

Juan Gelman: el monstruo está vivo¹

por Ana Porrúa
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

RESUMEN

Traducciones III. Los poemas de Sidney West (1968) es la zona de la producción gelmaneana en la que se puede leer con mayor claridad la cuestión de la diferencia. En principio como gesto de discrepancia y hasta de provocación hacia el lugar de pertenencia, la poética argentina del '60, porque desaparece el texto político y el modo de enunciación que le era propio. Los enunciados asertivos, informativos o argumentativos se sustituyen por la puesta en escena de la configuración de la imagen, cuyo proceso responde a la tradición del surrealismo francés.

Pero Traducciones III también se lee como una zona de discrepancia con las vanguardias históricas, o con sus textos de origen, dada la reescritura de Les Chants de Maldoror de Lautréamont. Ambos textos hablan de procesos de descomposición —evaporación, canibalización, corrosión— pero el de Gelman borra la voz adulta propia de la “poesía maldita” e instala, como relectura desobediente, una voz infantil.

Y así, sobre el fondo del continuo, el monstruo cuenta, como en una caricatura, la génesis de las diferencias, y el fósil recuerda, en la incertidumbre de sus semejanzas, los primeros intentos obstinados de identidad.

Michel Foucault

*Traducciones III. Los poemas de Sidney West*² es, sin lugar a dudas, el libro de Gelman que pone en juego la cuestión de la diferencia, estableciendo así formas de continuidad con los dos textos de la serie que lo preceden. La idea de *azar* o *invención* seguirá rigiendo tanto el armado de la imagen como los modos y los referentes del relato. En cuanto a la primera, que en el contexto de la poética del '60 del se leía en relación a un referente “externo”, deberá leerse ahora, de acuerdo a la tradición vanguardista, sólo a partir de un “corpus de temas y convenciones literarias”, o de un contexto precedente, dado generalmente como “postulado formal” (Riffaterre, 1979; 219). Porque la imagen trabaja, en TIII, sobre la arbitrariedad de la relación de los objetos que la constituyen y porque, en el orden gramatical, propone explícitamente la ruptura de las articulaciones lógicas de objetos y circunstanciales: “en solidaridad con el pájaro que amaba y cuidaba/ y a veces aleteaba en su hombro dejando caer/ un dulce sonido a naranjos azules girando por el cielo/ a demonios de pie sobre un ratón/ a monos sorprendidos en el acto de hacer”.³ Arbitrariedad e invención, cuyos antecedentes en relación a las configuraciones y los usos de la imagen están tanto en el surrealismo de André Bretón como en el creacionismo de Vicente Huidobro, son elementos puestos en juego por Gelman, ya en la apertura de la serie de *Traducciones*: “he contemplado algunas cosas en mi vida pero nada/ como el paisaje de tus

¹ Este artículo forma parte de nuestra tesis doctoral que, bajo la dirección de la Prof. Beatriz Sarlo, se ocupa de la producción poética de Juan Gelman y Leónidas Lamborghini en el contexto de la poética argentina del '60.

² El libro contiene poemas escritos entre los años 1968 y 1969 y fue editado en Buenos Aires: Galerna, 1969. La serie, en el orden de la escritura comienza con “Traducciones I. Los poemas de John Wendell” (1965-1968) y “Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando” (1968). Ambos fueron publicados en la edición aumentada de *Cólera buey*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1971. Se estipulan tres siglas respectivas para las citas, TIII, TI y TII. Para los dos últimos será utilizada la edición de *Cólera buey*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. Los libros anteriores del autor son *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962) y *Cólera buey* (1965).

³ Juan Gelman. “lamento por la tórtola de butch butchanam”. TIII, op. cit.; 19.

piernas/ donde la rana y el gorrión/ consiguieron matar a un elefante” (TU, XXXI; 137).

Por su parte, la invención en el orden de los referentes del relato se presenta bajo la marca del exotismo —motivos hindúes provenientes del *Panchatantra*, la tradición greco-latina o relatos árabes— y puede pensarse, en el caso de TIII, como generalización del texto insólito.⁴ Desde esta perspectiva será posible la lectura de las biografías extrañas de norteamericanos pueblerinos y de los bestiarios amorosos que suponen relaciones entre, por ejemplo, Butch Butchanam y su tórtola ciega, o Stanley Hook y su sapo.

Pero además, en TIII Gelman maximiza el gesto de diferenciación con respecto a sus textos anteriores y a la poética sesentista. El resultado más notable es la desaparición del referente político que aún estaba presente en TI y TU y que, de alguna manera, fue central en la producción anterior del autor. Ante tópicos comunes, por otra parte, aparecen en TIII otros tratamientos; así el tópico amoroso deja de ser abordado como intimidad “personal” o como acontecer político.⁵

Lo que sucede es que si en TU y sobre todo en TI, algunos textos continuaban encuadrándose en la forma de subjetividad “lírica” que se diseña en los primeros libros de Gelman⁶, en TIII ésta es inviable. No se trata ahora solamente de una voz/otra, sino de la relación que establece esta voz con lo enunciado. En TIII se disuelve el “yo”, la primera persona, y se generaliza la tercera persona que es aquella indicada por Bertolt Brecht para producir el efecto de “extrañamiento”, ya que instala límites claros entre la subjetividad del autor (en este caso el poeta inventado) y lo dicho en el texto. En TI y TII, este límite no estaba demasiado claro, a pesar de la figura del “traductor” imaginario que mediaba entre una escritura “original” y una “traducida”. De hecho, algunos de los poemas son casi idénticos a otros de libros anteriores de Gelman, cuando la cuestión de la mediación aún no estaba planteada. En TIII no habrá identificación posible, porque además el uso de la tercera persona se desplaza, cubriendo primero la voz de Sidney West y luego, en el texto que cierra el libro, la del “traductor”/ “editor” de los poemas:

a sidney west se lo comieron todos los pájaros que supo inventar
la ponina y el niño especialmente
golosos de su estado y pasión
abierta como inútil

donde dice “un día pasó lo que sigue” (página tal verso cual)
había pasado antes la tristeza
y eso es fatal para el poeta

