

Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado¹

Miguel Dalmaroni
(Universidad Nacional de La Plata - CONICET)

RESUMEN

La poesía de Gelman transforma el mandato de la tradición de la poesía política con que se inicia su obra, al reemplazarlo por la construcción de una lengua sin estado. La voz de esa tradición se desliza hacia una lengua que problematiza el reconocimiento pero resulta —a la vez— de una disonancia legible, y que se lee en las formas de una voz desalineada respecto de un sujeto, e imaginada como superposición entre figuras que proporcionan, desde el nivel de la representación, orientación constructiva de la escritura e indicación de lectura: el niño; el extranjero sin estado y sin lengua (inmigrante, exiliado, judío, etc.); el estado inestable del español literario de la época de la conquista y especialmente el de los místicos; las locas o el loco, el incestuoso. Se propone leer esas figuras como una constelación móvil de confusiones que opera siempre en torno de la identidad: que la toma y la abandona en un movimiento que discute y, a la vez, utiliza las figuras sin estado que ocurren y a un tiempo se sustituyen entre sí. La identidad no resulta negada sino reemplazada cada vez que se le entrega, como en una estrategia momentánea de reposo, el terreno del poema.

No, no: el arte es un lenguaje
(el realismo socialista quiso ser su esperanto:...
Roque Dalton²)

1. En el prólogo que Raúl González Tuñón escribió para *Violín y otras cuestiones*, el primer libro de Juan Gelman, hay un epígrafe de Shelley que puede leerse como mandato de la tradición, es decir como el precio que paga el proyecto estético de Gelman para comenzar con ese espaldarazo consagratorio: “Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo”.³

¹ Este trabajo retoma y reescribe, en buena medida desde preocupaciones más recientes, algunas proposiciones que formaron parte de mi tesis doctoral (“Transformaciones ideológicas en la poesía argentina de los años sesenta. Las obras de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik”, UNLP, 1993, inédita), bajo la dirección de Jorge Panesi. El trabajo también es deudor de las investigaciones de Ana Porrúa, de algunas intervenciones polémicas y comentarios de Beatriz Sarlo, de una acertada advertencia de Laura Juárez (que condujo a la búsqueda de la figura de la constelación para evitar la de sistema) y de una remota y valiosa observación de José Luis de Diego.

² En su “Taberna (Conversatorio)” en: Yurkievich, Saúl. *Poesía hispanoamericana 1960-1970. Antología a través de un certamen continental*, México, Siglo XXI, 1972, p. 177.

³ González Tuñón, Raúl. “Prólogo” a Gelman, Juan en: *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Editorial Gleizer, 1956, Colección “El pan duro”, p. 9.

Gelman comenzó su actividad poética pública hacia 1954, integrando el grupo “El pan duro”, junto a Héctor Negro, Hugo Di Taranto, Julio Cesar Silvain, Julio Harispe, Mario Navalesi, Rosario Mase y Juana Bignozzi. Casi todos estaban más o menos integrados a la Juventud Comunista, y crearon el nucleamiento con el fin de autopublicar sus libros mediante un sistema de venta de bonos anticipados y realización de recitales públicos de poesía en teatros, bibliotecas y clubes de barrio. Poco después de su formación, el grupo se relacionó estrechamente con Raúl González Tuñón y con José Portogalo, a partir de uno de esos recitales, en el teatro “La Máscara”. Gelman recuerda que a partir de ese momento González Tuñón “se convirtió en una especie de padrino” del grupo (en Dalmaroni, M. “Entrevista a J. Gelman”. Buenos Aires, 30 de agosto de 1992, inédita). “Creo que nos acercamos a ellos no por casualidad —explica Gelman. Eran poetas que practicaban lo que se ha dado en llamar el compromiso social en la poesía, y todo el grupo “El pan duro” entendía que la poesía debía cumplir una función en ese sentido” (En Bocanera, Jorge. *Gelman. Cuadernos de Crisis* n° 33, Montevideo, Ideas-artes-letras en la crisis, 1988, p. 18; véase también “Los poetas del Pan Duro” en: *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, julio de 1962, p. 8.). Cuando González Tuñón, además, prologa la primera edición de *Violín y otras cuestiones*, lo elogia por su “contenido principalmente social”, por sus “saludables vientos de afirmación civil”, porque

Durante todo el itinerario de la poesía de Gelman es posible advertir la resonancia de ese mandato, que es una variación o un uso históricamente situable *del gobierno de la ciudad por los poetas*, una fórmula en la que podríamos identificar la condensación prestigiosa de un ideograma estético y político, una tradición cultural que toma forma de consigna, especialmente apta y disponible para ser reescrita en innumerables variantes destinadas a legitimar, cada vez, contextos, significaciones y propósitos diferentes por sobre el núcleo común que primero se reconoce en ellas y que es retomado más o menos intencionalmente como estrategia de apropiación del prestigio con que carga.

¿Pero que significa que ese mandato, sus ecos o sus restos, puedan leerse, desde aquella instrucción inaugural y rotunda de González Tuñón, en el trayecto entero de la escritura de Gelman? Significa, para la lectura que proponemos aquí, que el curso de esa escritura termina por transformar ese mandato del que no quiere deshacerse, al traducirlo o traicionarlo en su reemplazo por lo que llamaré la construcción de una lengua sin *estado*. Si la poesía de Gelman es presentada en público por la voz autorizada de la tradición de la poesía política, comienza también desde ese primer libro a oscilar, hasta deslizarse bien pronto en la paulatina composición de una lengua poética particular, que problematiza cualquier posibilidad de reconocimiento pero resulta —a la vez— de una *disonancia a legible*. Las formas diferenciales de la gramática de ese idiolecto (las marcas de esa lengua en la que no reconocemos sino a Gelman, y que puede identificarse como un “estilo”) se leen en los poemas como puesta en forma de una voz *desalineada* respecto de un sujeto (de la enunciación, “yo lírico”, y también de cierta condición histórica que solemos reconocer como las formas modernas de la subjetividad); una voz que es imaginada como superposición o equivalencia entre figuras que componen una serie abierta. Esas figuras funcionan, para ponerlo de algún modo, como metáforas del discurso poético de Gelman, como si a medida que la enunciación se despliega fuesen dando, desde el nivel de la representación, orientaciones constructivas de la escritura que son a la vez indicaciones de lectura, instrucciones tanto para reinventar el decir poético como para atribuirle sentido: el niño (y sus relaciones con “hijo”, y con otras figuras en diminutivo: pajaritos, arbolitos, etc.); el extranjero sin estado, es decir sin lengua (y sus variaciones: el inmigrante, el exiliado, el judío, el “habla popular” y los géneros discursivos o poéticos “populares” o *bajos*); el estado inestable del español literario de la época de la conquista y especialmente el de los místicos; las locas o el loco, el incestuoso.

