tiempo se espacializa, se hace “puerta”, se hace “casa”. La última estrofa nos da la clave que asimismo echa una primera luz sobre el título :

en la casa del tiempo
está el pasado/
debajo de tu pie/
que baila/

La “casa del tiempo” se nos aparece como la imagen central del libro : apunta discretamente a la fundación en la poética del exilio de un *habitar*, metáfora pues, que nos parece tener un alcance comparable a la que acuñara antaño Heidegger, quien había visto en la poesía la “casa del ser”. Esa “casa del tiempo” no es sino el lugar esbozado en el “temblor de mis labios”. Esa casa-lengua, esa casa-beso abriga el pasado ; se trata de un pasado movedizo y alegre “baila”– que se sitúa en el ámbito del tú. El pasado está “debajo de tu pie” –“*dibaxu di tu piede*”–, a la vez “tierra” y “tiempo”. La espacialización del tiempo es la imagen que domina el poemario. Cabe estudiar ahora cuáles son las redes léxicas y metafóricas que permiten hacer de la poesía una casa del tiempo.

Para llevar a cabo esta tarea de manera sistemática, nos hemos alejado de la lectura muy cercana al texto que nos ha guiado durante este breve comentario del poema I. Hemos calculado la frecuencia de las palabras castellanas utilizadas por Gelman¹ en el corpus de los 29 poemas. Hemos llegado a los resultados siguientes¹ :

¹ Omitiendo las preposiciones “a”, “en”, “de”, así como los pronombres y determinantes y

1) en cuanto a los sustantivos

- pájaro (14)
- beso (12)
- sol (12)
- voz (11)
- tiempo (8)
- hoja (7)
- temblor (7) + 5 ocurrencias del verbo temblar
- lluvia (6)
- noche (6)
- ojos (6)

2) en cuanto a los verbos

- estar (11)
- caer (10)
- decir (10)
- dar (8)
- abrir (7)
- pensar (6)
- dejar (6)
- mirar (6)
- oír (6)
- ser (6)

3) en cuanto a otras categorías

- debajo (8)

Un cálculo sistemático de las ocurrencias léxicas pone de manifiesto una serie de características generales de la(s) lengua(s) poética(s) de *Dibaxu*. En primer lugar, destaquemos algunas conclusiones de orden más estrictamente lingüístico. El léxico es simple y exento de neologismos. Se compone de una serie de palabras recurrentes entre las cuales predominan los sustantivos y los verbos. Las otras categorías morfológicas están presentes también pero no configuran lo que podríamos llamar el esqueleto léxico de *Dibaxu*. Esta primera conclusión es muy importante si consideramos otros poemarios de Gelman, en los que la creación de neologismos o el uso de palabras raras era un rasgo sobresaliente.

teniendo en cuenta los sustantivos, verbos, adverbios y adjetivos.

¹ Mencionamos aquí las ocurrencias de las palabras superiores o iguales a 6.

Desde ese punto de vista, resulta muy esclarecedor constatar que algunos rasgos del lenguaje poético a los que Gelman parecía aficionado vuelven a aparecer, no en el texto en castellano, sino en la versión en judeoespañol. Me refiero aquí a palabras castellanas propias del habla infantil y que Gelman utiliza en otros poemarios, por ejemplo la derivación analógica y errónea del participio pasado.¹ Encontramos en *Dibaxu* formas judeoespañolas de participios formados precisamente por derivación analógica: *muridu* (XVI) y *rompidu* (XVII). La deformación lingüística a la que Gelman somete el castellano en otros poemarios, se desplaza aquí hacia el judeoespañol, como si las transgresiones lingüísticas de Gelman se arraigaran en ese “otro” castellano. De hecho la búsqueda literaria y existencial de Gelman tiene como objetivo explícito descubrir esas raíces: “Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua” (7). La misma observación se puede hacer acerca de los diminutivos. Estos están muy presentes en la lengua poética de Gelman: le dan un tono intimista, le otorgan esa “ternura desatada” analizada por Achúgar. En judeoespañol, el uso de diminutivos no constituye una elección deliberada del hablante o un signo específico de determinado nivel de lengua, sino que forma parte de una dimensión constitutiva del idioma.² De hecho, según Díaz-Mas (118), varios factores convergen para dar al judeoespañol una fuerte carga afectiva:

Se ha señalado la función afectiva, de acercamiento del locutor con respecto a la realidad referida que tiene muchas veces la conservación de estos rasgos dialectales. Las expresiones coloquiales como dar manzía (“dar lástima”) [...]: los términos específicos de la realidad sefardí [...] y hasta los rasgos fonéticos como la conservación de la *s* sonora intervocálica [...] se sienten como algo familiar, cuyo uso conlleva una cierta implicación afectiva (cariñosa o intensiva) del hablante.

En segundo lugar, el estudio sistemático de las concordancias de las palabras más frecuentes (ocurrencia igual o superior a seis) nos lleva a formular conclusiones en un segundo orden de consideración: la significación de las imágenes recurrentes. La palabra más frecuente del corpus es “pájaro” (aparece catorce veces): ese motivo parece remitir a un intermediario (II: “el pájaro que pasó es malo/ a mí no me dijo nada”), está

¹ Véase, por ejemplo, el poemario *Notas*: “morido” por muerto (Nota XXV, Nota XIV), “escribidos” por escritos (Nota XXI), “envolvidos” por envueltos (Nota XXIV).

² Otra vez el escolio: “sé que la sintaxis sefardí me devolvió un candor perdido y sus diminutivos, una ternura de otros tiempos que está viva y, por eso, llena de consuelo”. Riaño (103) señala “la predilección en los dialectos otomanos por el afijo diminutivo -ico, y -izico”, lo que se puede observar en *dibaxu*: “arvulicu” (XXIV), “paxaricu” (XXVI).

asociado varias veces con la palabra entre los amantes (IV : “el pájaro que vuela en mi voz”, XIV : “lo que hablas deja car un pájaro y le soy nido” ; X : “dices palabras con árboles/ tienen [...] pájaros”, XXVI : “el pajarito en tu voz arrastra la casa del otoño” ; XXIX : “no están muertos los pájaros de nuestros besos”). El segundo motivo también asociado reiteradamente con la palabra y más específicamente con la “voz” (otro término recurrente : once ocurrencias) es el de las “hojas” (aparece siete veces).

VI
[...]
hojas secas/hojas frescas/
caen de tu voz/
[...]

II
[...]
debajo del canto está la voz/
debajo de la voz está la hoja
[...]

“Debajo”, esa palabra clave asociada al pie (I, IX), a la hierba (IX), está vinculada también con el pasado. Al verso ya citado del primer poema (“en la casa del tiempo está el pasado/debajo de tu pie”) hace eco la última estrofa del último poema :

pondré mi espanto lejos/
debajo del pasado/
que arde
callado como el sol/

Estos versos realzan la espacialización del tiempo perceptible también en la imagen de la casa del tiempo (I y XXVI : “la casa del otoño”), la “puerta del tiempo” (I, XX) y la asimilación de la tierra y del tiempo (XVIII). En concordancia con esta espacialización del tiempo, constatamos que el verbo estar (once ocurrencias) se utiliza más que el verbo ser (seis ocurrencias). En cuanto a los otros verbos más frecuentes, llama la atención la alta presencia de caer (diez) y abrir (siete). El movimiento de la caída se enmarca en la tendencia general de la voz poética que busca expresar lo que hay “debajo”. Pero a veces evoca un movimiento como desorientado, desorbitado, atraído por una gravitación de otra naturaleza : “di besos y los besos despertarán// caeremos cerca del sol” (III). En cuanto al segundo verbo (“abrir”), es notable su asociación recurrente con el tiempo y más concretamente con la mañana : “abriendo la puerta del tiempo” (I), “la mañana hace brillar a los pájaros// está abierta”

(III), “en la mañana abierta” (VIII), “tu pie pisa la noche/leve// abre la lluvia/ abre el día” (IX), “lo que me diste es palabra que tiembla en la mano del tiempo abierta para beber/” (XII). Estos versos constituyen ecos de la imagen inaugural del poema : la casa del tiempo tiene una puerta que abre el temblor de los labios/besos del poeta.

La poesía, como casa del tiempo, no sólo logra rescatar “algo del tiempo que tiembla y que nos da pasado”, sino que también es apertura hacia el porvenir. Quizá el poema más breve del libro sea el que mejor condensa esta densa red de significaciones :

XVIII

*todu lu qui terra yaman
es tiempu/
es aspira di vos*

XVIII

todo lo que llaman tierra
es tiempo/
es espera de vos/

La reversibilidad del espacio y del tiempo es posible gracias a la palabra hospitalaria. Esta, al hacer oír el temblor de otras voces, se reconcilia con la vocación original de la palabra como espacio de acogida, transformando así el potencial poder mortífero de la expulsión en apertura radical no sólo como recogimiento del pasado sino apertura activa (“*aspira/espera*”) hacia el futuro.

II. Recordar eso y aquello

La definición tradicional del exilio suele hacer hincapié en la dimensión espacial. Toda la indagación de Gelman tiende a interiorizar la experiencia del exilio y a desandar el camino –en el sentido estricto de la palabra– transformando la distancia espacial en distancia temporal. Como acabamos de ver, explorar la visión exiliar, para Gelman, significa ahondar en los entresijos de experiencias que presentan una estructura semejante de “salida” a lo largo de la historia humana, y que han dejado sus rastros en las zonas más exiliadas de la lengua : transmutar el abandono en éxtasis es un trabajo de memoria.

Lo que quisiera estudiar ahora son los modos escogidos por Gelman para llevar a cabo este trabajo. ¿Cómo, después de haber encontrado sus cimientos en una poesía de duelo intensamente intertextual, se despliega ?

¿En qué direcciones? ¿Con qué significaciones nuevas? Una lectura contrastada de dos libros contemporáneos puede arrojar una nueva luz sobre esta pregunta.

A. “¿qué querrá decir eso?” *Una lectura de Bajo la lluvia ajena y Eso*

En 1984, publica Juan Gelman unos veintiséis textos breves acerca de su experiencia del exilio : oscilando entre testimonio y elegía, *Bajo la lluvia ajena (Notas al pie de una derrota)* se presenta a la vez como una confesión y una reflexión más general que busca definir las condiciones de un discurso justo acerca del exilio. El tema recurrente en los títulos gelmanianos de lo que se sitúa *por debajo de* la superficie (*Bajo la lluvia ajena, Notas al pie y Debajo/Dibaxu*) invita al lector a emprender un camino de descenso, de ahondamiento en la experiencia exiliar. Retomando una distinción de José Ángel Valente, cuya poética presenta tantas y tan profundas afinidades con la de Gelman,¹ podríamos decir que semejante enfoque hace del exilio no un *tema*, sino el *objeto* mismo de la experiencia poética que encierra cada uno de los textos breves de *Bajo la lluvia ajena*.² De hecho, esta poética del exilio como *objeto* se despliega en los libros contemporáneos del destierro del poeta y especialmente, aunque de manera menos llamativa que en otros poemarios, en *Eso*. En primer lugar, pues, cabe definir más precisamente en qué consiste esta poética en el primer libro citado.

Los veintiséis textos del libro reflejan una preocupación aguda por definir las condiciones necesarias para asentar la legitimidad y la autenticidad de la enunciación acerca del exilio. Algunos son más polémicos y se enfrentan, a veces con violencia, con los autores de una *tematización* del exilio :

Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos, poetas del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, buenas almas con una balancita

¹ Véase María Ángeles Pérez López, « La noche del sentido ».

² Véase la distinción entre objeto y tema en Valente : “El *objeto del poema es la zona de realidad, poéticamente conocida, que el poema revela*. El tema es el enunciado genérico de esa realidad, que aún así enunciada puede seguir estando encubierta. El tema no determina la forma ; en cambio, entre ésta y el objeto hay un condicionamiento dialéctico. *El tema es por sí solo poéticamente inerte*. Puede haber haber tratamiento literario de un tema en ausencia de un verdadero objeto poético ; en tal caso, la obra de arte no se produce jamás” (*Las palabras de la tribu*, 39, subrayado mío).

en la mano pesando el más el menos, el residuo, la división de las distancias, el 2x2 de esta miseria. Un hombre dividido por dos no da dos hombres (*Bajo* 319).

Cuando ciertos europeos se dan cuenta del negocio del exilio latinoamericano, cambian de rostro extrañamente, vacilan, palidecen como si recorrieran pavores de la infancia. [...] De la sangre de muchos sacarán un artículo o dos, alguna cátedra o sueldito. Lo cual carece de importancia (324).

Hablar del exilio, según Gelman, es un acto político que requiere a la vez una implicación personal y una postura ética sellada por un desapego radical a todo tipo de interés económico o profesional. De alguna manera, su postura remite al debate que desgarró el campo social argentino a propósito de la memoria colectiva de la dictadura.¹ No por casualidad la obra empieza justamente planteando la problemática relación entre verdad y memoria. Así reza el íncipit : “ Es difícil reconstruir lo que pasó, la verdad de la memoria lucha contra la memoria de la verdad” (309). La memoria colectiva como espacio de tensiones y conflictos² articula –bien o mal– memorias individuales desgarradas entre el deseo de olvidar (como si en el imposible olvido de lo inolvidable se pudiera encontrar la paz) y la voluntad de recordar.³ La verdad de la memoria es la obsesión que no se apaga⁴ ; la memoria de la verdad es el testimonio. El testimonio desplaza la cuestión de la verdad desde la relación enunciado/referente hacia la que une enunciador y enunciado ; exige una coincidencia entre el enunciado y el sujeto que lo enuncia.⁵

¹ Cf. la reflexión de Elisabeth Jelin.

² Remito aquí a la definición de la memoria social tal y como la expresa Hugo Vezzetti : “frente a una idea demasiado compacta de la memoria, que insiste en la consigna de ‘no olvidar’ como si el recuerdo fuera límpido y transparente, me interesa recalcar que la memoria en cuestión [en la sociedad argentina postdictatorial] es, básicamente, una *práctica social* que requiere de producciones, de instrumentos y de soportes que permitan una comunicación con un pasado aún significativo, sobre todo, que hagan posible *preguntas* sobre ese pasado. Y en la medida en que la memoria es plenamente histórica y está sometida al conflicto y a las luchas de sentido, cabe introducir una cierta distancia crítica que sea capaz de señalar tanto las realizaciones como los límites y las zonas opacas en la significación social de ese pasado” (86).

³ Remito al diagnóstico que Reati enuncia en 1997 : “Si los setenta son los años del terror, los ochenta y lo que va de los noventa son los del conflicto entre una voluntad de recordar y un esfuerzo por olvidar” (Fernando Reati , « Introducción », Adriana J. Bergero y Fernando Reati 11).

⁴ En cuanto a la obsesión en Gelman, véase al respecto el libro de Philippe Friolet, 213-282.

⁵ De ahí el hecho de que “el testimonio no [sea] total y necesariamente discursivo. A veces es silencioso. Debe comprometer algo del cuerpo que no tiene derecho a la palabra” (Derrida « Poétique et politique » 528).

Si bien es cierto que el exilio como *tema* amenaza con privar de toda autenticidad a la palabra poética, un discurso preocupado por ahondar en el *objeto* exilio deberá transformarse en un acto perlocutorio cuya pragmática particular exige una nueva sintaxis: los sustantivos ceden el paso a las categorías morfológicas capaces de matizar el verbo, de encarnar la acción:

no queremos otros mundos que el de la libertad y esa palabra no la palabreamos porque sabemos hace mucha muerte que se habla enamorado y no del amor, se habla claro, no de la claridad, se habla libre, no de la libertad (311).

De ahí se puede explicar una parte de la agramaticalidad de la lengua poética de Gelman. De ahí también la necesidad de una fuerte implicación¹ del hablante en el discurso. Esto no significa una dimensión aplastante de lo autobiográfico, sino que, incluso en la prosa, el poeta tiende siempre a desplegar metáforas poderosas² susceptibles de transplantar la experiencia personal en el terreno de lo poético, es decir, lo potencialmente universal.³ El exilio no puede ser un tema: es una experiencia viva, candente, que hay que transmitir desde el “lugar calcinado” de la poesía.⁴ Habitar ese lugar es asimismo una experiencia que abre la tragedia del exiliado a una nueva posibilidad de regocijo vital. Es lo que parece expresar el texto más breve del libro: el fragmento XIII. Se sitúa (y me parece que no es una casualidad) en la mitad del libro (recordemos que consta de veintiséis textos).

Desconsoladamente.
Des
con sol,
hada,
mente. (322)

Expresa, con una extraordinaria sobriedad de medios expresivos, ese *estar exiliado* en el que confluyen la enunciación y lo enunciado. El único adverbio, en su desnudez repetida, apunta, sin lloriqueos, al estado mental del desterrado. Pero lo hace con un guiño al destacar, en el corazón mismo de la terrible palabra (el tercer verso de cinco), un sintagma – “con sol”–

¹ Implicación y no absorción (cf. texto XXIII).

² Véase especialmente la imagen de la planta: “Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol” (325).

³ En esta misma perspectiva, me parece interesante la lectura por Jorge Monteleone de *Bajo la lluvia ajena y Salarios del impío* a partir de las tesis de Adorno acerca de la relación paradójica en la lírica auténtica entre individuación y exigencia social.

⁴ Cf. escolio de *Dibaxu* (7).

que viene a oponerse a los dos versos contiguos¹ y al título del libro : *Bajo la lluvia*. El sol tiembla en el desconsuelo.

La lengua no es un instrumento cristalino que reproduzca una vivencia perdida : es el crisol donde se reitera la experiencia exiliar que, de esta manera, se vuelve decible. Cuando Gelman se pregunta : “¿Hasta dónde este exilio exterior coincide con otro más profundo, interior, anterior?” (316), no puede sino contestar en seguida con otra pregunta que se remonta a la compleja génesis de la lengua propia :

¿Hasta dónde los idiomas extraños, la ajenidad de rostros, voces, modos, maneras, encarnan los fantasmas que asediaron mi propia juventud? Rostros confusos semiborrados por la madrugada que no podía dormir, idiomas extrañísimos oídos al pie del mundo que faltaba, en sábanas de sueño tendidas por la noche (316).

Hijo de emigrados ucranianos, lleva el exilio en la sangre ; la lengua de la escritura no es la lengua materna.² Además, la experiencia del exilio coincide trágicamente con el estatuto radical de testigo, tal y como lo sugiere la propia etimología del término :

Etimológicamente, *testis* es el que asiste como ‘tercero’ (*terstis*) a un asunto en el que hay dos personas implicadas [...]. [...] Pero *superstes* describe al ‘testigo’ ya sea como aquel que ‘subsiste más allá’, testigo al tiempo que *sobreviviente*, ya sea como ‘aquel que está por sobre la cosa’, que se encuentra presente. [...] la calidad de *superstes* será la ‘propiedad de estar presente’ como ‘testigo’.³

Esto significa que el testigo como superviviente no sólo testimonia acerca de “lo que pasó”, sino que también inevitablemente su testimonio tiene algo que ver con lo que le pasó y lo que no le pasó, es decir, el hecho de que sobreviviera a la tragedia que atesta. Esta supervivencia del padre y del combatiente sobre su hijo y sus compañeros de lucha empaña el testimonio con una duda desgarradora, como se puede vislumbrar en el fragmento XXI, relativo a la muerte de Paco Urondo : “No me quiero morir en lugar tuyo, aunque a veces quisiera estar en tu lugar” (332). La

¹ Según el diccionario Moliner, el prefijo DES suele expresar la carencia o la inversión. En cuanto a “hada”, es una palabra que deriva de “fatum”.

² El fragmento XII remite más explícitamente al éxodo de los padres : “Mi padre vino a América con una mano atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Yo vine a Europa con un alma atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Hay diferencias, sin embargo : él fue a quedarse, yo vine para volver” (321). Como ya se ha dicho, en la casa de infancia del poeta se hablaba en ídish y en ruso, además del castellano que los hijos aprendieron fuera.

³ Emile Benvéniste citado por Derrida, « Poétique et politique » 526.

oscilación entre “quiero” y “quisiera” indica claramente cómo el testimonio del locutor es un esfuerzo continuo por arrancarse a la tentación espectral, a la posibilidad abierta por la desesperanza de dejarse llevar por los muertos al lugar indeterminado donde vagan las almas en pena. Al contrario, sin dejar de dar constancia de “lo que pasó”, el *yo* se aferra a la vida y testimonia acerca de la muerte desde una postura de duelo que se convierte en reivindicación política.

Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de *eso*, existo de *eso*, soy *eso*, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de *eso*.

¿Acaso soy otra cosa? Vinieron dictaduras militares, gobiernos civiles y nuevas dictaduras militares, me quitaron los libros, el pan, el hijo, desesperaron a mi madre, me echaron del país, asesinaron a mis hermanitos, a mis compañeros los torturaron, deshicieron, los rompieron. Ninguno me sacó de la calle donde estoy llorando al lado de mi perro. ¿Qué dictadura militar podría hacerlo? [...] (312, subrayado mío)

La política del duelo encuentra aquí una formulación precisa. Llorar por *eso* que perdió el “yo”, escogiendo entre todos los objetos perdidos (“los libros, el pan, el hijo”) el que parece más insignificante (“mi perro”), opera, en el seno del duelo mismo, un desplazamiento, como si la muerte del perro subsumiera todas las pérdidas y a la vez figurara lo enigmático de la pérdida, lo irremediablemente personal, lo no traducible, lo no comprensible por los demás.

Me parece muy importante recalcar el valor de ese pronombre demostrativo neutro tanto más cuanto que ocupa un lugar preciso en la poética de Gelman, dentro de una polaridad articulada entre *eso* y *aquello*, que marcan los dos umbrales desde los cuales Gelman deja fluir su hablar exiliado. Recorramos brevemente toda su obra con esta doble perspectiva.

Hemos visto anteriormente que toda su producción poética se puede enmarcar en ese *afuera* que elige como lugar de enunciación poética. Desde los epitafios de las obras primerizas, hasta las *Traducciones* anteriores al exilio físico del poeta, la lengua poética se fragua ya en íntima resonancia con una voz extranjera que habla como un japonés (*Los poemas de Yamanokuchi Ando*), un niño del Middle West (*Los poemas de Sidney West*) o un artículo periodístico (*Relaciones*). Los *Cantos* poundianos (*Hechos*) imprimen cada vez más su marca, radicalizándose así la heterogeneidad discursiva de los poemas. Sin embargo, las voces exiliadas afloran más nítidamente en el hablar poético a partir del momento en el que

el poeta atraviesa el desgarramiento del duelo personal y de la derrota. A partir de la publicación de *Si dulcemente*, se despliega progresivamente el gran proyecto de una poesía que recupere, remontándose en el tiempo, la visión exiliar de los místicos castellanos y del tango (*Carta abierta, Citas, Comentarios*), de la poesía hispanohebrea y bíblica (*Composiciones, Dibaxu*) en un decir que se abre totalmente a la *composición* intertextual. Ese proyecto se articula alrededor del polo de “aquello”: “puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– *aquello* que yo mismo sentía” (exergo de *composiciones*, 453, subrayado del autor). Ya he comentado los ecos y la significación de esta “visión exiliar”.

En cambio, los libros posteriores al exilio de 1976 que no ostentan ese modo de *composición* aparecen como desvinculados de esa columna vertebral que ofrece la intertextualidad exiliar. Sin embargo, la “expulsión” originaria sigue presente en la fuente misma del decir poético de obras tan distintas como *Carta a mi madre, Salarios del impío o Incompletamente*. En estos libros, hasta donde yo pueda leerlos en la riqueza del entramado textual, la *composición* intertextual parece haber dejado paso a una escritura más meditativa que no busca expresar *aquello* que, desde la subjetividad del poeta entra en resonancia con voces anteriores, sino *eso* que, más cercano¹ a él y a su experiencia dolorosa, hace sangrar su corazón e interpela su conciencia, *eso* que se sitúa en el límite de lo que puede llegar a la palabra, *eso* que tiene que ver con la celebración de la vida y el testimonio acerca de la muerte violenta, *eso* a lo que no se va directamente, sino mediante un desvío, una mirada al sesgo, un decir desde otro lugar. Me parece que éste es el horizonte de sentido que esboza la coherencia de un libro contemporáneo de *Bajo la lluvia ajena: Eso*, redactado entre 1983 y 1984.

¹ El *Esbozo* recuerda que “con los pronombres de la primera serie [este] alude el que habla o escribe al lugar o al periodo de tiempo en que se encuentra en el momento que habla o escribe [...]; o mediante un proceso de rememoración señalamos a algo alejado de nosotros en el tiempo y en el espacio (empleamos preferentemente *aquel* en este caso) [...]; o bien para aludir a lo que no está presente, lo determinamos valiéndonos de datos que lo especifiquen (aquí empleamos sobre todo *ese*)” (214). La polaridad gelmaneana corresponde con la norma gramatical: *aquello* está asociado al “proceso de rememoración” de un objeto lejano, mientras que *eso*, perteneciente también al ámbito de lo ausente, se percibe no como lejano sino susceptible de una caracterización singularizadora a los ojos del hablante (Real Academia Española, *Esbozo* 214).

De hecho, tal coherencia no es obvia. Lo que se destaca, en una primera aproximación, es la gran heterogeneidad formal y temática que caracteriza los veinticinco textos (casi el mismo número que *Bajo la lluvia ajena*) de los que consta el poemario.¹ El exilio aparece mencionado en algunos textos (por ejemplo en un poema titulado « Exilio ») del mismo modo que ciertos poemas se sitúan claramente en la veta elegíaca del volumen *Si dulcemente* o *Hacia el sur* (cf. “compañera diana” o “Roque Dalton”). Pero, de manera general, *Eso* parece cumplir con la denegación del exilio como tema : el libro se ofrece más bien como una búsqueda de un lenguaje adecuado para responder a las exigencias de una poética testimonial del exilio tal y como Gelman la ha definido en *Bajo la lluvia ajena*. Una lectura atenta de *Eso* permite destacar dos fenómenos que adquieren especial relevancia a la luz de esa poética testimonial : la necesidad de inventar una nueva lengua para “hablar exiliado”, no del exilio, y las isotopías vinculadas con el sustantivo “niño” y con el pronombre demostrativo “eso”.

Los 25 poemas se suceden en su variedad formal como si buscaran cómo decir *eso*, cómo acercarse nuevamente a *eso* que queda por decir. La exploración del significante queda patente en algunos poemas como, por ejemplo, « Alrededor del cual » que constituye una variación sistemática alrededor de la palabra “alma”, dejando resonar las sugerencias provocadas por sus parónimos : almiar, almea, almarada, almatrero, almanta, etc. La exploración juguetona del significante se lleva a cabo también en « Tratos », un texto en el cual la modalidad exclamativa dominante, así como algunos versos totalmente onomatopéicos, se parecen a los poemas que integrarán *Anunciaciones*, un libro posterior de 1988. Otros poemas subrayan una y otra vez la necesidad de renovar la lengua gastada por el uso desde dentro, desde un hablar renovado, que retoma pero pone a distancia los estereotipos. El segundo « soneto » del poemario es muy representativo de esta nueva lengua que debe encontrar *en* la forma gastada —el soneto, el sentimentalismo— una manera nueva de expresar el “duelo de su corazón”. La autoironía del hablante lírico se ejerce en todos los niveles de la construcción del poema. La forma rígida del soneto respetada casi totalmente en cuanto al metro y a la rima parece ofrecer una estructura de contención para evitar el “estallido” del corazón, pero el estallido ya ha

¹ Tenemos poemas estróficos (entre ellos, tres « sonetos », así titulados) y poemas que constan de una sola estrofa de longitud muy variable (de 12 a 60 versos), así como tres poemas en prosa. Tan variado es también el verso utilizado, libre en general, oscilando entre brevedad (como en « La alondra ») y longitud (como ciertos versículos de « Niños » o de « La mexicana »).

tenido lugar y el orden estrófico es ilusorio, como lo demuestra el maltrato del ritmo : los endecasílabos agudos, muchas veces terminados por encabalgamientos muy abruptos,¹ parodian el soneto clásico dejando al desnudo la violencia interior necesaria para escapar a lo que cuatro veces se repite : “callar/ callar/ callar/ callar/y no”. La ironía de un discurso pseudo epistolar dirigido a “señor mi corazón : le ruego que//” desemboca en un balbuceo que desarticula la sintaxis para fragmentar ese discurso sentimental y expresar la desorientación del corazón dolido del hablante lírico : “y corazón y humano y calla y qué” (537). La lengua de la tradición literaria, la lengua común que usan los adultos, deja al poeta desamparado, con su “corazón desterrado” expuesto a la lluvia.²

El lugar capaz de ofrecer un zócalo más firme y más unificante debe buscarse en otro sitio ; la zona exiliada desde la cual habla el locutor lírico de *Eso* es la infancia, tal y como se expresa en el primer poema del libro : « Cumpleaños » (515). Lo más interesante del poema, dentro de nuestra perspectiva, es el hecho de que el poeta no habla de la niñez sino que habla como un niño (“voy a manchar los manteles/seguro/ //y me gustara [sic] mucho el reto //que me va a echar”), en un poema que es también un canto elegíaco a la madre muerta desde un “ahora” asociado con la lluvia en la primera estrofa (“respirarías/calle/donde ahora//cae la tristeza?/¿enlluvia?//mamá trajo la tarde//”, 515) y que se convierte, por la gracia de la rememoración realizada en la lengua añorada, en un sentimiento de bienestar gozoso “al sol” (“lo último que hizo//antes de se morir//fue tender un hilito//para ponerme al sol”, 515).