⁴ Es interesante tener en cuenta que este tipo de referentes pautados fuertemente por la arbitrariedad, e inclusive diseñados a partir del absurdo, tienen antecedentes en la tradición vanguardista clásica —sobre todo en el dadaísmo y el surrealismo—. Sin embargo tampoco hay que olvidar que, en la época de producción de la serie de *Traducciones* gelmaneanas, las modalidades del “fantástico” o lo “real maravilloso” eran hegemónicas en la narrativa latinoamericana.

⁵ Esta lectura del tópico amoroso es la que articula un texto como “Fotografías”, *Velorio del solo* [1961], en Juan Gelman *Violín y otras cuestiones. El juego en que andamos. Velorio del solo. Gotán*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989; 114: “Mirando en viejas fotos mi rostro en que no estás,/ la mejilla en que estás como dolor, olvido,/ pienso qué harán en China ahora/ con tanta tristeza como se me caía,/ o crecerá como otro otoño humano/ lleno de oros, de dulzura,/ con un fuego en el medio como tu nombre, o sea/ crepitarás entre los lotos de Hangchaw bajo septiembre/ como cuando encontré la justicia en el mundo/ y era como tu rostro,/ mejor dicho: te amo.”

⁶ Nos referimos a la noción de subjetividad propia, según Käte Hamburger, de la tradición lírica, aquella que permite la correlación del yo poético y la figura autoral, e instala un espacio confesional para la enunciación. Los poemas de TI que pueden leerse bajo esta modalidad son: XXIX (138), II (139), XXVII (140), XXXII (144), CCLXVI (150), CLVII (152), CCLXI (156), CIII (167). En TU ver el poema XII (202). Esta cuestión de la autoría y la subjetividad fue abordada últimamente por María del Carmen Sillato en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo. Biblioteca Tesis/ Ensayo, 1996.

o fue fatal para el peno de west

ea bichitos tábanos fulgores que saludaban en el cementarlo de Oak!
allí lo pusieron a sidney west que duerma
donde dice “que duerma duerma duerma” (página tal verso cual)
debe decir que duerma y nada más (85-6)

Este segundo hablante es el que “traduce” y el que revisa la traducción desde la noción más pura de azar: el texto no es un texto estable como discurso, ni en el orden subjetivo (referente al sentido que otorga aquél que produce el texto), ni en el orden lingüístico. La “fe de erratas” no sólo propone la validez de la versión, sino que además, aquél que la escribe, parte del mismo lenguaje inestable que ocupa los poemas del cuerpo central, los de Sidney West: la estructura gramatical está repleta de vacíos, la sintaxis pierde cohesión y los términos suelen construirse a partir de procesos de transformación que tienen que ver con el neologismo.

La “fe de erratas” es una lectura irónica, pero no hacia el interior del texto que la contiene, sino hacia afuera, hacia el sistema poético. No en vano Gelman incluye en el epígrafe inicial la cuestión de la traición (“La traducción, es traición?/ La poesía, es traducción?” Po-I-po). El debate va más allá de la viabilidad o no de la traducción literaria, cuestión por otra parte muy discutida por el grupo Poesía Buenos Aires que tradujo material teórico específico sobre el tema. A Gelman no le interesa discutir sobre la traducción lingüística, sino sobre la poesía (o la literatura) como un discurso que “traduce” discursos de otros. Lo que importa es la posibilidad de distanciamiento, que en el caso de TIII funciona produciendo un texto absolutamente discrepante, tanto en el interior de la poética sesentista como con respecto a las vanguardias locales. La “traducción” produce la politización del debate estético y, por esta causa, la discrepancia se da nuevamente desde la “extranjería”, para dejar de lado definitivamente la cuestión de la literatura “nacional y popular” que era uno de los ejes más fuertes del debate estético-político en la década del ‘60 en Argentina.

La “extranjería” en TI y TU podía ser pensada como identidad exótica, al igual que la adjudicación a un chino apócrifo de una sentencia que está muy difundida bajo la versión italiana. Sin embargo, la elección de un norteamericano como autor inventado de TIII rompe con la idea de exotismo y con la idea de identidad azarosa. La figura del traductor no posibilita ya solamente el efecto de “extrañamiento”, sino que instala al escritor como provocador profesional en el sistema poético argentino de la década. Esto es claro si pensamos en la relación que TIII establece con ciertos grupos de la época: los integrantes de la revista *El Barrilete*, proclamaban una poesía “nacional” que generaba referentes propios como los de los *Informes*⁷ (Lavorante, la desocupación, etc.). Cuando éstos se ocupan de “lo norteamericano” lo hacen para denunciar la invasión a Santo Domingo. Esta lectura sólo política de “lo norteamericano” también se da desde el grupo El Pan Duro, en el que Gelman desarrolló —junto a Juana Bignozzi, Héctor Negro y Julio César Silvain, entre otros— gran parte de su praxis poética. De hecho una de las polémicas más fuertes de la década es la que se establece con el Di Tella, que sí estará atento a las innovaciones que provienen de Estados Unidos.