No conviene organizar esas figuras en un sistema de lectura, en un manual o una *herramienta* para leer a Gelman, porque, por supuesto, no forman un sistema de escritura. Conviene pensarlas, más bien, como una constelación móvil de confusiones, que opera siempre en torno de la identidad: que la muestra y la carcome, la toma y la abandona, en un movimiento que discute las medidas reconocibles del espacio que va ocupando mientras, a la vez, acantona en las figuras sin *estado* que ocurren y a un tiempo se sustituyen unas a otras en el curso de la escritura. Antes de la pura negación (ese otro mandato, esta vez de la vanguardia, que la poesía de Gelman conoce de un modo *crítico*) la identidad es reemplazada cada vez que le ha sido entregado, como en una estrategia de reposo que dura poco, el terreno del poema. Hay un horizonte, pero *solo* en las figuraciones de la lengua escrita, que no alcanzan a afirmarlo porque consisten en el itinerario plural de su construcción.⁴

“alienta el optimismo histórico”, e incluye a Gelman entre los poetas que “devinieron revolucionarios” (cit., pp. 10 y 11).

⁴ Me refiero a un movimiento que se juega en los textos, es decir que se puede leer allí (y que en lo sucesivo intento mostrar en algunos momentos de la obra de Gelman) aunque de manera intermitente sean los textos mismos los que hacen ingresar en las constelaciones confundidas del sujeto ciertas remisiones al estatuto público, extratextual del nombre propio. No ignoro que por esas intermitencias los propios textos de Juan Gelman refuerzan además la posibilidad casi inevitable de un tipo de lectura que depende estrechamente de otro discurso o de otro, digamos, texto de la cultura, me refiero a la figura del escritor, una figura fuertemente política y mediática (o periodística, formada, entre otras cosas, por efecto de otros textos que llevan su firma, y cuya profusa presencia pública se acrecienta paulatinamente desde principios de los años sesenta. Si se ha entrado a la poesía de Gelman a través de ese saber —el de una biografía

2. *Relaciones*, el poemario que Gelman publicó en 1973, incluye el poema que sigue, titulado “*Necesidades*”:

- I] el individuo que difiere de sus pares
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad
suele ser calificado de insano acusado de enfermedad mental y
perseguido como enfermo
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes
- II] el individuo que ve piernas azules de mujer volar
arbolitos cantar el mundo heder
es encerrado golpeado con electricidad insulina médicos
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes
- III] ¿necesidades de volar o cantar?
¿necesidades del individuo que difiere de sus pares
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad y es
calificado de insano acusado de enfermedad mental y perseguido como
enfermo?
- IV] ¿otras necesidades?
¿necesidades del individuo que no difiere de sus pares
que no perturba o escandaliza a su familia o sociedad
que no es calificado de insano acusado de enfermedad mental ni
perseguido como enfermo?
- V] ¿piernas azules de mujer volar no?
¿arbolitos cantar ni mundo heder?
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes
los jabalíes de oro se están comiendo a yvonne

(p. 23; nuestra la numeración de estrofa)

Como se puede ver, la primera estrofa se inicia como transcripción de un discurso de tipo informativo —digamos, de un discurso sociológico o psiquiátrico—, y su último verso decide un pasaje hacia la parodia de ese registro, insinuada desde el principio y que se repetirá dos veces (II, cuarto verso, y V, tercer verso). Allí, en el nivel de los discursos representados por la voz poética, se abre ya lo que terminará en un pasaje entre sujetos de enunciación divergentes. En la estrofa II comienza un desplazamiento desde ese discurso hacia la perspectiva de la locura, desplazamiento que se completa en los dos primeros versos de la estrofa V, que se pueden leer casi como la transcripción de la voz del loco, todavía en el estilo indirecto en que la ubica la interrogación, es decir el sujeto que en la enunciación del poema parodia y pregunta. Así preparada, la secuencia se completa con un salto: el anteúltimo verso del poema repite la parodia del discurso científico — “este acto de psiquiatría llena necesidades importantes”— para acentuar el contraste con el último verso, que pasa por completo a un discurso que el texto nos ha preparado para reconocer como el de la locura, esto es, al habla de la no-identidad: “los jabalíes de oro se están comiendo a yvonne” resulta irrecuperable; no puede ser decodificado como metáfora, y por lo tanto anula la representación.⁵ El poema se inicia como reproducción

pública y el de una *actualidad*— también se puede, una vez leída la obra, intentar el camino inverso: cuando los textos lo hagan, interrogar porque y con qué efectos nos piden o nos hacen saber de una *vida*.

⁵ Solo resultan más o menos remotamente reconocibles allí los modos de la imagen surrealista, por una

crítica de los discursos más estereotipados —más ideológicos—, y hace intervenir la mediación interrogativa del sujeto de la enunciación para que, a modo de *repuesta* de unos sujetos interpelados, el espacio del poema termine ocupado por una contrastación irresoluble: el orden de la lengua, que ha sido representado en el poema como el orden social, queda yuxtapuesto a una enunciación irreductible (la que además ha sido autonomizada respecto del sujeto crítico que antes mediaba al representarla).