El poema en prosa titulado « El pacto » explicita el alcance antropológico general de lo que se pone en escena en el primer poema mediante ese mínimo núcleo narrativo y anecdótico. Hablar como un niño, desde una infancia perdida y recreada en la palabra, sólo es un eslabón de las múltiples pérdidas que constituyen el ser. De esa “cadena” del ser (“ la cadena que se balancea sobre todos los abismos del mismo abismo : ser”, 535), el eslabón más determinante es sin lugar a dudas el nacimiento, el “puro comenzar” que inaugura nuestra condición de “expulsados”³ que luego se plasmará en una serie singular de expulsiones determinadas por las

¹ Véase por ejemplo el primer cuarteto : “señor mi corazón : le ruego que
no estalle ahora/por ahora/no
hunda su rostro en lo que conoció/
no arda contrario a su razón de fe” (537).

² Como en el poema « Lluvia » : « [...] escribo palabras para volver//a mi vecino que mira la
lluvia// a la lluvia/ //a mi corazón desterrado//” (517).

³ Véase el poema « El expulsado » de *Composiciones*, ya citado.

condiciones históricas. A nivel antropológico, lo que afirma el poema es la relación fundante entre nacimiento y exilio : es el “pacto de nacer” según el cual “es del infinito que estamos exiliados” (535). Pero esta expulsión fundamental corre paralela a una redención encarnada por el niño : “así, en tu secreto, crece el árbol que sueña el sueño donde un gallo, una piedra y la tristeza miran el mundo entero y lo ponen en la boca de un niño para que el sol beba” (535). Desde la “boca del niño”, se pueden volver a encontrar el corazón humano (“la tristeza”) y el “mundo entero” y se puede esbozar un espacio disponible para “poner[se] al sol” (« Cumpleaños »), al abrigo de la tristeza desgarradora de la “lluvia ajena”.

En « Niños », el poema despliega todo el alcance del fabuloso poder de la voz poética puesta “en la boca del niño”, poder que se yergue sobre el fondo de una infinita precariedad de lo humano, tejido de pérdidas, de expulsiones y de muerte. Mientras que en « Cumpleaños », el poeta era el niño, aquí se desdobl原因 las dos figuras. Por un lado, está el poeta, un “yo” aislado que sólo ve a los dos niños, uno enfermo, con fiebre, y el otro pasando por la calle soleada “con una mano en el bolsillo del pantalón”. El “yo” confiesa :

yo no sé nada/
no sé qué ve el niño de la mano en el pantalón/
ni el niño que tiene fiebre y ve los huesos del atlántico
y los huesos de todos los mares revueltos en su corazón/
yo no veo nada/no sé nada/ (523)

Ese no saber y ese no ver se convierten en el zócalo de la visión poética que se despliega como espacio acogedor al sol donde pueden aflorar las dichas más profundas, las heridas más difíciles de decir :

¿es este día en que todos los que han muerto
se vuelven a morir conmigo?/¿o yo con ellos?/
¿en esta luz dulcísima y abierta?/
¿y qué hace el niño con esta luz en su palma?/
¿mientras todos trabajan para hacer dinero fuera de esta luz?/
¿encerrados afuera de esta luz que es imposible mirar sin una luz adentro?/
¿sin un amor con pena adentro?/
ahora pasan las cartas que nunca me escribiste/
hijo/vos/que tanto nacés de esta luz/
tus cartas tienen fiebres de las que no sé nada/
[...]
ahora un niño se le paró al lado/
saca la mano del bolsillo del pantalón/
abre su palma a la luz

y piensa que la muerte es la muerte
y nada más que eso/ (524-525)

El niño contemplado, del que el poeta no sabe nada, le permite acoger el recuerdo del hijo, un recuerdo sellado por la misma ignorancia, el mismo deslumbramiento¹ ante una existencia devuelta inesperadamente en su movimiento más vital en el crisol de la contemplación poética : “tanto nacés de esta luz”. El poeta que ve la doble escena, ve también a su hijo en esta misma luz, la luz de un “ahora” incandescente en el que se cruzan pasado y presente, y caben tanto la maravilla del existir como el “dolor inseguro” de la pérdida cada día reiterada del ser amado (“¿es este día en que todos los que han muerto//se vuelven a morir conmigo?/¿o yo con ellos?”). No se trata aquí de ratificar la coexistencia de la vida y de la muerte como dos facetas de un mismo proceso o de ensalzar una postura neorromántica que supone un lugar de enunciación poética *ipso facto* desdichado, marginado, agónico. Más radicalmente, Gelman invita aquí al lector a considerar que es la máxima capacidad vital figurada en ese niño que abre su palma² al sol lo que permite pensar la muerte y adjudicarle el lugar que le corresponde. Ni más, ni menos. De *eso*, de ese “presente desgarrado”³ testimonia el poeta : dejándose descentrar por una visión que no entiende, mezcla de fiebre y quietud, se hace capaz de abrirse al enigma de la muerte para transmitir algo de su secreto.⁴

En otros dos poemas, el demostrativo *eso* sigue imantando el “objeto” misterioso e imperioso que revela el poema. En « Somos », “eso” provoca el extrañamiento del poeta y angustiosas interrogaciones que lindan con la imposibilidad del decir :

¿y cómo es eso que encurva?/
[...]
tanto dolor/tanto dolor/
y ya me callo/ya/ (518)

¹ El sintagma “esta luz” está repetido 5 veces.

² Varios poemas asocian la mano abierta con la disponibilidad frente al flujo de la existencia y el abrigo de una visión serenada (519, 516, 536, 542).

³ La expresión es de Edmundo Gómez Mango, en el hermoso comentario que hace de este mismo poema (*La poésie de Juan Gelman et l'appel des disparus*, 36).

⁴ “El testigo promete decirle o manifestarle al otro, su destinatario, algo, una verdad, un sentido que se le presenta o que se le ha presentado, de alguna forma, a sí mismo en tanto que testigo, único e irremplazable. Esta singularidad irremplazable vincula el testimonio con el secreto, pero también, de manera indisociable, con la muerte que nadie puede anticipar ni ver llegar, ni dar, ni recibir en lugar de otro” (Jacques Derrida « Poétique et politique » 531).

Pero precisamente el “yo” no se calla y da forma al dolor de una manera casi compulsiva como si, de nuevo con palabras de Valente, “El poeta, en puridad, sólo puede escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena a la palabra” (*Las palabras* 69). En el poema final, otro más titulado « Soneto », el pronombre demostrativo “eso” concentra el secreto de una experiencia que se nos comunica esta vez no desde la claridad de la calle soleada, sino en el claroscuro :

tu palidez alta en la noche/como
 luna/ ¿qué quiere decir?/
 la noche pasa en un lomo de gato/
 los grillos brillan/¿qué querrá decir eso?/

un niño grita/tengo
 tus dos mejillas en mi corazón/oh alta/
 y copa así vertida sobre mí/
 apagaste mi furia para hacerla tristeza/
 [...] (544).

Los mismos elementos comentados en vuelven a aparecer aquí : unas visiones que se aparecen al poeta, la figura del niño, un enigma sellado por la palabra “eso”. Pero las diferencias son notables. En este « Soneto », Gelman vuelve a un tono más intimista que acerca a su mundo familiar las imágenes que giran alrededor de un “vos” nocturno apenas esbozado –“tu palidez alta en la noche”, “tus dos mejillas”–, imágenes que suscitan la interrogación y el extrañamiento : “/ ¿qué quiere decir?/”, “/¿qué querrá decir eso?/”. El niño no es ahora la figura que permite pensar la muerte a partir de la vida, sino que aquí irrumpe como grito desnudo. No sabremos más, ni quién es, ni por qué grita, ni por qué el poeta no parece otorgarle toda su atención. Frente al estatismo del niño meditativo parado al lado del árbol de « Niños », los versos finales de este « Soneto », después de una retahíla de preguntas, se abren a un cierto dinamismo :

el único camino
 es polvo del camino(544)

El eco muy lejanamente machadiano de estos versos se puede leer a la luz, me parece, del final del poema « Operaciones » en el que, después de una alusión satírica a la crítica literaria siempre en pos de “antepasados

ilustres” como “juan ramón” o “don antonio”¹, se declara que “la poesía/ // recta como la espada del camino/ /// bajo el cielo de zinc/ [...] echóse a andar...” (531, subrayado mío).

Libertad irreductible de la poesía que hace su camino en el polvo para explorar, en tono ligero o grave, por debajo de las zonas gastadas de la experiencia y del lenguaje, un aspecto aún “encubierto” de la experiencia humana.

Entre *eso* y *aquello* se despliega toda la poética del exilio de Gelman. Frente a la compacta coherencia de los poemarios que se acercan a *aquello* que todavía late en el idioma, los libros que rondan *eso* que queda por decir parecen menos asequibles y de hecho han atraído menos la atención de la crítica. Es esta coherencia encubierta la que quisiera ahora intentar desvelar.

B. En pos de nuevas formas expresivas : Anunciaciones (1988) y Salarios del impío (1993)

El estudio de las fechas de composición de los poemarios nos muestra que, en los años 80 y 90, corren dos vetas paralelas : la que apuesta sistemáticamente por el patrón de la reescritura y la alegorización del exilio, por un lado, y por otro lado, la que experimenta nuevos cánones formales. En el primer caso,² el diseño general del libro, reforzado por “escolios” breves pero determinantes orientan el pacto de lectura hacia la legibilidad global del poemario. En cambio, libros como *Eso*, *Anunciaciones*, *Salarios del impío*, aunque también respondan a un patrón formal relativamente estable, parecen alejarse de semejante pacto de lectura. La matriz en la que se inscriben los poemas de un mismo libro es menos semántica y cultural (la visión exiliar), o incluso biográfica (la derrota, el duelo en *Carta abierta* o *Carta a mi madre*), que directamente formal : el aforismo en *Salarios*, o la exclamación aunada con la imagen surrealista en *Anunciaciones*. Con este último libro, se afirma el gesto experimental que anuncia el paso a otra etapa de la producción de Gelman, lo que se hace patente con la publicación de *Incompletamente*, en 1997. De

¹ La alusión al primero parece clara, ya que “el burro suave en los ojos” sólo puede referirse al autor de *Platero y yo*. En cambio, la identificación de “don antonio” con Machado es más insegura : resultaría de un haz de elementos textuales ambiguos.

² Remitimos a los poemarios estudiados en III 1.

esta manera, *Anunciaciones* y *Salarios del impío* proporcionarían para la poesía de los noventa un crisol de refundición poética semejante al que significó *Cólera Buey* para la poesía de los 70.

Según Daniel Freidemberg, el gesto experimental de *Anunciaciones* sería paradójico porque significa al mismo tiempo un choque frontal con la expectativa de los lectores y una vuelta al lenguaje más gastado de las vanguardias :

Anunciaciones, de 1988, [es] uno de los libros más exasperados de Gelman y seguramente un libro exasperante, al menos a primera vista. Por qué y para qué, por ejemplo, esas sucesiones de breves y brevísimas oraciones encerradas entre signo de exclamación, y por qué y para qué el ametrallamiento ininterrumpido de imágenes notoriamente artificiosas procedentes del más usado arsenal dejado por las vanguardias : resabios creacionistas [...], descarados vallejismos [...], combinaciones según la fórmula del delirio surrealista [...], todo un muestrario de lo que ya no se podía hacer, no sólo porque la moda a esa altura de los ochenta desacreditaba toda escritura sustentada en el esplendor de la imagen surrealista-creacionista y en el impacto, sino porque el recurso de la imagen hecha de encuentros sorprendentes se había vuelto hacía tiempo un lugar común (Freidemberg, « Poesía contra poema » 345).

De hecho, llama la atención la manera cómo Gelman juega aquí con algunos de sus propios temas de predilección, usando y distanciándose no sólo de imágenes gastadas de la tradición sino también de su propia producción. Así, varios poemas introducen una ruptura –en el tono, las actitudes del *yo*, las imágenes– con las consideraciones del alma en pena, tan habitual en la poesía de Gelman hasta ese momento. El empleo frecuente de los signos de admiración nos parece ser significativo de esta intención. Véase por ejemplo el poema que empieza con esta interpelación y termina ensartando exclamaciones abruptas y aparentemente disparatadas :

alma : no seas burra ni celeste/
 ¿te invadió el odio?/invadí al odio vos/
 juntos recorrerán países somnolientos/
 evitarán toda ceniza de la palabra junco/
 y los cuantiosos “huey/hueya” que demuestran la lejanía arrastrada
 [...]
 ¡hay que cerrar tu boca!/
 ¡sus callejones de menina!/
 ¡ahorquen al orlado de disculpas!/
 ¡corran la pascua de su combustión!/
 ¡adelante/universo!/
 ¡faltaba más!/ (561-562)

Los dos últimos versos ilustran lo que me parece ser la nota más singular de este libro : el vigor. Como apunta Freidemberg :

La poesía se exhibe como proceso, incapaz ya de completar una imagen o una ilusión y apuesta a la contundencia de su propio moverse, incorporando todo lo que le impide hacerlo (Freidemberg 349).

Hay una exploración de la lengua que traduce menos un deseo arqueológico o una postura ética (como es el caso en *Dibaxu*, por ejemplo), que una apropiación entre exasperada y lúdica de la lengua. No hay una emotividad dolida en la fuente de estos poemas, sino un hablante enfurecido, preso otra vez de una “cólera buey”, como un pajarillo que chocaría contra los barrotes de la jaula.

Si bien es cierto que es este poetizar en “proceso” el que domina el libro, también cabe recalcar el hecho de que algunas veces, entre dos destellos de ira y sinsentido, se puede captar un enunciado significativo en relación con el resto de la obra de Gelman. Otro ejemplo que muestra una nueva ocurrencia de la palabra “alma” es ilustrativo de esta significación residual :

[...]
 duele al cuerpo el pensamiento infeliz/
 alma flaca en amor/
 el hilo vuela en la lengua aulladora/
 el mismo unirse se hundiría como
 jardín lejano en la recordación/
 ¡claro que vi tus piernas majando mansedumbres!/
 ¡tu láctea paz! ¡tu aire de puerta!/
 ¡vos/incesante como un pozo!/
 ¡acabemos con la jauría almidonada!/
 ¡basta de ópalos tristes! ¡sería bueno
 que saquemos del patio las desgracias vacías!/
 ¡enterremos las bestias sin que ellas se den cuenta!/
 ¡no nos vendrían mal unos baldazos de candor! (571)

Los primeros versos citados se sitúan en el ámbito del “pensamiento infeliz”, del “alma flaca”. La triple imagen de la unión (“el mismo unirse”, expresión de lejana resonancia sanjuanista), del hundimiento y del “jardín lejano de la recordación” nos remite a un territorio que ya hemos recorrido : el de los “oleajes de la memoria”. Pero esta vez, entre el alma y sus recuerdos, se interpone una visión que tiene la fuerza de la evidencia (“¡claro que vi tus piernas majando mansedumbres!”) y la claridad del agua inagotable (“¡vos/incesante como un pozo!”). La aparición del *vos* es tan fuerte que provoca un cambio radical de actitud, un entusiasmo

comunicativo expresado por una serie de acciones en primera persona del plural (“acabemos”, “saquemos del patio”, “enterremos”, etc.), un deseo de ruptura (“¡basta de ópalos¹ tristes!”).

En varios textos apuntan no sólo gritos de ira sino también movimientos de recomposición de los pedazos tan característicos del alma en pena.² En esta perspectiva, la palabra final del último poema citado – “candor” – es extremadamente significativa. Entronca con la poesía temprana del autor y el hipograma que encierra. En varios poemas del libro, Gelman apela a una poesía capaz de restaurar una experiencia del mundo abierta al redescubrimiento de la infancia :

¡inventen una lengua donde quepa/
 todo el furor que falta!/
 ¡acaballen su número para que sude Venus!/
 ¡cuenten los años del cariño lavado!/
 ¡los bergantines de la infancia!/
 ¡acodada/mirando
 lo que no va a venir! (585)

En otros textos, lo que asoma es una voluntad enardecida de dar la espalda a la paciente exploración de la memoria y apostar por una posibilidad (apenas proferida, puesta en tela de juicio por el entorno textual irracional y exasperado) de un “ser” recompuesto :

[...]
 ¡saquen las manos del olvido!/
 ¡coman el entresueño de su vez!/
 ¡soben de punta a punta a la alta moza!/
 ¡está entrando a cuarteles de tiempo con ojos machacados!/
 ¡en su piecito bailan
 los cuartuchos rejuntados del ser! (573)

El verso final del poema se destaca tanto más cuanto que es un eco del epígrafe del libro : “tot es niens” (Guillermo de Poitiers). El ser y el no ser, el todo y la nada, se asoman como al trasluz, más allá del vistoso dispositivo exclamativo y metafórico de la mayor parte de los poemas de *Anunciaciones*. Bien es cierto que toda lectura en busca de isotopías

¹ En un poema anterior ya se habían mencionado los “ópalos” en relación con la memoria :

“¡arreglen ese lecho de espanto con ópalos hincados en lo más
 atrás de la memoria!/
 ¡pónganle sábanas de leche perdonada!/
 ¡averigüen dónde queda ternura! ” (558)

² Véase por ejemplo el poema « Nadie limpia de polvo... », 573.

consistentes está abocada al fracaso en un libro cuyo principio de escritura reside en la exhibición de un poetizar en busca de su propia renovación. Sin embargo, no es ilegítimo vislumbrar detrás del ametrallamiento de exclamaciones exasperadas, una búsqueda incipiente de un nuevo fundamento ontológico. Esa búsqueda en ciernes en *Anunciaciones*, se hace más explícita en *Salarios del impío*.

De hecho, aunque todo parece oponer estos dos libros, cabe recalcar por lo menos dos puntos comunes : primero, la voluntad manifiesta de encontrar una modalidad expresiva nueva con relación a la producción anterior ; en segundo lugar, la emergencia más nítida de una preocupación por temas más especulativos, que giran alrededor del núcleo semántico ya destacado por el epígrafe de *Anunciaciones* : el todo y la nada (“tot es niens”). Veamos más detenidamente el primer punto.

En la estela de un Valente (uno de los dedicatarios mencionados en el poemario) o de un Porcchia, el autor opta por una forma cercana al aforismo : brevísimos textos en prosa ofrecen al espíritu del lector fragmentos enigmáticos de una totalidad que ni siquiera se puede vislumbrar. Ciertas frases recuerdan poemarios anteriores como *Citas y Comentarios*.¹ Pero de manera general, el tono reflexivo parece situarse más bien en la continuidad de un poemario como *Eso*, escrito en los años 1983-84, que reúne tanto poemas fraguados en una lengua poética muy cercana a la de muchos libros de los setenta y ochenta (ausencia de puntuación y uso de barras, gusto por la estrofa de cuatro versos, neologismos, interrogaciones lancinantes, etc.) como poemas en prosa (véanse « El pacto » o « Los ilusos », por ejemplo) que me parecen constituir el asomo de un lenguaje que se apoya en nuevas modalidades de la lengua. *Salarios del impío* no abandona los temas omnipresentes en la poética gelmaneana pero los aborda de una manera más indirecta y reflexiva.² Si bien es cierto que el amor, la memoria y el dolor (por citar sólo algunos temas) siguen presentes, el *yo* lírico se sustrae a una expresión demasiado personal y emotiva para ahondar de manera más especulativa en la relación con la “íntima otra” (*Salarios* 28), más allá de la pérdida y de la ausencia tan cantadas en los libros elegíacos del exilio. La modalidad mayormente declarativa, la escasez de neologismos, la presencia de la puntuación y la mayúscula, todo eso apunta a la configuración de una

¹ Por ejemplo, el incipit de « El jilguerito » es marcadamente sanjuanista, como si ofreciera una “cita” más del santo carmelita : “El amado a la amada se parece” (Gelman 33).

² Véase al respecto el análisis de Monteleone (« Gelman : el salario » 173-175).

lengua más clásica¹ en cuanto al léxico y la sintaxis, al mismo tiempo que se refuerza la universalidad del horizonte de referencia y el carácter apaciguado de la voz lírica.

Ese apaciguamiento es también una característica del tono y de la modalidad enunciativa de los poemas : ya no hay series vertiginosas ni de preguntas, ni de exclamaciones, sino aserciones tan rotundas como misteriosas. Mientras que las exclamaciones desconcertantes ponían a distancia todo lirismo íntimo en *Anunciaciones*, los aforismos de *Salarios del impío*, en su desnuda brevedad, también rompen con la indagación en el dolor y la memoria que habían desplegado numerosos libros del exilio. Esto no significa que las isotopías vinculadas con estos semas hayan desaparecido, sino que se ven profundamente desplazadas.

De hecho, la isotopía del dolor se despliega en *Salarios del impío* al vincular tres campos semánticos : el dolor, la memoria y el animal. Si los dos primeros términos no son para nada nuevos en la poesía de Gelman, la última serie introduce ecos imaginarios nuevos que se destacan por su carácter enigmático y su ambivalencia. Veamos algunos ejemplos.

Aventuras en la selva

[...]

II

En las manchas del tigre vi dolor. Los espantos de tu alma empujada. (13)

El animal

Cohabito con un oscuro animal.

Lo que hago de día, de noche me lo come.

Lo que hago de noche, de día me lo come.

Lo único que no me come es la memoria. Se encarniza en palpar hasta el más chico de mis errores y de mis miedos.

No lo dejo dormir.

Soy su oscuro animal. (15)

El buey

Hasta a dónde se estirará el adiós como vergüenza y la ternura que injuriaron el animal del sueño las bestias de perdón que te devoran y la dicha culpable o compasión que corrigiera al mundo desexistir para ya ser en llama en buey amor nunca tocado (34)

El baldío

Animal de baldío, memoria, comés pastos que no crecieron más. (41)

¹ Siguen existiendo notables transgresiones de la norma lingüística. Véase por ejemplo la heterodoxia de la sintaxis y de la puntuación en el poema « El buey » citado *infra*.

El espejo

Alma que sólo ves un animal herido al fondo de espejo : cesa ya de jaderar. (44)

El “animal”, en su identificación ambivalente con la memoria, parece ser *lo otro* de la conciencia, que le es ajeno y le atormenta, y que, al mismo tiempo, procede de ella misma. El “animal” evoca la violencia interior que no cesa, la obsesión dolorosa que se impone a la conciencia y que cobra, a través de la noción repetida de “animal” un oscuro matiz pulsional.¹ El carácter obsesivo de la memoria se trasparenta en la circularidad paradójica que caracteriza los textos citados. En «El animal», por ejemplo, la exterioridad de la memoria con relación al *yo* está afirmada rotundamente al principio del poema. Pero a lo largo de los breves versos, las repeticiones contrastadas (“Lo que hago de día, de noche me lo come.//Lo que hago de noche, de día me lo come.//Lo único que no me come es la memoria.”) operan una inversión de la alteridad inicial : “Soy su oscuro animal”.

Asimismo, no es inútil recalcar el hecho de que las marcas emocionales habituales de la poesía de Gelman están ausentes : diminutivos, neologismos con fuerte valor expresivo, uso de las barras oblicuas, han desaparecido a favor de una lengua más asertiva y reflexiva. Esta reflexividad se debe entender no sólo como voluntad de volver sobre sí –entre los 33 textos, hay doce que presentan una señal de la primera persona gramatical– sino también como tensión especulativa. Al dejar de lado las peripecias biográficas, el poemario avanza vinculando un *yo* lírico neutro, potencialmente universal en su expresión del dolor y del amor, con un pensamiento que baraja algunas categorías del pensamiento ontológico : el ser, la nada, el vacío. Los dos textos siguientes muestran cómo esta misma reflexión se hace ora general, ora relativa a un *yo* lírico despojado de ecos biográficos precisos.

Actos

La nada existe antes que el amor, pero el amor la crea. Zona vacía, revidas y remuertes en cada punto del cero de la noche. (25)

¹ Véase al respecto el interesante comentario de Monteleone : “Ser otro es el estado que el exilio vuelve dramáticamente real, es decir ser ajeno hasta en lo íntimo. De allí que en *Salarios del impío* se reiteran las imágenes que aluden a dos polos de extrañamiento. Uno es la animalidad, pero ya no como nostalgia de una experiencia individual, aunque en ella tenga su matriz, sino como exilio de lo humano. Investidura del alma en el puro instinto del vivir [...]. Otro es el amor [...]” («Gelman : el salario», 175).

Retrato

Nadie debe hacer ruido en el secreto corazón. Amo las apariencias del no ser natural. La verdadera nada es el espejo que envenena los rostros del deseo, convierte a la memoria en cuerpo fugitivo de la unión. Desde que nació estoy lleno y vacío de mí mismo y así conozco que la verdad más inocente es un destino. (23)

El primer texto expresa de manera compacta una de las tesis del judaísmo tardío relativa a la Creación como fruto del exilio de Dios. Según las concepciones cabalistas desarrolladas por Isaac Louria (1534-1572), sólo el retiro de Dios fue capaz de crear el espacio vacío donde se desplegara la Creación.¹ Gelman retoma esta teoría del *tsimtsum* (retiro, retracción) para reformular su propia poética. Esta tiende a captar, sin lograrlo nunca, el momento del surgimiento del ser, cuando el retiro de Dios, la no existencia, concuerda con la plenitud de posibilidad de lo real. Pero sólo posibilidad. Lo que dibuja el retiro divino, la cancelación del Existir pleno, es la forma de lo existente. De esa forma pura, la poesía es la imagen más precisa. El propio Gelman afirma que: “La poesía da forma al vacío para que éste sea posible” (Gelman « Notas al pie » 16). Forma pura desprovista de objetos que la llenen, la poesía deslinda la nada y el vacío. En « Forma », la carencia, es decir de alguna manera el vacío, también resulta ser una forma, en el sentido que se acaba de definir: “Alma que ahora pensás : decí por qué en amor la soledad es forma de la luz” (42). En « Peso », se relacionan palabra y vacío :

El peso de la palabra llega desde una piel tendida, furia o pena, niñez.
El vacío del hondo, apoyado en el viento (18).

En « El ave », se introduce una asociación entre vacío y vuelo – “¿Qué sos, sino mi estando en desestar, ave dura del siendo, vacío que no puedo agotar?” (24)– que se desarrollará en *Incompletamente*. En el análisis de ese poemario publicado cuatro años después de *Salarios del impío*, veremos cómo se profundiza la distinción entre nada y vacío : la nada vendrá relacionada con la “devastación” y las ruinas del olvido, mientras que el vacío se asociará con la posibilidad del ser, y muy específicamente con el movimiento del vuelo que “sube de la nada al vacío”.

¹ Como ya se ha comentado *supra*, “El acto primordial y especial de la creación consiste en el ‘Tsimtsum’, concentración de la vida divina en ella misma ; por ella se forma un espacio vacío en el que el mundo puede desplegarse” (Müller 107).

III. Incompletamente (1997) o la memoria desengañada

A. La forma como memoria

“Por su azarosa precisión y deliberada extrañeza, por su emoción bajo cenizas, estos sonetos laten como exactos relojes que nunca dan la hora debida sino otra fuera del tiempo.”¹ Con estas palabras extraídas del texto de presentación de la contracubierta de la edición original, se definen de la manera más oportuna dos de los rasgos formales centrales que caracterizan el volumen que Gelman publica en 1997 : *Incompletamente*. Por un lado, a pesar de evidentes distorsiones (sobre las que volveré) con relación al modelo canónico,² los poemas están calificados conjuntamente como “sonetos”. De esta manera, Gelman profundiza en un molde estrófico familiar, presente ya en su primer libro. El cultivo del soneto en la poesía hispanoamericana del siglo XX no es para nada excepcional. Baste con citar los ejemplos de Paz y Borges, amén de los *Cien sonetos de amor* de Neruda. ¿Cuál es la marca registrada “Gelman” en la apropiación de una forma tan tradicional? Quizás sea su relación con la *duración*. De hecho, por otro lado, estos “sonetos” “laten como exactos relojes” : lejos de ser sólo una mera arquitectura formal, aprensible visualmente en el espacio de la página, se ofrecen al lector como estructura temporal esculpida a lo largo de unos versos en los que el desfase, la demora operan como mecanismos constitutivos de la polisemia del poema. En este apartado, intentaremos pues desarrollar estos dos elementos al delinear, en primer lugar, un pequeño recorrido por el conjunto de la obra gelmaneana para descubrir la

¹ Contracubierta de la edición original.