Elegir a un autor “norteamericano” es, entonces, tal como lo reconoce el mismo Gelman, un gesto de provocación⁸, que se hace aún más evidente ante la ausencia de tratamiento político del referente. Por su parte, y en relación con los grupos de vanguardia del ‘50, TIII también juega a desestabilizar, aunque de otro modo: proponiendo la “traducción” como forma de procesar ciertas tradiciones, a las que necesariamente se transformará y no como forma de “reproducción”.

⁷ La revista *El barrilete* apareció en Buenos Aires entre los años 1963 y 1967. Los cinco primeros números fueron dirigidos por Roberto J. Santoro. A partir del número 6 se hará cargo un consejo ampliado que incluirá también a Daniel Barrios, Ramón Plaza, Miguel Ángel Rozzisi, Horacio Salas, Marcos Silber y Rafael Vásquez. Los *Informes* se publicaron en el año 1963.

⁸ Ver Mario Benedetti (entrevista). “Juan Gelman y su ardua empresa de matar a la melancolía”, en *Los poetas comunicantes*, México: Marcha editores, 1981 [1971]; 192.

1. Traducciones III Los poemas de Sidney West y Spoon River Anthology

Además de elegir un autor norteamericano, estos poemas se postulan como reescritura de la *Spoon River Anthology* (1915) de Edgar Lee Masters. Es decir que Gelman está procesando una escritura norteamericana. La elección es doblemente atípica, desde el punto de vista de la *inventio* y desde el de las tradiciones elegidas. Así como sobre fines de la década del '50, en *Violín y otras cuestiones*, Gelman elige a Vallejo como texto previo, hacia fines de la siguiente vuelve a optar por una voz no hegemónica en el sistema poético vigente, ya que Masters no era una figura central, ni dentro de la poesía argentina ni dentro de la norteamericana. El recorte de esta última en nuestro país pasaba casi exclusivamente a través de figuras como Ezra Pound y sobre todo de T. S. Eliot.⁹

Hacia 1969, el diseño más claro de la poesía norteamericana en la Argentina estaba dado por la antología bilingüe *Poesía norteamericana contemporánea* a cargo de Girri y William Shand, cuya primera y segunda edición son de 1956 y 1966 respectivamente. Por su parte, en los mismos años de la elección efectuada por Gelman, revistas como *El escarabajo de oro* publican los poemas de T. S. Eliot y *Eco Contemporáneo* bajo la dirección de Miguel Grinberg, difunde la nueva poesía beat norteamericana: Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, etc. En ninguna de estas instancias aparece Edgar Lee Masters.

El desplazamiento de las previsiones de lectura es, también, doble, ya que Masters no funciona dentro de la poética gelmaniana como intertexto explícito, sino más bien como un texto que a su vez será reprocesado bajo otra estética. Los poemas del libro de Masters, trabajan sobre el dispositivo “coloquialista” o “narrativo” característico de la poética argentina del '60¹⁰ y éste, justamente, será el centro borrado en TIII, que se diseña sobre la sintaxis de la imagen y no sobre aquella que remite a lecturas diversas de lo oral. Pero además, los poemas de Masters se inscriben dentro de una de las lógicas más fuertes del '60, aquella que tiene que ver con la producción del poema como espacio propicio para hablar de la intimidad: los amigos, el amor, la política, las “cuestiones personales”, enunciado éste último que da título de un libro de Humberto Constantini, representativo de la poética sesentista. TIII en cambio, está íntegramente escrito en tercera persona y la desaparición del “yo” significa también la desaparición de la subjetividad lírica y descripta.

Es a partir de la reescritura del texto de Masters bajo la clave de la vanguardia francesa, que la elección de una voz menor significa un verdadero descentramiento en la poética argentina del '60. Lo que queda de *Spoon River Anthology* es el gesto de estructuración del libro, de modo que cada poema será el relato de o sobre un muerto en particular¹¹, ya que hasta la modalidad del texto de motivo mortuario (epitafio, elegía) se transforma. Mientras Masters mantiene cierto aspecto de la tradición clásica greco-latina, al hacer de la muerte un relato de algunos acontecimientos de la vida del personaje —aunque no se trate ya de acontecimientos heroicos—, Gelman desplaza el relato hacia procesos muy complejos asociados a la muerte y sobre todo hacia los efectos que ésta produce.

⁹ T. S. Eliot ingresa al sistema poético nacional por medio de las traducciones mejicanas y de las marcas que produce muy tempranamente en la escritura de Alberto Girri.

¹⁰ Podríamos citar a modo de ejemplo el poema “Nellie Clark” : “Tenía solamente ocho años;/ y antes de crecer y comprender el significado/ no tuve palabras para eso, fuera/ de que estaba aterrorizada y se lo conté a mi madre./ y de que mi padre tomó una pistola/ y hubiera matado a Charlie, ya un muchachón/ de quince años, excepto para su madre./ No obstante la historia quedó unida a mí./ Pero el hombre que se casó conmigo, un viudo de treinta y cinco años,/ era un recién llegado y nunca se enteró/ hasta dos años después de nuestro matrimonio./ Entonces se consideró defraudado,/ y el pueblo convino que en realidad yo no era virgen./ Bien, me abandonó, y yo morí/ el invierno siguiente.” Edgar Lee Masters, *Antología de Spoon River*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1979. Traducción de Alberto Girri; 79.