Antes de “Necesidades”, la figura del loco aparece en el segundo poema de *Relaciones*, titulado “Preguntas”, que va más lejos en el nivel de la representación, al contraponer el orden social con una figura que amalgama locas, prostitutas y Dios:

“lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa nuestra” dijeron
las Seis Enfermeras Locas del Pickapoon Hospital de Carolina
mientras movían sus pechos con una
dulzura tan parecida a Dios

¿y si Dios fuera una mujer? alguno dijo
¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon? dijo alguno
¿y si Dios moviera sus pechos dulcemente? dijo
¿y si Dios fuera una mujer?

corrían rumores acerca de las Seis
las habían visto salir de hospedajes sospechosos con una mirada triste
en la boca
las habían visto en una cama del Bat Hotel
las habían visto fornicando con sastres zapateros carniceros de toda
Pickapoon

¿y acaso Dios no sale de los hospedajes con una mirada triste en la
boca? alguno dijo
¿y si Dios fuera una mujer?
¡tetas de Dios! ¡blancos muslos de Dios! ¡lechosos! dijo
¡leche de Dios! gritaba por los techos de todas la ciudad
así que lo quemaron
hicieron una hoguera alta al pie de la colina del Este
y también quemaron a las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon
todas eran rubias y cada día habían visto a la muerte trabajar

eso es todo
así acaban con los temblores mortales e inmortales en Carolina y
otros sitios de Dios
¿y si Dios fuera una mujer?
¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon? dijo alguno

(pp. 15-16)

Junto con el plural de los títulos del libro y de todos los poemas de *Relaciones*, puede leerse en este texto la suspensión del *estado* (a la vez de la identidad y del sentido) mediante la pluralización y la figuración de la pluralidad. En primer lugar, en el texto hay cuatro identidades discursivas. Tres de ellas son concurrentes o coincidentes: la voz entrecomillada de las Seis Enfermeras, la de ese “alguno” al que “lo quemaron” por gritar demasiado semejantes

parte, y un nombre femenino que remite al diccionario de las letras del tango (y esto último como un resto arrebatado de su contexto cultural de sentido).

preguntas, y la del poeta-narrador; la voz restante, mediatizada por la enunciación, está en los “rumores” que corrían acerca de las “Seis”, y aparece como el orden, la perspectiva o el sistema de sentido desafiado o interrogado por las otras tres voces. En segundo lugar, la primera de esas voces es un colectivo de enunciación que insiste y se confirma como tal: “...*nuestra vida* privada es cosa *nuestra*” *dijeron*”. En tercer lugar, ese efecto de pluralización se hace escandaloso cuando, con otros tres que le son concomitantes, concurre sobre “Dios”: este, que queda equiparado con un nombre común al compartir su mayúscula inicial con las de las “Seis Enfermeras Locas”, resulta no solo pluralizado sino también feminizado, enloquecido, corporizado y sexuado hasta un extremo intencionalmente escandalizante (porque el poema nombra sus “tetas”, la “leche” de sus tetas y sus “muslos”, pero también porque se deja claramente sugerida la posibilidad de que sea no menos fornicador que “las Seis”).

Si se procura recuperar un diseño secuencial del texto en base a la ocurrencia de la interrogación, se explica por qué el efecto de pluralización se compensa con cierta orientación hacia el reclamo insistente de una respuesta contra-ideológica, que en el nivel de la representación es además, en este poema y en “Necesidades”, una demanda contra la ley del estado, proferida desde su exterior. Las dos primeras estrofas se ubican en la perspectiva de la voz interrogadora; la tercera refiere la perspectiva contraria, esto es, la de las voces de quienes no pueden responder a la pregunta, que es un desafío contra la legitimidad; la cuarta estrofa reitera la pregunta, y levanta el tono de la voz que la profiere en tres oraciones exclamativas — *gritadas*— pero nominales, con lo cual reclama y orienta la respuesta pero no la proporciona mediante una afirmación predicativa (no cierra el proceso pregunta-respuesta); en ese juego, la quinta estrofa refiere la no-respuesta a la pregunta insistente, esto es, la supresión violenta de los cuerpos de esas voces interrogadoras por parte de la ley. Ahora bien, sobre el final, la voz restante, la del poeta-narrador, se hace cargo de las voces suprimidas y repite la pregunta; es decir, repone el reclamo de un interlocutor que esté dispuesto a imaginar *ese otro mundo* que el lenguaje suprimido muestra como posible, un interlocutor que pueda formular lo que el poema no escribe, lo que el poema no legisla: *qué pasada* “si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas”.

En este sentido, “Preguntas” condensa el rasgo distintivo de la poética de Juan Gelman: el efecto del procedimiento no es negación vaciadora ni formulación explícita de una nueva totalidad definida de sentido que reemplazaría a la ideología del presente. Por eso, ese rasgo puede describirse por analogía con algunas figuras teóricas que sostienen conceptualizaciones *meramente* formales de un *telos*. La de Theodor Adorno, cuando pide a la literatura una “reconciliación tendencial de las contradicciones”.⁶ O la prevención dialéctica contra las totalizaciones alternativas, como en la lectura que propone Terry Eagleton⁷ en torno de, precisamente, el problema de las identidades regidas por ideologías que, como los nacionalismos, el Estado moderno hizo suyas: una política radical no puede comprometerse sino irónicamente con la identidad nacional o sexual, es decir no puede prescribir el contenido de lo que se vivirá después de suprimida la represión, no puede escribirlo antes. En este sentido, para Eagleton una literatura contra-ideológica será la que anuncie “la poesía del porvenir”, como enigmáticamente denominó Marx a la resolución futura de las contradicciones presentes en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*:

La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. No puede comenzar su propia tarea antes de despojarse de toda veneración supersticiosa por el pasado. Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido. Allí, la frase desbordaba el

⁶ Adorno Th. “Discours sur la poésie lyrique et la société” en: *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 47.

⁷ En su “Nationalism: Irony and Commitment” en: Eagleton, T, Jameson, F. y Said, E. *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 23 y sigs.

contenido; aquí, *el contenido desborda(ba) la frase*.⁸ (subrayado nuestro).