² Me refiero aquí no sólo a la definición del soneto canónico y modernista (como “poema poliestrófico cerrado procedente de Italia.[...] Está compuesto por dos cuartetos dos tercetos endecasílabos ; la rima de estos últimos queda a gusto de poeta. [...] El Modernismo, por su parte, introduce numerosas variaciones en el soneto : heterometría, otros metros [...]”, Paraíso 428-429), sino que considero como soneto todo poema, sea cual sea su métrica, que consta de 14 versos repartidos entre dos cuartetos y dos tercetos, así como ciertos poemas que gozan de una organización estrófica cercana de ésta y que se puede relacionar con la forma del soneto a causa del contexto directo que les proporciona su ubicación en el poemario. En el caso concreto de *Incompletamente*, 52 de los 66 poemas se amoldan a la forma del soneto desde el punto de vista estrófico, siendo la métrica totalmente irregular. Los catorce poemas restantes se presentan como variaciones del modelo que alteran más o menos la distribución estrófica clásica (4-4-3-3) como aparece en el cómputo siguiente : 4-3-3-4 (12), 4-5 (21), 4-3-4 (31), 4-4-2-2 (49, 55), 3-3-3 (50, 73), 4-3-3-3 (59), 4-4-3-2 (62, 63), 4-4-4 (64), 3-3 (67), 4-4 (74), 4-4-3-2 (76).

historia de su relación con la forma del soneto. En segundo lugar, intentaremos profundizar en el valor temporal y semántico del uso personalísimo del soneto que hace Gelman en *Incompletamente*.

1. El soneto en la obra poética de Juan Gelman : entre tradición y experimentación

En el primer libro del autor encontramos el soneto “perfecto” desde el punto de vista técnico : « Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica » de *Violín y otras cuestiones* (1956). Los catorce endecasílabos con rimas consonantes respetan rigurosamente la estructura del soneto pero no su espíritu. La división binaria, esencial según Gicovate (17-18) en el resorte mismo del soneto a lo largo de toda su historia, se ve aquí contrarrestada por el uso marcado de la repetición del íncipit del primer verso de cada estrofa (“Voy a firmar aquí...”, *Violín* 71). El soneto aquí no es objeto de una apropiación personal sino de una simple demostración de maestría técnica. Es interesante notar la observación de González Tuñón, en el prólogo de la primera edición de *Violín y otras cuestiones* : “Prevalece el verso libre, y es lógico, porque corresponde al fondo. Pero Juan Gelman también demuestra que puede escribir un soneto [...]. Se trata de dominar y utilizar todas las formas : lo importante es la intención moderna que se pone dentro, el talento, y cualquier forma resulta enaltecida cuando se consubstancia con el contenido” (10).

Es legítimo dudar que esa consubstanciación haya tenido lugar con este único soneto de *Violín*. Me parece más bien que el autor tardará casi cuarenta años hasta lograrla. El segundo soneto que se puede leer en los libros publicados del autor está inserto en *Velorio del solo* (1961) y se titula « Noche de mayo ». Se trata de un poema muy lírico, que evoca sesgadamente un desencuentro amoroso (“fragor de sábanas desencontradas, tristes”, *Velorio* 118) ; respeta la forma de un soneto alejandrino, es decir, modernista, en los cuartetos (versos de catorce sílabas, rimas consonantes ABAB), pero esta forma se flexibiliza en los tercetos : se abandona la rima y el verso fluctúa ligeramente (14-13-14, 14-15-14). El ambiente de la escena se define por una densa isotopía de la “dulzura” : se nos habla de “una noche de mayo, suave de sombras y de ramas”, de “una noche [...] como una dulzura posada en mi cabeza” (118).

Nada más para los cuatro primeros libros del autor, como si lo que importara fuera únicamente demostrar de paso un conocimiento y un dominio de la tradición para enfatizar indirectamente la opción estilística mayoritaria de estos libros que se aparta decididamente de la tradición tanto europea (en el primer soneto) como hispanoamericana (en el caso del soneto modernista de *Velorio del solo*). Bien es sabido que el camino de creación de Juan Gelman se teje de búsquedas constantes, tanteos y sondeos que a veces lo llevan a unos atolladeros de los cuales sale dando un giro inesperado a su búsqueda creadora.¹ En este sentido, la publicación de *Cólera Buey* (en su forma definitiva, en 1971) representa unos de esos “vuelcos” que le permite al poeta, en términos de Dalmaroni, desarrollar “una serie de estrategias de experimentación discursiva”, lo que lo lleva a explorar “un sistema de transgresiones sobre la morfología del idioma” (Dalmaroni *Juan Gelman contra las fabulaciones* 48-49). El choque entre tradición y experimentación es especialmente sensible y vuelve a definir lo que está en juego en la elaboración de este nuevo lenguaje poético : la tensión entre la construcción del horizonte de lectura con ecos de formas y géneros tradicionales, por un lado, y la distorsión a veces violenta de la expectativa del lector-oyente, por otro lado.

En *Cólera Buey* resalta precisamente la importancia de la forma del soneto en el cruce de estas estrategias experimentales. En efecto, como se sabe, el volumen publicado en 1971 reúne nueve libros y un poema extenso escritos entre 1962 y 1968. Las formas poéticas son muy variadas pero relativamente homogéneas dentro de cada libro : se nota la preferencia, por supuesto, por el verso libre, más o menos largo según los libros, pero también se halla un libro enteramente compuesto de poemas en prosa (*Perros célebres vientos*, 1963). Al otro extremo del abanico, se pueden leer en *Cólera Buey* dos libros cuya coherencia estriba en el hecho de que se presentan como una apropiación personal de la forma clásica del soneto : *Rostros y Otros mayos*. *Rostros* (1963) consta de diez poemas que constituyen verdaderos ejercicios de estilo alrededor de un modelo bien identificado. Este modelo viene dado por el primer poema de la serie, articulado en cuatro estrofas (dos cuartetos y dos tercetos) que corresponden a la estructura habitual del soneto. El verso es libre y de preferencia breve (oscila entre siete y doce sílabas, con una mayoría de heptasílabos), como también se observará en los otros nueve poemas donde

¹ Véase la declaración de J. Fondebrider a J. Gelman, en una entrevista de 1992 : “me da la impresión de que cada vez que conducís a tu poesía a un callejón sin salida solés dar un viraje inesperado para salirte del atolladero”.

igualmente predomina el heptasílabo.¹ En los restantes poemas, la elección estrófica varía constantemente, como si se tratara de una experimentación sistemática, en la que se buscan cuáles son los efectos logrados por una modificación de la forma básica, en este caso la distribución de los catorce versos en cuatro estrofas (4-4-3-3). Tenemos dos poemas de tres estrofas ; los demás conservan las cuatro estrofas pero quitan o añaden un verso en alguna de las estrofas. Por ejemplo el poema V tiene estrofas de 4, 4, 2 y 4 versos, lo que lleva a un total de catorce versos, pero con una destrucción del equilibrio típico de dos tercetos al final ; otro ejemplo, el poema X que consta de dos versos en la última estrofa (las otras responden al esquema : 4-4-3), etc.

El libro *Otros mayos* (1963) sigue el mismo principio constructor ya que presenta cinco poemas que pueden ser leídos también como variaciones personales alrededor de una forma clásica, el soneto, identificada como tal en el primer poema (« Carta ») por la estructura estrófica, siendo los versos libres, y sin rimas. Aquí también se da la misma preferencia por el verso impar y breve (a veces, muy breve, hay versos de tres sílabas). Sin embargo, el carácter de ejercicio formal y casi lúdico a lo Queneau se desdibuja para dejar paso a una mayor unidad temática cuyo núcleo afectivo y simbólico es el mes de mayo, con las conotaciones de tristeza y dulzura, que casi siempre acompañan la mención del otoño porteño en la obra de Gelman : “¿qué me querías decir mayo?//¿por qué eras triste o dulce en tu tristeza?” (76). La distribución estrófica se combina con el uso marcado de la repetición como principio estructural del poema (como en el segundo titulado « Otro mayo », 77). Sin embargo, del mismo modo que los diez números latinos en *Rostros* evocaban una serie formal, el título « Otro mayo », repetido tres veces para tres poemas diferentes, parece hacer hincapié, más allá del énfasis en la exploración de variantes, en ese núcleo afectivo destacado *supra* y que despliega el ambiente esbozado en el soneto de *Velorio del solo*, precisamente titulado « Noche de mayo ».

Resumiéndonos, podríamos decir que lo que dejan claro los sonetos comentados hasta aquí es el temprano interés por esta forma clásica y el hecho de que, en un libro como *Cólera Buey*, que se presenta abiertamente como un libro de ruptura, el soneto constituye un crisol donde de la manera más aguda se presenta la tensión entre constricción y libertad formal, entre arraigamiento en la tradición en el sentido más amplio posible y expresión de una experiencia personal : la experiencia que no sólo se dice, sino que *es* ese poema que el autor escribe cuando lo escribe. Los dos libros

¹ 54 heptasílabos sobre un total de 115 para *Rostros*, es decir, más de la mitad.

comentados de *Cólera Buey* me parecen apuntar también a otra dualidad : mientras que *Rostros* se presenta como una serie coherente desde el punto de vista formal, *Otros mayos* añade a esta dimensión formal una unidad de tono y de contenido emocional.

En la obra posterior a *Cólera Buey* y excluyendo a *Incompletamente*, ya no encontramos libros enteros basados en la forma del soneto, aunque sí varios poemas titulados « Soneto », desperdigados en distintos libros : tres de molde clásico en *Hechos*¹, cuatro en *Notas* (cf. *infra*), uno en *Hacia el Sur*², dos en *Composiciones* y tres en *Eso*. De manera general, estos sonetos escritos en los años 70 y 80 se enmarcan también en la polaridad forma/contenido destacada en *Cólera Buey*, pero esta misma polaridad debe considerarse en la gran empresa intertextual que va a caracterizar la poesía de Gelman a partir de *Hechos* (redactado entre 1974 y 1978, publicado en 1980), libro en el que afirma explícitamente la deuda contraída por el poeta para con Ezra Pound. Lo que le enseña Pound a Gelman es fundamentalmente la novedad de lo tradicional, en palabras de Gelman : “Pound restauró la novedad. ¿Qué novedad? Nada menos que la del acervo poético mundial a lo largo de todos los siglos. [...]” (Fondebrider 3).

En este acervo poético sobresalen dos figuras, especialmente relevantes para el tema que nos ocupa : Francisco de Quevedo (1580-1645) y Guido Cavalcanti (1255-1300). En cuanto al primero, es en *Notas*, libro incluido en *Si dulcemente* (publicado en 1980), donde Gelman expresa su deuda quevedesca de la manera más explícita.³ Entre los veintisiete poemas del libro, cuatro responden al esquema estrófico del soneto (VII, XXI, XXII, XXIV). Los dos primeros enfatizan la dimensión formal. Mientras que el VII usa versos blancos de siete y nueve sílabas, el XXI presenta un soneto clásico en el que resuena el endecasílabo con muy escasas fluctuaciones (por ejemplo el verso 3 consta de doce sílabas). Se afirma en ambos casos la dicción gelmaneana, lo que, a nivel métrico, se manifiesta por una gran frecuencia de versos oxítonos y de ritmos muy alejados, por la existencia de periodos rítmicos muy separados (incluso gráficamente : véanse las barras oblicuas), del verso melódico y fluido típico del Siglo de

¹ Observamos que salvo contadas excepciones están escritos en endecasílabos blancos y respetan la estructura estrófica tradicional.

² Conviene mencionar aquí que en este libro hay otro poema que respeta la estructura del soneto y se titula « Qué hicieron » (347).

³ Véase el epígrafe de la edición original de *Notas* : “...polvo serán, mas polvo enamorado”, epígrafe que desaparece en las ediciones posteriores.

Oro y sobre todo del primer creador verdadero de sonetos en castellano, Garcilaso de la Vega.

Las notas XXI y XXIV se presentan como una reescritura del más famoso soneto de Quevedo : « Cerrar podrá mis ojos la postrera/ sombra... ». No voy a repetir aquí el pormenorizado análisis de Néstor Ponce, publicado en varios lugares. Lo que sí llama la atención, por ejemplo en la nota XXIV, es que se unen perfectamente : 1° el dominio técnico (los endecasílabos blancos fluyen sin artificios en cuartetos y sonetos), 2° la expresión de la obsesión que genera el poema (en este caso el recuerdo doloroso de “la agua fría donde flotan los rostros de los compañeros”, 120) y 3° el intertexto que se deja leer en transparencia, aportando a la obsesión del poeta su desgarradora afirmación de la perennidad del amor, como tan bien lo formuló Pablo Neruda : “¿A quién puede la muerte conceder después de la partida toda la potencia del amor? Sólo a Quevedo. Y este soneto es la única flecha, el único taladro que hasta hoy ha horadado la muerte, tirando un espiral de fuego a las tinieblas” (Neruda, *Obras II*, 553). El soneto de Gelman se convierte en el lugar que permite la convergencia íntima de dos lenguajes poéticos tejidos indiscerniblemente de constricciones formales, de un idiolecto fluctuante pero reconocible y de una visión del mundo eminentemente personal en la que la polaridad entre amor y muerte, como en Quevedo, deviene interrogación acerca del ser y del tiempo. Es esta interrogación radical, planteada en términos quevedescos, tanto formal como temáticamente, la que vertebra el libro *Incompletamente*. Sin embargo, esta continuidad subterránea entre *Notas* e *Incompletamente* no se da de manera directa sino que es el resultado de una serie de tanteos de los que Guido Cavalcanti aparece como la sombra tutelar.

El interés de Gelman por Cavalcanti es antiguo y se manifiesta a veces a través de una espesa capa intertextual. No es inútil recordar –como ya se ha detallado en un apartado anterior (I.A.)– que el poema « Cantos » de *Hechos* (90-91) proporciona un nexo entre Pound y Cavalcanti. En una entrevista de 1992 (Fondebrider 3), Gelman ha confesado su admiración por Cavalcanti : “Guido Cavalcanti siempre me gustó, siempre me pareció un poeta extraordinario, pero sólo hace dos años me apasionó al punto de traducir sus sonetos. Esos sonetos fueron el origen de los que ahora estoy escribiendo”. Quizás la distancia que implica la lengua italiana le invite a intentar una recreación en castellano de los sonetos del poeta florentino. En 1992, publica casi simultáneamente en dos revistas diferentes una “versión” de cuatro sonetos del florentino (las rimas IV, XVIII –citado *infra*–, XXII y

LXII) y un soneto propio¹ que, visto a la luz de los anteriores, aparece como un pastiche de las « Rimas » de Cavalcanti. Una nota al pie relativa a este último soneto reza : “El poema final pertenece a un libro inédito de sonetos, de 1992”. Interrogado acerca de este libro, el propio Gelman comentó que no publicó este poemario : “Ese libro nunca se editó. Era de sonetos corrientes –catorce versos, dos cuartetos y dos tercetos, aunque de rimas sin ubicación clásica a veces– con los que intentaba, en vano, hacer estallar el soneto desde adentro. Fracasé.”² ¿Qué significa este fracaso? ¿En qué consiste el logro de *Incompletamente* que permite que, a los ojos del poeta, los nuevos sonetos escritos en México entre 1993 y 1995 (*Incompletamente* 7) sean publicables? ¿Qué significa ese “estallar desde adentro” que sería la marca de Gelman sobre el molde tradicional? En definitiva, ¿por qué el soneto parece ser una forma *fetiché* en la producción de Gelman?

Para contestar estas preguntas, quizás no sea inútil tomar un poco de distancia y recordar una vez más que esta atracción por el soneto es un hecho harto compartido por gran parte de poetas occidentales desde el Renacimiento hasta nuestros días. Según Gicovate, las razones de semejante fascinación tendrían que ver con la densa historia del soneto que la transforma en una cámara llena de ecos :

Porque el soneto condensa la intuición poética en breve y amplísimo territorio resulta como ninguna otra forma el mejor instrumento para expresar los más diversos temas y las más diversas personalidades, y desde su inepción se presta a un juego constante de intertextualidades que permite la memoria más persistente de hallazgos y deslumbramientos lingüísticos de época tras época. En sus limitadas orillas se dan cita los tesoros de la antigüedad y las novedades sensorias del mundo moderno. (Gicovate, 264)

Mientras que Gicovate subraya la apertura del soneto a voces y sensaciones, otros críticos apuntan al carácter de totalidad que se desprende de una forma que funciona como lo que Jasinski llama un “condensador poético” (citado por Gicovate, 11). Según Mathilde et Albert Bensoussan :

El soneto es a la poesía occidental lo que el haiku a Asia, porque así como el haiku se propone entregar un mensaje poético dentro de la restricción de sus 17 sílabas, el soneto [...] nos da una *totalidad poética* perfectamente satisfactoria en su forma, y atractiva en cualquier época, del Renacimiento a nuestros días (Bensoussan 75, el subrayado es mío).

¹ Publicado junto con la entrevista de 1992 de Fondebrider (4).

² Explicación dada por el autor en un correo electrónico del 8 de noviembre de 2005.

De la misma manera, el lingüista Yves Macchi también asocia soneto y totalidad :

Me parece que toda la historia de la escritura poética se orienta hacia una conciencia cada vez más aguda de esa relación dialéctica y compenetrada de lo declarado y lo no declarado. El soneto clásico, por su masiva arquitectura interna, o el poema barroco, cargado de pesadas frondosidades, pretende ser un triunfo de la palabra rítmica sobre el silencio. Es la palabra la que reina: no deja penetrar en ella más que una mínima cantidad de silencio, que severas leyes de cadencia y de sintaxis autorizan a entrar. [...] Por el contrario, por su estrofa descompuesta, su métrica irregular, sus cadencias imperfectas, el poema moderno, roído por el blanco de los bordes y del centro, acepta el desafío del silencio. No teme enfrentar la descomposición sintáctica e incorporar un silencio que trabaja la frase poética desde el interior [...]. (Macchi 37)

Entendemos mejor ahora por qué Gelman se siente al mismo tiempo atraído por una forma intertextual por naturaleza y tentado de introducir *en* ella la modernidad poética, es decir, en términos de Macchi, “el silencio intrapoemático aceptado, domado, domesticado” (*ibidem*). Esta observación es tanto más interesante cuanto que corresponde con una concepción del autor mismo : “No hay que confundir silencio con mudez. [...] Tomemos el ejemplo de Mallarmé : él escribe en torno al silencio, no se queda mudo, no deja de escribir, habla con silencio del silencio” (Fondebrider, « Juan Gelman : obsesión » 4). Si la meta de la poesía es “hablar con silencio del silencio”, el poeta moderno no puede sino fracasar en todo afán de totalidad, una totalidad que sólo se deja vislumbrar como rastro. Como forma. De ahí la radical *incompletud* del canto, incapaz de abarcar el silencio que lo teje y lo desborda pero que cumple así su más alto destino en esta incapacidad misma. De ahí también el carácter fundamentalmente *inconcluso* del arte. En esta perspectiva, Gelman evoca una comparación esclarecedora entre poesía y escultura :

[Miguel Ángel] a los 24 años hizo una maternidad que está en San Pietro, pero en los últimos años hizo una maternidad inconclusa que a mí me conmueve mucho más. Y siento lo mismo con los últimos cuartetos de Beethoven. Esto nos lleva al tema de qué es lo que es realmente el arte, qué es lo que tiene de inconcluso. Creo que la palabra arrastra el silencio. La palabra dice lo que calla, y si no dice nada. (Gelman citado por Moraña 20).

2. El soneto como escultura de la *incompletud*

Algunos sonetos de Cavalcanti y Gelman constituyen un breve corpus en el que se podría dar un contenido más concreto y preciso a las

hipótesis de Yves Macchi. El mismo artículo de Macchi puede ser útil en esta perspectiva ya que desarrolla para el análisis poético un “método cronosintáctico”, que define de la forma siguiente :

El método cronosintáctico [...] concibe la frase como un proceso que se desarrolla en el tiempo, y cuyo efecto psíquico se modifica a cada instante en la mente del lector del poema. El poema aparece finalmente como un trabajo de escultura temporaria de la palabra y del silencio, según reglas de sintaxis propias a cada creador (Macchi 35).

La comparación entre sonetos de Cavalcanti y Gelman podría ser un primer paso en la elucidación de las “reglas sintácticas propias de cada autor” e incluso, quizás, de cada poemario y cada poema. Dejaremos de lado la cuestión de la lengua extranjera : no se trata aquí de discutir la relación con la versión original en italiano. En cambio, el breve recorrido analítico que proponemos pretende esclarecer algunos hitos en la apropiación y distanciación de Gelman frente a una matriz formal y temática : las rimas de Cavalcanti. Empezaremos pues por el comentario de la traducción de un soneto de Cavalcanti propuesta por Gelman, antes de interesarnos por un soneto directamente inspirado en el anterior y luego dos poemas contrastados sacados de *Incompletamente*. Los cuatro poemas seleccionados barajan las mismas obsesiones : la pasión, la palabra/canto, el dolor, el no ser.

(1) Rima XVIII de Cavalcanti, traducida por Gelman

Nadie niegue la pluma consternada,
la negra tinta, la mano doliente,
las que escribieron dolorosamente
palabras que escuchaste distanciada.

Preguntarán por qué, desde su nada,
pluma y tinta hablan súbitamente :
mi mano las movió y dice que siente
dudas en mi estación desamparada :

dudas que me destruyen muy despacio,
lentamente a la muerte dan espacio
y a pluma, tinta, mano, su desvío.

En tu silencio una palabra espera
que dice y que no dice que ame o muera
y escribe mi pasión en el vacío. (« Cuatro sonetos », 252)

Desde el punto de vista que nos ocupa, el poema de Cavalcanti resulta especialmente interesante porque tematiza la relación entre palabra poética y silencio. La primera se declina tres veces (§1, 2, 3) en sus tres agentes –pluma, tinta, mano–, mientras que el segundo se enmarca en una polarización entre un “yo” escritor doliente y un “tú” distanciado y callado. La escritura de la pasión del “yo”, al principio asociada a la “nada” de pluma y tinta y luego al “desvío”, se ve desplazada hacia la órbita del “tú” en la última estrofa que da la vuelta a los términos en presencia : “En tu silencio una palabra espera/ [...] y escribe mi pasión en el vacío.” No es el “yo” quejumbroso sino el “tú”, el que escribe la pasión ; no los escribe con instrumentos salidos de la nada sino que desde el silencio, la palabra como potencia “escribe [...] en el vacío”. Ahora bien, desde el punto de vista sintáctico, el poema está exento de ambigüedades y de lo que Macchi llama “diastèmes”, es decir, una peculiar organización sintáctica que retrasa en la mente del lector la atribución de una función gramatical precisa a un elemento textual. En cambio, si nos asomamos al segundo soneto, inspirado según Gelman en las *Rimas* de Cavalcanti, vemos enseguida otro tipo de funcionamiento sintáctico.

(2) « La desesperación que ... »

La desesperación que en amor siente
el mundo desolado de la dicha,
el despiadado oficio de la mente
que solamente es carne de desdicha,

la deriva del ser en lo negado
del otro, que es de uno el infinito
nudo que más se anuda en lo pensado,
pasión atada que en pasión repito,

padecer que no toca aire ni suelo
y no es pisada, suspensión ni vuelo,
deseo preso, libertad tachada,

sangre que en alma su animal convierte,
animal destinado a ser no serte,
no serte que se sueña todo en nada.

Este segundo soneto respeta la forma canónica : endecasílabos, rimas consonantes (ABAB ABAB CCD EED), ritmo melodioso sin versos oxítonos, ni encabalgamientos violentos. El soneto de Gelman retrata un amante nostálgico, entre triste y dulce, en el que reconocemos al hablante

límpico de muchos poemas de Gelman, pero que también recuerda la queja amorosa típica de Cavalcanti.

Si nos interesamos ahora por la estructura sintáctica del poema, salta a la vista el hecho de que todo el texto está construido sobre un repetido mecanismo de diastema nunca resuelto. El poema se abre con la puesta en evidencia de “la desesperación”, un sintagma que da lugar enseguida a una oración relativa que parece proponer ya una primera explicación del estado de ánimo de un posible “yo” lírico : la desesperación se vincula con el “amor”. El esperado o posible “yo” no aparece ya que interviene un verbo en tercera persona, que arroja cierta ambigüedad sobre la relativa : ¿cuál es el sujeto de “siente”? Se crea pues, al final del primer verso, una cierta expectativa, ya que lo más lógico es que un agente animado sienta la desesperación. Pero el segundo verso desorienta esta expectativa dado que empieza con otro sintagma (“el mundo desolado”) que también parece tener una función posible de complemento directo de “siente”. El lector se ve obligado entonces a rectificar su primera lectura y a considerar que “desesperación” (posible metonimia de un sujeto indeterminado) es sujeto de “siente”. Al pasar al tercer verso, el lector espera insertar el sintagma inicial en una estructura frástica más clara, pero se produce otro diastema ya que el tercer verso introduce otro sintagma (“el despiadado oficio”) que rige también otra relativa, la que aparece en el cuarto verso.

Si recorremos ahora el resto del poema, observamos que se presenta como una larga enumeración de sintagmas (“despiadado oficio...”, “deriva del ser...”, “nudo...”, “pasión...”, “padecer...”, etc.) que equivalen aproximadamente a la “desesperación” inicial y que igualmente rigen un elemento determinativo, sea un complemento (“la deriva del ser en lo negado...”), sea una relativa simple (“nudo que más...”) o doble (“padecer que no toca.. y no es...”), sea un participio adjetivo solo (“deseo preso, libertad tachada”) o que, a su vez rige una oración infinitiva como en el penúltimo verso. En el poema de Cavalcanti, había un relato amoroso sugerido con tres actantes : un “yo” masculino poeta, un “tú” femenino que no responde a la expectativa de ese “yo” y finalmente un testigo colectivo indeterminado (“preguntarán...”). En este poema, este núcleo está totalmente sobreentendido a partir del “amor” mencionado en el primer verso : ni se evoca la amada, ni su silencio. Lo que importa parece ser la descripción de un estado de ánimo en el que el hablante lírico va ahondando progresivamente, descubriendo capas cada vez más densas de alienación y de dolor que tocan fondo finalmente en la “nada”, última palabra del poema. Esta estructura acumulativa que deja en suspenso la

espera de una resolución sintáctica y así no cierra la espiral que profundiza en la expresión de la desesperación, se ve como compensada, e incluso hasta cierto punto *cancelada*, por la forma métrica. La distribución de estrofas, rimas y ritmos funciona como la antítesis de la estructura sintáctica : a nivel métrico, no hay expectativa irresuelta, no hay espiral sin término.

Si nos asomamos ahora a los sonetos de *Incompletamente*, salta a la vista la diferencia formal con el pastiche que acabamos de comentar. Los poemas de *Incompletamente* están escritos en verso libre. La primera hipótesis de análisis podría ser que diastemas y ambigüedades sintácticas no se ven suavizados o cancelados por una forma regular, sino que la métrica irregular y el uso de las barras oblicuas vienen a realzar y amplificar estos mecanismos. Es cierto pero sólo hasta cierto punto. En realidad, ciertos poemas del libro resuelven diastemas y ambigüedades y otros no. Veamos qué ocurre en este soneto de *Incompletamente*.

(3) “no dado, dicho” (de *Incompletamente*, 75)

no dado, dicho/la espesura
se cierra sobre sí/
¿dónde, pies?/allá hundidos
en la aventura del espanto/

rostros vacíos/mano
en el envés del callado solar/
casa entregada
a la desolación del año duro/

ya no vendrán los jóvenes
oscuros de dolor/cara al tiempo los sueños
que escribían/y el pobre ser, atado/

la bestia náufraga se desimisma
la pasión/cara al mar
con su abrigada soledad/

El poema comienza sin mayúscula, como el resto de los poemas del libro, y opone dos participios (dado/dicho) que abren un primer diastema : el lector espera el término del que podrían depender estos participios pero el final del primer verso no cumple esta expectativa, como tampoco los dos versos siguientes. La primera estrofa parece yuxtaponer miembros de frases sin conexión, dejando al lector desorientado. Sólo el cuarto verso comprende un sustantivo masculino singular al que eventualmente podrían referirse los participios iniciales. Eventualmente porque semejante

articulación sintáctica no se apoya de ningún modo en una significación accesible al lector. El resto del poema tampoco esclarecerá este diastema inicial. La subordinación sintáctica inicial se ofrece así a una reevaluación que la transforma en una especie de oración incisa que abarca el conjunto del poema que vendría a ser “no dado, [sino] dicho”, como si las palabras que siguen fueran el resultado no de una inspiración recibida, sino de una decisión de arrancar el canto a un movimiento de cerrazón, hundimiento y espanto. Este movimiento no deja lugar a ninguna relación transitiva. No hay sujeto que perciba (“la espesura” es sujeto de “cierra”), como tampoco hay sujetos afectados, dolientes o en busca de un objeto : el tercer verso empieza con una elipsis brutal del verbo (“¿dónde, pies?”) que señala sin embargo un comienzo de articulación y de diálogo : la segunda parte del tercer verso constituye un amago de respuesta a la pregunta : “¿dónde...?, allá...” La segunda estrofa también echa un frágil puente hacia la anterior al continuar con la enumeración de fragmentos del cuerpo con valor metonímico (“rostros”, “mano”) y al seguir designando un “allá”, un espacio indeterminado y desolado (“callado solar”, “casa entregada a la desolación”). La tercera estrofa marca un paso de lo espacial a lo temporal al proyectar el espacio desierto hacia el futuro (“ya no vendrán...”) y el pasado (“los sueños que escribían”), dando así una mínima pero fundamental explicación de tanta “desolación”. Sólo después de esta escueta explicación, es posible una ligera apertura (“se desimisma”) y el esbozo de un espacio habitado (“la pasión/cara al mar”), de una soledad no amenazante sino “abrigada”.