¹¹ Es importante aclarar que mientras en el libro de Masters el relato es en todos los casos un monólogo en primera persona, en el de Gelman, la tercera persona es hegemónica y aparece bajo la figura del “traductor”.

2. Traducciones III. Los poemas de Sidney West y Les chants de Maldoror

Es justamente en esta instancia, en esta nueva articulación, en donde puede rastrearse la lectura que Gelman hace, como los surrealistas franceses lo habían hecho, de *Les chants de Maldoror* de Lautréamont. 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.

En *Poesía Buenos Aires*, revista de difusión del pensamiento invencionista que desarrolla una tarea de traducción muy importante, no aparece nunca un texto de Lautréamont; mientras que en las diversas revistas del surrealismo (*Letra y línea*, *A partir de cero*, etc.) su presencia tampoco es muy fuerte.¹²

Sin embargo, en 1964 se editan las obras completas¹³ de Lautréamont con una extensa introducción de Aldo Pellegrini, el líder del movimiento surrealista local, y por la misma época se publica el trabajo de Enrique Pichon-Rivière sobre el autor, que recopila artículos escritos por él desde la década del '40. Unos años después, Vicente Zito Lema organiza un homenaje al autor, que dio como resultado una publicación con textos de diversos poetas locales; de la denominada "generación del 60" sólo participaron Juan Gelman y Juana Bigozzi.

En este contexto debe entenderse la lectura que Gelman hace en 1969 de Lautréamont, retomando algunas zonas de una escritura no procesada en la poética argentina del '60. En lo que respecta al surrealismo y al invencionismo, el gesto debe leerse en su calidad de búsqueda de los antecedentes. Si los surrealistas argentinos procesan a sus pares franceses (cosa que Gelman también hace desde 1965, en algunos poemas de *Cólera buey*), Gelman "traducirá" el texto originario, *Les chants de Maldoror*. Los resultados de la "traducción" postularán además, una relación marcada por la diferencia, desobediente, distinta a la que establecieron las vanguardias argentinas del '50 con sus "modelos".

La relación entre *Traducciones III Los poemas de Sidney West y Les chants de Maldoror* puede postularse mediante el cotejo de ciertas zonas referenciales que tienen que ver con la corporalidad, entendida a partir de procesos de desintegración¹⁴ y metamorfosis. El cuerpo como organismo sujeto a cambios extraños o extraordinarios, ante la cercanía de la muerte o después de ella, es el nuevo referente en el texto de Gelman. Hay dos citas que podrían especificar la relación estableciendo una lectura hipogramática¹⁵: "Desde entonces he visto la muerte, con la intención, evidentemente, de poblar las tumbas, asolar los campos de batalla, cebados con sangre humana, y hacer crecer las flores matutinas por encima de las fúnebres osamentas." (ChM, C.II,

¹² El número 5 de la revista *Testigo*, dirigida por Sigfrido Radaelli, está dedicado al surrealismo francés y contiene una nota de Juan José Ceselli titulada "Lautréamont, el diapasón exagerado".

¹³ Aldo Pellegrini (introducción, traducción y notas). Lautréamont (Isidore Ducasse), *Obras completas*, Buenos Aires: Ediciones Boa, 1964.

¹⁴ Los procesos de *desintegración*, en TIII y en ChM, tendrán que ver con la canibalización (amputación/descuartizamiento) y con la corrosión (evaporación, licuación) de los cuerpos. Entre los integrantes del surrealismo argentino hay lecturas de los procesos corporales de desintegración que reproducen el texto de Lautréamont, o algunas modulaciones tópicas de éste presentes en la obra de Baudelaire o Artaud. Nos referimos a ciertos poemas de Julio Llinás o Francisco Madariaga. Del primero leemos en "Venganza de azufre": "Adueñado del ocio, yo era el pariente cercano de los/ pumas, el prestigioso alunado que devora las carnes de/ su tierra, como un ejemplo de fruición." (*La ciencia natural*, 1959). Del segundo, en "el calmante": "Shas, shas, shas, abrir el vientre de vuestros corresponsales!" y en "El asaltante veraniego": "Gangrenas infinitas para los comensales del salón nacarado con tendencia hacia el oro!" (*Las jaulas del sol*, 1960). Los ejemplos están tomados de *Poesía argentina*. Selección del Instituto Torcuato Di Tella. Buenos Aires: Editorial del Instituto, 1963.

¹⁵ La noción de hipograma está tomada de Riffaterre. [1978]. "II. La production du signe"; 39-65, y se define como un resto, una huella de frases existentes (aunque sea potencialmente) en la lengua o en textos anteriores. Los hipogramas se agrupan en cuatro categorías que son: clisés, presuposiciones, semas y sistemas descriptivos.

191), que se reescribe en términos similares en “lamento por los idiotas de warren s. w. cormorán”: “qué formidable/ extrañas rosas u orquídeas florecían en esa podredumbre caliente” (TIII; 75).

Las dos citas trabajan sobre un mismo tópico que se remonta históricamente hasta La Biblia¹⁶: la regeneración de la vida a partir de la muerte, y ambas profundizan los procesos de descomposición que el texto religioso sugiere a partir de las imágenes utilizadas.