Este movimiento oscilante de la interrogación como procedimiento recurrente en buena parte de la poética de Gelman (aseveración implícita en la pregunta retórica, o suspensión del juicio en la respuesta que vendrá y que no se escribe) hace sistema con la alternancia entre la sucesión pregunta-aseveración y la sucesión aseveración-pregunta. La primera fija, la segunda vuelve a inestabilizar. De este modo, los textos se presentan como el escenario de un proceso inacabado y abierto mediante el cual *se sucede* la construcción de representaciones. El mundo, la verdad o la experiencia dependen aquí de los vaivenes y las perspectivas móviles del sujeto que, por lo tanto, también *se* discurre y desalínea.

Este movimiento de la escritura, que en “Necesidades” se ve claramente por la composición secuencial del poema, estaba anunciado, en los términos programáticos de una poética, en el segundo epígrafe del libro, donde Gelman atribuye a uno de sus heterónimos, José Galván, esta frase: “Hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella”.⁹ El primer efecto de lectura se asemeja al de la paradoja, porque la frase está construida según el procedimiento de crítica de la inversión ideológica: no es el orden de la razón impuesto por lenguaje normatizado el que se corresponde con la verdad. Así, relacionar contra lo previsto, preguntar, deliberar, es delirar para reunir lo que estaba separado como lo otro de lo mismo:

“Relaciones”

esa piedra ¿tiene que ver con él?
el hombre de la zapatería de enfrente ¿tiene que ver con él?
los millones de chinos indios angoleños que no conoce tienen que
ver con él?
el sanantonio extraño bicho de Dios ¿tiene que ver con él?

esa piedra tiene que ver con él
el hombre de la zapatería de enfrente tiene que ver con él
los millones de chinos indios angoleños que no conoce tienen que
ver con él
el sanantonio extraño bicho de Dios tiene que ver con él
[...] (p. 27).

.....

“Rojos”

⁸ Marx, Carlos. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Anteo, 1975, pp. 18 y 19. La traducción que propone Eagleton (cit., p. 27) de la última oración del texto de Marx parece más apropiada para el uso que le estamos dando aquí: “a content that ‘goes beyond the phrase’” (un contenido que “va más allá de la frase”).

⁹ Desde el interior de las poéticas “sociales” y “coloquialistas” de los años sesenta, y en los términos del debate hegemónico en esos años —“realismo”—, Mario Benedetti leyó en estos términos ese movimiento de la escritura en *Relaciones*: “De pregunta en pregunta va subiendo también el tono poético: generalmente empieza con un motivo o una incitación realistas, pero la segunda instancia es siempre más imaginativa que la primera, y la tercera más que la segunda, y así sucesivamente” (en su “Juan Gelman: *Hechos y relaciones*”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VII, 14, Lima, 2° semestre 1981, p. 158). Por otra parte, una lectura de *Relaciones* concurrente con la nuestra puede hallarse en “*Relaciones de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas*” (*Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVIII, 35, Lima, 1er. semestre de 1992, p. 61-70) de Ana Porrúa, quien propone que en el libro “se desarrolla un cuestionamiento a la forma de resolver la dialéctica lenguaje/realidad en la vanguardia del ‘60 argentina” (subrayado nuestro).

Ilueve 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? [...] (p. 37)

Si se enlazan estas dos citas con el contraste entre la frase entre comillas que abre “Preguntas” (“lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa nuestra”) y el violento final de las Seis Enfermeras en el cadalso, se ve como *Relaciones* desmonta estereotipos discursivos y por tanto ideológicos que, en este caso, provienen de uno de los blancos preferidos por la tradición del pensamiento crítico moderno: la separación entre lo privado y lo público como una matriz de exclusión e identificación que se sostiene en el contrato social.

3. Desde los primeros libros de Gelman va ganando espacio ese movimiento de heterogeneidad que se escribe en cruce y conflicto con el imaginario heredado de un Estado alternativo prescriptible por los poetas. Ese factor que provoca la fractura aparece, desde los libros iniciales, estrechamente unido al tópico de la “revolución” en tanto objeto de deseo o referente utópico del texto, y en él la figura del “niño” interviene como una constante. El “niño” aparece como el tópico central de algunos procedimientos (por ejemplo el diminutivo) y de un conjunto de motivos equivalentes: “revolución”, “arbolitos”, “pajaritos”; “amor” o “mujer”, “infancia”.

En *Violín y otras cuestiones*, la distancia entre el sujeto de la enunciación y su objeto se corresponde con la apelación a una alteridad, enunciada como el destinatario de la voz del poema, que es un objeto de un deseo o una nostalgia de identidad (de matriz más o menos remotamente romántica) y que no se alcanza del todo como estructura del sujeto. La figura del niño aparece ya superpuesta al diminutivo “pajaritos”; o al poeta y revolucionario como identidad del sujeto de la enunciación: “Esto que tengo de niño fundamental / se me rebela, quiere / llorar en los rincones...” (p. 51).

En *El juego en que andamos*, y ya desde el título, “volver a ser niño” es un eje, y junto con sus atributos de “inocencia”, “pureza”, “esperanza” y “ternura”, aparece más próximo al sentido de la utopía política:

“Estado de sitio”

Órdenes, botas, rejas.

Afuera la mañana continúa.
Adentro el gran amor
se mueve y alza todavía.

La esperanza es un niño ilegal, inocente,
reparte sus volantes, anda contra la sombra. (p. 71)

La atribución antitética que se hace sobre “niño” en el anteúltimo verso (ilegal/inocente) prefigura el tipo de inestabilización de la subjetividad por representaciones contrastantes que señalábamos más arriba. La misma condensación puede leerse dos páginas más adelante, en “Golpear el agua”:

Inútilmente cae la mano sobre el niño.
No hay verdad más armada que la pura inocencia. (p. 73)

En el último verso la alusión al clisé *pura verdad* incita a leer una hipálage en el atributo

antepuesto a “inocencia”, reforzando la equivalencia antitética *niño armado*. Lo mismo sucede con la equiparación entre erótica e infancia, particularmente notable en los cinco poemas titulados “FABRICAS DE AMOR” de *Velorio del solo*:

con adivinaciones del amor, construía tu rostro
en los lejanos patios de la infancia (p. 82)

.....
Como un niño te canto bajo la noche oscura (p. 86)

Desde *Velorio del solo* hasta *Gotán*, la figura del niño permanece en la mayor parte de los poemas, sea como primer término de la metáfora o la comparación, sea en las imágenes recurrentes de “los hijos” o los “pajaritos”. Y si en la tercera parte de *Gotán*, “Cuba sí”, esa diminutividad desaparece, Gelman intenta recuperarla en “Final”, el poema que cierra el libro:

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.