Desde el punto de vista gramatical, en cambio, la desorientación del lector originada en la falta de conexiones gramaticales se mantiene hasta el final : ¿de qué dependen los sintagmas enumerados en la segunda estrofa?, ¿cuáles son los sintagmas que coordina la conjunción “y” de la tercera estrofa?, ¿a qué se refiere el sintagma que abarca los dos últimos versos y que deja el final del poema en suspenso? Esta última pregunta es la más acuciante de todas. El “dicho” inicial ha suavizado *in fine* una dislocación y una desolación, como si el poema hubiera permitido una sutil resolución semántica del diastema inicial. Semántica pero no sintáctica. Quizás este dato concuerde con la elección formal del autor que pone en tensión el marco pautado de los catorce versos de un soneto y la dislocación de la frase, que no abandona sin embargo el horizonte de su propia probabilidad.

No todos los poemas de *Incompletamente* presentan esta sintaxis dislocada, eco de una palabra poética que se esfuerza abruptamente por decir un mundo de “rostros vacíos”. Al contrario, muchos otros poemas

cantan la victoria de una palabra que logra sobreponerse, desde lo alto del vuelo, a las ruinas y al espanto. El cuarto y último poema de este recorrido da una muestra elocuente de semejante potencia de la palabra.

(4) “cuando se cumple...” (de *Incompletamente*, 75)

cuando se cumple en su intacta pasión
alzándose de ella/ahogándose
en su ninguna sombra/cristalino
el martillo que forja el aire

que la rodea viviente/o
manifiesta su abismo
como falta del mundo/desueña
lo perdido y la muerte/canta

en los alrededores del amor/
necesita no tocar nada/abre
sus brazos claros/está

donde no está/esa alma
que es fuego y forma del fuego
libre en lo que no es/

Igual que en los dos poemas anteriores, los primeros versos presentan una estructura sintáctica enmarañada marcada por la presencia de un diastema inicial : la mayor indeterminación atañe al sujeto de “se cumple”, pero también incluye al sujeto de “alzándose” y “ahogándose”, así como al antecedente de “ella”. Al llegar a “cristalino//el martillo”, se abre un segundo diastema ya que tampoco la función de “martillo” en lo que podría ser una frase correctamente construida resulta clara. La segunda estrofa presenta una serie de verbos no introducidos ni por una conjunción, ni por un relativo, serie que se prolonga en los tercetos —“desueña”, “canta”, “necesita”, “está”— y se interrumpe sólo con un último sintagma sin función precisa : “esa alma...”.

Una vez llegado al final, el lector tiene dos opciones. Por un lado, puede dejar a los distintos miembros de la frase del poema su existencia inconexa, dejándose llevar por el ritmo de los versos que poco a poco sugieren el movimiento ascendente de un amor, el ritmo martillado de un canto que acompaña ese amor y finalmente la visión del alma enamorada como fuego. En semejante lectura, es legítimo dar su peso entero a las ambigüedades sintácticas permitidas por la ausencia de puntuación. Así, por ejemplo, es lícito preguntarse a qué oración pertenece “desueña” : bien puede ser un verbo que tiene el mismo estatuto que “manifiesta” (sería una

especie de inciso explicativo, interpretación favorecida por la afinidad semántica entre ambos segmento frásticos) o puede constituir un verbo independiente, núcleo principal de una frase (opción reforzada cuando aparecen más adelante “canta”, “abre” y “está” en la misma posición al final del verso).

Por otro lado, el lector puede considerar que estos elementos en estrecha relación semántica también se enmarcan en una estructura frástica fácil de reconstruir a posteriori, después de una primera lectura.¹

cuando [esa alma, sujeto mencionado v. 12] se cumple en su intacta pasión
 alzándose de ella
 ahogándose en su ninguna sombra
 el martillo [sujeto principal] que forja el aire que la [alma] rodea viviente
 o manifiesta su abismo como falta del mundo
 desueña [VP1] lo perdido y la muerte
 canta [VP2] en los alrededores del amor
 abre [VP3] sus brazos claros
 está [VP4] donde no está

esa alma [sujeto verbo subordinado1] que es fuego y forma del fuego
 libre en lo que no es

Tal presentación esquemática manifiesta la importancia del ritmo binario y cuaternario en la construcción sintáctica cuyo claro equilibrio súbitamente percibido contradice la sensación de desorden e incertidumbre percibida en una primera lectura. *In extremis* se recupera pues una sensación de cierre, ya implícita en la forma tradicional del soneto. Se nota claramente la no coincidencia entre la forma exterior del soneto y sus tensiones internas: los encabalgamientos entre estrofas contrarrestan la arquitectura de cuartetos y tercetos.² Pero semejante reconstrucción de la frase-poema no borra las incertidumbres de una primera lectura,

¹ Las abreviaturas usadas son las siguientes: [v.] por verso, [VP] por verbo principal.

² En realidad, se trata de una constante en este libro. Véase al respecto el análisis de Anne-Claire Gilson: “*Incompletamente* es de hecho, a primera vista, un poemario que juega con la forma del soneto, que si bien permanece reconocible en su estructura externa (por la presencia de dos cuartetos y de dos tercetos), no deja de ver su construcción interna alterada, mucho más allá del uso del verso libre y de la ausencia de rimas. [...] En cuanto a los otros [48 sonetos], las alteraciones internas tienen que ver esencialmente con la naturaleza del vínculo entre las estrofas. 29 poemas hacen desaparecer, mediante el juego de agrupamiento de versos provocado por la utilización de barras oblicuas, el corte entre las estrofas. Hay entonces continuidad pero también ruptura, debido a la intercalación de espacios gráficos blancos que rompen tanto como subrayan el encadenamiento de las palabras. Introducción del silencio, del vacío, de la luz en el seno mismo de la unidad de ritmo y de sentido” (113-114).

incertidumbres originadas en la falta de puntuación y la presencia de barras oblicuas. El diastema que enmarca todo el poema (rechazo al verso 12 de la explicitación del sujeto de “se cumple”, verbo del verso 1) abre el espacio de riesgo que es todo amor... y toda lectura. El movimiento de afirmación y negación presente en todo el poema (“alzándose”/“ahogándose”; “ninguna sombra”; “la rodea viviente o manifiesta su abismo”; “está donde no está”; “fuego y forma del fuego”; “libre en lo que no es”) rige también su construcción: el “alma” aludida desde el principio sólo se nombra al final de manera paradójica ya que al cumplirse, se hace libre en lo que no es.

En este poema, al contrario del poema anterior, los niveles semánticos y sintácticos corren parejos: una estructura frástica se hace legible mientras que “el martillo que forja el aire” –que nos aparece como una hermosísima imagen de la voz poética en su materialidad rítmica– cumple con el alto destino de la poesía según Gelman: ir a contracorriente de la muerte (“desueña lo perdido y la muerte”), acompañar el amor en un movimiento de vaciamiento que es también liberación. Vaciamiento, liberación. ¿Se trataría en *Incompletamente* también de un proceso semejante al de la “noche oscura”, tan presente en poemarios anteriores? En caso de una respuesta positiva, ¿qué tipo de sujeto lírico afectaría, si se comprueba que los poemas del libro de 1997 pocas veces presentan un yo lírico fuertemente subjetivado, como era el caso en la mayor parte de los textos del exilio?

B. La memoria desengañada

1. Un nuevo sujeto lírico

El yo lírico de *Incompletamente* es de hecho muy diferente de los poemarios anteriores, especialmente de los libros de los años '80 y '90, tal como lo pone de manifiesto la evolución del paratexto¹: en la edición original, no hay dedicatorias, ni escolio, ni nota final. Sólo se puede leer un epígrafe: “Los bivos no pueden fazer el offizio de los muertos. Antiguo proverbio judeo-español”. ¿Cuál es el posicionamiento de un “yo” lírico

¹ Véanse los epígrafes, dedicatorias y otras menciones paratextuales de tipo autobiográfico de muchos poemarios de los años setenta y ochenta. El caso más explícito quizás sea *Carta abierta* con la dedicatoria “a mi hijo” (127) y el texto final que explica las circunstancias de la desaparición del hijo y la nuera (155).

que se ha desembarazado tanto de las máscaras heteronímicas¹ como del dispositivo paratextual que invitaba a asimilar al autor con el *yo* lírico?

De hecho, en *Incompletamente*, se puede constatar el retroceso – aparente por lo menos– del *yo* lírico que sólo se menciona en siete poemas (sobre 66). Pero la intensidad de la expresión quizás compense de alguna manera la escasez de las ocurrencias. De hecho, en tres de estos siete poemas, el *yo* lírico se afirma de una manera muy fuerte. Veamos primero el poema [11]²:

¿dónde indican las luces
que todo fue nomás sombra de pájaro/
no pájaro/ sonido
de agua sin agua?/¿dónde

pájaro y agua como piedras
golpean la herida dispersa de mundo?/
en este suelo soy
sombra de sombras que en el nombre fueron
la no palabra/ (21, subrayado mío)

Los seis primeros versos expresan la distancia entre el signo³ y el referente, y la ausencia de este último. En los tres últimos versos, llama la atención la fuerza con la que el *yo* se arraiga literalmente en un *hic et nunc* materializado por el presente del indicativo del verbo y por el demostrativo: “en este suelo soy...”. En contraste con esta afirmación, el atributo del verbo ser resalta por su carácter hiperbólico (“sombra de sombras”) y oximórico (“...en el nombre fueron la no palabra”). El *yo* se nos aparece en la encrucijada de varias polaridades semánticas vinculadas con los elementos cósmicos (“pájaro” vs “suelo”), la consistencia del ser (“en este suelo soy” vs “sombra de sombras”) y de la palabra (“en el nombre” vs la no palabra).

El segundo poema en el que se recalca la expresión del *yo* lírico retoma algunos de estos elementos :

¹ Véase el comentario de Genovese al respecto: “Este recurso [de la heteronimia] que implica el desplazamiento del nombre del autor, la borradura de la autoría, a través de la creación de un autor ficticio, produce un distanciamiento máximo del yo poético en relación con su objeto” (Genovese 20).

² Los poemas no llevan ni título, ni número. El número que aparece entre corchetes es mío y no tiene sino una finalidad meramente práctica.

³ En la terminología de Peirce, se podría hablar aquí de un indicio.

en el espacio de un dolor
 cabe todo el olvido/estoy
 en la calle de afuera/
 sombra de diferente soledad/ (28)

Se repiten aquí los motivos del dolor y de la sombra pero se insiste más bien en un “estar” marcado por la exterioridad : “la calle de afuera”. Esta exterioridad parece ser tanto física como interior ya que viene introducida por otro gran lema gelmaneano, el vínculo entre dolor y olvido.

Finalmente, el tercero de los tres poemas anunciados permite añadir un último elemento que parece definir al *yo* lírico :

en la separación de la palabra
 el padre dicta su ley/es
 pesadilla que espera muerto luz
 que nunca le darán/el otro

de sí mismo soy yo/ su sueño
 de cielo que nos cubre
 como parodia de piedad/[...] (51)

La alteridad viene a definir al *yo* en una posición ambigua con respecto a la figura del padre y, otra vez, a la palabra. El juego de los pronombres personales recalca un movimiento de distanciamiento interior para con el “íntimo otro” : así se evidencia una afinidad profunda entre alteridad y exterioridad como dimensiones constitutivas del *yo* lírico. Esto *ipso facto* lleva al sujeto lírico a poner en tela de juicio una visión idealista y monolítica del ser y de la conciencia. La palabra, la exterioridad y la alteridad : he aquí tres elementos definitorios del *yo* lírico que indican una triple vía de exploración ; a partir de ellos, se puede esbozar el perfil de un poeta que reflexiona sobre las condiciones de posibilidad de su propia poesía.¹

¹ Semejante lectura del poema gelmaneano puede parecer un tanto arbitraria : ¿acaso no reduce la extraordinaria polisemia del lenguaje poético del escritor argentino a un discurso razonado, razonable cuando la razón es aquí “razón del gran silencio”? No buscamos hacer una traducción del poema a un lenguaje prosaico sino que nos interesa resaltar las principales isotopías del poemario. La expresión extremadamente densa así como la suma ambigüedad de las articulaciones sintácticas obligan al lector a una lectura transversal que deduce significaciones posibles no sólo del desarrollo lineal del poema sino también —y quizás sobre todo— de la recurrencia de las mismas palabras y/o imágenes y de la puesta en relación de sus respectivos contextos.

La primera vía a explorar es la de la palabra. Como en otros poemarios de Gelman, la palabra está asociada a la poesía, o su símbolo, el pájaro ; también está asociada al dolor, al silencio y al amor. Examinemos primero estas asociaciones típicamente gelmaneanas antes de ahondar en redes semánticas más específicas de *Incompletamente*.

El poema [21] constituye una verdadera arte poética que nos parece definir la estética del libro, razón por la cual merece citarse el poema por completo :

el pájaro se desampara en su
vuelo/quiere olvidar las alas/
subir de la nada al vacío donde
será materia y se acuesta

como luz en el sol/es
lo que no es todavía/igual al sueño
del que viene y no sale/traza
la curva del amor con muerte/va

de la conciencia al mundo/se encadena
a los trabajos a su vez/retira
el dolor del dolor/dibuja

su claro delirio
con los ojos abiertos/canta
incompletamente (31)

El adverbio final da un valor metonímico al poema y apunta al conjunto del poemario. La importancia de este poema se ve confirmada por la publicación del mismo texto bajo el título « Fe de erratas » como broche de oro de las « Notas al pie » (25), así como su inserción al inicio del volumen *Tantear la noche*. Este soneto es notable por la riqueza del simbolismo del vuelo del pájaro que, a la luz del resto de la poesía de Gelman, se puede leer como una alegoría de la poesía misma. El pájaro en su vuelo, en un camino de despojamiento, de desnudez, quiere “olvidar las alas/subir de la nada al vacío”, siendo el vacío ese extraño espacio esbozado por la ausencia. Toda la primera estrofa resalta el movimiento ascendente del pájaro y su anhelo paradójico : el aire es a la vez el soporte y el obstáculo para el vuelo, de allí quizás, el deseo de trascender las mediaciones materiales (“olvidar las alas”, “subir al vacío”) para mejor reconciliarse con ellas (“será materia”). Subir de la nada al vacío apunta al movimiento del *tsimsum* : la retracción, la salida, hacen posible la creación, lo que explicita la segunda estrofa al evocar ese pájaro que “es lo que no es todavía”, movimiento hacia el ser, escritura que se confunde con un simple trazo,

“curva del amor con muerte”, que es también la forma del vacío, su límite, lo único que lo define como espacio de acogida distinto de la “nada”. Su vuelo desamparado, primero casi inconsistente, semejante a un sueño, se afianza, en la tercera estrofa, se hace salida, apertura de la conciencia al mundo, y también salvación: retira dolor, aunque quede dolor. De hecho, en este poema sin menciones de colores, resalta la diafanidad de una luminosidad generosa (“como luz en el sol”, “claro delirio”, “ojos abiertos”). El *yo* lírico, que no aparece nombrado en este poema deja sin embargo su firma, este trazo curvado “del amor con muerte”. El adverbio final, homónimo del título, adquiere una fuerza singular al iluminar todo el poema y justificar la asimilación entre pájaro y poesía.

También desde el punto de vista métrico aparece recalcado el último verso. En efecto, el poema, por su distribución estrófica así como por su endecasílabo inicial y los versos impares que siguen (once, nueve, siete sílabas), activa la memoria rítmica del lector. La activa pero la desplaza, especialmente en la última estrofa en la que aparecen recalcados los dos versos más breves del poema: “su claro delirio” e “incompletamente”, ambos de seis pies. La “incompletud” del canto remite a ese ser que “es lo que no es todavía”, un ser que vive sólo al exponerse en el latido de la palabra, en su silencio interior engastado en la palabra y que no se confunde con ella: “soy sombra de sombras que en el nombre fueron// la no palabra” (21). Quizá la raya oblicua sea la huella formal de esta “no palabra” “en el nombre”, como lo sugiere E. Gómez Mango en un hermoso estudio:

los trazos oblicuos, en sesgo que entrecortan, separan e interrumpen las palabras, me aparecen como una advertencia o un insistente aviso: no todo está dicho por los vocablos que se leen y escuchan, existe algo fundamental entre ellos: el silencio, lo indecible, lo que escapa a la trama del lenguaje. Como si la palabra poética no pudiera más que aproximarse a un silencio oriundo, fundador, que es el que deja escuchar el canto. Las rayas oblicuas, las barras sesgadas, son trazas presentes, o ausencias, de lo que no puede decirse, y que quizás sea lo esencial que pretendía asir el decir poético. Este sólo puede avanzar o retroceder entrecortadamente, balbuciente, en torno a una experiencia muda de una cosa indecible: ¿lo inconsciente, lo irreparablemente perdido, la muerte que anida inexorable en la vida misma de la palabra poética?

Los palitos recuerdan que el poema es palabra sonora y también marca, huella, rasgo o rasgadura, que es experiencia de lenguaje pero también de trazas mudas, que es ritmo musical y también silencio. El espacio de representación palabrero cierne en su seno un espacio de lo irrepresentable. (« La desaparición » 34)

En estos poemas de *Incompletamente*, de los que la crítica ha destacado muchas veces el hermetismo, llama la atención la coherencia del

planteamiento de la palabra poética como “traza del amor con muerte”, como subida arriesgada de la nada al vacío, como empresa precaria, pero que vence a partir de su propio vaciamiento. Valgan dos sonetos contrastados como ejemplos :

con la harina del ocaso
amasan otro corazón
la palabra herida
pasa/su silencio

se demora en el cuerpo/
la pasión repite acasos/
gira la palabra perdida
que en plena sombra daba luz

para que el abrazo empezara/
calla el espejo/ la voz
que contaba tu paso

hacia la nada
también calla/ está abierta/
golpea otro morir (15)

La “palabra herida” es también una herida sensible, cargada de “cuerpo” y de tiempo (“su silencio ///se demora en el cuerpo/”), posibilitadora del amor (“para que el abrazo empezara”) pero que puede fracasar : se puede callar frente a los golpes de “otro morir”, puede dejar de contar “tu paso//hacia la nada”. Pero, en otros poemas, como en el soneto que sigue, la “nada” no tiene la última palabra :

se deshace y canta lo
que no pasó/gira ignorante
de sí como árbol seco/así se inclina
toda mudez en la palabra para

darla al pedazo de desgracia
entrada a mundo/saca
su ciega luz de tanta vista/
está desnuda/rompe su

sombra en contemplaciones/ya conoce
los hielos de la furia/
el vacío que se muda en vacío/

los saberes que vagan
escribiendo a los otros
cuando gritan en su dolor natal/ (19)

La elipsis inicial –la ausencia de un sujeto explícito para los dos verbos del primer verso– plasma en el discurso poético mismo el carácter sustancial del silencio. Lo que queda sobrentendido aquí bien parece ser la poesía misma, sugerida en la mente del lector por el segundo de los verbos iniciales (“canta”, v.1). La poesía, en el movimiento mismo de “deshacerse”, “canta”: en su momento de aparente esterilidad (“como árbol seco”), se hace apta para acoger lo reacio al lenguaje: “así se inclina toda mudez en la palabra”. La palabra poética *responde* al “pedazo de desgracia//entrada a mundo” en el doble sentido de una respuesta y una responsabilidad. Esta respuesta se despliega como retracción, vaciamiento, despojamiento: la palabra poética “está desnuda” y provoca la transmutación inacabable del “vacío en vacío”, espacio acotado por el lenguaje, potencialmente acogedor, tanto de un encuentro como del “dolor natal”.

Silencio, palabra, dolor, amor: todos estos motivos pertenecen al conjunto de la lírica gelmaneana.¹ En cambio, la problemática del ser y del no ser, parece especialmente desarrollada en *Incompletamente* y por eso merece un tratamiento aparte. El tema se plantea en el umbral del poemario, en el primer poema:

en el filo de la belleza que
corta la vida/la devuelve
a su no ser/la vida
grita el no ser de la belleza (11)

En esta primera estrofa llena de ecos conceptistas, se entrelazan el no ser de la vida y el de la belleza, como si ambos fueran recíprocamente revelados por gestos brutales y tajantes: un corte y un grito.² En esta perspectiva, que se mantiene a lo largo del libro, el no ser es una realidad última, más auténtica que las “máscaras” que lo suelen cubrir: “la nada que

¹ A partir de los « comentarios » XXIII y X (y por extensión de la poesía del exilio), Ana Porrúa muestra cómo se construye la “constelación alma/patria/lengua” y cómo “Detrás de las imágenes del silencio está presente, no sólo la figura del *mudo* sino también la del *tartamudo*, la del que puede decir algo desde la imposibilidad de decir” (Porrúa « Voces menores » 29).

² Se podría tratar de un caso de intertextualidad interna si consideramos que, en este poema, hay un eco de otro perteneciente a *Relaciones*, en el que se reivindica también la movilidad esencial de la belleza frente a la concepción reificada típica de otros poetas: “Octavio Paz Alberto Girri José Lezama Lima y demás//obsedidos por la inmortalidad creyendo//que la vida como belleza es estática e imperfecto el//movimiento o impuro//¿han comenzado a los cincuenta de edad//a ser empujados por el terror de la muerte?” (« Bellezas » 44).

no engaña” (59). De hecho, si se cotejan las otras ocurrencias de la expresión “no ser”, se observa que esta afecta fundamentalmente al tiempo y al mundo, “desvelada obra del sueño” (27). El futuro y el deseo, por un lado, el pasado y la memoria, por otro lado, aparecen sin consistencia, reversibles en su irrealidad :

[...] algún pasado

desgarra lo que es/¿estás despierto?/
nunca hubo camino/sólo hay
regreso al repetido porvenir/
[...] (27)

el desconsuelo activo piensa
en lo que nunca fue/fantasma
de lo que va venir/ [...] (59)

La memoria, de tanto peso en los poemarios de los ochenta, aparece aquí debilitada en su carga de realidad : el “camino” del pasado es un “regreso al repetido porvenir”. La reversibilidad entre pasado y futuro¹ parece encontrar su justificación precisamente en su no ser, de ahí el hecho de que reine el olvido :

[...] el olvido
es amo/sonámbulo
el sueño vaga

y en su concavidad se anuncia
lo que no puede ser/ [...] (23)

La proyección del futuro como anuncio de “lo que no puede ser” se inscribe en el mismo lugar interior que el del “sueño” y del “olvido”. No es que desaparezca la memoria, habitada por la pesadilla sin fin del “sueño de la muerte” (38). Lo que cambia con relación a poemarios anteriores de Gelman es que la memoria aquí ya no es el lugar de una afirmación del yo lírico y de su historia. La memoria ya no pertenece al sujeto en el sentido de que ya no le permite sentir que existe (aunque sea en el dolor) : “la memoria se mira// en el río que borra su rostro/” (38). El tiempo como puro pasar hace de la memoria en busca de su propia expresión un salto por

¹ Esta reversibilidad ya aparecía en los textos del exilio, pero vista como una dimensión positiva y específicamente latinoamericana de la percepción del tiempo : “Acá en Europa el tiempo es sucesivo, nadie se pone el traje que vistió mañana, ninguno ama a la novia que va a tener ayer. En mi país [...] cualquier futuro ardía en la memoria, el pasado fue un continente que alguna vez descubrirán” (*Bajo la lluvia* 330).

encima del vacío, “una aventura del espanto” (16). La memoria, enfrentada con el no ser radical del tiempo, se manifiesta como insistencia, brasa inextinguible :

la memoria no se quiere apagar/
lo sabe
el animal dolor/razón

del gran silencio/sombra
de lo que ya no fue/vacío
lleno de rostros

en el no ser que insiste
como un niño golpeando su sangre
contra la luz/calló el pedazo

familiar de la boca/
los dioses ahora inmóviles
en su devastación/ (50)

El poema es dominado por la presencia anónima de la memoria inextinguible. No son perceptibles las marcas de la enunciación : el texto sólo utiliza la tercera persona en una especie de “ahora” fuera del tiempo, el ahora de los “dioses inmóviles”. Frente a la fuerza autónoma de la memoria, se esboza un sujeto vacilante : su conciencia es un “animal dolor”. Los tres sustantivos al final de los versos 3-4-5 (“razón”, “sombra”, “vacío”) parecen remitir otra vez a la memoria definida a partir de la carencia y de la obsesión : “vacío//lleno de rostros//en el no ser que insiste”. Aquí mismo nos parece radicar la concepción de la memoria dominante en *Incompletamente* : la memoria es insistencia, empeño en el no ser, un no ser (“lo que ya no fue”) que toma prestados al existir su “semblante”, su “máscara”. Pero el verdadero horizonte de la memoria no es la vida, sino la devastación y la muerte. En ese poema, la memoria se enfoca pues a partir, no sólo del “no ser”, temática ya ampliamente comentada, sino también del “animal dolor” y de la “devastación”. El “animal” asociado a la conciencia no es algo nuevo ya que es un motivo cuya presencia hemos rastreado ya en *Salarios del impío*. El “animal” evoca la violencia interior que no cesa, “la memoria// que se convive como perro y gato” (47) :

¿qué aquietará la furia del
perdido?/ [...]

[...] calla
el animal encadenado

a su mucha pasión/dora
 su dispersado olvido/ (54)

Ahora bien, a la afirmación repetida del no ser del tiempo corre pareja la afirmación del ser, afirmación huidiza y contradictoria muchas veces, pero que nos parece presentar algunos rasgos estables en varios poemas de *Incompletamente*. En esta perspectiva, conviene citar el poema más explícito al respecto :

en cada boca nueva la palabra
 tiembla mientras hiere
 con su vejez/desconcertada
 la herida que se abre gozosa

al otro lado del ser/aspirando
 a su no ser de cuerpo alzado/la
 habla del amor discontinuo
 más ciega que la luz/sorda/solísima

en su verdad que miente/entraña
 que sube a rostro por azar/o por
 dolor del signo impreso

en el instante del pensar/se mece
 la eternidad en la manita de
 niña que alza su candor (39)

No es fácil aclarar la jerarquía de las unidades sintácticas que forman el poema. Si partimos de las marcas indicadas en el texto mismo, podemos reescribirlo con vistas a captar cómo, más allá de la división versal, se pueden articular los distintos sintagmas y oraciones. Siguiendo este método, se puede delinear una frase inicial y una frase final que enmarcan claramente el poema (“en cada boca nueva la palabra tiembla mientras hiere con su vejez/ [...] se mece la eternidad en la manita de niña que alza su candor”) y lo sitúan en una tensión entre dos polos semánticos : la palabra y el tiempo. Entre estos dos extremos, se encadenan cinco unidades de estatuto más dudoso¹ :

1 desconcertada la herida que se abre gozosa al otro lado del ser/
 2 aspirando a su no ser de cuerpo alzado/
 3 la habla del amor discontinuo más ciega que la luz/

¹ Las unidades 4 y 5 dependen de la tercera mientras que la 7 se coordina con la 6 : las ocho unidades definidas por las barras se pueden pues reducir a cinco.

sorda/
 solísima en su verdad que miente/
 4 entraña que sube a rostro por azar/
 o por dolor del signo impreso
 5 en el instante del pensar/

¿A qué se refiere “aspirando”: a “herida”, o a “palabra”? ¿de qué verbo depende el complemento “en el instante”, “impreso” o “mece”? Parece imposible contestar a ciencia cierta. El poema, como la mayoría de los de *Incompletamente*, parece estar escrito con vistas a llevar al lector en un movimiento en espiral en el que se enlazan las palabras, los versos, las unidades frásticas para conformar una lógica ajena del todo a las articulaciones unívocas de la sintaxis habitual. Esta sintaxis fluctuante, no lineal, tiene un equivalente en la recurrencia de una red de oposiciones en la que la alternativa de los términos opuestos nunca se resuelve: “herida”/“gozosa”; “ser”/“no ser”; “cuerpo”/“almado”; “verdad”/“mente”; “instante”/“eternidad”. En otros términos, en el nivel semántico también, la lógica poética no es ni lineal ni exclusiva sino que conjuga los contrarios como si se pudiera superar toda contradicción en el candor de la niña, eco estructural del temblor de la palabra.

El campo semántico de la palabra es el más rico del poema (“boca”, “habla”, “sorda”, “signo impreso”) al mismo tiempo que se articula con otros tres campos semánticos importantes: el dolor (“hiere”, “herida”, “dolor”), el amor y el tiempo. Enfocado a partir de su arraigo en el cuerpo (“boca”, “cuerpo”, “herida”, “manita”, etc.), en el amor y en el instante (“temblor”), la palabra parece escapar al no ser puro; tiembla en el límite entre ser y no ser, superando al mismo tiempo, desde la línea sin espacio del instante, las oposiciones dualistas. Desembarazada del pasado y del futuro, en una niñez recobrada, la palabra que brota de la “boca nueva” tampoco es una palabra reflexiva, consciente de ella misma: al contrario, se yergue en su candor.¹

Otros poemas permiten confirmar lo que se ha vislumbrado en el poema que se acaba de comentar. En cuanto a la no reflexividad de la palabra poética y el valor ontológico de ésta, por ejemplo, el poema [30]

¹ La palabra “candor” es de extraordinaria importancia en la poesía de Gelman. Nos limitamos a recordar aquí un poema muy significativo de *Velorio del solo*: “Como un niño te canto bajo la noche oscura.//[...] Señora del candor.//con boca limpia digo uno a uno tus nombres.// pongo mi rostro en la penumbra que de ellos desciende.//hago un gran fuego con tus nombres bajo la noche oscura. [...]” (Gelman 88).

reza que “el ser sólo existe dicho//nada sabe de sí” (40). El tiempo lineal, desgarrado entre pasado y futuro y abocado al no ser, se opone también, en otros varios poemas, al instante, categoría temporal que recupera un estatuto ontológico cuando se confunde con el acontecer y se hace verdadera “brecha en el tiempo”.¹ Así, el “suceso del ser” [36] o “suceso de ser” [42] reinscribe el ser en el tiempo considerado no linealmente sino como un punto, o mejor dicho un límite: el presente puro. En esta perspectiva, el instante no pertenece a las oposiciones surgidas de un tiempo considerado de manera lineal (presente *versus* pasado o futuro considerados ambos en su reversibilidad); al contrario, el instante como experiencia subjetiva del fluir vital se opone a la muerte:

[...] o suceso
del ser/quieta la muerte en su

frontera o razón del presente/ [...] (46)

La “muerte como clara verdad” (56) se transforma en la piedra de toque de la conciencia. Pero si el “ser [...] nada sabe de sí” (40), ¿cuál puede ser el valor de la conciencia? Esta pregunta no es externa a los poemas gelmaneanos, sino que se formula en ellos de manera insistente en *Incompletamente*.