Lo interesante de la “traducción” de Gelman es que genera un texto diverso trabajando sobre la diferencia aún con respecto al texto originario. La lectura de los hipogramas lautreamonsianos será una lectura mejorativa [Riffaterre, 1978], a partir de dos estrategias. La primera es la *sustitución simbólica* y se puede leer en los procesos de metamorfosis. Maldoror se transformará sucesivamente en cerdo, pulpo, piojo y buitres; todos estos son animales “bajos”, animales asociados a lo demoníaco, que se encuadran simbólicamente en el ámbito de la enfermedad y la muerte.¹⁷ Los personajes de TIII en cambio, se transformarán en ríos, en rosas, o en caballos voladores, instancias todas alejadas de lo “maldito”. La misma estrategia de sustitución se da en los procesos de desintegración y sobre todo en lo que respecta a los alojamientos extraños en el cuerpo de los personajes: en ChM a Maldoror le crece un hongo en la nuca, mientras que debajo de la axila izquierda tendrá una familia de sapos y debajo de la derecha un camaleón; su pene además se convertirá en víbora, mientras que unos perros habitarán el interior de sus testículos. Los alojamientos corporales de los personajes de TIII son de índole absolutamente diversa e involucran, por lo general, animales alados (palomas, “pajaritos”, abejas) o árboles, tal como se lee en “lamento por el útero de mecha vaughan”: “un día pasó lo que sigue: / pájaro de voz tenor que la amoraba mucho/ antes de ser devorado del todo/plantó un arbolito en su alma//mecha vaughan devoró a pájaro pero/ el arbolito creció creció/ empezó a cantarle de noche el tenorino”.(34)

La segunda estrategia tendrá que ver con una lectura diferente de lo mismo. Por ejemplo, en TIII y con respecto a los alojamientos corporales extraños, el “útero” de Mecha Vaughan estará habitado por bichos, pero serán bichos con los que ella dialoga: “oh bichos’ decía mecha vaughan dirigiéndose a los bichos/ que poblaban su cuerpo y mucho más su sueño/ aleteando picoteándole el alma/oh bichos que me despiertan la voz” (33). Lo que desaparece en este caso, es la caracterización negativa o demoníaca propia del bestiario lautreamonsiano que será aún más clara ante animales específicos como el sapo. El trabajo sobre los atributos de este animal construye otra vez en Gelman el reverso del texto de Lautréamont, legible en “lamento por el sapo de stanley hook” (TIII; 23-4): “íntimo moral mortal y coral”, “caballito cantor de la humedad”, “pedazo esmeralda”, “tu olor es más bello”. En ChM en cambio, los atributos tendrán nuevamente que ver con la dicotomía divino/demoníaco, lo que supone una figura superior del sapo: “sapo inmenso”, “monarca de los estanques y los pantanos”, “luz deslumbrante”, “hermoso”, “poderoso”, “rostro más que humano”, etc. (ChM, C.I; 121 y ss). En Gelman, el primer adjetivo mencionado, más el uso del diminutivo (“oh sapo’ le decía ‘sapito mío (...))”, desarman la “divinidad” postulada por ChM, ya que en este último el sapo posee el significado simbólico tradicional, adquiriendo el aspecto inverso e infernal de la rana y forma parte del bestiario de la “poesía maldita”. En Gelman la lectura de la figura del sapo está más asociada a la de los cuentos infantiles, dado que detrás de este animal puede esconderse la figura amada. De hecho, el poema trabaja sobre el tópico amoroso.

Esta lectura mejorativa se lee también en el tratamiento de los semas compartidos asociados a

¹⁶ Se podría citar al respecto un párrafo de la “Primera epístola a los Corintios” que dice: “Así también en la resurrección de los muertos: se siembra corrupción, resucita incorrupción; se siembra vilez, resucita gloria; se siembra debilidad, resucita fortaleza; se siembra un cuerpo natural, resucita uno espiritual”, en *Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclee de Brouwer, 1975.

¹⁷ En este mismo sentido deben entenderse las metamorfosis de humanos en reptiles anfibios de “cuerpo viscosos”. Ver ChM, C. IV; 357. Dentro del surrealismo argentino, hay una presentación similar de los bestiarios “malditos” en la poesía de Julio Llinás. Así en “Mares” leemos, “Ah moscas, luces sagradas del océano, dadme esa leche madura del monzón, como una ofrenda insuperable”; o bien en “La danza” del mismo libro: “un alacrán de ojos azules, embajador de la tormenta” (*La ciencia natural*, 1959). Ver *Poesía argentina*, op. cit.

la muerte, como “fulgor”, “brillo”, “fosforescencias”, “resplandores”, “luces”, “fuegos”; la interpretación en uno y otro caso será diferente. En ChM el clisé luz/oscuridad se articula nuevamente sobre la dicotomía tradicional Divino/Demoníaco. La oscuridad y el fuego, como saturación de un principio, estarán asociados siempre al segundo término, así como la luz y el resto de sus manifestaciones se asociarán al primero. La lectura en este último caso es negativa, ya sea por los atributos que acompañan a los sustantivos (“fulguraciones sordas e inexpresables”, “llama latente y chispas dolorosas”, “los ángulos fosfóricos de la sombra”), o por el proceso ejercido por el segundo término de la dicotomía sobre el primero. Este proceso de sobreimpresión se lee en el episodio de la metamorfosis de la lámpara sagrada en ángel, cuyas cualidades luminosas se pierden después de la lucha que sostiene con Maldoror. La lectura en términos negativos está dada en la superposición de semas asociados a lo demoníaco en la figura de la lámpara: “Una vez fuera, percibe en el aire una forma negruzca, con las alas quemadas, que penosamente dirige su vuelo hacia las regiones celestes.” (ChM, C. II, 203).