Ya te abajaron, *hermanito*,
la tierra está temblando de ti. (p. 43)

Entre los segmentos que subrayamos en este poema, la agramaticalidad del participio mediante su regularización —“ponido” en lugar de “puesto”— está marcando un paso más decisivo:

a partir de *Cólera buey* ese conjunto de tópicos equivalentes al que nos referíamos pasará a constituirse en la forma del poema, y no solo en sus materiales de representación. Ya no es solo el sujeto del enunciado el que es un “arbolito” o un “pajarito”, sino la voz de la enunciación misma, mediante una gramática anómala construida por analogía con algunos restos o procedimientos más o menos imaginariamente reconocibles como procedentes de tres variantes lingüísticas asociadas: el español de la época de la conquista; las deformaciones o barbarismos del “habla popular”; y el habla infantil previa a su normalización, sobre cuyo emisor-niño se hace confluír ahora la voz misma del poema.

Este proceso, por el cual el sujeto ya no solo se desea o se dice niño sino que, por decirlo de algún modo, deviene tal, sigue operando en los libros posteriores de Gelman. En el cierre de uno de los poemas de *Fábulas* (1971), por ejemplo, las tres variantes lingüísticas asociadas que señalábamos aparecen concatenadas por contigüidad: el use de un lenguaje anómalo —en este caso respecto de la concordancia en el género— es un efecto del barbarismo (por anacronismo) “la calor”, proveniente de una variante sociolingüística *baja*:¹⁰

pero en realidad parecía
una calor de la mañana
una fulgor de cuerpo amado

¹⁰ Por supuesto que no nos interesa aquí la regularización que haya hecho la Real Academia del barbarismo “la calor”, sino su efecto de incorrección en la competencia del hablante medio del español del Río de la Plata, y a la vez de anacronismo en un lector de cultura media.

una color de juventud
una hermosa mariposa
y una cabeza de Callaghan
“oh lindo oh lindo” iba cantando
la cabeza de Callaghan (pp. 12-13)

Es visible como el barbarismo señalado convoca la incorporación del intertexto prestigioso (el eco de la célebre “Serranilla” del Marqués de Santillana es insoslayable) que en el contexto del poema queda reescrito en un tono *aniñado* y refuncionalizado en su contacto con las otras dos variantes lingüísticas señaladas.

Se puede notar, además, la persistencia de este tipo de procedimientos y su progreso sobre el nivel sintáctico en textos de Gelman posteriores, como en *Notas* de 1979, (incluido en *Si dulcemente*) y en especial en “Carta abierta” (en el mismo volumen):

hablarte o desablarte/dolor mío/
manera de tenerte/destenerte/
pasión que munda su castigo como
hijo que vuela por quietudes/por

arrobamientos/voces/sequedades/
levantamientos de la ser/paredes
donde tu rostro suave de pavor
estalla de furor/a dioses/alma

que me penás el mientras/la dulcísima
recordación donde se aplaca el siendo/
la todo/la trabajo/alma de mí/
hijito que el otoño desprendió

de sus pañales de conciencia como
dando gritos de vos/hijo o temblor/
como trato con nadie sino estar
solo de vos/cieguísimo/vendido

a tu soledadera donde nunca
me cansaría de desesperarte/
aire hermoso/agüitas de tu mirar/
campos de tu escondida musicanta

como desapenando la verdad
del acabar temprano/rostro o noche
donde brillás astrísimo de vos/
hijo que hijé contra la lloradera/

pedazo que la tierna embraveció/
amigo de mi vez/miedara mucho
el no avisado de tu fuerza/amor
derramadísimo como mi propio

volar de vos a vos/sangre de mí
que desataron perros de la contra
besar con besos de la boca/o

cielo que abris hijando tu morida¹¹

En este poema está altamente desarrollado ese cruce de variantes equivalentes entre sí e identificadas también con la experimentación vanguardista: la voz del no-saber de la lengua, donde resuena la ignorancia lingüística del extranjero o del inmigrante (“la ser”, “la todo”, “la trabajo”); la voz abierta del niño que todavía no ha sido constreñida por la pedagogía (“agüitas”, “morida”); y la identificación de esas voces con el español premoderno, todavía no normatizado, lo cual traza a su vez una con-fusión paradójica de esas lenguas *menores* con las letras mayores del *Cantar de los Cantares* (“besar con besos de la boca”¹²), y entonces, también con San Juan de la Cruz, que retorna en las reescrituras de *citas y comentarios* (1982).

Por otra parte, si en *Relaciones* Gelman inauguraba como procedimiento dominante el exceso de interrogativas, que entorpecen la entonación para fracturar las expectativas ideológicas, en *Fábulas* podía verse además como la escritura de Gelman integraba la desestabilización de los sujetos del relato de la historia con una específica ruptura del sistema de expectativas retóricas, mediante una notoria alteración de esquemas rítmicos: el poema parece estructurarse en eneasílabos, pero esa base es constantemente alterada por cambios en la acentuación o por versos que exceden la medida de los anteriores o del que les sigue. Se provoca así un efecto de *disonancia* que fractura una y otra vez toda posibilidad de una lectura regular del ritmo, posibilidad que no obstante el texto abre:¹³

y aquí el francés Bonpland botánico
buscaba asclepias lirolensis
o chinchonas acaridesas
encontró en cambio las ignotas
caras o rostros del amor
a la india Nunu de los zambos
junto a la boca del Orinoco¹⁴ (p. 39)

Además, quien habla en *Fábulas* sigue acumulando en su voz otras posibilidades de transgresión gramatical: “como quien quiere entrar con sus / dos propios ojos al Paraíso” (p. 10), “cuando los melancolicós” (p. 12), “la mujer que no lo *quisió*” (p. 16), “y ya nunca más la *tuvió*” (p. 27), “el miguel enterró a su gata / [...] *animala* de gran ternura” (p. 29), “pasear a la Melanco Lía” (p. 31), “que huele a suda mericano” (p. 32), “en todo pájaro del *páis* / o del país que alado alaba” (p. 35), “la mano mana de la luz / la *maniposa* de la sombra” (p. 36), “para que al fin el *páis* Creciera” (p. 43), “gritaba el monstruo / persiguiendo a la *monstrua*” (p. 59), “o como cuando *sedució* / a la comtessa de dia alta” (p. 63; cursivas nuestras).