La problemática de la conciencia me parece tanto más interesante cuanto que es relativamente nueva en la antropología gelmaneana. Si el poema surge del “candor”, de la desposesión de la reflexividad especulativa, ¿cómo conciliar este movimiento de pérdida de aprensión de uno mismo (pérdida cuya evocación invadía los poemas en los que la intertextualidad mística estaba muy presente) con la permanencia de una distancia interior? Varios poemas plasman este “desgarrón de la conciencia” (61):

¹ Véase la tesis desarrollada por José María Pozuelo Yvancos a partir de un ensayo de Hannah Arendt titulado «La brecha entre el pasado y el futuro»: “Los hilos del pensamiento, del recuerdo y de la anticipación son también los hilos de la poesía; es más, considero que *la enunciación lírica no sería otra cosa que la creación de una región donde esta brecha del tiempo se ejecuta y donde la experiencia humana se realiza en el mismo corazón del tiempo*, siendo por ello, una constante emergencia de la propia temporalidad, no como historia pasada sino como vivencia presente”. Más adelante, desarrolla, a partir de Machado, la idea de que “la poesía es el lugar donde se ha realizado el viejo sueño de la filosofía: pensar en el corazón del tiempo y salvar de ese modo la ruina del tiempo histórico y biográfico” (Pozuelo Yvancos 43, 45; subrayado mío).

[...] en la
 vida que soy se agolpa
 la claridad del nunca sido/llega

el sufrimiento/el peso
 y la medida del espanto/
 no soy quien piensa/¿quién
 piensa en la distancia de mí

al claro solo herido?/
 [...] (42)

Si bien es cierto que “el ser sólo existe dicho//nada sabe de sí/se piensa//en las migajas desechadas” (40), este “pensamiento” no se puede articular como una instancia racional ya que ésta tiende a abstraerse del flujo del tiempo y de la vida : “la razón//amasa su ceguera/quieta//en el tiempo/mal//entra el sujeto en su viviente/ //” (35). La conciencia, en cambio, es esencialmente interrogativa, conciencia sin contenido pero que surge de un asombro frente “[a]el sufrimiento/el peso y la medida del espanto?”. La conciencia se esboza como fisura en la opacidad de la presencia de uno a sí mismo, como brecha abierta por el dolor y que conduce a una nueva claridad, “claro sol herido”, “abandonada luz” (61) o “alterado fuego” (63).

En otro poema, el *yo* no se pone en escena sino que objetiva este mismo proceso de distanciamiento interno entre la conciencia y lo otro de la conciencia, esta instancia (innominada en este poema) que convive con la conciencia y la acoge :

[...] ¿cómo vive consigo la
 conciencia?/¿se sueña?/¿comercia en penas

para saber su paradero?/ pasan
 los ruidos del universo/la tinta
 que no cesa de no apagar la sangre

de la apurada soledad/la leve
 congója de la razón/
 [...] (69)

En *Incompletamente*, o bien se recalca el arraigo del “yo” lírico para después desbaratarlo (“en este suelo soy sombra de sombras”), o bien se desmenuzan las distintas instancias mentales del poeta (la conciencia, el sueño, la razón), pero en este caso, se encuentra sin lugar de arraigo, sin “paradero”. Desencarnada, la conciencia también está fuera de sí, al mismo

tiempo propia y ajena (“¿quién piensa [...]?”). La conciencia misma, centro ahora de la antropología del sujeto lírico, se ve expuesta al no ser ya que viene marcada por la alteridad y la exterioridad. Su búsqueda de las raíces se atenúa a favor de una exploración de lo que, en el presente, provoca su surgimiento.

2. El vaciamiento de la memoria

Es hora de retomar el hilo principal de este capítulo para preguntarnos si los resultados del análisis son congruentes con la progresiva elaboración del duelo que manifestaban los libros publicados en los 70 y 80. Como ya hemos dicho, esta problemática se debe enfrentar en un horizonte de lectura marcado por la emergencia de un nuevo sujeto lírico y la preeminencia de la tensión entre ser y no ser. Esta tensión socava el fundamento de lo que subyacía en la visión exiliar, es decir, la posibilidad para la poesía de transmutar una memoria-cementerio en presencia amada de lo ausente. El tema de la memoria encuentra en *Incompletamente* un tratamiento radical: en la conciencia atormentada por el recuerdo (“siniestra corte es la memoria”, 48), la memoria se convierte en la máscara del no ser y de la muerte:

[...] el olvido
es amo/sonámbulo
el sueño vaga

y en su concavidad se anuncia
lo que no puede ser/ [...] (23)

La proyección del futuro como anuncio de “lo que no puede ser” se inscribe en el mismo lugar interior que el del “sueño” y del “olvido”. No es que desaparezca la memoria, habitada por la pesadilla sin fin del “sueño de la muerte” (38). Lo que cambia con relación a poemarios anteriores de Gelman es que la memoria aquí ya no es el lugar de una afirmación del *yo* lírico y de su historia. La memoria ya no pertenece al sujeto en el sentido de que ya no le permite sentir que existe (aunque sea en el dolor): “la memoria se mira// en el río que borra su rostro/” (38). El tiempo como puro pasar hace de la memoria en busca de su propia expresión un salto por encima del vacío, “una aventura del espanto” (16).

Pero si esta aventura es la del “espanto” y del desencanto, un verdadero viaje a los infiernos, también se puede afirmar que el sujeto, por

esa misma vía de descubrimiento de la naturaleza íntima de la memoria, encuentra un camino de liberación. Los poemas que expresan el hallazgo de ese camino son poco numerosos pero esenciales en el poemario. La imagen dominante ya no es la del “animal” sino la del “pájaro”, como en el poema ya citado (« el pájaro se desampara en su »). Las tentativas de hundirse en los “oleajes” de la memoria han quedado atrás, frente a la conciencia de la nada, una conciencia desgarradora pero a fin de cuentas, liberadora. Es lo que parece indicar el *éxplícit* del penúltimo poema de *Incompletamente* ya citado :

[...] desueña
lo perdido y la muerte/canta

en los alrededores del amor/
necesita no tocar nada/abre
sus brazos claros/está

donde no está/esa alma
que es fuego y forma del fuego
libre en lo que no es/ (75)

La poesía se ofrece como camino hacia el ser y el amor. Pero es un camino de desposesión (“necesita no tocar nada”) que apunta a lo que no se puede asir y existe consumiéndose (“es fuego y forma del fuego”). Todo ocurre como si el intertexto sanjuanista que cumplía una función hermenéutica importante en los textos del exilio, hubiera dejado de hacer escuchar su voz pero sin que se terminara su esencial coincidencia con la trayectoria vital y poética de la que *Incompletamente* es alto testigo. De hecho, este camino de despojamiento, consumación íntima, libertad superior, también se puede leer como el resultado de lo que el santo carmelita llamaba la Noche oscura. En efecto, San Juan de la Cruz explica que, en el transcurso de la noche, el alma experimenta profundamente el no ser¹ de lo que embaraza la memoria : recuerdos, imaginaciones, sueños.

Y que de necesidad [el espiritual] haya de caer en muchas falsedades, dando lugar a las noticias y discursos, está claro ; que muchas veces ha de parecer lo verdadero falso, y lo cierto dudoso, y al contrario, pues apenas podemos de raíz conocer una verdad ; de todas las cuales se libra si oscurece la memoria en todo discurso y noticia (San Juan de la Cruz 242).

¹ Remite aquí al carácter radicalmente ajeno a lo único que *es* verdaderamente, es decir, Dios mismo.

Como hemos visto, muchos poemas de *Incompletamente* se refieren a un proceso semejante de rechazo del valor cognitivo de la memoria ; algunos incluso, relacionan este rechazo con la “noche” :

noche : vení/crecé/ya no te irías
al puro amor sin más/
la nada que no engaña/ (59, subrayado mío)

Quizá sea ésta la gran enseñanza de la noche de la memoria atravesada por Gelman : se ha apagado la voz exaltada en su propio sufrimiento, hundida en los “oleajes” del recuerdo. El precio de la travesía es altísimo : la desnudez, el desamparo, el desengaño llegan a una hondura difícilmente concebible ; socavan los cimientos mismos de la afectividad y del conocimiento. Pero la voz poética no perece en el camino. El poeta se encuentra en la otra orilla : la memoria *desengañada* deja oír la voz desnuda del pájaro que “se acuesta// como luz en el sol” (31). Y el poemario puede cerrarse con una última interrogación que encierra la ambivalencia y el hermetismo de todo el libro, pero que, al mismo tiempo, vuelve sobre las isotopías que nos han parecido claves de una nueva antropología :

la realidad tiene labios
que besan a muerte/es destino
de todos/¿qué concierto pasó
a ser su propio infierno ?/[...]
[...]

¿ya no tenemos muerte propia?
el subsuelo de la noche que viene
guarda lo que sintió el no ser/

ahí va el dolor de la conciencia
acostadita sola al sol (76)

El binomio amor-muerte, constitutivo del “destino de todos”, parece hundir al hablante poético en un ambiente infernal y nocturno. La oración interrogativa evoca el despojamiento máximo, el duelo esencial que tuvo que enfrentar el poeta, a través, según O’Hara, de una voz superpuesta, la de Rilke :

Señor, concede a cada uno su propia muerte,
una muerte brotada en verdad de esta vida...¹

¹ Rilke citado por O’Hara (« Poesía a destajo » 132).

Pero algo en el hablante poético está a salvo, lejos del subsuelo nocturno : “el dolor de la conciencia//acostadita sola al sol” (76). Ajena a las pretensiones del idealismo cartesiano, la conciencia apunta menos a un saber que a un sentir : la conciencia es dolorosa pero está “acostadita sola al sol”, rodeada por el aura de niñez y ternura que sugiere el diminutivo, tan típico de la dicción gelmaneana.

IV. Valer la pena (2001) y País que fue será (2004) : el duelo por venir

Los poemarios publicados por Juan Gelman a principios de los años 2000 dan una nueva vuelta de tuerca a las temáticas que venimos estudiando en este ensayo. En efecto, la poesía de exilio se despliega ante el lector como una paciente exploración de las “raíces [...] más profundas y exiliadas de la lengua” (*Dibaxu* 7), una exploración en la que exilio y memoria presentan estructuras análogas. Reescribir el español marginado del tango, de los místicos castellanos o de la lengua hispanohebrea “que nos da pasado desde el Cid” (*ibidem*), significa para el hablante lírico adentrarse en la espesa selva de la experiencia histórica almacenada en las capas superpuestas de la lengua. El recorrido vital trágico del poeta ha podido de esta manera entrar en resonancia con ecos de otras tragedias, otros exilios, otras pérdidas. En el lenguaje adoptado de estos discursos reescritos, me ha parecido que sobresalía la referencia sanjuanista, no sólo por razones estéticas (bien conocida es la admiración de Gelman por la poesía del carmelita) sino también por razones más profundas, que tienen que ver con una afinidad esencial en el pensamiento de ambos. De hecho, lo que retoma Gelman de San Juan, es, no sólo una formulación de *aquello* que el decir del poema indica y calla al mismo tiempo, esto es, el lugar preciso de la presencia ausente, sino también una dialéctica singular entre memoria y esperanza, conforme a la concepción de las virtudes teologales que está en el centro de la trabazón teológica del carmelita. Como hemos comprobado en el apartado anterior, la lenta y sistemática exploración del acervo individual y colectivo de la memoria, encuentra su punto de inflexión en *Incompletamente*, al ponerse al desnudo el amargo descubrimiento de la falta de sustancia de la memoria.¹ En esta perspectiva,

¹ Recordemos por ejemplo el poema « la memoria no se quiere apagar » (*Incompletamente*), en el que se evoca la memoria como “vacío// lleno de rostros//en el no ser que insiste” (50).

los dos poemarios que siguen, *Valer la pena*¹ y *País que fue será*,² presentan una visión bastante diferente de la memoria y de la esperanza : es esta visión la que conviene explicitar ahora.³

Como primera aproximación a estos dos libros valga el comentario de un poema centrado en lo que había parecido ser el símbolo nuclear de *Incompletamente* : el pájaro. El poema epónimo da la medida de la transformación de este simbolismo en esta nueva etapa de creación poética :

El pájaro

Diciendo pájaro lo destruí
y eso no tiene perdón.
El pájaro sigue volando.
Lo he destruido en mí, no más.
Ya no vuela, ya no
construye su nido en el árbol que no soy ni
agita su pensamiento en mí.
Se perdió entre la enramada y el humo del atrio.
¿Quién soy para él ?
Ya nada.
Antes me visitaban lo que perdí
y el recuerdo de lo que perdí.
Ahora son silencio descifrado
y ciertas esperanzas han muerto. (31)

Mientras que en *Incompletamente*, el pájaro “desamparado en su vuelo” subía de la “nada al vacío” y cantaba “incompletamente”, el pájaro de *Valer la pena* ya no encarna la poesía, o mejor dicho, su continuo volar se hace de espaldas a la palabra nombradora (“Diciendo pájaro lo destruí”)

¹ Este libro, publicado por Planeta/Seix Barral en Buenos Aires en 2001, se publicó también en España, por la editorial Visor en 2002. Esta segunda edición es globalmente igual a la primera, salvo la dedicatoria a Antonio Gamoneda (111) que no aparece en la primera edición, y la ubicación de las dedicatorias (entre corchetes y después del poema en la edición de 2001 ; sin corchetes y antes del poema en la edición de 2002). Nos basaremos en la edición de 2002.

² *País que fue será* fue publicado primero en Buenos Aires por Seix Barral y luego en Madrid por Visor, ambas ediciones son de 2004. No he podido tener acceso a la edición argentina. Según Norah Dei Cas Giraldi, “Se pueden leer así seis poemas que aparecen sólo en la edición de Visor : « Rosas », « La carta », « Se fue a vivir a París, ella », « Teléfono, « India vieja », « Tanta »” (« Claves del paraíso » 129). Como para el libro anterior, la edición madrileña ha sido completada por el autor, razón por la cual me baso en ella.

³ En la misma perspectiva, se podría analizar *Mundar*. Su publicación contemporánea de la finalización del presente estudio me impidió dedicarme a esta tarea en estas páginas.

que ya no esboza un espacio “vacío”, rico de potencialidades creadoras, sino que al contrario se opone a un *yo* lírico reducido a “nada”. Esta “nada” ya no se considera en términos prioritariamente filosóficos (sobre todo en relación con el ser, el no ser y el devenir) ; sin énfasis peculiar, el hablante lírico presenta un balance de su vida enfocada a partir de la cotidianeidad en la que se inscribe la huella de un proceso íntimo que parece apuntar¹ a una puesta a distancia de la pérdida : la pérdida y su recuerdo han dado paso a un “silencio descifrado” –algún sentido se ha podido dar ; alguna palabra pudo ser dicha– y al desencanto. La lengua poética refleja esta evolución hacia una forma relativa de apaciguamiento desencantado : son notables desde este punto de vista la restauración de la puntuación, de las mayúsculas y de una sintaxis menos compleja y ambivalente (ya no observamos los diastemas típicos del libro anterior), así como el abandono de los barbarismos, los neologismos y las barras oblicuas. Si bien el paradigma de una lengua poética capaz de crear presencia desde la muerte parece entrar en crisis a partir de *Valer la pena* –quizás sea esta una de las causas mayores del desencanto : el pájaro destruido en/por mi palabra–, esto no significa que *todas* las esperanzas hayan muerto. ¿Cuáles son las que sobreviven en la palabra del “sobreviviente” (142) ?

El título y el epígrafe del segundo libro citado permiten formular una primera hipótesis al respecto. *País que fue será* se abre con un verso de Guillaume de Poitiers : “El Paraíso Perdido nunca estuvo atrás. Quedó adelante” (*País* 7). El horizonte de la esperanza ya no es la liberación, por amarga que sea, del peso de una memoria cuyo “no ser” ha experimentado el sujeto lírico, sino más bien la apuesta radical por un futuro utópico, representado por uno de sus mitos fundacionales : el Paraíso Perdido, con mayúsculas en el texto de Gelman, tan proclive siempre a prescindir de las mayúsculas que éstas adquieren por contraste un gran relieve. Para decirlo con palabras de Norah Giraldi-Dei Cas,

Lo que avanza hacia el futuro es apuesta por un mundo mejor. Se apuesta a la felicidad y a un mundo más justo. Ese es el paraíso perdido, es decir, con la expresión se indica la llegada a tierra prometida después de haber recorrido el infierno (« Claves del paraíso » 135).

¹ Es el caso aquí pero no en otros poemas, como se verá más adelante. Disiento un poco de la interpretación de Philippe Friolet, más unilateral que la mía : “el poema « El pájaro » [...] expresa la muerte de este símbolo ascensional y positivo en Gelman” (*La poétique de Juan Gelman* 200).

De hecho, no es indiferente que Gelman se refiera al Paraíso y no, como en muchos otros lugares, a la utopía.¹ Si bien, en la Biblia, el Paraíso es el “jardín de delicias donde Dios colocó a Adán y Eva” (DRAE), en la visión escatológica cristiana en la que se enmarca Guillaume de Poitiers, el Paraíso, como espacio de acogida de los justos difuntos, queda delante, como lugar de reunión de todos los seres gracias al amor. Detrás de esta estratégica referencia al Paraíso, se destaca pues un nuevo giro que toma la problemática del duelo. La pregunta que nos guía en este análisis puede pues formularse de manera más precisa : ¿qué relación se establece entre la problemática del duelo tal y como aparece en estos dos poemarios más recientes y esta apuesta por un futuro “paradisíaco”?

A. El difunto regresa

La problemática del duelo, como es inevitable, se ve influida por acontecimientos extraliterarios bien conocidos. Podemos suponer que el descubrimiento de los despojos del hijo del poeta y su entierro, el reencuentro con la nieta, son elementos que vienen a apaciguar y a facilitar quizás (pero esto pertenece a la historia privada del hombre, no a la historia pública del *yo* lírico que comparten los lectores) el proceso del duelo subjetivo, posibilitando así, en palabras de Marián Semilla-Durán, una “refundación simbólica de una familia diezmada y una doble paternidad destituida” (« Las señales » 81). En *Valer la pena*, la tematización del duelo, en poemas que muchas veces exhiben sus claves autobiográficas, cobra una importancia que contrasta con la estilización y la sublimación típicas de *Incompletamente* (82). Numerosos son los poemas dedicados o asociados a la familia del poeta : madre, padre, abuelo, hijo, nietos. Estos últimos, cuyos nombres Iván y Andrea aparecen repetidamente en el volumen, son los hijos de las hijas de su segunda esposa Mara La Madrid (Friolet 201). El paratexto² esboza pues un árbol genealógico cuyo despliegue el “espanto” no pudo destruir. Lo que llama la atención es el

¹ Véase por ejemplo esta cita de Juan Gelman : “El expulsado sólo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar. Como el amor, como la poesía” (« Notas al pie » 14).

² Recalquemos el hecho de que el paratexto construye dos series arborescentes : la primera es familiar (hay nueve dedicatorias a Mara, seis a Andreíta, tres a mi “madre”, etc.) ; la segunda es literaria y exhibe antepasados (Cátulo y Ovidio, Dante y Cavalcanti), abuelos y padres (Hölderlin, Rilke, Darío, Cernuda, Cavafis), hermanos (Urondo, Galeano, Valente, Gamoneda, Saramago, Orozco, Vissotski, Brodsky, Gola) e hijos (Milán, Bocanera). En esta segunda serie, sobresalen por su insistencia las referencias a Catulo.

hecho de que los desaparecidos, el hijo o los compañeros asesinados, ya no representan una amenaza espectral para el hablante: éste ya no es arrastrado por ellos al mundo de las almas en pena, ya no es un “muertovivo”¹ que, al no poder reconocer la muerte de sus deudos, es incapaz de vivir su propia vida.

En *Valer la pena*, los muertos siguen llamando, pero no como “espectros”, visualidad pura que manifestaría la ausencia y el no ser, sino como “aparecidos”, significativa traducción del francés *revenant*, es decir, entidades que se manifiestan menos a través de una visualidad insustancial que a través del acto de *volver*. De ahí la significación especial que cobra la evocación del hijo en « Regresos » de *Valer la pena*.

Así que has vuelto.
 Como si hubiera pasado nada.
 Como si el campo de concentración, no.
 Como si hace 23 años
 que no escucho tu voz ni te veo.
 Han vuelto el oso verde, tu
 sobretodo larguísimo y yo
 padre de entonces.
 Hemos vuelto a tu hijar incesante
 en estos hierros que nunca terminan.
 ¿Ya nunca cesarán?
 Ya nunca cesarás de cesar.
 Vuelves y vuelves
 y te tengo que explicar que estás muerto. (*Valer* 116)

Este poema empieza pues con la constatación impotente de una vuelta (“Así que has vuelto”) que toma pronto un cariz espectral por la anulación de la historia que parece conllevar: “Como si hubiera pasado nada. /Como si el campo de concentración, no.” En cambio, el explicit del poema apunta no a la visibilidad obsesiva del difunto (el espectro), sino más bien al gesto repetido del *revenant*, del aparecido que no borra la historia, sino que al contrario ancla al sujeto lírico en su propio presente que es un espacio compartido por los vivos y separado de los muertos: “Vuelves y vuelves/y te tengo que explicar que estás muerto”. La distinción entre espectro y aparecido se puede entender a la luz de la diferencia establecida por Jacques Derrida entre “*espectro*” y “*aparecido*”:

Cada vez me convence más la distinción entre espectro o fantasma de un lado y aparecido del otro. Como “fantasía”, “espectro” y “fantasma” contienen una referencia etimológica a la visibilidad, al aparecer en la luz. Parecen suponer en ese

¹ Alusión al “vivimorís” de « Nota XIV » (110).

sentido un horizonte en cuyo fondo, al ver llegar lo que viene o vuelve, se aniquila, se controla, se suspende o se amortigua la sorpresa, la im-previsibilidad del acontecimiento. Por el contrario, este sucede ahí donde no hay horizonte y donde, llegándonos verticalmente, de muy alto, por atrás o por debajo, no se deja dominar ni por una mirada, ni por una percepción consciente en general, ni por un acto de habla *performativo* [...] El “espectro” viene y vuelve a venir (dado que la singularidad como tal implica la repetición) como el “quién” de un acontecimiento sin horizonte. Como la muerte misma. Pensar al mismo tiempo el acontecimiento y la obsesión [la hantise] sería entonces pensar al aparecido más que al espectro o al fantasma (Derrida-Roudinesco 256-257).

Tanto el espectro como el fantasma remiten a una forma de visibilidad y de previsibilidad. En cambio, el “aparecido”, el que *vuelve* del más allá, conlleva la idea del acontecer, de la sorpresa que provoca lo que no se ve ni se prevé pero que “se manifiesta [...] causando sorpresa [...]”, es decir, que *aparece*.¹ Del acontecimiento de la *aparición* del hijo da cuenta otro poema de *Valer la pena*² :

M.A.

Estas visitas que nos hacemos,
vos desde la muerte, yo
cerca de ahí, es la infancia que
pone un dedo sobre
el tiempo. ¿Por qué
al doblar una esquina encuentro
tu candor sorprendido ?
¿El horror es una música extrema? ¿Las
casas de humo donde vivía
el fulgor que soñaste?
¿Tu soledad obediente
a leyes de fierro? La memoria
te trae a lo que nunca fuiste.

¹ La cita retoma el primer sentido del verbo “aparecer” mencionado por el DRAE. He aquí la definición completa : “**1.** intr. Manifestarse, dejarse ver, por lo común, causando sorpresa, admiración u otro movimiento del ánimo. U. t. c. prnl. **2.** intr. Dicho de una cosa que estaba perdida u oculta: Encontrarse, hallarse. U. menos c. prnl. **3.** intr. Cobrar existencia o darse a conocer por primera vez. *Han aparecido casos de tifus en la región. El libro no apareció hasta después de su muerte.* **4.** intr. Dicho de una persona: Hacer acto de presencia en un lugar, dejarse caer. *Ya nunca apareces por aquí.*”

² Cabe notar que este poema se había publicado anteriormente en el ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky (19) con diferencias sustanciales : la primera versión del poema es más larga (21 versos en vez de 16), elude los encabalgamientos que caracterizan la segunda versión, desarrolla elementos explicativos que la segunda versión elimina para favorecer la condensación semántica del sustantivo y, finalmente, evita las interrogaciones directas que se multiplican en la segunda versión (hay una interrogación directa en la versión de 1997, mientras que en *Valer la pena*, el poema contiene cuatro frases interrogativas).

La muerte no comercia.
 Tu saliva está fría y pesás
 menos que mi deseo. (Valer 62)

Las iniciales del título no dejan lugar a dudas : evocan a Marcelo Ariel, hijo del poeta. El regreso del hijo se concreta como “visita”, o mejor dicho, como recurrencia de “visitas”. A la diferencia de los espectros que visitan al sujeto imponiéndose a él en una radical interpelación, lo cual es precisamente propio de los espectros, según Derrida (*Spectres de Marx* 177), las visitas en este poema son mutuas y esbozan la figura de un sujeto enlutado activo que no se limita a ser la presa de la memoria obsesiva sino que deja abrirse en él un espacio para su deseo. Como en el poema anterior, el texto ofrece un recorrido entre el regreso del hijo, evocado al principio, y, al final del poema, la reafirmación contrastada de su muerte (“Tu saliva está fría”) y de la vida de la figura paterna (“mi deseo”).

Otro poema, « Allí », realiza el mismo trayecto de la tentación espectral a la afirmación de la verdad del acontecimiento de la muerte :

[...] Miro
 navegar rostros en mi sangre y me digo
 que no murieron aún.
 Pero mueren aún.
 ¿Qué hago mirando cada rostro?
 ¿Muerdo con ellos cada vez?
 En alguna telita del futuro habrán escrito
 sus nombres. Pero
 la verdad es que están muertos. [...] (Valer 22)

Esta “verdad” proferida sin ambages tanto en « Regresos » como en « Allí » (“estás muerto”/ “están muertos”) es la piedra de toque de la continuación de la elaboración del duelo que contrasta con las preguntas obsesivas que rodean el estatuto de “vivomuerto” del hijo en *Notas*, *Carta abierta* o *La junta luz*. Más interesante aún es el hecho de que esta “verdad” se enuncia al final del poema como si la aceptación efectiva de la muerte sólo se hiciera posible *gracias* a la enunciación del poema mismo. Urge saber si este valor pragmático del poema se ve confirmado por otros textos del libro.

B. La palabra aparece

El largo poema « El río » (Valer 40-43) se despliega como una meditación sinuosa acerca de la pérdida, que nos permite aproximarnos a esta dimensión metapoética. En este poema, al contrario de los ya citados, no hay referencia biográfica precisa. Sin embargo, las intervenciones del “yo” poético permiten escandir y estructurar el conjunto de los 121 versos que no divide ningún espacio interestrófico.