En el caso de TIII en cambio, los brillos, los fulgores, son desprendimientos del muerto: “cuando astor frederik murió/ plegó alitas y dejó sobre todo sus penas/ y un como brillo o resplandor/ que lo seguía en el entierro”¹⁸, o una cualidad que permite leer en sentido positivo el proceso de la desintegración: “así terminó david burnham se le caía un polvo fino/ como jazmín donde avanza la noche/ aplasta y perfuma” (“lamento por las flores de david burnham; 44). Esto sucede porque en Gelman la serie de la desintegración produce siempre nuevas integraciones y lo demoníaco está anulado como polo de lectura hasta tal punto, que habrá una versión humorística del diablo: “los demonios tienen dos cuernos en la cabeza y pelos en los pies/ y echan llamas por la boca y el culo/ se comen los ratones sin pelar/ bailan como gitanos se beben de un trago medio balde de agua”.¹⁹ La imagen es hiperbólica y como tal, diseña la caricatura por la saturación de rasgos típicos. Desde aquí se puede entender la lectura que TIII hace del tópico compartido con ChM, en donde lo satánico ordena la mirada.

La corporalidad asociada a los procesos de metamorfosis y desintegración (entendiendo esta como evaporación y corrosión²⁰, pero también en su sentido más extremo como canibalización²¹); la corporalidad como lo orgánico sometido a procesos de descomposición, es la zona retomada por Gelman de ChM. Sin embargo la lectura que realiza es mejorativa en tanto

¹⁸ Juan Gelman. “lamento por las manos de astor frederik”; 77. Otro ejemplo en este mismo sentido puede leerse en “lamento por las flores de david burnham”: “nunca se supo cómo era/ pero está quieto entre fulgores/ su cabeza se la come la luz” (43).

¹⁹ Juan Gelman. “lamento por los pies de andrew sinclair”; 42.

²⁰ Damos a continuación algunos ejemplos de los procesos de corrosión o evaporación en ambos libros: “se le evaporaron jugos entrañas humedades a david cassidy/ dejándole huesos tirantes/ crepitaciones cuando roza el otoño” (TIII, “lamento por los que envidiaron a david cassidy”; 29); “fue de ver los aplausos que hubieron/ cuando los ojos de vernon vries se alejaron/ como fuegos sin ruido apagándose” (TIII, “lamento por los ojos de vernon vries”; 26); “del vientre le empezaron a subir vientos que lo hacían volar/ y girar alrededor del planeta o de su casa” (TIII, “lamento por el ciruelo de cab cunningham”; 27); “Sobre su esférica y convexa superficie, (...) se ve, a cualquier hora del día, un esqueleto desecado que ha quedado suspendido” (CHM, C. VI; 525); “El mal corrosivo se extiende por toda su cara, y, desde allí, ejerce su furia sobre las partes bajas; en seguida todo el cuerpo no es sino una lлага inmundada” (CHM, CU; 203).

²¹ Se reproducen a continuación, algunos ejemplos de canibalismo en ambos libros: “degollaron a la tórtola la asaron la comieron/ y comprobaron con cristiano horror/ que los miraba desde el plato/ con el recuerdo de sus ojos” (TIII, “lamento por la tórtola de butch butchanam”; 20); “es difícil saber por qué el vecindario de Spoker Hill llegó a odiarlo así/ lo descuartizaron una mañana de otoño para alegría de los chicos” (TIII, “lamento por gallagher bentham”; 18); “cuando raf maloney murió lo cortaron al pájaro/ y comprobaron que daba cielo como sol” (TIII, “lamento por el día español de raf maloney”; 32); “desde el día en que un gato de angora me royó durante una hora la protuberancia parietal” (ChM, CVI, 487); “que el pico del canario le roa eternamente el eje del bulbo ocular” (ChM, C.VI, 493); “Como alimento astringente y tónico, arrancarás primero los brazos de tu madre (si vive todavía), la despedazarás en pequeños trozos y te los comerás a continuación, en un solo día, sin que ningún rasgo de tu cara traicione tu emoción.” (ChM, C.V; 381-383).

desarticula la mirada de la “poesía maldita” que se detiene y se regodea en estos procesos como formas del mal y diseña una figura demoníaca y, en cierto modo, sacralizada del poeta. Se podría decir que Gelman trabaja en este sentido invirtiendo otro de los hipogramas de Lautréamont: “El cuerpo no es más que un cadáver que respira”, que podría leerse en TIII como “el cadáver no es más que un cuerpo que respira”,²² ya que los muertos destellan y están rodeados de luz, tanto como los vivos: “su cabeza se la come la luz”, o bien “sam dale cruzó Alabama como un fuego/ dejó en herencia una mañana que las gallinas picotearon/ y del costado le caían señoras/ acabaditas de nacer”.²³

Pero además de todo este trabajo de lectura mejorativa de ciertos hipogramas de la poesía de Lautréamont que lo definen como “poeta maldito” dentro de la tradición, hay un gesto todavía más claro de reescritura del otro texto. En este caso la “traducción” tendrá que ver con la tonalidad. Si TIII presenta la máscara de un poeta norteamericano que habla con la voz de un francés antecedente de la vanguardia histórica, la variación del tono de esta voz será la modalidad más radical de lectura del texto original

Esta entonación es en TIII otra vez, la de la intimidad, inexistente como tal en Lautréamont y en el surrealismo francés y marcadamente diferente a aquella primera constitución que encuadraba los textos de Gelman en la poética del ‘60, en donde aparece —en forma muy marcada— una figura de sujeto que habla de sí mismo, que se confiesa o cuenta sus creencias. Lo íntimo estará ahora no en lo dicho, sino en el objeto y el modo de la enunciación; no en el registro coloquial sino en la construcción de una lengua “infantil”²⁴ que significa “la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor.” (Deleuze; 32).