A partir de estas últimas citas se puede señalar, además, como en muchos textos de Gelman en los que se reconoce el español literario del Siglo de Oro trabaja otra resonancia: las formas irregulares de la gauchesca o de ciertas variantes dialectales de uso en la literatura criollista. En muchos casos, efectivamente, es difícil decidir de cuál de esos dos repertorios provienen algunos vocablos o expresiones, o en todo caso resuena en el mismo verso el linaje

¹¹ “Carta abierta”, I en: *Si dulcemente*, pp. 47-48.

¹² “¡oh, si él me besara con besos de su boca!”, *Cantar de los Cantares*, I, 2.

¹³ Hugo Friedrich, en: *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, propone el concepto de “disonancia” en un sentido más amplio que el que usamos aquí respecto de las alternancias rítmicas, pero que se corresponde en líneas generales con nuestra caracterización de la poesía de Gelman en su conjunto. Sobre todo desde Rimbaud, para Friedrich la poesía occidental exhibe y lleva a sus últimas consecuencias el conflicto entre “la realidad objetiva, actual e histórica” (p. 274) por medio de la función referencial del lenguaje y de la metáfora por una parte, y por otra los caminos de libertad “alógica” (p. 247) y autónoma de un lenguaje poético “independiente con respecto a lo real y lo normal” (p. 194).

¹⁴ “En este caso, el decasílabo final rompe con la expectativa rítmica que habían instalado los eneasílabos anteriores.

entre el dialecto gauchesco y el español literario: “es mijor de comer quel Rey” (CB, p. 175), “tape) el cielo antiyer” (CB, p. 176), “con estancias de fuego mesmamente” (CB, p. 177), “allí mismo pasando” (*Relaciones*, p. 50), “se lo encendían mesmamente” (SD, p. 29), “¿dónde estás mismo ahorita?” (SD, p. 28). En el caso de reposición del diptongo que citábamos más arriba (“Paráiso”, “páis”; “llanto undo sin llorar” en SD, p. 69) resonaría antes que nada la imitación de la oralidad criollista. Lo que interesa en los dos casos es señalar que se trata de otro índice de la resolución que logra Gelman para las poéticas *coloquialistas* de los años sesenta: su poesía, más que reproducir supuestos registros de realidad dialectal, escribe una forma de oralización del género que resulta inseparable de una intervención experimental sobre el lenguaje. Una oralización que, lejos de garantizar la transparencia de un sujeto que comunica o que sentencia, corroe esa certeza conocida, mientras se identifica tanto con las voces bajas de la ignorancia — la del niño, la del extranjero— como con las libertades gramaticales del español literario más prestigioso.

4. Si en ese modo de reescribir las tradiciones, Gelman mantiene los ecos del mandato politizante de González Tuñón, hay que buscarlos menos en lo que tienen de poéticas de Estado —es decir, menos en los ecos de las políticas literarias del Partido Comunista— que en la posición de las voces de la poesía “social” de los años veinte.

Gelman ha declarado que en la época de “El pan duro”, “lo que a nosotros nos encantaba era que a través de ellos (de González Tuñón y de Portogalo) hacíamos puente con una época que nos parecía incrustada en el pasado, que eran los años ‘20’.¹⁵ Ahora bien, la posición de los poetas de Boedo y de González Tuñón no estaba dada sencillamente y sin más por la temática portuaria, prostibularia o proletarizante de sus obras, ni solo por unas ideologías políticas sostenidas como programa estético. Como recuerda el propio González Tuñón en el prólogo a *Violín y otras cuestiones* ya citado, los poetas sociales de su generación eran “casi todos, hijos de españoles e italianos”. El mismo Portogalo había nacido en Italia, y basta repasar los apellidos de los boedistas para recordar que se trataba de un espacio cultural todavía descentrado y subalterno: Castelnuevo, Riccio, Mariani, Stanchina, Zeitlin (César Tiempo), etc.. En qué lengua podían escribir estos inmigrantes, *albañiles italianos* a quienes Gelman hace hablar en sus primeros libros? Ese lugar de lo otro de la lengua que Gelman alcanza a partir de *Colera buey* encuentra uno de sus gérmenes en lo único que aquí interesa de la literatura argentina de izquierda que ha leído: las firmas, los apellidos, como la marca de la voz que profiere esa lengua no competente y menor de edad de la década del veinte. Por eso Gelman la identifica una y otra vez con un estado colonial del idioma que pone en peligro su integridad porque se escapa del imperio de la ley, de la ley del Imperio. Inmigrante o extranjero de su propia lengua, Gelman escribe con ignorancia un idioma disminuido que arranca del pretérito aún no estatalizado del español. La poesía de Gelman se redefine como literatura política o *social* en esa posición, por ese ejercicio. Una lengua que se habla por primera vez, o que vuelve a ser estrenada en un espacio ocupado sin derecho por sujetos *sin Estado: como si*, sin saberlo, resistieran la estabilización contaminando su lengua. Desde ese *locus* textual e imaginario es que Gelman reescribirá a los poetas judos sefaradíes de los siglos XI al XIII (*en com-posiciones*, incluido en *Interrupciones II*, y luego en el bilingüe *dibaxu*),¹⁶ a San Juan de la Cruz entrelazado con los poetas del tango y a Santa Teresa (*en citas y comentarios*).