La primera parte del poema se enuncia desde una postura general, casi impersonal, que enfatiza la pérdida, el dolor y el espanto :

El amor no tenido baja
 como cántaro que se va a romper. [...]
 [...]
 Se sufre aquí.
 De los muertos se levanta
 un párpado, un aguijón, una pregunta
 en su nueva batalla. Los vivos
 están untados de espanto.
 No salen de la furia ni
 del bobo de su repetición. En esa
 tierra desconozco las horas
 irreales [...] (Valer 40-41)

La “repetición” apunta al cierre característico de la obsesión espectral (“Se abre la visibilidad de la ausencia”) : no hay salida ni del odio, ni del dolor, ni del recuerdo de los muertos que no dejan de gritar hacia los vivos, inmovilizados en el espanto. El yo es un sujeto enajenado (“no soy de”) : se confunde con un “nosotros” indeciso (“El signo de las sombras es/ lo que nos corresponde”), se define a través de una pura negatividad (“Estoy parado en viajes que nunca haré/ y sueños que nunca tendré”). Pero de repente (a partir del verso 47), cambia la caracterización del yo :

He visto *eso*, servidumbres acostadas
 en una muerte que no sirvió y vi
 compañeros que sentían la felicidad
 y no la conocían. Esperaban
 en las recetas del invierno. Así fue, eso vi,
 hombres y mujeres que hablaban del
 porvenir en voz baja para no molestarlo.
 Murieron derivados

de su conocimiento del futuro, extranjeros
 en la distancia que mañana son otros. (*Valer* 41, subrayado mío)

Toda la experiencia anterior –muerte, dolor, espanto– se transforma en “eso”¹ que es objeto ahora de una palabra testimonial. La triple repetición del verbo *ver* (“he visto”, “vi”, “vi”) no sólo ofrece un eco a la *visitación* de « M.A. », sino que asume la verdad, la realidad de lo visto (“Así fue”) a partir de una postura personal que, lejos del enajenamiento del principio, recalca el dominio del *yo* sobre sí mismo y la realidad de la que habla :

[...] Conozco
 países melancólicos por esa razón. Conozco
 criaturas agarradas a ellas mismas
 como a un clavo que no arde. Conozco
 rebaños de paciencia haciendo olvido.
 ¿A dónde va tanto olvido? [...]
 [...]
 ¡Quiero ser un jardín carnal
 que florece y lavaba a la muerte de sus muecas! (*Valer* 41-42)

Al “desconozco” anterior se opone el triple “conozco”, eco de la triple afirmación de la visión. A la afirmación del valor intelectual del *yo* se añade su postura vital (“quiero ser un jardín carnal que florece”), como si el *yo* se hiciera sepultura viva de los “compañeros [...] desamparados de sus actos”, muertos sin sepultura.²

¿Cómo puede el hablante lírico convertirse en ese “jardín carnal”, en ese sujeto-cementerio capaz de reanudar con los ciclos vitales y de despojar la muerte de su poder de despersonalización, de sus “muecas”? La última parte del poema sugiere una respuesta :

¿Quién es posterior a su vida ? Sólo
 el vuelo del pájaro que cava descendencias
 y deja el cuerpo ido a lo que puede suceder.
 No huye de sus peligros y toca
 el tamaño de la muerte. Se posa
 en una ventana asomada a la locura. Esta noche
 va a ocurrir todavía. [...] (*Valer* 43)

¹ Sobra insistir aquí en la carga semántica de ese pronombre demostrativo en la obra de Gelman (cf. el apartado II del presente capítulo).

² Quizás se pueda pensar aquí en la circunstancia evocada más arriba de los desaparecidos insepultos y echados al “río”.

La pregunta inicial del fragmento recalca la pregunta central que subyace en todo duelo : ¿qué vida hay después de la muerte para vivos y muertos ? ¿Qué futuro se abre ? “Sólo el vuelo del pájaro...”, responde el poema.¹ ¿Cómo no ver una vez más en esta imagen una alusión a la poesía análoga a un “pájaro [que] se desampara en su //vuelo [...] traza// la curva del amor con muerte” (*Incompletamente* 31) ? De hecho, la poesía es “posterior a su vida” : no sólo sobrevive al espanto de haber conocido la muerte de cerca (“toca el tamaño de la muerte”) sino que, al enfrentarse con “sus peligros”, al “asomarse a la locura”, abre el espacio de un posible, de una *acontecer* que sella al mismo tiempo el fin de la *repetición*.

Para poder transformar la repetición en acontecer, la palabra, al mismo tiempo testimonial y superviviente,² paga un precio altísimo :

La palabra
que vuelve del horror, ¿lo nombra
en el infierno de su inocencia?³

La poesía que “vuelve del horror” “no sale indemne” : de hecho, la palabra misma es también una aparecida, una palabra que *regresa* del infierno, que “atraviesa los discursos mortíferos”⁴ y, confrontándolos con su inocencia, los vence. Pero esta victoria nunca es triunfante. Supone una confrontación constante con un lenguaje odiado que no siempre desemboca

¹ El simbolismo del pájaro se desarrolla en su rica ambivalencia, apartándose aquí de la aparente negatividad del incipit de aquel poema comentado supra (« El pájaro »).

² Véase al respecto el comentario de Benvéniste acerca de la etimología de *témoin*/testigo, ya citado (cf. Derrida, « Poétique et politique du témoignage », 526).

³ *Valer* 83. La tematización de la figura del superviviente es explícita en numerosos poemas. Véase por ejemplo « La nube » : “El sobreviviente se acuesta/a esperar su ausencia. ¿Cómo/va del espanto a tratar con el espanto? Eso/no tiene descendencia, ni siquiera/un pájaro gris./ Hablará, sin duda, de su dolor/como un paisaje oblicuo. Nadie/pasó ni pasa por allí. Un ancla/lo fija al horror/que levanta los brazos y calla/como una nube” (142).

⁴ Remito aquí a la reflexión del propio Gelman : “Theodor Adorno acuñó alguna vez una frase infeliz : afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. La obra de Paul Celan lo desmiente. Como la de Kenzaburo Oé, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que había un error, que Adorno seguramente tuvo que decir “como antes”, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes de los genocidios latinoamericanos más recientes. Y ahora pienso que no hay un después de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, de los genocidios latinoamericanos, que habitamos un *durante*, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que asistimos a ese genocidio más lento que los hornos crematorios, pero no menos brutal, llamado hambre, que en el medio siglo último no ha habido un solo día sin guerra en el mundo. [...] En nuestro Sur la poesía padeció discursos mortíferos, tuvo que atravesarlos y no salió indemne, pero sí más rica. [...]” (« Notas al pie » 18-19.)

en el “jardín carnal” dispuesto a “florecer”. En ciertos poemas sobresale el primer polo, marcado por el “espanto”. El poema « ¿O no ? », que evoca el campo de concentración El Vesubio, da cuenta de esta confrontación :

[...]
 Así lo bautizaron [El Vesubio] por
 la columna de humo negro que
 salía de compañeros mezclados
 con fuego de neumáticos. [...]
 [...] Las bestias
 desorganizan los misterios y crean
 el misterio de la iniquidad.
 Hay momentos en que la vida es
 una bruma que no se puede navegar.
 El fracaso del corazón cae en la tarde como
 un pájaro olvidado del vuelo.
 Ese no ser se parece a la noche
 que orina mi alma. (*Valer 59*)

Al contrario del poema « Río » comentado *supra*, la travesía del espanto es aquí imposible “de navegar” y el vuelo ansiado del pájaro es “fracaso”, caída, no ser. El poema se cierra con una imagen que traduce la confrontación sin redención con lo abyecto —“la noche/que *orina* mi alma”— al relacionar los temas del cadáver (étimológicamente, deriva de “*cadere*”, caer) y de lo escatológico.¹ El recurso que más certeramente marca el hundimiento en el espanto es la repetición obsesiva, es decir, la repetición que señala el encierro del hablante poético en un ciclo que constantemente vuelve a actualizar el trauma sin que se pueda elaborar una salida hacia una historia diferente. El último poema de *Valer la pena* da testimonio de cómo el lenguaje no puede salir de la infinita repetición del desastre ; se repite cinco veces “el que mataron y mataron” a lo largo de los veintiocho versos del poema, antes de concluir :

[...] Son
 las siete del dolor. *Cómo*
 pasan las horas. *Cómo* pasa
 el espanto quemado. (*Valer 149*)

No deja de ser significativo que el poemario se cierre con estos versos tan poco esperanzadores. Sin embargo, en muchos otros casos, los

¹ Véase al respecto el sugerente ensayo de Julia Kristeva y por ejemplo esta reflexión : “El excremento y sus equivalentes (podredumbre, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro que viene del exterior de la identidad : el yo amenazado por lo no-yo, la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte” (*Pouvoirs de l’horreur* 86).

poemas que encierran una dimensión metapoética (que de alguna manera recalca lo que permite que ocurra en el poema) subrayan a veces ligeramente, otras veces con fuerza, la apertura a un posible, a un acontecer que la palabra, al indicarlo callando, posibilita. En el lugar mismo del espanto, el hablante poético en vez de hundirse en la repetición obsesiva, interpela la palabra para que, a partir de ella, *empiece* algo nuevo. Así, la evocación del campo de concentración CCD Automotores Orletti en el poema epónimo, se cierra con este deseo del *yo* lírico :

Agarrar todas las palabras, pisarlas
y que salgan a otra luz, a otra boca.
Que vuelen en la desposesión.
Que empiecen otra vez. (*Valer* 82)

Como siempre en Gelman, la isotopía del comienzo se vincula con las imágenes del nacimiento y, más generalmente, de la feminización del mundo :

[...]
Cuando el sufrimiento sea nada
se cansará del amor que no hay y
en sus sienes se abrirá el tiempo
como una rosa ajada. Tendrá
el cuerpo cosido a su pasado
y eso le dirá que lo posible
pasa en lo que no pasó. Así
verá la raíz incompleta
de la belleza, su felicidad animal,
su verdad incierta como gente
bailando en la plaza donde el mundo
se amujera y él mismo aparta sombras
con manos que no tiene. (*Valer* 75).

La posibilidad de un futuro que escape a la repetición mórbida aparece, en *Valer la pena*, estrechamente vinculada con el poder de la palabra poética misma, como en « A saber » :

Es posible que un poema
sea bueno. Depende
del azimut de su deseo, del sol
que abra en
la selva que somos. Un gallo
canta al atardecer, peón
de olvido, chantre
del no va más, noche
y humo, anuncia
lo que vendrá, la réplica

de pesadillas, el rostro
que se mira a sí mismo. (*Valer* 145)

Como ya se ha dicho, la estructura global del poemario apunta más bien a la dificultad radical de escapar del ciclo de la repetición obsesiva, es decir, finalmente, la incapacidad de testimoniar.¹ Sin embargo, muchos poemas como éste esbozan un futuro hecho posible en el marco de la enunciación poética misma cuando ésta se hace capaz de “anuncia[r] lo que vendrá”. Esta apertura en el poema de un futuro renovado, presentada como posibilidad precaria de la palabra poética que vuelve del horror y se enfrenta con lo abyecto en *Valer la pena*, cobra fuerza en el poemario siguiente en el que, de posibilidad puntualmente mencionada, se transforma en eje rector del libro, a partir del mismo título.

C. Duelo esencial y futuro

La pregunta que se plantea ahora es la de saber cómo pensar la relación entre la larga experiencia de un duelo que parece haberse apaciguado y esta apertura al/del futuro. Ante todo, cabe recalcar el que la relativa normalización de la elaboración del duelo no apunta ni muchísimo menos a una cancelación de la interrogación o del dolor, sino a lo que Quentin Meillassoux llama “el duelo esencial”. Para el filósofo francés, este duelo se refiere a lo que llama “espectro esencial” (y que hemos llamado “*revenant*” o “aparecido”, en la estela de Derrida). El “espectro esencial” es

Un muerto cuya muerte ha sido tal que no nos permite hacer el duelo. Es decir: un muerto sobre el cual el trabajo de duelo, el paso del tiempo, no tiene suficiente asidero como para que se instale un vínculo apaciguador entre él y los vivos. Un muerto que proclama el horror de su muerte no únicamente ante sus parientes, sus íntimos, sino a todos aquellos que cruzan el camino de su historia. [...] Llamaremos duelo esencial la realización del duelo de los espectros esenciales: es decir la relación viva y no ya mórbida de los vivos con los muertos terribles. El duelo esencial supone la posibilidad de establecer un vínculo atento con esos difuntos, que no nos hundiría en el pavor desesperado, a su vez mortífero, experimentado ante el propio destino, sino, por el contrario, insertaría activamente su recuerdo en la trama de nuestra existencia. Acoger el duelo esencial significaría vivir con los

¹ Es la línea interpretativa escogida por Foffani (« Valer »), en la perspectiva de la tesis defendida por Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*. Sin embargo, me parece que la necesidad de considerar el conjunto de los poemas de los dos libros afines de los años 2000 aquí estudiados implica pensar la articulación entre el trauma y una temporalidad que sale de la repetición obsesiva y se abre al futuro.

espectros esenciales, no ya morir con ellos. Hacer vivir a los espectros en lugar de transformarse, al escucharlos, en fantasma vivo. La pregunta que se nos plantea es entonces la siguiente: *¿el duelo esencial es posible?, y en caso afirmativo, ¿bajo qué condiciones?* (Meillassoux 105-106).

Esta larga cita se termina con una pregunta que está en el centro de ambos poemarios : ¿cuáles son las condiciones para que se cumpla un “duelo esencial” ? La respuesta de Meillassoux no deja de ser sumamente interesante en la perspectiva que nos ocupa. Parte del dilema que dejan irresuelto tanto la fe religiosa en un más allá como el ateísmo : “el ateo se quiere ateo porque la religión promete un dios horroroso ; el religioso anima su fe por el rechazo de una vida devastada por la desesperación de los muertos terribles. Cada uno enmascara su propia desesperación por la evitación exhibida de la desesperación del otro” (108). En resumen, el enlutado sólo puede o “desesperar de una vida para los muertos”, o “desesperar de un dios que deja que se produzcan muertes semejantes” (108). El filósofo arguye que una tercera opción es posible : la de la “inexistencia divina” en el doble sentido de una “inexistencia del dios de la religión”, y del “carácter divino de la inexistencia”,

Dicho de otro modo, el hecho de que lo que aún permanece en estado virtual en la realidad presente encierra la posibilidad de un Dios aún por venir, que se ha vuelto inocente de los desastres del mundo, y del que podemos esperar que tenga el poder de asignarles a los espectros algo más que su muerte (110).

Pensar esta “inexistencia divina” requiere un cambio de paradigma, el paso de una filosofía “metafísica”, a una filosofía “especulativa” que busque describir un “absoluto que forzaría las cosas a poder no ser tales y como son” (115).

Los poemas de los dos libros convocados resuenan extrañamente si los confrontamos con las reflexiones de Meillassoux. Tanto la evocación luctuosa como la especulación acerca de un futuro mejor para vivos y muertos parece esclarecerse si se leen a la luz de las reflexiones que acabamos de resumir. Leamos, para empezar, el poema « Certezas » :

[...]

Hay mucha sombra militar que no me deja solo en la esquina
 donde Gerarda y yo decíamos “te soy” para decir
 “me soy”, en vos, que te fuiste a vivir con los muertos.
 ¿Eso se hace ?
 La primavera vive sin pensar,
 pero yo no soy la primavera,
 cuento huesos y sangre del sueño que vendrá.
 También nosotros soñamos sobre sangre que vendrá.

En el revés del mundo crece el cosmos
y Gerarda está allí,
donde nuestro dolor será nada. (*Valer 47*)

El futuro vislumbrado en el poema es ambiguo : por un lado, aparece como la repetición potencialmente infinita de la “sangre”, de la violencia y su séquito de dolor ; por otro lado, se entrevé un “revés del mundo” un “allí” donde “está” –presente del indicativo y ya no pretérito– Gerarda, un lugar “donde nuestro dolor será nada”. Aquí también caben por lo menos dos interpretaciones : la “nada” del último verso puede referir a un aniquilamiento del dolor porque ni siquiera habrá sujetos dotados de sensibilidad (versión atea del más allá), o porque realmente habrá desaparecido el dolor en un espacio de reconciliación entre vivos y muertos. Hacia esta segunda posibilidad parecen orientarse varios poemas de *Valer la pena* que apuntan a una vida de los muertos, al cuidado de los vivos y particularmente del poeta :

Las gaviotas vuelan y nadie
se salva de existir.
Ni aun los compañeros que
murieron y esperan
un mundo sin desprecio. Me siento
en mis cavilaciones, cuido
que no se caigan del amor.
[...] (*Valer 63*)

[...] El poeta se atará al palo mayor de su ignorancia para no caer en sí mismo, sino en otro país de aventura mayor, muerto de miedo y vivo de esperanza. Sólo el dolor lo unirá muertovivo al vacío lleno de rostros y verá que ninguno es el suyo. Y todos serán libres. (*Valer 119*)

¿Estoy en el crepúsculo de vía del Corso que tenía
cara de confidencia
y me sacó un pedazo de dolor? [...]
[...]
¿Dónde está el crepúsculo dicho?
Sería lindo juntar los restos que dejó en cada gente.
En realidad estoy hablando del futuro.
Dónde está uno si no.
Digo, en ninguna parte. (*Valer 69-70*)

País que fue será sigue esbozando un futuro para vivos y muertos acentuando generalmente una dimensión casi profética : estos poemas parecen en general un poco más ligeros al retomar el tono exclamativo y las comparaciones surrealistas que caracterizaban el libro *Anunciaciones*, por ejemplo en « Países »:

En este amor lleno de tigres somos
 el viaje de lo que no tenemos
 a lo que no queremos. ¡Vámonos!
 ¡Más allá del autoamor, bella!
 ¡En cualquier caso, sólo
 hay que esperar la eternidad!
 Está cansado el espanto. (País 90)

Este futuro toma la pérdida como punto de partida (“lo que no tenemos”) para llegar a un porvenir necesariamente diferente (“lo que no queremos”). La autoironía sensible en las aporías inherentes a esta especulación (“Hay que esperar la eternidad”) se hace más manifiesta en otros poemas en los que este llamamiento a un futuro mejor se explicita. Es el caso en el último poema de *País que fue será* (y tal ubicación no deja de ser muy significativa) :

El día que el corazón aprenda a leer y a escribir
 se verán cosas grandes :
 a Dios barriendo la vereda,
 lágrimas arrojadas al espacio
 que nunca volverán,
 los que sufren pasarán sonriendo y
 las intenciones de la atención
 harán que florezcan jazmines y otras
 ilusiones de la naturaleza.
 Será un gran día, encontrarán
 la palabra que se perdió
 hace millones de dolores.
 Véase lo que pasa :
 el día que vino y se fue
 será un gran día. (País 94)

Más allá, o quizás mejor dicho, más acá de la ironía, el poeta deja constancia de estos posibles del futuro : un Dios hecho mujer¹, las lágrimas sustraídas a la repetición infernal del dolor (“lágrimas que nunca volverán”), el hallazgo de la palabra perdida, anterior a los dolores, verdadero paraíso perdido y recuperado de la palabra original. Por supuesto el éxplicit anticlimático del poema nos remite al funcionamiento cíclico del tiempo que parece encerrar el futuro en la cárcel de lo que “vino y se fue”. ¿Cómo interpretar este final irónico que contradice lo anterior sin anularlo? Creo que hace falta leer este doble movimiento (afirmación y puesta en tela de juicio irónica de la profecía de felicidad) a la luz de los

¹ La visión de Dios en la poesía de Gelman merecería un estudio aparte. Véase por ejemplo al respecto el sugerente poema « Se dice » (*Hacia el Sur* 421-422).

poemas que evocan la felicidad en el presente. Frente a los aparecidos, dos figuras tejen en contrapunto un canto de vida : el niño y la mujer amada.

Se trata de figuras y no de temas. Las abstracciones ya no son vigentes, sólo importa lo que acontece, sólo importa, como único contrapeso al “espanto”, la presencia. La del niño es llamativa por su recurrencia. Se trata de un niño peculiar (Iván, Andrea) que el poeta observa y del que refleja los gestos, las emociones y los descubrimientos. Estas escenas de niños, dedicadas muchas de ellas a “Andreíta”,¹ forman un contracanto a la voz principal, melancólica y desencantada. Ancladas en lo cotidiano, hecho también de rituales repetitivos, estas escenas permiten enfocar la memoria desde otra perspectiva, la de un niño precisamente, y así introducir una distancia entre las figuras dolorosas del pasado que vuelven y vuelven, y lo que, algún día, no volverá : este mismo pasado que, para la generación que sigue, la de su nieta, será percibido como “páginas amarillentas olvidables” (Valer 46). Hay en el poeta una apertura a este presente inaugurado por la niña que lo arranca al círculo de la repetición :

[...] Suspende
el dolor, planta vides, canta para
que empiece la cada única mañana. (Valer 36)

Pero esta “suspensión” es sólo hiato en el tiempo del dolor, una “maravilla” que a veces choca convulsivamente con los “deseos del pasado” :

Pesos

El gesto de la niña es
una maravilla incómoda
que inquieta sillas donde el alma
se sienta de puro cansancio.
El gesto cubre puntos vulnerables
con una rama que agita el cielo y
canto como un animal en vez
de arrodillarme. Una
marea desconocida me lleva
a deseos del pasado, vivos.
La maravilla pesa
absurdamente. (Valer 55)

De otra índole es la presencia de la mujer amada al lado del poeta que comparte con él algo de la memoria dolida y así la contiene, la acota –

¹ Valer 25, 26, 36, 38, 53, 55.

“Ante tu voz se detiene el dolor”(16) – y permite escapar de la repetición obsesiva¹ :

[...] Cuando callan
 las palabras inevitables, las
 repeticiones del dolor y
 los huecos de la tiniebla alta,
 conozco tu pacto que sucede de pronto.
 Nacer es el apetito que das.
 Caballa de la boca. (*Valer* 57)

De la misma manera que la niña canta para que “empiece la cada única mañana”, la voz de Mara “interrumpe el mundo” (105), abre a la renovación incesante de la mirada y del ser : como en la poesía temprana del poeta o en su oratorio, la mujer aparece vinculada con el motivo del nacimiento.

A un nivel que puede parecer más anecdótico, el poemario evoca precisamente el principal rito cristiano vinculado con ese motivo, a través de dos poemas : « En esta navidad » (74 ; poema dedicado “a mara”) y « Noche de reyes » (84). Estos títulos parecen tener como única función la de escandir el libro para darle cierto tono diarístico (lo que refuerzan títulos como « La conversación con Mara anoche », 79 ; « La conversación con Mara esta noche » 86, « Conversando con Eduardo Millán », 81). Lo que resalta en definitiva es la función de *escansión* de estos acontecimientos recurrentes. La mujer parece ser la que asegura al poeta su arraigo en este mundo, un mundo muy cotidiano y hecho de problemas prácticos. Así, este doble poema dedicado a la llave del gas : el poeta no encuentra nunca la llave del gas (130-131). Sin embargo, finalmente concede que “sólo le importa preguntar lo que no tiene respuesta” (130) y que “la realidad de la cocina lo tranquiliza” (131). Esta pequeña escena que se repite, en el seno de esta pareja que se ama, toma el valor de un ritual ansiolítico. Es al mismo tiempo el signo y el medio de la reinscripción en el mundo de los vivos separado del de los muertos. Esto no significa el final de la vuelta de los “aparecidos”, que atormentan sin cesar la memoria. Pero sí, creo, significa que la vida ofrece otra vez un espacio habitable. La llave del gas se convierte en una metáfora de lo que Maffesoli, describiendo los rituales de lo cotidiano llama el “límite” : “Todos los rituales de la vida cotidiana se encuentran profundamente marcados por la noción de límite, lo que se podría llamar la gestión de la muerte” (125).

¹ Véase también el poema « Tiempos » de *País* (16) : “Siempre te amo por primera vez./Siempre te amo la primera vez”.

En *País que fue será*, estos rituales cotidianos, verdaderos antídotos contra la muerte, se hacen más numerosos y giran alrededor del tema de la comida. En esta perspectiva, especialmente sabroso es el poema « Camarones » :

Esto se ha vuelto un poema largo,
 un amor largo :
 ella entra al supermercado Wal-Mart,
 como hay que decir en la poesía de hoy,
 me harta la poesía de hoy,
 ojalá fuera de ayer o de mañana,
 nombrar el mundo bautizado
 es más triste que la tristeza, sin embargo
 ella marchita al duelo cuando entra
 al supermercado Wal-Mart y ve
 camarones en una bandeja
 contra los rojos de la carne, crudos,
 baratos, treinta pesos, y ve
 su fino gris, los compra
 y en la cocina de la casa,
 en sus aires que merecen una felicitación y
 el séquito del café lava un mundo
 donde el reloj ni piensa en su catástrofe,
 ella se sentó, los peló, los marinó
 en soya, ajo, salsa de ostras, unos chiles antiguos,
 los dejó navegar hacia una playa
 en la que Judas nunca pudo entrar,
 les puso un rebozo blanco con
 los reclamos del huevo y de la sal, y
 los frió mientras olvidaba
 cigarrillos prendidos en una teoría política.
 Así recuerda que me ama.
 Las frutas del mar viven oscuras
 en su extinguida eternidad. (*País* 57-58)

Más allá de todo patetismo o grandilocuencia, este poema expresa nítidamente cuáles son los desafíos del presente y cómo los pequeños ritos, y en concreto el ritual de la comida, permite llevar a cabo una triple resistencia : contra la desesperación por las pérdidas (“ella marchita al duelo”) ; contra la usura del lenguaje y de las estéticas (“me harta la poesía de hoy”) ; contra el consumismo que tiende a recuperar y desviar todo intento de transgresión, libertad y creatividad para volver a anegarlo todo en el espacio controlado del consumo. Si bien es verdad que la sociedad de mercado es la que ha optado por la cancelación de la pérdida a través de la inmediata sustitución del objeto perdido por otro en un vertiginoso proceso metafórico, la poesía de Gelman apuesta por lo que resiste a la sustitución.

De esta manera, la poesía de duelo de Juan Gelman representa un ejemplo especialmente expresivo y radical de lo que Avelar ha llamado “la literatura doliente” (286) postdictatorial :

La literatura postdictatorial latinoamericana se hace cargo de la necesidad no sólo de elaborar el pasado, sino también de definir su posición en el nuevo presente instaurado por los regímenes militares : un mercado global en el que cada rincón de la vida social ha sido mercantilizado. [...] ¿Cómo se puede plantear la tarea del duelo –que en cierto sentido es siempre la tarea del olvido activo– cuando todo está sumergido en un olvido *pasivo*, esa clase de olvido que se ignora a sí mismo, sin advertir su condición de producto de una poderosa operación represiva ? [...] En el mismo mercado que somete el pasado a la inmediatez del presente, la literatura doliente buscará esos fragmentos y ruinas –rastros de la operación sustitutiva del mercado– que pueden activar la irrupción intempestiva del pasado en el presente : irrupción que recuerda a la actualidad su fundamento, su anclaje en lo inactual. [...] Lo más propio del duelo [...] es resistir su propio logro, oponerse a su propia conclusión [...]. Es en este sentido, entonces, que se habla del carácter interminable del trabajo del duelo : el duelo siempre y necesariamente se plantea a sí mismo como una tarea irrealizable. Si nunca habrá incorporación del objeto perdido, si no habrá idealización del otro sin dejar atrás un residuo inasimilable, quedará siempre en el trabajo del duelo una dimensión irreductible a la operación metafórica que subyace al mercado (284-288 *passim*).

La palabra como “superviviente”¹ se traza en el límite improbable y cierto entre interiorización de la pérdida y rechazo de la finalización del duelo, entre recuerdo repetitivo y conciencia de la posibilidad de un olvido activo. *Valer la pena* y *País que fue será* expresan la universalidad de una experiencia de “duelo esencial” como pérdida irreparable donde lo perdido no es sustituido sino que permanece e impele a testimoniar a partir de un presente que ha recobrado su espesor. El presente está enfocado desde una cotidianidad en la que rituales nimios cobran un valor ansiolítico ; es el presente de un superviviente que oscila entre el canto de lo que existe (“Quiero hablar del ciruelo en que la luz/se posa y canta un pájaro tardío” *Valer* 143) y el “espanto” que inmoviliza y hace enmudecer (“un ancla /lo fija al horror/que levanta los brazos y calla/como una nube”, *Valer* 142).

Algo relacionado con el duelo ha podido elaborarse pero *algo* resiste. Y *eso* que resiste y figura el objeto perdido (le da figura, le devuelve su rostro) se despoja poco a poco –como se ha podido comprobar en el análisis de este capítulo que va de *Hechos* a *País que fue será*– de sus expresiones alegóricas. El rodeo por la visión exiliar y sus estratos de

¹ Cf. el poema « El tajo » : “La poesía no hace/a que algo suceda, dijo W.H. Auden./ Apenas sobrevive, dijo.” (*Valer* 29).

sentido (exilio metafísico, bíblico, lingüístico, social) se ha ido decantando hasta llegar a los escuetos versos de estos dos últimos libros donde la intertextualidad mayormente indicial parece despojada de función hermenéutica global. Aparecen en los poemas palabras directas que el poeta, hasta entonces, había evitado usar en su poesía: “superviviente”, “desaparecidos” (*País* 17), “luto sucio” (*País* 17), “el duelo”/“la desaparición” (*Valer* 67), “Antígona” (*Valer* 71). Pero “llamar las cosas por su nombre es otro exilio” (*Valer* 42); “Lo único que no se pierde es la pérdida” (*Valer* 102). El trabajo de duelo es en todo rigor interminable; como el paraíso esbozado por Gelman, no está atrás sino adelante, siempre por venir.

CONCLUSIÓN

Vienen
desde el vacío las palabras,
nos poseen desnudos en su centro abrasado
y en él nos desengendran
para hacernos nacer.

José Ángel Valente, *Fragmentos de un libro futuro*

El triple recorrido propuesto por este ensayo traza líneas sinuosas que en ciertos momentos se han apartado las unas de las otras, y en otros se han cruzado, determinando así puntos nucleares del pensamiento y la poética de Juan Gelman. La poesía como sepultura de los héroes de la Revolución y compañeros de lucha (cap. I), la poesía como rito que simboliza experiencias no decibles y posibilita así su reconocimiento y socialización (cap. II), la poesía que da progresivamente forma al “vacío de aquello amado ido” (*Incompletamente*, 69) en un complejo proceso que permite que *algo* se haga posible en el sujeto lírico (cap. III): he aquí en términos un tanto abruptos unos resultados del análisis que apuntan, cada uno desde un ángulo particular, a un gesto singular. En los tres casos, se trata en definitiva de *simbolizar* una experiencia de pérdida sin que el símbolo se fije en una alegoría que se vuelva fetiche, “índice del fracaso pasado” (Avelar 15).¹ Como recuerda Benjamin: “Mientras que en el símbolo, con la transmutación de la decadencia, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de una redención, la alegoría ofrece a la mirada del observador la *facies hippocratica* de la historia en tanto paisaje primordial petrificado” (citado por Avelar 14).