En cuanto al objeto de enunciación habría que decir que si en *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, los personajes muertos se lamentan por su vida pasada; en el libro de Gelman el lamento se produce a partir de un detalle relacionado con el difunto: así mueren o mantienen relación con el muerto, sicómoros, tórtolas, ojos, días españoles, alélies, pies, úteros, ciruelos. El ejercicio del lamento está de este modo desplazado hacia un objeto no habitual, lo que produce un efecto de “extrañamiento” brechtiano, un impedimento de identificación del lector con el referente creado. Este efecto está inclusive exasperado, cuando sobre el nuevo objeto de enunciación se despliega el texto amoroso, tal como sucede en “lamento por el sapo de stanley hook”:

“oh caballito cantor de la humedad oh pedazo esmeralda”
(...)
decía stanley hook “y sin embargo te amo sapo
como amaba a las rosas tempranas esa mujer de Lesbos
pero más y tu olor es más bello porque te puedo oler” (23)

En lo que respecta al modo de enunciación, habría que marcar la articulación de la súplica²⁵, el tono exclamativo permanente y el uso de las interjecciones —oh, ah, eh—, que tal como lo explica Jakobson representan el estrato puramente emotivo de una lengua. Sin embargo estas tres instancias

²² ChM, Canto II, 135. En el Canto V (400) leemos este mismo clisé dicho con otras palabras: “pues en su rostro sólo relucen los resplandores de un cadáver”. Aclaremos, en cambio, que la cita de Gelman no pertenece a TIII o a otro de sus libros, pero puede reconstruirse a partir de la lectura de los textos efectuada, como inversión del hipograma lautremonsiano.

²³ Juan Gelman. “lamento por las flores de david burnham”; 43 y “lamento por la camisa de sam dale”; 56-7.

²⁴ Miguel Dalmaroni analiza esta enunciación “menor” o “infantil” en términos similares, aunque como gesto más extendido sobre las lenguas “populares”, como recolocación crítica de la producción de Gelman desde una lengua “marginal”. Nosotros, en este artículo abordamos la constitución de este modo de enunciación como reescritura/traducción de la propia poética sesentista —cuyos rasgos principales están en el libro de Masters— pero también de las poéticas mayores, prestigiosas, que las vanguardias argentinas no supieron reescribir.

²⁵ Juan Gelman. “lamento por el arbolito de philip”; 14: “y si alguien piensa que lo triste es la vida de philip/ fíjese en el arbolito le ruego/ fíjese en el arbolito por favor”.

solas no bastarían para construir el tono de la intimidad, ya que también están presentes en la tradición francesa retomada. El registro íntimo, tendrá que ver además con la expansión del diminutivo²⁶, con la aparición de los géneros típicamente infantiles, y con cierta inestabilidad del lenguaje.

La canción y el cuento infantil aparecen como préstamos estructurales a partir de sus zonas más cristalizadas, de aquello que podríamos caracterizar como los estribillos. Así leemos en la apertura de “lamento por el pájaro de chester carmichael”: “todas las niñas cantan en Melody Spring/ todos los niños bailan en Melody Spring/ y las ancianas tejen los ancianos fuman sus pipas de espuma de mar en Melody Spring” (21); lo que reaparece en este caso es la repetición estructural de “El puente de Avignon” que posibilita, tanto en la canción como en el poema de Gelman, el desarrollo del motivo principal. La misma operación se lee en TIII con respecto al cuento infantil: “‘qué lindo pelo tienes’ le decía jack hammerstein/ ‘qué linda frente ojos boca pechos tienes’ le decía jack hammerstein/ ‘qué lindo pie chiquito río de mármol’” (“lamento por las yerbas de jack hammerstein”; 66), que reescribe uno de los pasajes más repetidos del clásico “Caperucita roja”, abriendo la estructura acumulativa a otras instancias no presentes en el original (pechos, pie) y hacia la zona del paradigma metafórico (pie: río de mármol).

Dentro de los géneros infantiles también podrían encuadrarse, como lenguajes inventados, los usos que Gelman hace del neologismo vanguardista. En este sentido leemos en “lamento por los que envidiaron a david cassidy”: “sap sap deibi coli pik decía david cassidy a los pies/ de su melancolía en primavera oh!” (29), o bien en “lamento por el pelo de bright morgan”: “‘hop hop alba amo’ decía a caballo de Alabama bright morgan” (51) y más adelante: “ola que ola la maripola no pasa nadie nadie” (52). La musicalidad, el juego puro y arbitrario con los sonidos es lo que prevalece en estos casos y si, como dice Riffaterre [1979], el neologismo debe ser leído dentro del contexto lingüístico del poema, en estos casos el contexto no postula una diferenciación del término inventado. Este, en realidad, no se construye a partir de una premisa básica de arbitrariedad del código, sino que más bien lo hace, desde el punto de vista de los referentes del relato y de los modos de enunciación, porque además por lo general, la acumulación de neologismos forma parte del decir de los personajes en TUL. Algo similar puede leerse con respecto al uso del diminutivo, ya que este no funcionará de manera anti-climática (tal como lo hacía en ciertos poemas que rodeaban el modo de la estampa en la tradición de la “poesía social” o el tango) sino como el centro del “lenguaje infantil” cuya operación es la contaminación. En este caso el contexto es el de las voces menores, por eso no hay anti-clímax posible, el contexto es el de una lengua “menor” o “infantil” cuyo modo de producción es la inestabilidad.