Respecto de este punto, hay que considerar la importancia que pudo haber tenido para Gelman, para la construcción de sí mismo como figura de escritor que se define también por los textos, un relato autobiográfico que en sus declaraciones y reportajes es recurrente: él también es hijo de inmigrantes judíos, y mantiene con esa ascendencia una relación narrativa que pasa por la memoria de lo político, lo cultural y lo lingüístico, según un modo migratorio, es decir pre o transestatal de traspaso de la herencia y de la propiedad de los bienes culturales; en ese relato, la sustracción del cuerpo al Estado y de la lengua al monolingüismo sobresalen como marcas

¹⁵ Boccanera, J. Op. cit., p. 17.

¹⁶ Sobre estas cuestiones en *dibaxu*, véase el trabajo de Enrique Foffani en este mismo dossier.

significativas:

El único argentino de la familia soy yo. Mis padres y mis dos hermanos eran ucranianos. Emigraron en 1928. Mi padre era un social revolucionario que había participado en la revolución de 1905. Yo no lo supe sino mucho después, en 1957, cuando encontré en Moscú a dos tías y a una prima que aún vivían en la casa de madera donde mi padre se había refugiado, y de la que debió escapar porque la policía del zar le pisaba los talones. Después anduvo por otras regiones de Rusia, vaya a saber por dónde, hasta que decidió ir a Buenos Aires. Llegó por primera vez en 1912, escapando del servicio militar [...]. Trabajó como carpintero en Campana hasta que se produjo la revolución de octubre. Entonces decidió volver, pensando que sus ideas de juventud se estaban por cumplir. Fue un largo regreso. Conoció a mi madre, tuvo una primera hija —mi hermana— y comenzó a trabajar en una fábrica.[...] Lo que lo desilusionó fue, sobre todo, la expulsión de Trotsky del Partido Comunista y su destierro [...]. Aunque él no era trotskista en absoluto, admiraba a Trotsky y pensaba que con su salida de la escena se terminaban las últimas posibilidades de un debate democrático en la Unión Soviética. Entonces se fueron todos, con pasaportes falsos, inaugurando así la tradición de los pasaportes falsos en la familia.¹⁷

.....

[Mi padre] era obrero ferroviario, carpintero. En 1928 volvió a Buenos Aires con mi madre y mis dos hermanos mayores. Ahí siguió de carpintero y luego de pequeño comerciante [...] [Mi madre] había sido estudiante de medicina en Odesa. Era hija de un rabino...

— ¿*Qué se hablaba en tu casa?*

— Ruso, yidish y más adelante español, bien hablado, casi sin acento. Sin embargo, mi hermano, 19 años mayor, además de enseñarme a jugar al ajedrez, me leía poemas de Pushkin que aún recuerdo. [...] Mi infancia también está llena de cosas que no viví. Por ejemplo de historias extraordinarias y terribles que mi madre me contaba, como el día aquel en que los cosacos quemaron todo durante un progromo y mi abuela entró en la casa en llamas para salvar a sus hijos.¹⁸

En la poesía de Gelman, el relato familiar ingresa también a esa constelación que falsifica o confunde identidades, que disuelve la legislación también en ese terreno de lo íntimo, porque las relaciones de parentesco —padre e hijo, hijo y madre— entran en el juego de intercambios y equivalencias de la constelación, y quedan escritas, de ese modo, como una politización extrema de la subjetividad: los poemas figuran la transgresión *inocente* del tabú fundador de la cultura y del Estado, sin que esa transgresión resulte advertida ni registrada como tal en la enunciación.¹⁹

En *Carta a mi madre* (1989) Gelman escribe una elegía del incesto infantil no cumplido, imaginado completamente fuera de los términos de la interdicción, como una forma

¹⁷ Martínez, Tomás E. “La voz entera. Entrevista con Juan Gelman” en: *Página/ 12*, suplemento “Primer Plano”, 1992, p. 2, Buenos Aires, 9 de agosto.

¹⁸ Moscona, Myriam. “Memoria y exilio. Entrevista con Juan Gelman” en: *La Jornada Semanal*, México, Nueva época, 1992, n° 142, 1° de marzo, pp. 29 y 30.

¹⁹ Respecto de la confusión de las relaciones de parentesco, creemos que los procedimientos de Gelman forman parte de un conjunto de intervenciones culturales contrahegemónicas entre las que sobresalen algunas prácticas discursivas y artísticas públicas de familiares de las víctimas del terrorismo de Estado; pensamos especialmente en algunas estrategias, a veces fuertemente intencionales, de inversión o confusión identitaria a través del intercambio de las relaciones de parentesco por parte de madres y de hijos de detenidos-desaparecidos (por ejemplo, la consigna “nuestros hijos nos parieron” o frases del tipo “somos las hijas de nuestros hijos” por parte de las Madres de Plaza de Mayo, o los relatos de hijos que construyen una memoria de la identidad propia sustituyéndola con la imagen reconstruida-rememorada del padre o la madre ausente).

superior del amor erótico entre el hijo-niño y la madre, muerta en el presente de la enunciación (cuando el poema pregunta “¿por qué tan vivo está lo que no fue?” —p. 14—, ofrece una condensación de esa nostalgia por aquel deseo incumplido). Por una parte, es recurrente en este extenso poema la representación de las varias formas del encuentro de los cuerpos (la nuca de la madre, sus pechos), que va con insistencia hasta la mención nostálgica de la simbiosis prenatal, pero también vuelve hasta intercambiar la identidad y el lugar físico del hijo en padre y de la madre en hija; por otra parte, esas añoranzas se escriben en modalidades enunciativas que imitan el habla infantil, como en el uso del pretérito imperfecto ficcional de los juegos (y *dale que* “nos besábamos”):

todavía recojo azucenas que habrás dejado aquí
para que mire el doble rostro de tu amor
mecer tu cuna / lavar tus pañales para que no me
dejes nunca más / ... (p. 28)

.....
¿me pedías que fuera tu hermanita? (p. 12)

.....
entonces me dejabas peinarte lentamente y te ibas
en mí y yo era tu amante y más / ¿tu padre? ... (p. 14)