¹ Más adelante, Avelar agrega: “la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (Avelar 22).

De hecho, la alegoría gelmaneana tiende a ocupar una posición de transición en una profundización incesante de los significados de la pérdida. Así, si se podía considerar que la mística y el tango convocados en los *Comentarios* formaban redes alegóricas en una cadena sustitutiva que figuraba las pérdidas y los exilios, cabe decir que esta cadena no se fija en ninguno de los términos sustitutivos como tales, sino que cada uno reenvía a los otros en un movimiento en espiral que nunca cosifica las imágenes alegóricas sino que las resemantiza a través de nuevas redes (la poesía hispanohebraica, por ejemplo) o las vivifica a partir de símbolos que forman parte del “idioma Gelman” desde el principio de su trayectoria: se ha recalcado la figura del pájaro, pero cabría mencionar también los pedazos, la piedra, el sol, etc. Tanto el trabajo intertextual de Gelman, como su tratamiento personalísimo de los símbolos o de las formas poéticas canónicas (el soneto sería el ejemplo por antonomasia), tienden a abrir un margen, desbrozar el espacio de un silencio, desviar el uso habitual de la lengua para que pueda acceder al lenguaje algo de la experiencia personal o colectiva que se ha quedado muda. En este sentido, la poesía de Gelman sería una excepción en la literatura postdictatorial: en vez de “pone[r] en escena un devenir-alegoría del símbolo” (Avelar 22), fragua un *devenir-símbolo de las alegorías*.

En este trabajo de simbolización, la poesía reanuda el poder originario de la palabra como crisol del pensamiento y fuente de las raíces más profundas de la subjetividad; a ese nivel de profundidad se enfrenta con la muerte y lo hace a sabiendas de su lugar y de su precariedad, una precariedad que asume su ignorancia y también la conciencia de su precisa situación histórica: “La palabra / que vuelve del horror, ¿lo nombra/ en el infierno de su inocencia?” (Valer 83) Gelman habla en “tiempos de miseria” que han llevado a cabo la transformación de la sociedad en mercado y desmultiplicado la mercantilización en todos los ámbitos de la vida material, social, cultural y simbólica mediante un proceso tremendamente violento –las distintas dictaduras de los años 70 y 80 en América Latina– que ha mostrado hasta qué punto se podía profanar la vida humana. Especialmente en el proceso dictatorial argentino, nada resistió a la mecánica avasalladora del intercambio mercantil; la vida fue destruida; lo más frágil e inviolable (el niño en el vientre de su madre) fue vendido; relaciones sagradas, como las que unen padres e hijos, fueron profanadas en sus fundamentos mismos. Quizás la idea de *profanación* nos permita entender la radicalidad de la respuesta que ofrece la poesía de Juan Gelman a esta situación histórica.

Desde un punto de vista etimológico, el verbo latín *profanare* es ambiguo : significa al mismo tiempo “ofrecer algo a la divinidad delante de su templo, consagrar, dedicar” y “hacer profano, profanar, divulgar” (Gaelzer 472).¹ Al comentar esta ambigüedad, Giorgio Agamben apunta que es constitutiva de la operación de profanación, o al revés, de consagración (98-99) como si finalmente lo más importante no fuera tanto la posibilidad de restituir al uso común lo que había sido separado con vistas a un uso sagrado (la profanación *stricto sensu*) sino el *gesto de separación* de dos ámbitos sagrado/profano, estableciendo así “la estructura de separación qui define la religión” (Agamben 102). Ahora bien, una de las características del capitalismo tardío como “religión cultural” (Benjamin, citado por Agamben 100), es la imposibilidad de separar algo para luego restituirlo con vistas a un uso común, o sea la imposibilidad de la profanación. Ya nada logra sustraerse a la esfera del consumo. En efecto, según Agamben,

Lo que ya no puede ser usado es entregado como tal al consumo o a la exhibición espectacular. Pero eso también significa que profanar se ha vuelto imposible (o al menos, que ese gesto exige de ahora en más procedimientos especiales). Si profanar significa restituir al uso común lo que había sido separado a la esfera de lo sagrado, la religión capitalista, en su fase extrema, busca la creación de lo Improfanable absoluto (Agamben 103).

Frente a este « Improfanable absoluto », la poesía de duelo de Gelman se yergue al contrario como una labor que, desde las raíces mismas de la empresa represiva, restablece las condiciones de posibilidad de la profanación. En primer lugar, es una poesía combativa que, desde su inmersión en la historia, desmonta las ideologías e interroga los estereotipos, de manera que libera la fuerza de resistencia latente en el lenguaje (en todos los lenguajes, del más cotidiano al acervo literario mundial). En segundo lugar, la obra de Juan Gelman reactiva una de las dimensiones religiosas tradicionales de la poesía al devolverle una fuerza pragmática a través del rito. El rito en Gelman no se concibe como tema o añoranza sino que es la experiencia real que posibilitan la escritura y la lectura del poema, experiencia relacionada con la socialización del dolor y de la demanda de justicia. En tercer lugar, al reescribir los principales textos sagrados del judaísmo y del cristianismo, no cancela la oposición entre textos sagrados y profanos banalizándolos, sino que al contrario opera un desplazamiento de sus fuerzas

¹ De este segundo sentido derivan el adverbio *profane* (de manera sacrílega) y el adjetivo *profanus* (no consagrado, extraño o contrario a la religión, impío, sacrílego).

respectivas : da a la experiencia del exilio latinoamericano una hondura lingüística y metafísica insospechada ; inversamente, otorga a las quejas de amor de los místicos castellanos o bíblicos una actualidad desconcertante que ilumina las condiciones de marginación, de desesperación y, a veces, esperanza conjunta en las que fueron escritas sus candentes obras. En otros términos, al consagrar la lengua del guerrillero y profanar la de San Juan de la Cruz, Juan Gelman rescata las potencias creadoras del castellano en su espesor histórico, en un movimiento ajeno a la espectacularidad e inmediatez de tantas producciones culturales actuales, incluidas las literarias.

Cabe añadir que, de manera más fundamental todavía, su poesía se escribe contra una de las dimensiones constitutivas del capitalismo tardío : su rechazo del vacío como experiencia. El consumismo tiende a cosificar el deseo bajo los disfraces de un simulacro omnipresente, como si las compras compulsivas pudieran ocultar la ausencia de sentido que subyace, como un nuevo tabú de las sociedades postmodernas, en tantos destinos individuales y colectivos. Al contrario, la poesía de Gelman pretende arraigarse en la ausencia, decir y explorar el vacío como forma decantada de lo posible o del silencio : coincide con la propuesta del filósofo francés Olivier Mongin quien ve en el vacío el espacio de una puesta en movimiento auténtica.¹

El vacío como horizonte abarcador de la poética de Gelman subyace en el hipograma destacado en la poesía temprana del autor : una palabra desde y contra la muerte, una palabra en la que el poeta muere para que en él hable el niño. El vacío está directamente relacionado con el duelo y la figura del niño : es un “vacío//lleno de rostros///en el no ser

¹ En un sugerente ensayo, Olivier Mongin analiza el “miedo al vacío” como síntoma abarcador de las crisis vividas por las sociedades democráticas. El filósofo explica que las dos formas habituales de huir del vacío son dos “falsos movimientos” : el repliegue en nichos gregarios o la proyección sin mediación en lo universal. Él propone una tercera vía : experimentar el vacío para volver a encontrar, después, una puesta en movimiento (“mise en branle”) que permita encontrar un plano medio entre lo individual y lo universal. Esto podría tener efectos liberadores a nivel no sólo político sino también cultural y espiritual : “La experiencia del vacío invita a la creación, a la gracia: hay una espiritualidad del vacío. No la de las religiones institucionalizadas que buscan colmar el vacío, sino aquella de la que son huérfanas las democracias modernas porque no consiguen expresarla. [...] No tenemos opción : si queremos recuperar el hilo de la historia, tenemos que atravesar corporalmente esa experiencia del vacío, en la que los grandes cómicos han visto una relación con lo trágico. Porque sólo la experiencia del vacío –indisociable del sentimiento de catástrofe– es capaz de poner en movimiento y en marcha” (Mongin 222, 224).

que insiste//como un niño golpeando su sangre//contra la luz” (*Incompletamente* 50). El pájaro, símbolo por antonomasia de la poesía siempre renaciente de sus cenizas, es una imagen que introduce movimiento y fluidez entre los dos elementos básicos del hipograma. En su vuelo, el pájaro esboza una trayectoria de reconciliación con el vacío. Lejos de huir del vacío, el pájaro se aleja de la tierra (lo lleno) hacia el cielo (lo vacío): su punto de vista esboza un paisaje, pero sólo a condición de que siga moviéndose.¹ El pájaro gelmaneano “traza//la curva del amor con muerte/” y al “retira[r] el dolor del dolor/” (*Incompletamente* 31), abre un camino de luz en la “patria de los espacios negros”, que el poeta evoca en un breve texto que condensa los principios esenciales de su poética, de la que este ensayo es apenas una larga “nota al pie”:

El trabajo de la poesía consiste en dar forma al vacío para que éste sea posible. La poesía es patria de los espacios negros y mira la alondra que sale volando de los ojos de un niño porque él la quiso ver (Gelman « Alrededor » 7).

¹ Aquí también son sorprendentes las afinidades entre el simbolismo gelmaneano y el pensamiento de Mongin: “Contra el repliegue en el microcosmos (la contracción) y la fuga hacia el macrocosmos (la descontracción), contra esos dos ‘falsos movimientos’ que concuerdan de manera subterránea, el punto de vista del pájaro dibuja un verdadero movimiento que inaugura un ascenso hacia arriba con el objetivo de observar un panorama y dibujar un paisaje. [...] Si el punto de vista del pájaro enseña ese arte del movimiento que hace concordar indefinidamente lo vacío y lo lleno, la contracción y la descontracción, se acompaña del punto de vista del niño [...]. Entre el cielo y la tierra, el pájaro vibra al unísono en un paisaje, pero el niño se conmueve, se mueve en este último sin encontrar su ritmo [...]. Al niño le duele, el niño tiene miedo, es vulnerable y débil, vive la experiencia del dolor, vive a contratiempo. El pájaro ha dibujado el paisaje en el que el niño corre el riesgo de perderse nuevamente si no encuentra a nadie, si la experiencia del mundo no adquiere la forma de un rostro” (Mongin 279-280).

BIBLIOGRAFÍA

Nota preliminar

Esta bibliografía de y sobre la obra de Juan Gelman pretende ser bastante completa pero no llega a ser exhaustiva. En efecto, no siempre ha sido posible consultar obras de escasa difusión o difícil acceso. En cuanto a las antologías y las traducciones, sólo menciono una selección. Asimismo, ya que ha resultado imposible consultar la mayor parte de los documentos discográficos y audiovisuales basados en textos de Juan Gelman, he optado por no mencionarlos del todo. Remito a la bibliografía excelente de la antología de M. A. Pérez López (*Oficio ardiente 93-95*) para un recuento más completo y sistemático de estos datos.

I. Obras de Juan Gelman

A. Obras poéticas¹

1. Poemarios

- *Violín y otras cuestiones*. Buenos Aires : Gleizer, 1956. Prólogo de Raúl González Tuñón. [Edición homenaje a los 50 años de la primera edición : Buenos Aires : Seix Barral, 2006]
- *El juego en que andamos*. Buenos Aires : Nueva Expresión, 1959.
- *Velorio del solo*. Buenos Aires : Nueva Expresión, 1961.
- *Gotán*. Buenos Aires : Horizonte (col. La rosa blindada), 1962.
- *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires, Galerna, 1969. [Buenos Aires : Seix Barral, 1994]
- *Cólera Buey*. Buenos Aires : La rosa blindada, 1971. [Primera edición parcial : La Habana, Tertulia, 1965. Prólogo de Mario Trejo]
- *Fábulas*. Buenos Aires : La rosa blindada, 1971.
- *Relaciones*. Buenos Aires : La rosa blindada, 1973.
- *Obra poética*. Buenos Aires : Corregidor, 1975.
- *Hechos y relaciones*. Barcelona : Lumen, 1980.
- *Si dulcemente*. Barcelona : Lumen, 1980. [Contiene *Notas, Carta abierta y Si dulcemente*]

¹ Véase el cuadro recapitulativo relativo a las obras originales y las ediciones utilizadas en este estudio en la introducción.

- *Citas y comentarios*. Madrid : Visor, 1982.
- *Hacia el Sur*. México : Marcha editores, 1982.
- *Bajo la lluvia ajena (Notas al pie de una derrota)*. En *Exilio*, Osvaldo Bayer y Juan Gelman. Buenos Aires : Legasa, 1984.
- *La junta luz. Oratorio a las Madres de la Plaza de Mayo*. Buenos Aires : Libros de tierra firme, 1985.
- *Composiciones*. Barcelona : Mall, 1986.
- *Interrupciones II*. Buenos Aires : Libros de tierra firme, 1986. [Contiene *Bajo la lluvia ajena*, *Hacia el Sur*, “los poemas de José Galván”, “final”, “los poemas de Julio Grecco”, *Composiciones y Eso*]
- *Interrupciones I*. Buenos Aires : Libros de tierra firme, 1988. [Contiene *Relaciones, Hechos, Notas, Carta abierta, Si dulcemente, Comentarios, Citas*. Prólogo de J. Cortázar]
- *Anunciaciones*. Madrid : Visor, 1988.
- *Carta a mi madre*. Buenos Aires : Libros de tierra firme (col. Todos bailan) : 1989.
- *Salarios del impío*. Buenos Aires : Libros de tierra firme, 1993.
- *Dibaxu*. Buenos Aires : Seix Barral, 1994.
- *De palabra*. Madrid : Visor, 1994. [Contiene *Relaciones, Hechos, Notas, Carta abierta, Si dulcemente, Comentarios, Citas, Bajo la lluvia ajena, Hacia el Sur*, “los poemas de José Galván”, “final”, “los poemas de Julio Grecco”, *Composiciones, Eso, Anunciaciones, Carta a mi madre*].
- *Gotán*. Buenos Aires : Seix Barral, 1996. [Esta edición incluye *Violín y otras cuestiones, El juego en que andamos, Velorio del solo, Gotán*.]
- *Incompletamente*. Buenos Aires : Seix Barral, 1997.
- *Sombra de vuelta y de ida*. [1997] México D.F. : Taller Ditoria, 2005.
- *Salarios del impío y otros poemas*. Madrid : Visor, 1998. [Contiene *Salarios del impío, Dibaxu e Incompletamente*]
- *Tantear la noche*. Lanzarote : Fundación César Manrique, 2000.
- *Valer la pena*. Buenos Aires : Seix Barral, 2001. [Madrid : Visor, 2002]
- *Anunciaciones y otras fábulas*. Buenos Aires : Seix Barral, 2001. [Contiene *Fábulas, La junta luz, Anunciaciones*]
- *País que fue será*. Madrid : Visor, 2004.
- *Sidney West y otros poemas*. Madrid : Visor, 2004. [Contiene *Cólera Buey, Fábulas y Traducciones III. Los poemas de Sidney West*]
- *Mundar*. Buenos Aires : Seix Barral, 2007.

2. Poemas sueltos

- « Una oreja de menos ». *Gaceta literaria* 10 (1957). 7.
- « Foto ». *Zona de la poesía americana* (noviembre 1964). 4.
- « Ignorancia ». *Zona de la poesía americana* (noviembre 1964). 4.
- « Voces ». *Crisis* 27 (1975). 17-19.
- « La desesperación que... ». *Diario de poesía* 24 (1992). 4.
- « Cuatro versiones de Guido Cavalcanti (Versiones y libertades) », *INTI* n°34-35 (1991-1992). 251-253.

3. Antologías

- *Poemas*. La Habana : Casa de las Américas, 1968.
- *Antología poética*. Jorge Fondevbrider (ed.). Buenos Aires : Espasa Calpe Argentina, 1994.
- *En el hoy y mañana y ayer*. México : Universidad nacional autónoma de México, 2000.
- *Hacia el Sur y otros poemas*. Selección y notas de Mario Benedetti. Buenos Aires : Espasa Calpe, 1995.
- *Debí decir te amo*. Buenos Aires : Planeta, 1997.
- *Pesar todo. Antología*. Selección y prólogo de Eduardo Milán. México : FCE, 2001.
- *Oficio ardiente*. Edición e introducción de María Ángeles Pérez López. Selección de María Ángeles Pérez López y Juan Gelman. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

4. Traducciones

- Gelman, Juan, Alberto Szpunberg y Vicente Zito Lema. *Il nous reste la mémoire. Poèmes argentins de l'exil*. Présentés et traduits par Monique Blaquièrre R. Paris : La Découverte/Maspero, 1983.
- *Huellas en el agua. Poemas./ Spuren im Wasser. Gedichte*. Ausgewählt, eingeführt und aus dem argentinischen Spanisch von Juana & Tobias Burgardt. Zürich : Teamart, 2003.
- *Silence des yeux*. Préface de Julio Cortázar. Traduit de l'espagnol par Michèle Goldstein. Paris : Cerf, 1981.
- *Unthinkable Tenderness. Selected Poems*. Edited and translated by Joan Lindgren. Foreword by Eduardo Galeano. Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 1997.
- *Obscur ouvert*. Traduction de Jean Portante. Esch sur Alzette : Editions Phi, 1997.
- *Salaires de l'impie et autres poèmes*. Traduction de Jean Portante. Québec/Esch sur Alzette : Editions Phi & Écrits des forges, 2002.
- *L'opération d'amour*. Traduction de Jacques Ancet. Paris : Gallimard, 2006.
- *Plaatsen & Kanttekeningen. Citas y comentarios*. Uit het Spaans vertaald door Stefaan van den Brecht & Guy Posson. Met een nawoord van Stefaan van den Brecht. Leuven : Uitgeverij P, 2008.

B. Obras en prosa (artículos, ensayos, testimonios)

- « Poesía y revolución ». *Los libros* (agosto 1969). 3.
- « En la cintura de este libro ». *Los libros* (nov. 1969). 6-7.
- « Presentación de Ernesto Cardenal ». *Los libros* (mayo de 1970). 8.
- « La esquizofrenia de nuestras clases medias ». *El Porteño* 49 (enero de 1986). 10-11.
- « Prólogo ». Alberto Pipino. *Espeso país*. Barcelona : Huevo Cantor, 1984. 9.
- « Bajo algunos textos del poeta ». José Ángel Valente. Claudio Rodríguez Fer (ed.). Madrid : Taurus, 1992. 21-29. [*Quimera*, 39-40 (1984), 87-89.]
- « Lo judío y la literatura en castellano ». *Hispanérica* 62 (1992). 83-90. [También publicado en *Confines* 3 (1996). 109-113.]

- « 'Nada que ver con las armas'. Entrevista exclusiva con el subcomandante Marcos ». *Chiapas* (UNAM) 3 (1996). 127-137.
- *Prosa de prensa*. Buenos Aires : Zeta, 1997.
- Gelman, Juan y Mara La Madrid. *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires : Planeta (Espejo de la Argentina), 1997.
- « Prólogo ». *Anibal Troilo Pichuco. Conversaciones con María Esther Gilio*. Buenos Aires : Perfil Libros, 1998. 7-8.
- « Palabras ». *Poemas de batalla. Antología poética (1950-1976)*. Francisco Urondo. Selección y prólogo de Juan Gelman. Buenos Aires : Seix Barral, 1998. 7-8.
- *Nueva prosa de prensa*. Barcelona/Bogotá/Buenos Aires/Caracas/Madrid/México D.F./Montevideo/Quito/Santiago de Chile : Javier Vergara, 1999.
- « Discurso de Juan Gelman con ocasión de la entrega del Premio Juan Rulfo 1998 ». *Las últimas astillas del reflejo. Poemas*. Olga Orozco. Zürich : Teamart, 2001. 16-21.
- *Afganistán Iraq. El imperio empatanado*. Buenos Aires : Planeta, 2003.
- « Notas al pie ». María Ángele Pérez López (ed.). *Juan Gelman : poesía y coraje*. Santa Cruz de Tenerife : La Página ediciones, 2005. 11-23.
- « Alrededor de la poesía ». Texto leído en la Residencia de estudiantes de Madrid en noviembre de 2005 y comunicado directamente por el autor.
- *Miradas. De poetas, escritores y artistas*. México : Era, 2006.

C. Entrevistas

- Achugar, Hugo. « Apuntes sobre Juan Gelman ». *Brecha*. 21-02-1986. 29.
- Benedetti, Mario. « Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía ». *Los poetas comunicantes*. Montevideo : Biblioteca de Marcha (Col. Testimonio) : 1972. 223-249.
- Chiaravalli, Verónica. « Heridas y medallas de un poeta ». *La Nación Line* (10-12-97). Leído en <http://www.literatura.org/Gelman/jgR2.html>
- Ciechanower, Mauricio. « Agotar la obsesión poética. Entrevista a Juan Gelman ». *Plural* 219 (dic. 1989). 22-26.
- Dimo, Edith. « Una voz nacida del silencio : conversación con Juan Gelman ». *Chasqui* XXII, 2 (nov. 1993) : 109-113.
- Fondebrider, Jorge. « Juan Gelman : obsesión, ritmo y silencio ». *Diario de poesía* 24 (oct. 1992). 3-4.
- Gilio, María Ester. « Juan Gelman habla de su hijo rescatado de la neblina ». *Brecha* (19-01-1990). 20-21.
- Giordano, Eduardo. « Conversación con Juan Gelman. El imposible desexilio del poeta ». *El porteño* 57 (set. 1986). 74-77.
- Giordano, Eduardo. « El forzoso exilio de Juan Gelman ». *Plural* 192 (1987). 36-40.
- Krawiecki, Edgardo. « Juan Gelman : cantando pío pío », in *Reshet en la red*, junio de 2002. Publicado en http://www.netmor.com/demo/red-telaviv/arch_4.htm. Leído el 12-05-1998.
- Mero, Roberto. *Conversaciones con Juan Gelman. Contraderrota. Montoneros y la revolución perdida*. Buenos Aires : Contrapunto, 1987.
- Montanaro, Pablo y Rubén Salvador Ture. *Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*. Buenos Aires : Corregidor, 1998.
- Mora, Miguel. « Juan Gelman/Poeta. Lo peor no es haber escrito mucho sino haber publicado más de lo debido ». *El País* (30-09-2004).

- Portilla, Enrique. F. « Las circunstancias del corazón ». *La Jornada Semanal*. 4 de agosto de 1996. Leído en <http://www.literatura.org/Gelman/jgR1.html>, el 23-11-2000. Traducción¹ al francés : « Les circonstances du coeur ». *Europe* 875 (2002). 121-125.
- Posadas, Claudia. « Entrevista con el poeta argentino Juan Gelman ». 2000. <http://librusa.com/entrevista8.htm>. Leído el 23-11-2000.
- Relea, Francisc. « Poesía contra el olvido ». *El País Babelia* 844. 26-01-2008. 2-4.
- Rico, Manuel. « Juan Gelman. 'No creo en escuelas ni en generaciones poéticas. Sólo creo en los poetas' ». *El País. Babelia* (15-01-2000).
- Russo, Miguel. « Contre l'oubli ». *Página 12. El radar* (01-06-1997). Leído en <http://www.hijos.org/frances/testimonios/olvido.html> el 29-05-1998.

II. Trabajos críticos acerca de la poesía de Juan Gelman

- Achúgar, Hugo. « La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada ». *Hispanérica* 41 (1985) : 94-102.
- Aguirre, Osvaldo. « Una manera de vivir ». *Quimera* 277 (diciembre 2006) : 34-35.
- ---. « Gelman y el periodismo. II. Marcas de época (Responde Aníbal Ford) ». *Quimera* 277 (diciembre 2006) : 55-56.
- Amigorena, Horacio. « Violín y otras cuestiones por Juan Gelman ». *Gaceta literaria* 10 (1957) : 13.
- Ares, Carlos. « El hallazgo de la nieta de Gelman abre la vía a la investigación de los desaparecidos en Uruguay ». *El País* (02-04-2000).
- Avellaneda, Andrés. « Juan Gelman ». *Jewish Writers of Latin America. A Dictionary*. Darrell B. Lockhart (ed.). New York and London : Garland, 1997. 179-188.
- Barei, Silvia N. « Las puertas de la memoria ». *Ínsula* 715-716 (2006) : 11-14.
- Bel, Jacqueline (ed.). *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño. Memoria y desencanto en Juan Gelman y Roberto Bolaño. Les cahiers du Littoral* 1/6 (febrero de 2007).
- Benedetti, Mario. « Las turbadoras preguntas de Juan Gelman ». *Brecha* 79 (8 de mayo de 1987) : 29.
- ---. « Cuestión poética, cuestión de vida ». *Página 12* (25-07-1987).
- ---. « Gelman hace delirar a las palabras ». *La realidad y la palabra*. Barcelona : Destino, 1991. 283-297.
- Boccanera, Jorge (ed.). *Cuadernos de crisis* 33 (1988). Número especial dedicado a Juan Gelman.
- ---. *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires : Sudamericana, 1994.
- Borinsky, Alicia. « Interlocución y aporía. Notas a propósito de Alberto Girri y Juan Gelman ». *Revista iberoamericana* 125 (1983) : 879-887.
- Brú, José (ed.). *Acercamientos a Juan Gelman Premio Juan Rulfo 2000*. Guadalajara : Universidad de Guadalajara, 2000.
- Bullrich, Santiago. « Poesía y realidad en la obra de Juan Gelman ». *Casa de las Américas*, año II. 13-13 (jul. oct. 1962). 33-44. [También en Bullrich, Santiago. *Recreación y realidad en Pisarello, Gelman y Vallejo*. Buenos Aires : Jorge Álvarez ed., 1963. 23-46]

¹ Se han añadido fragmentos de la entrevista de Portilla.