La puesta en escena de estas condiciones de producción del lenguaje como materia inestable se da tanto en los “malos” usos de la lengua: la acentuación —“áhi”—, la construcción de participios —“rompido”—, o la correlación de número y género —“gran perdones”, “mucho ciegas”—; como en el extrañamiento de la sintaxis —“hombros hermosos brazos hermosa tripa tan linda pie chiquito/ pero también marido viejo regalaron a helen carmody”²⁷, o en el cruce de registros de diferentes procedencias, tales como el tango, la gauchesca y la poesía española antigua —“del sertimiento de los pieses mentales”, “esposica”, “amoró”—.

La inestabilidad del lenguaje, propuesta como transgresión de las reglas formales, o como híbrido, rodea también el registro infantil; éste será el de la lengua utilizada para decir lo íntimo y como tal significa, además, la adhesión crítica a un modelo ya que borra la voz “adulto” de la tradición vanguardista retomada, porque el texto gelmaniano siempre presenta un momento de desobediencia, de monstruosidad.

De hecho, uno podría pensar que TIII mantiene la idea de configuración del lenguaje

²⁶ Además de los ejemplos citados, podrían agregarse un fragmento de “lamento por el vuelo de bob chambers”: “bob chambers no protesta/ viajaba en un *burrito!* con la mejilla cerca de la luna tan alta/ y una *almohadita* para el sol” (46), y otro de “lamento por las yerbas de jack hammerstein”: “o arrancaba la yerba ya vieja crecida/ sobre ternuras sobre *zapatitos* de seda que no hacen ruido en el amor” (65). Los subrayados son nuestros.

²⁷ Juan Gelman. “lamento por la tripa de helen carmody”; 49.

poético como transgresión de la norma y rodea la praxis surrealista de la imagen, Inclusive, es a partir de esta última, de su modo de producción, que se hacen legibles los procesos de metamorfosis y desintegración: “las palomas reventaron los ojos de vernon vries una tarde/ y vieron las raíces que bajaban a tierra/ y también las comieron gozosas por todo lo que vuela/ hay palomas que brillan al sol/ cuando piensan en vernon vries como hojitas les salen del pico” (“lamento por los ojos de vernon vries”; 25-26). Aquí se lee la sucesión de motivos metafóricos, el pasaje de un detalle objetual a otro (a veces articulado bajo la forma de la inclusión) que se encuadra dentro de una estética de la transformación propia de las vanguardias. Este pasaje de la imagen, es, a la vez, el pasaje de un estado a otro en las metamorfosis de TUL La imagen, cuyo modo de producción —dijimos— proviene de una estética adulta, probada dentro de la tradición (y hasta cristalizada) es, ahora, un eje central de la invención narrativa. Hasta aquí el orden de la obediencia; sin embargo, en TIII los elementos propios de la imagen en la “poesía maldita” (aquellos que también estaban presentes en Llinás o Madariaga) son descartados o reformulados a partir de una tonalidad y del desarrollo de ciertos tópicos —como el amoroso— que son absolutamente novedosos.

La idea de azar o arbitrariedad propia de las vanguardias clásicas trabaja en este texto de Gelman, tanto sobre el orden narrativo como sobre el de la imagen, proponiendo una lectura crítica doble —hacia las vanguardias y hacia la poética sesentista— que tendrá que ver con “procedimientos de apropiación y relectura de las ideologías políticas y literarias” (Dalmaroni; 84). Estos procedimientos presentan en la poética gelmaneana, instancias de lectura obediente —casi reproductiva—, de despliegue de ciertas poéticas en estado puro y, simultáneamente, instancias de desobediencia que le permiten poner en práctica “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze; 31). Entre el fósil y el monstruo, entre la identidad y la diferencia, Gelman se reescribe permanentemente a sí mismo, tal como lo hará con los antecedentes, con las verdaderas paternidades (tango o “poesía social”, Lautréamont o Vallejo, San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Avila) de las tradiciones presentes en su poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- BRECHT, Bertolt (1973). *Escritos sobre teatro I*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DALMARONI, Miguel (1993). *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto. Colección Perfiles.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Versión de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era [1975].
- DUCASSE, Isidore, Conde de Lautréamont (1988). “Les Chants de Maldoror” (ChM) [1874], en *Obra completa*. Edición bilingüe. Traducción de Manuel Alvarez Ortega. Madrid: Ediciones Akal, 41-525.
- HAMBURGUER, Käte (1986). *Logique des genres littéraires*. París: du Seuil, Prefacio de Gérard Genette. Traducción del alemán Fierre Cadiot. [1957].
- JAKOBSON, Roman (1985). *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra.
- RIFFATERRE, Michael (1983). *Sémiotique de la poésie*. París: du Seuil. [1978].
- RIFFATERRE, Michael (1979). *La production du texte*. París: du Seuil.