.....
... / adivinaste que me
preparaba a volver? / yo entraría
a tu cuarto y no lo ibas a admitir / y nos
besábamos / nos abrazamos y lloramos... (p. 7)

A la vez, *Carta a mi madre* es un poema sobre el exilio político, de modo que el regreso al cuerpo de la madre es en el texto un tópico cuya significación es equivalente al del regreso al espacio de una patria; deseos contra cuyo cumplimiento se interpone la ley o la violencia del Estado:

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? / ... (p. 10)

Además, el sistema de citas de *Carta a mi madre* sigue convocando tanto el tipo de transgresiones morfológicas y sintácticas iniciado en *Cólera buey* (“tus rostros es un aire / una calor / un aguas”, p. 8), como los textos clásicos de los místicos españoles reescritos en libros anteriores (“como noche del alma”—p—12—; “¿te llevo en llaga viva?”—p. 15—; “¿no pudiste morivivirme en suave claustro 20). De este modo, Gelman retoma y sigue desplegando la confusión entre infancia, erotismo transgresor, encuentro místico, disidencia política y estados inestables o aún no regulados de la lengua, deslegislando en el interior de la historia del orden del lenguaje a partir de la puesta en escena textual de sus puntos o sus restos *no estatalizados*.

El tema de *Carta a mi madre* es, aparentemente, el que anuncia ese título casi convencional: un poema elegíaco filial. Sin embargo, desde el comienzo el libro inscribe esa relación particular en un espacio textual donde las fronteras entre el tiempo de la experiencia privada y el de la experiencia de lo político son inseparables. En este sentido, toda la poesía del exilio de Gelman repone el sujeto textual más convencionalmente lírico, es decir un sujeto de enunciación real que profiere dolorosas elegías del desarraigo, pues el efecto que se deriva ahora de esa enunciación es la correlación entre las constelaciones de sujetos no previstas en nuestros sistemas de identidad y diferencia, y la figura pública del escritor exiliado, del perseguido político Juan Gelman:

combatir a la lengua que combate al exilio

no olvidar el exilio/o sea la tierra/
o sea la patria o lechita o pañuelo
donde vibrábamos/donde niñábamos²⁰

En este sentido, puede decirse que el propósito de inventar un idioma en el que no sea posible separar las lenguas de la intimidad, la política y el arte, se textualiza de manera privilegiada en su poesía del exilio como un pasaje sin solución de continuidad entre lo íntimo y lo entre lo particular y lo general como fronteras disueltas en las figuras equivalentes del hijo-niño-padre-amante exiliado por la política en los mismos términos, con la misma lengua en desborde, en que lo está el sujeto de la experiencia mística de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa. Por eso mismo, sucede a la vez en esta etapa de la poesía de Gelman que esa identidad afirmada por el nombre propio se funde en lo otro o en el otro, como en la gramática de la persona (figurada otra vez en pájaro y árbol) de *Carta a mi madre*: “¿y sin embargo / y cuándo / y yo tu sido? / ¿vos en yo / vos de yo? [...] ¿pájaro y árbol? / cuando se posa el pájaro en el árbol, ¿quién es vuelo, quién tierra?” (p. 15).

Locas fornicadoras que son el Dios del que se lamentaban exiliados los místicos del canon peninsular que hablan como hijos incestuosos que hablan como gauchos o extranjeros ignorantes que hablan como niños vanguardistas inocentemente armados contra la ley, desfalsificados de la identidad como “arbolitos”, “pajaritos” o poetas. En la constancia de esa cadena de posiciones confundidas la poesía de Juan Gelman gana un habla que difiere cualquier posibilidad de gobierno de las palabras al poema que vendrá.

²⁰ En *bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, 1980, “V”, *Interrupciones I*, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor

1984 "Discours sur la poésie lyrique et la société" en: *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.

Benedetti, Mario

1981 "Juan Gelman: Hechos y relaciones" en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VII, 14, Lima, 2° semestre.

Boccanera, Jorge

1988 *Gelman. Cuadernos de Crisis* n° 33, Montevideo, Ideas-artes-letras en la crisis.

Eagleton, T., Jameson, F. y Said, E.

1990 *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Friedrich, Hugo

1974 *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.

Gelman, Juan

1956 *Violín, otras cuestiones*, Buenos Aires, Editorial Gleizer, Colección "El pan duro".

1962 *Gotán*, Buenos Aires, Ediciones Horizonte.

1969 *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, Buenos Aires, Galerna.

1970 *Violín y otras cuestiones, El juego en que andamos, Velorio del solo*, Gotán, Buenos Aires, Calden.

1971 *Fábulas*, Buenos Aires, La rosa blindada.

1980 *Hechos y Relaciones*, Barcelona, Lumen.

1980 *Si dulcemente*, Barcelona, Lumen.

1982 *Vidas y comentarios*, Madrid, Visor.

1984 *Cólera buey*, Buenos Aires, Tierra Firme.

1986 *Interrupciones II*, (incluye *bajo la lluvia ajena, hacia el sur, com-posiciones y eso*), Buenos Aires, Tierra Firme.

1988 *Interrupciones I*, (incluye *Si dulcemente, Hechos y relaciones y citas y comentarios*), Buenos Aires, Tierra Firme.

1989 *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Tierra Firme.

1994 *dibaxu*, Buenos Aires, Seix Barral.

Martínez, Tomás E.

1992 "La voz entera. Entrevista con Juan Gelman" en: *Página/12*, suplemento "Primer Plano", Buenos Aires, 9 de agosto.

Marx, Carlos

1975 *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Anteo.

Moscona, Myriam

1992 "Memoria y exilio. Entrevista con Juan Gelman" en: *La Jornada Semanal*, México, Nueva Epoca, n° 142, 1° de marzo.

Porrúa, Ana

1992 "Relaciones de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas" en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVIII, 35, Lima, 1er. Semestre.

Yurkievich, Saúl

1972 *Poesía hispanoamericana 1960-1970. Antología a través de un certamen continental*, México, Siglo XXI.