- Butazzoni, Fernando. « Borges, Gelman, homenajes. Pasillos de una feria ». *Brecha* (10-04-1987).
- Campos, Marco Antonio. « Las tres vidas del derrotado ». *El País Babelia* (26-01-08) : 6.
- Casas, Fabián. « Tres entradas a Gelman ». *Diario de poesía* 30 (1994) : 35.
- Cella, Susana. « Un arte combinatoria ». *Diario de poesía* 33 (1995) : 35.
- Correa-Díaz, Luis. « Así (no) lloró Juan Gelman al Che : sus coplas a la muerte de nuestro 'Padre Guevara' ». *Trilce* 8 (2001-2002) : 31-39.
- Correa Mujica, Miguel. « Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana ». *Espéculo* 18 (2001). Leído en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/gelman.html>. el 30-09-2004.
- Cortázar, Julio. « Contra las telarañas de la costumbre ». Juan Gelman. *de palabra*. Madrid : Visor, 1994. 5-8.
- Crogliano, M. E. « La reescritura de textos sáficos en la obra de Juan Gelman ». *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*. Daniel Altamiranda (ed.). Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 1999. 225-232.
- Dalmaroni, Miguel. *juan gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires : Almagesto, 1993.
- ---. « El pasaje hacia el antidiscurso en la crítica poética de Juan Gelman ». *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*. Ed. Jorge Fornet. Universidad de Alicante/Casa de las Américas, 1998. 99-105.
- ---. « Juan Gelman : del poeta-legislador a una lengua sin estado ». *Orbis Tertius* IV. 8 (2001) : 117-136.
- ---. « Juan Gelman. Cronología 1930-2000 ». *Orbis Tertius* IV. 8 (2001) : 181-186.
- ---. « Juan Gelman : las extrañas fronteras del mundo ». Leído en <http://pisnet.com/tiempo/historias/gelman.htm> el 02-02-2006.
- Diz, Hugo. « Relaciones de Juan Gelman ». *Diario de poesía* (1986) : 21.
- Epple, Juan Armando (ed.). *Dossier Gelman*. *Trilce* 8 (2001).
- Ferrarí, Américo. « Las com/posiciones de Juan Gelman ». *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Pontificia Universidad católica del Perú. Fondo editorial, 2003. [Artículo ya publicado en el volumen dirigido por L. Uribe, 1995].
- Foffani, Enrique. « La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman ». *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Roland Spiller (ed.). Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1995. 183-202.
- ---. « *Valer la pena* de Juan Gelman. Notas sobre el testigo sobreviviente ». Texto mecanografiado (2004).
- Fondebrider, Jorge. « Belleza y escándalos ». *Diario de poesía* 9 (1988). 30.
- ---. « Introducción ». Juan Gelman. *Antología poética*. Jorge Fondebrider (ed.). Buenos Aires : Espasa Calpe Argentina, 1994. 13-31.
- Fontanet Villa, Hernán Jaime. « Juan Gelman : relaciones des/echas ». *Poéticas de exilio : Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester*. Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid, Agosto de 2002. 210-342. Consultable en la página web : <http://www.rebellion.org/libros/041602lc.pdf>.
- Freidemberg, Daniel. « Modulaciones de la voz ». *Diario de poesía* 14 (1990). 34-35.
- ---. « Poesía contra poema. La estrategia del inacabamiento en Juan Gelman ». *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires : Instituto de literatura hispanoamericana-Universidad de Buenos Aires, 1996. 343-349.
- ---. « Libro por libro ». *La Maga* 28 (1997). 38.
- Friolet, Philippe. *La poétique de Juan Gelman. Une écriture à trois visages*. Préface de Geneviève Fabry. Paris : L'Harmattan, 2006. [Este libro procede de la tesis

- doctoral del autor presentada en la Sorbona en 2004 : *La poésie de Juan Gelman. Une écriture à trois visages (Figures, formes poétiques et rythmes prosodiques)*. Promoteur : Claude Fell]
- ---. « Interruptions 2 de Juan Gelman : jeux et enjeux du 'Je' poétique ». *Les langues néo-latines* 339 (2006) : 141-154.
 - ---. « D'un rivage à l'autre : *Carta abierta* (1980) de Juan Gelman (Voyages et fondations chez J. Gelman) ». Seminario CRICCAL 07-01-2006. Texto mecanografiado.
 - Galeano, Eduardo. « Se busca ». *Brecha* 75 (3 de abril de 1987) : 32.
 - Gamoneda, Antonio. « Juan Gelman escribe a su madre ». *El País Babelia* (26.01.08) : 7.
 - García Simón, Diana. « Juan Gelman : una mística porteña ». *Horizontverschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*. C. Armbruster y K. Hopfe (ed.). Tübingen : Gunter Narr Verlag. 1998. También consultable en <http://www.leedor.com/literatura/juangelman.shtml>.
 - Genovese, Alicia. « Poesía y posición del yo : Juan L. Ortiz, Juan Gelman y Olga Orozco ». *Hispanérica* 89 (2001) : 15-28.
 - Gilson, Anne-Claire. « Incomplètement : résister à la forme ». M. A. Semilla Durán y N. Ponce. *Juan Gelman : poesía y resistencia/nuevas lecturas críticas. Río de la Plata 31/Textures* 19 (2007) : 111-126.
 - Giordano, Eduardo. « Se busca ». *Brecha* 75 (03-04-87) : 32.
 - Giordano, Jaime. « Juan Gelman o el dolor de los otros ». *INTI* 18-19 (1984) : 169-190. [También publicado en Jaime Giordano. *Dioses, Antidioses. Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción : Ediciones LAR, 1987. 273-289.]
 - Giraldi-Dei Cas, Norah et Michèle Guillemont ed. *Juan Gelman. Écriture, mémoire et politique*. Paris : Indigo et Côtés femmes éd., 2006.
 - Giraldi-Dei Cas, Norah. « Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman ». Giraldi-Dei Cas, Norah et Michèle Guillemont ed. *Juan Gelman. Écriture, mémoire et politique* 129-138.
 - Glantz, Margo. « Juan Gelman ». *Fractal* año IV, 19 (octubre-diciembre 2000) : 53-58. Consultado en <http://www.fractal.com.mx:f19glantz.htm> el 03-07-2005.
 - Gomes, Miguel. « Juan Gelman en la historia de la poesía hispanoamericana reciente : neorromanticismo y neoexpresionismo ». *Revista iberoamericana* LXIII, 181 (1997) : 649-664.
 - Gómez Mango, Edmundo. *La poésie de Juan Gelman et l'appel des disparus*. Paris : Myriam Solal Editeur, 2002.
 - ---. « La desaparición y la experiencia poética ». *Río de la Plata 31/Textures* 19. (2007) : 27-45.
 - Grinberg Miguel y Juan Carlos Martelli. « Seven Argentine Poets ». *Américas* XVI, 10 (oct. 1964) : 16-21.
 - Ibáñez Quintana, Jaime. « Poesía de exilio de Juan Gelman ». *Especulo* 27 (2004). Consultado en : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/jgelman.html>. el 12-01-2005.
 - Ibarlucía, Ricardo. « Antipremio para Gelman ». *El Porteño* 62 (febrero 1987) : 63.
 - Jiménez Eman, Gabriel. « Los disparos de la belleza incesante ». *Quimera* 2 (1980) : 50-52.
 - Lafuente, Silvia. *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*. Firenze : Edizioni Polistampa Firenze, 1995.
 - Le Bigot, Claude. « Punctuation, rythme et construction du sens chez Juan Gelman ». *Les langues néo-latines* 339 (2006) : 131-139.

- Le Corre, Hervé. « Mémoire politique et mémoire poétique dans *Hacia el Sur* de Juan Gelman ». *Les langues néo-latines* 339 (2006) : 155-164.
- Marauda, Lauro. « Luces sobre la semilla ». *Brecha* 251 (21 de setiembre de 1990) : 25.
- Merino, Antonio. « Juan Gelman : la casa de adentro ». *Cuadernos hispanoamericanos* 532 (1994) : 148-152.
- Mero, Roberto. *Conversaciones con Juan Gelman. Contraderrota. Montoneros y la revolución perdida*. Buenos Aires : Contrapunto, 1987.
- Montanaro, Pablo. *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires : Lea, 2006.
- ---. « Poesía, política y militancia. Juan Gelman o la revolución con balas de papel plateado ». *Quimera* 277 (diciembre de 2006) : 50-53.
- Monteleone, Jorge. « Gelman : el salario del impío ». *Orbis Tertius* IV. 8 (2001) : 167-178.
- ---. « La posterioridad. La memoria del poema en *Incompletamente y Valer la pena* ». *Quimera* 277 (diciembre 2006) : 36-39.
- Morales, Carlos Javier. « Juan Gelman : poesía total ». *Cuadernos hispanoamericanos* 532 (1994) : 143-148.
- Moraña, Mabel. « Un ruido en la oreja ». *Brecha* (30-08-1991) : 20-21.
- Moreno, Fernando (ed.). *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2*, Juan Gelman. Paris : Ellipses, 2006.
- Muleiro, Vicente. « Memoria de la intemperie ». *Diario de poesía* 3 (1986) : 31-32.
- Murray, Frederic W. « A Cultural Poetics of Social Protest : The Poetry of Juan Gelman, Jaime Augusto Shelley and Juan Pintó ». *The Aesthetics of Contemporary Spanish American Social Protest Poetry*. Lewiston/Queenston/Lampeter : The Edwin Mellen Press, 1990. 154-187.
- O'Hara, Edgar. « Juan Gelman : la realidad contra la poesía ». Desde Melibea. Lima : Ruray Editores, 1980. 135-137.
- ---. « Danza de las cucharas : tríptico vallejiano ». *La Torre* VII.25 (1993). 37-53.
- ---. « El canto que se canta de prestado : de Sidney Gelman a Juan West ». Uribe, Lilián. *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman*. Montevideo : Vintén Ed., 1995. 143-172.
- ---. « Poesía a destajo : oficio de allá ». María Ángeles López Pérez (ed.). *Juan Geman : Poesía y coraje*. La página ed., 2005. 125-138.
- Olivera-Williams, María Rosa. « Poesía del exilio : el Cono Sur ». *Revista hispánica moderna* XLI.2 (1988) : 125-142.
- ---. « Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio ». *INTI* 29-30 (1989) : 79-88.
- Pérez Fernández, Francisco. « Juan Gelman : *La junta luz*. Raúl Zurita : *Canto a su amor desaparecido* ». *Extremos* 3-4 (1987) : 186-189.
- ---. « Juan Gelman : *Composiciones* ». *Extremos* 5 (1988) : 84-85.
- Pérez López, María Ángeles. « La visión exiliar de Juan Gelman ». *América Latina Hoy* 30 (2002) : 79-95.
- ---. *Juan Gelman : poesía y coraje*. Santa Cruz de Tenerife : La Página ediciones, 2005. [Este volumen completa y actualiza el número monográfico dedicado a Gelman de la revista *La página* 47, 2002].
- ---. « La noche del sentido : Valente-Gelman ». *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. V Congreso internacional de la AEELH. Eva Valcárcel (ed.). Universidade da Coruña : 2005. 565-573.
- ---. « Ese oficio ardiente llamado poesía ». Gelman, Juan. *Oficio ardiente*. Edición e introducción de María Ángeles Pérez López. Selección de María Ángeles Pérez

- López y Juan Gelman. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional, 2005. 7-111.
- ---. « De SW a JG : las iniciales poéticas en Juan Gelman. (Memoria de la dictadura en *Hacia el Sur* »). Fernando Moreno (ed.). *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman*. Paris : Ellipses, 2006. 257-268.
 - Ponce, Néstor. « La 'Nota XXII' de Juan Gelman y un soneto de Quevedo ». *Réceptions et réélaborations sociales, culturelles et linguistiques aux XIXe et XXe siècles*. Colloque Almoreal novembre 1992. Université d'Angers. 51-62. [Artículo también publicado en la compilación de José Brú y la de Giraldi-Guillemont.]
 - Porrúa, Ana María. « Relaciones de Juan Gelman : el cuestionamiento de las certezas poéticas ». *Revista de crítica literaria latinoamericana* XVIII, 35 (1992) : 61-70.
 - ---. « Juan Gelman : el monstruo está vivo ». *Orbis Tertius* II.5 (1997) : 37-51.
 - ---. « Las ciudades gelmaneanas : homenajes y desplazamientos ». *Celehis* año 8, 11 (1999) : 193-205.
 - ---. « Juan Gelman : voces menores y territorios poéticos ». Lisa Bradford (ed.). *La cultura de los géneros*. Rosario : Beatriz Viterbo, 2001. 15-34.
 - ---. « Una poética del pliegue ». *Orbis Tertius* IV. 8 (2001) : 137-148.
 - ---. « Las bodas incontables : una historia de la imagen ». *Quimera* 277 (diciembre 2006) : 40-49.
 - Privitera, Rodolfo. « Argentina del 60 : poesía y realidad en tres autores : Juan Gelman, Gianni Siccardi y César F. Moreno ». *INTI* 49 y 50 (1999) : 209-215.
 - Rama, Ángel. « La poesía en el tiempo de los asesinos ». *Eco* 236 (1981) : 219-223.
 - Rodríguez Núñez, Víctor. « Relaciones y hechos de Juan Gelman : 'Disparos de la belleza incesante' ». *Revista iberoamericana* LXVII, 194-195 (2001) : 145-159.
 - Rodríguez Padrón, Jorge. « *Hacia el sur* : volviendo a Juan Gelman ». *Hora de poesía* 32 (1984) : 78-83.
 - Rodríguez Rivera, Guillermo. « Gelmanear ». *Casa de las Américas* X. 55 (1969) : 129-130.
 - Rodríguez Sancho, Javier. « El poemario *La junta luz* de Juan Gelman. El exilio y la violencia durante la dictadura militar en Argentina ». *Especulo* 28 (nov. 2004-febr. 2005). Leído en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/juntaluz.html>. el 31-05-2005.
 - Sasturain, Juan. « Juan Gelman : el peligroso oficio de poeta ». *Los libros* 9 (julio de 1970) : 8.
 - Semilla Durán, María Angélica. « ¿Hacia la derrota de la ficción? La historia en palabra y hueso : *Ni el flaco perdón de Dios*, de Juan Gelman y Mara La Madrid ». *América. Cahier du CRICCAL* 23 (2000). 193-198.
 - ---. « Navegar en sangre : Juan Gelman, violencia y memoria ». *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*. Actes du colloque des 5, 6 et 7 décembre 2002. Université de Paris X – Nanterre. Amadeo López (ed.). GRELL. Travaux et recherches 4. Nanterre : Publidix, 2003. (Artículo mecanografiado y sin página entregado por la autora.)
 - ---. « Las señales del pájaro constante : *Incompletamente* de Juan Gelman », in Giraldi-Dei Cas, Norah et Michèle Guillemont ed. *Juan Gelman. Ecriture, mémoire et politique*. Paris : Indigo et Côtés femmes éd., 2006. 81-96.
 - ---. « De pájaros y hojas : una poética de la resurrección », en Moreno, Fernando (ed.). *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman*. Paris : Ellipses, 2006. 295-303.

- Semilla Durán, María Angélica y Ponce, Néstor (ed.). *Juan Gelman: poesía y resistencia/nuevas lecturas críticas*. Textures 19 (2007)/Río de la Plata 31 (2007) (Université Lumière Lyon 2/CELCIRP).
- Sillato, María del Carmen. « Com/posiciones de Juan Gelman o cómo traducir los mil rostros de la realidad ». *Hispanamérica* XXIV, 72 (1995) : 3-14.
- ---. *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción*. Rosario : Beatriz Viterbo, 1996.
- ---. « Función del testimonio en *La junta luz* de Juan Gelman : la reconstrucción de la historia desde la voz del otro ». *Revista hispánica moderna* LI (dic. 1998) : 368-375.
- ---. « *Dibaxu* de Juan Gelman : la poesía desde las 'exiliadas raíces de la lengua'. » in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (ed.), [s.l.], AIH/ Editorial Castalia/Fundación Duques de Soria, 2000 : 428-434.
- Tamargo, Elena. *Juan Gelman: poesía de la sombra de la memoria*. México : Universidad iberoamericana, 2000.
- Uribe, Lilián. *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman*. Montevideo : Vintén Ed., 1995.
- ---. « *Citas y comentarios*. Poesía donde la memoria encuentra su casa ». Fernando Moreno (ed.). *La memoria de la dictadura*. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, *Juan Gelman*. Paris : Ellipses, 2006. 363-370.
- Vilariño, Idea. « Un poeta : Juan Gelman ». *Brecha* (05-05-1989). 26-27.
- VV. AA. *Homenaje a Juan Gelman*. *La Maga* 28 (1997).
- Yurkievich, Saúl. « La violencia estremecedora de lo real ». *Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay (1950-1980)*, *Río de la Plata*, 7 (1988) : 103-114.

III. Estudios diversos

- Abraham, Nicolas y Maria Torok. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1996.
- Agamben, Giorgio. *Profanations*. Paris : Payot & Rivages, 2005.
- Allouch, Jean. *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. [1995] Paris : E.P.E.L., 1997.
- Anadón, Pablo. « Breve informe sobre rutas de la poesía argentina actual ». *Ínsula* 715-716 (2006). 6-11.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile : Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Avellaneda, Andrés. « Poesía argentina del setenta ». *Eco* XLI/3 (1981). 321-334.
- Bacqué, Marie-Frédérique. *Le deuil à vivre*. Paris : Odile Jacob, 2000.
- Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- Baruzi, Jean. « saint Jean de la Croix ». *Histoire générale des religions*. Sous la direction de Maxime Gorce et Raoul Mortier. Paris : Quillet, 944-1951. Tome IV. 185-197.
- Benedetti, Mario. *Inventario*. Madrid : Visor, 1994.
- Bensoussan, Albert y Mathilde. *Versification espagnole et petit traité des figures*. Rennes : Presses de l'Université de Rennes, 1992.
- Bergero, Adriana J. and Fernando Reati (comp.). *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario : Beatriz Viterbo, 1997.
- *Bible de Jérusalem*. Paris : Cerf, 1998.
- *Biblia (La Santa)*. Sociedades bíblicas en América latina, 1960.

- Borges, José Luis. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires : Emecé, 1997.
- Brodsky, Marcelo. *Buena memoria*. Con textos de Martín Caparrós, José Pablo Feinmann, Juan Gelman. Buenos Aires : La Marca, 1997.
- Cardenal, Ernesto. *Salmos*. [1964] Prólogo de Dorothee Sölle. Madrid : Trotta, 1998.
- ---. *Cántico cósmico*. [1989] Madrid : Trotta, 1999.
- ---. *Telescopio en la noche oscura*. Madrid : Trotta, 1993.
- ---. *Vida perdida*. Madrid : Seix Barral, 1999.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. [1953] ed. de Roberto González Echeverría. Madrid : Cátedra, 1985.
- Carrero, Ángel Darío. *LLama del agua*. Prólogo de Luce López-Baralt. Madrid : Trotta, 2001.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont-Jupiter, 1982.
- Colin Cabrera, Araceli. « Duelo por angelitos en Malinalco (Rito de duelo y duelo subjetivo) », ponencia leída en el V Congress of the Americas in 2001, Puebla. Leído en http://www.ipsonet.org/congress/5/papers_pdf/acc16.pdf.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires : Corregidor, 1999.
- Cortázar, Julio. « Contra las telarañas de la costumbre ». *de palabra*. Madrid : Visor, 1994. 5-8.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona : Alta Fulla, 1998.
- Dalton, Roque. *Antología*. Selección y prólogo de M. Benedetti. Madrid : Visor, 2000.
- de Certeau, Michel. *La fable mystique. XVIe-XVIIe siècles*. Paris : Gallimard, 1982.
- ---. *La faiblesse de croire*. Luce Giard (ed.). Paris : Seuil, 1987.
- ---. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Edition établie et présentée par Luce Giard. Paris : Seuil, 1994.
- de Paepe, Christian. « El 'Salmo 16' de Ernesto Cardenal relectura y reescritura de un texto canónico : instrumentos de liberación ». *Foro hispánico* 11 (1997) : 109-125.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- ---. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Pascale-Anne Brault y Michael Naasn (introd. et édition). Paris : Galilée, 2001.
- ---. *Echographies of Television : Filmed Interviews*. Jacques Derrida and Bernard Stiegler. Cambridge : Polity Press, 2002.
- ---. « Poétique et politique du témoignage ». M. L. Mallet et G. Michaud, éd. *Jacques Derrida, Cahiers de l'Herne* 83. Paris : Ed. de l'Herne, 2004. 521-540.
- Derrida, Jacques et Elisabeth Roudinesco. *De quoi demain...Dialogue*. Paris : Flammarion, 2003.
- de Vedia, Bartolomé. « El análisis de un pensador comprometido con la izquierda. Crítica de los tiempos violentos ». *La Nación*, 24/02/1999. [Artículo disponible en la página <http://www.literatura.org/Feinman/jpfC1.html>]
- Díaz-Mas, Paloma. [1986] *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona : Riopiedras ediciones, 1997.
- Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid : Paranifo, 1992.
- Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1995.
- Durkheim, Emile. *Los formas elementales de la vida religiosa*. Paris : Quadrige/PUF, 1960.
- Eco, Umberto. *Los límites de l'interprétation*. Paris : Grasset, 1992.

- *Encyclopædia Universalis*. Paris : *Encyclopædia Universalis*, 1996-2000 (30 vol.).
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza, 1996.
- Feinmann, José Pablo. *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires : Planeta, 1998.
- Foffani, Enrique. « Contra la prepotencia de las cosas : la construcción de la subjetividad en la poesía de los sesenta en Latinoamérica ». Jorge Fornet (ed.). *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*. Universidad de Alicante/Casa de las Américas, 1998. 11-22.
- Franco, Jean. « La temática de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos* ». César Vallejo. *Obra poética*. Américo Ferrari (coord.). Argentina-Brasil-Colombia-México-España : Unesco (Colección Archivos), 1988. 575-605.
- Freud, Sigmund. « Trauer und Melancholie ». *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913-1917*. [1946]. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1981. 428-446.
- Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego. I. Nacimientos*. México : Siglo XXI, 1994.
- Gandolfi, Alain. *Les luttes armées en Amérique latine*. Paris : Presses universitaires de France, 1991.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Gicovate, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México : Coordinación de difusión cultural. Dirección de literatura/UNAM, 1992.
- Gœlzer, Henri. *Dictionnaire latin français*. Paris : Garnier Flammarion, 1979.
- Gomes, Miguel. « La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz ». *La Perinola: Revista de Investigación Quevediana* 5 (2001) : 125-145.
- Gómez Mango, Edmundo. *La Place des Mères*. Paris : Gallimard, 1999.
- González, Mike and David Treece. *The Gathering of Voices. The Twentieth-Century Poetry of Latin America*. London-New York : Verso, 1992.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. « Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo ». César Vallejo. *Obra poética*. Américo Ferrari (coord.). Argentina-Brasil-Colombia-México-España : Unesco (Colección Archivos), 1988. 501-538.
- Gutiérrez Martín, Darío. *San Juan de la Cruz. Su personalidad psicológica*. Ávila : Ediciones Paulinas, 1990.
- Heffes, Gisela (ed.). *Judíos/Argentinos/Escritores*. Buenos Aires : Atril, 1999.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Obras completas*. Tomo I. Prólogo de Hugo Montes. Santiago : Ed. Andrés Bello, 1976. 381-437.
- Huot de Lonchamp, Max. *Lectures de Juan de la Croix. Essai d'anthropologie mystique*. Paris : Beauchesne, 1981.
- Jaquet, Louis. *Les psaumes et le coeur de l'homme : étude textuelle, littéraire et doctrinale*. Gembloux : Duculot, 1975-1979 (3 vol.).
- Janke, Wolfgang. *Mito y poesía en la crisis modernidad/postmodernidad. Postontología*. Buenos Aires : La marca, 1995.
- Jelin, Elisabeth, « Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra », *Iberoamericana* I.1.(2000) : 87-98.
- Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme ». *Poétique* 27 (1976) : 257-281.
- Jerusalmi, I. « El ladino : lengua del judaísmo y habla diaria », en Angel Alcalá (ed.), *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Valladolid : Ambito ediciones, 1995. 301-318.
- Johnson, Barbara. « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes ». *Poétique* 28 (1976) : 450-465.
- Juan de la Cruz, San. *Obras completas*. Edición de Luciano Ruano de la Iglesia. Madrid : Biblioteca de autores cristianos, 1982.

- ---. *Poesías*, Domingo Ynduráin (ed.). Madrid : Cátedra, 1995.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- ---. *Histoires d'amour*. Paris : Denoël, 1983.
- ---. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard, 1993.
- Laclau, Ernesto. *Misticismo, retórica y política*. México et alii : Fondo de cultura económica, 2002.
- Laurette, Pierre. « A l'ombre du pastiche. La réécriture : automatisme et contingence », en *Texte 2* (1983) : 113-134.
- Lee Masters, Edgar. *Spoon River Anthology*. New York : Macmillan, 1936.
- Lévinas, Emmanuel. « L'amour et la filiation », *Ethique et infini* (Dialogues avec Philippe Nemo). Paris : Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982. 55-65.
- Lévy-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- Lisse, Michel. « Comment ne pas dire le dernier mot? ou 'Le pas au-delà de la dénégation' ». G. Michaux et P. Piret (éd.). *Logiques et écritures de la négation*. Paris : Kimé, 2000. 51-78.
- Lledó, Emilio. « Juan de la Cruz : Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo ». José Angel Valente y José Lara Garrido. *Hermenéutica y mística : San Juan de la Cruz*. Madrid : Tecnos, 1995. 99-122.
- López-Baralt, Luce y Lorenzo Piera. *El sol a medianoche. La experiencia mística : tradición y actualidad*. Madrid : Trotta, 1996.
- Ly, Nadine. « L'ordre métonymique dans le discours poétique de César Vallejo. *Contextes 10* (1985) : 11-57.
- ---. « La poética de los *Comentarios* (algunos rasgos lingüísticos) ». José Angel Valente y José Lara Garrido. *Hermenéutica y mística : San Juan de la Cruz*. Madrid : Tecnos, 1995. 221-245.
- Macchi, Yves. « Le poème comme sculpture de la temporalité intraphrastique – Chronosyntaxe (V) ». *Bulletin hispanique 1* (juin 2005). 35 à 70.
- Maffesoli, Michel. *La conquête du présent*. [1979] Paris : DDB, 1998.
- Meillassoux, Quentin. « Deuil à venir, dieu à venir ». *Critique 704-705* (2006). 105-115.
- Molho, Maurice. « Hermosura/espesura : sobre la canción CA 35 (CB 36) del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz ». *Voz y Letra III. 2* (1992) : 3-22.
- Mongin, Olivier. *La peur du vide. Essai sur les passions démocratiques 1*. Paris : Seuil, 2003.
- Mujica, Hugo. *Sed adentro*. Valencia : Pre-textos, 2001.
- ---. *Poéticas del vacío*. Madrid : Trotta, 2002.
- ---. *Flecha en la niebla*. [1997] Madrid :Trotta, 2003.
- ---. *Noche abierta*. Valencia : Pre-textos, 1999.
- Müller, Ernest. *Histoire de la mystique juive*. Paris : Payot, 1950.
- Nérêt, Gilles. *Salvador Dalí*. Köln : Taschen, 1994.
- Neruda, Pablo. *Obras*. Buenos Aires : Losada, 1993. 3 vol.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Naufragios*. Juan Francisco Maura (ed.). Madrid : Cátedra, 1989.
- Oliveros, Alejandro. « Guido Cavalcanti y Ezra Pound ». *Eco 237* (1981). 225-247.
- Ortega, Julio. « La hermenéutica vallejiiana y el hablar materno ». César Vallejo, *Obra poética*. Américo Ferrari (coord.), Argentina-Brasil-Colombia-México-España, Unesco (Colección Archivos), 1988. 606-620.
- Oesterreicher-Mollwo (réd.). *Petit dictionnaire des symboles*. Traduit et mis à jour par Broze, Michèle y Philippe Talon. Belgique : Brepols, 1992.
- Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid :Gredos, 1985.

- Pastor, Beatriz. « Los *Naufragios* : desmitificación y crítica ». Iris Zavala (ed.). *Discursos sobre la 'invención de América*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1992. 123-137.
- Pfeiffer, Heinrich. *Le Christ aux mille visages*. Paris : Nouvelle cité, 1986.
- Pelletier, Anne-Marie. *Lectures du Cantique des Cantiques. De l'énigme du sens aux figures du lecteur*. Roma : Editrice Pontificio Istituto Biblico (Analecta biblica), 1989.
- Pelletier, Anne-Marie. « Petit bilan herméneutique de l'histoire du *Cantique des Cantiques* ». *Graphè*, 8 (1999) : 185-200.
- Pelorson, Jean-Marc. « Eliseo Diego y el poema en prosa. Tormentos de un traductor ». Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, M. Suárez, Daniel Vives (Eds.). *Poesía hispanoamericana : ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)*. Madrid : Verbum, 1999.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.
- Poitrineau, Abel. *Les mythologies révolutionnaires. L'utopie et la mort*. Paris : Presses universitaires de France, 1987.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. London : Faber and Faber, 1975.
- Pozuelo Yvancos, José María. « ¿Enunciación lírica ? ». Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.). *Teoría del poema : enunciación lírica*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1998. 41-76.
- Prud'homme, Johanne y Nelson Guilbert. « La génération du texte ». Louis Hébert (dir.). *Signo* (en ligne), Rimouski (Québec), www.signosemio.com.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía varia*, Crosby, James O. (ed.). Madrid : Cátedra, 1987.
- Rabaté, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses universitaires de France, 1996.
- Real Academia española. *Diccionario de la Real Academia española*. Versión en línea : www.rae.es.
- ---. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid : Espasa-Calpe, 1983.
- Riaño, Ana. « La lengua sefardí y su evolución ». Josep Ribera (ed.), *Simposi Internacional sobre Cultura Sefardita*. Barcelona : Facultad de filología, Secció d'Hebreu i Arameu, 1993. 83-105.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. London : Methuen, 1978.
- ---. « L'intertexte inconnu ». *Littérature* 41 (1981) : 4-7.
- Rivière, Claude. *Les rites profanes*. Paris : PUF, 1995.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Madrid : Alianza, 1988.
- Rubio, Fany. « La poesía de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía contemporánea ». *La Página* 57 (2004). 45-85.
- Saer, Juan José. *El entenado* [1983]. Barcelona : Destino, 1995.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.
- Sephiha, Haim Vidal. *Le judéo-espagnol*. Paris : Entente, 1986.
- Segalen, Martine. *Rites et rituels contemporains*. Paris : Nathan, 1998.
- Schiesari, Juliana. *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1992.
- Sosnowski, Saúl. « Fronteras en las letras judías-latinoamericanas ». *Revista iberoamericana*. LXVI. 191 (2000) : 263-278.
- Scholem, Gershom. *Les grands courants de la mystique juive*. Paris : Payot, 1983.

- Soto, Américo. « Emilio Mariano Jáuregui : unidad e incorporación a VC ». Leído en <http://www.pl.org.ar/newsoto-03.htm>. el 01-10-2007.
- Tadié, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1999.
- Urondo, Francisco. « Hay que afinar el oído ». *Zona de la poesía americana* (noviembre de 1964). 2.
- Urondo, Francisco. *Poemas de batalla. Antología poética (1950-1976)*. Selección y prólogo de Juan Gelman. Buenos Aires : Seix Barral, 1998.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu* [1971]. Barcelona : Tusquets Editores, 2002.
- ---. *Fragments de un libro futuro*. Barcelona : Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2001.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*, Enrique Ballón Aguirre (ed.). Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Vallet, Odon. *Le honteux et le sacré. Grammaire de l'érotisme divin*. Paris : Albin Michel, 1998.
- Vayssière, Pierre. *Les révolutions d'Amérique latine*. Paris : Seuil, 1991.
- Vezzetti, Hugo. « El imperativo de la memoria y la demanda de justicia : el Juicio a las juntas argentinas ». *Iberoamericana* I. 1(2000) : 77-86.
- Woodward, Anthony. *Ezra Pound and the Pisan Cantos*. London : Routledge, 1980.